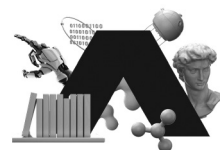




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 5(82)
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

<i>Барсова Н. С.</i> Египетские танцовщицы-альмеи в русской дореволюционной литературе путешествий	6
<i>Брагинская Н. А.</i> «Традиции и заветы Петипа не забываются»: творчество великого хореографа в рецепции Игоря Стравинского	31
<i>Грызунова О. В.</i> Адаптация содержания поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» в одноименном литературно-пластическом спектакле П. Сафонова – Ю. Петухова	44

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

<i>Козырев А. О.</i> Музыкально-визуальный минимализм трилогии Годфри Реджио «Каци»	60
---	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

<i>Ван Пэй.</i> Флейтовое образование в Китае: истоки и современность	75
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Белых С. Г.</i> Расширенное фортепиано: кластер в теории и композиторской практике Генри Коуэлла	91
<i>Володягина Д. А., Брагинская Н. А.</i> «Царь Эдип» И. Стравинского и «Поругание Лукреции» Б. Бриттена: о рифмах в оперном воплощении двух античных сюжетов	112
<i>Крылова А. В.</i> Перформативная инсталляция как социально значимая форма современного музыкального искусства	126
<i>Кулыгина Н. А., Папенина А. Н.</i> Идеи католического возрождения в музыкальном театре композиторов группы «Шести»	137
<i>Лаврова С. В.</i> Концептуальное пространство музыки Матиаса Шпалингера: политическая и философская тематика в музыкальной композиции	149
<i>Шаталова А. А.</i> Симфонии С. В. Рахманинова: духовное триединство как характерная черта стиля	162
<i>Шорникова А. В.</i> Истоки музыкального перформанса в авангардных практиках начала XX века	180
Правила направления и опубликования научных статей	190
Порядок рецензирования научных статей	193
Редакционная политика журнала	195
Редакционная этика журнала	196
К сведению подписчиков	197

CONTENTS

Editorial Board.	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Barsova N. S.</i> Egyptian dancers-almeh in Russian travelers' accounts before 1917	6
<i>Braginskaya N. A.</i> "Traditions and testaments of Petipa are not forgotten": Oeuvre of the great choreographer in the reception of Igor Stravinsky	31
<i>Gryzunova O. V.</i> Adaptation of the content of A. Pushkin's poem The Copper Horseman in the literary and plastic play of the same name by P. Safonov – Yu. Petukhov.	44

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Kozyrev A. O.</i> Analysis of elements of musically visual minimalism in the Godfrey Reggio's Katsi trilogy.	60
--	----

BALLET DANCER AND MUSICIANS TRAINING

<i>Wang Pei.</i> Flute education in China: Origins and modernity	75
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Belykh S. G.</i> Extended piano: a cluster in the theory and practice of composition by Henry Cowell.	91
<i>Volodyagina D. A., Braginskaya N. A.</i> Oedipus Rex by I. Stravinsky and The Rape of Lucretia by B. Britten: On the parallels in the opera embodiment of the two ancient stories	112
<i>Krylova A. V.</i> Performative installation as a socially significant form of contemporary music art	126
<i>Kulygina N. A., Papenina A. N.</i> Ideas of the catholic renaissance in the musical theater of "The Six"	137
<i>Lavrova S. V.</i> The conceptual space of Matthias Spalinger's music: Political and philosophical themes in musical composition	149
<i>Shatalova A. A. S. V.</i> Rachmaninov's symphonies: Spiritual trinity as a characteristic feature of a style	162
<i>Shornikova A. V.</i> Origins of musical performance art in the avant-garde practices of the beginning of the 20th century.	180
Requirements for author's manuscripts.	190
Peer-review.	193
Editorial policy.	195
Ethics policy	196
To data of followers	197

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793.3

ЕГИПЕТСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ-АЛЬМЕИ В РУССКОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПУТЕШЕСТВИЙ

*Барсова Н. С.*¹

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

Статья посвящена египетским танцовщицам, называемым в русской литературе путешествий альмеями. Автор прослеживает историю посещений Египта российскими путешественниками до 1917 года и анализирует сведения, которые им удалось собрать о египетских танцовщицах, условиях их работы, костюмах и аксессуарах, музыкальном сопровождении, характерных движениях и хореографии.

Сочинения российских путешественников дореволюционного времени характеризуются как ценные источники о развитии египетского танца ракс шарки XIX – начала XX века. В отсутствие фото- и видеоматериалов они сохранили для истории имена исполнительниц Кучук-Ханем и Уста Сакнэ, подробные описания костюмов танцовщиц низкого, среднего и высшего классов, зафиксировали характерные движения, особенности хореографии и различные жанры танца. Эти сведения позволяют реконструировать исторические формы национального танца Египта, а также понять, каким на самом деле был знаменитый танец альмей, вдохновлявший писателей, художников и хореографов во всем мире.

Ключевые слова: Египет; египетские танцовщицы; альмея; альмеи; русские путешественники; литература путешествий.

EGYPTIAN DANCERS-ALMEH
IN RUSSIAN TRAVELERS' ACCOUNTS BEFORE 1917*Barsova N. S.*¹

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

The article is devoted to the Egyptian dancers, described in the Russian travel literature under the name “almeh”. The author traces the history of visits to Egypt by Russian travelers until 1917 and analyzes the information they managed to collect about Egyptian dancers, their working conditions, costumes and accessories, musical accompaniment, characteristic movements and choreography.

The accounts made by Russian travelers before revolution should be characterized as valuable sources for historical research in the Egyptian dance raks sharki in 19th - early 20th centuries. In the absence of photo and video materials, they preserved for history the names of the performers Kuchuk-Khanem and Usta Sakne, detailed descriptions of the costumes of Egyptian dancers, recorded their typical movements, information about choreography and various genres of dance. This data allows us to reconstruct the historical forms of the Egyptian national dance, as well as to clarify the real image of Egyptian almeh which inspired writers, artists and choreographers all over the world.

Keywords: Egypt, Egyptian dancers, almeh, awalem, Russian travelers, travel literature.

Среди историков нет единого мнения по поводу того, когда нога русского человека впервые ступила на землю Египта. Древнерусские летописи [1, с. 4] связывают это событие с правлением князя Владимира (ок. 960–1015), отправившего посольства по церковным делам в ряд стран, включая Египет. Создатель «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин также полагал точкой отсчета XI век [2, с. 131]. Один из ведущих советских востоковедов Б. М. Данциг предложил более точную дату — 1022 год, когда Феодосий Печерский совершил паломничество в Палестину [3, с. 7]. Современные авторы [4, с. 20] находят свидетельства того, что контакты Руси с Египтом начались не позднее IX века.

Как бы то ни было, первыми русскими путешественниками в Египет стали монахи и торговцы [1, с. 15]. Первое упоминание о Каире и Александрии появляется в так называемой «литературе хождений» во второй половине XIV века [5]. Первым светским путешественником, посетившим и описавшим

Каир, стал купец Василий [6] в 1465–1466 годах. «Хождения» с красочными описаниями заморских земель были популярны у русского читателя. С сочинением смоленского купца Василия Позняка [7], который посетил Египет в 1558–1559 годах, даже произошел курьезный случай плагиата: после первого издания оно почти 300 лет многократно и с успехом переиздавалось под фамилией другого автора [8, с. 28].

Несмотря на свою популярность литература «хождений» сообщала незначительные сведения о египтянах. Сочинения духовных лиц создавались по строгому канону, который обязывал автора уделять внимание в основном описанию святых мест. Кроме того, среди русских путешественников до конца XVIII века не было авторов, владеющих арабским языком. Первым, кому удалось погрузиться в египетскую жизнь и описать ее для русского читателя более детально, стал монах Василий Григорович-Барский. Он провел в путешествиях по Востоку полжизни (с 1723 по 1747) и потому вынужден был выучить разговорный арабский язык. Это позволило ему оставить замечательное для своего времени описание Египта [9]. Первое издание его сочинения вышло в 1778 году и вызвало такой ажиотаж у читающей публики, что до 1819 года его переиздали шесть раз. Интересно, что еще до публикации книги отрывки из нее расходились по стране в рукописных списках [8, с. 68]. Однако в сочинении Григоровича-Барского сведений о египетских танцовщицах еще нет.

Впервые сведения о египетских танцовщицах появились в сочинениях русских путешественников только в 1850 году [10; 11]. К тому времени европейцами на французском и английском языках о них было написано столько, что научный анализ всех опубликованных свидетельств, блестяще произведенный канадской исследовательницей К. У. Фрэнсер [12], представляет собой увесистый том. Рискнем предположить, что сравнительно поздний интерес русских путешественников к египетским танцовщицам связан с тем, что наши соотечественники по сложившейся традиции воспринимали Египет преимущественно как место духовного паломничества. Вероятно, поэтому египетские танцовщицы вызывали у русских путешественников противоречивые, хотя и яркие чувства. С одной стороны, «...нам, русским, казалось, что быть в Каире и не видать баядерок все равно, что быть в Риме и не видать папы», как верно подметил общее настроение соотечественников В. А. Соллогуб [13, с. 157]. С другой стороны, впечатление об увиденном зачастую (хотя были и исключения) оценивалось следующим образом: «Пляска альмэ и гаузи, между которыми попадают иногда лица весьма недурные, в высшей степени неблагоприятна... Европейцам эта пляска нравиться не может; она только поражает их цинизмом и странностью своею. Одни лишь притупленные чувства жителей Востока могут находить удовольствие в этих неэстетических коверканьях...» [10, с. 57]. Причины столь противоречивого отношения российских авторов

XIX века к египетским танцовщицам станут ясны, когда мы перейдем к анализу их свидетельств. Однако, несмотря на их в целом пристрастный взгляд, российские путешественники собрали значительный объем ценных сведений, проливающих свет на историю становления египетского профессионального женского танца ракс шарки в Египте.

Египетские танцовщицы в русской литературе путешествий

Поначалу сообщения о египетских танцовщицах были редки. До 1870 года вышло всего два сочинения с упоминаниями о них. Оба принадлежат чиновникам, связанным с медициной.

Александр Алексеевич Уманец (1808–1877), директор Одесского карантинного дома, в 1843 году совершил поездку по Святой Земле и Египту и опубликовал заметки об этом в 1850 году. Книга [11] принесла автору славу писателя. Второе сочинение принадлежит перу *Артемия (Артура) Алексеевича Рафаловича* (1816–1851), врача, доктора медицины и хирургии. Рафалович происходил из семьи купца 1-й гильдии; социальный ранг позволил ему получить медицинское образование в Берлинском университете. В 1846 году правительство направило Рафаловича на Ближний Восток для изучения причин возникновения чумы и способов лечения от нее. По результатам этой работы он был назначен членом Императорского Медицинского совета и произведен в статские советники. В поездке Рафалович провел также этнографические и географические исследования, за что в 1849 году Русское географическое общество избрало его своим действительным членом. Книга Рафаловича, обобщившая его изыскания в Египте, вышла посмертно, в 1850 году [10] и стала одной из самых читаемых и цитируемых.

Число публикаций русских путешественников о Египте закономерно увеличивается после 1858 года, когда Русское общество пароходства и торговли (РОПиТ) организовало круговую пароходную линию Одесса – Константинополь – Пирей – Смирна – Родос – Искандерун – Бейрут – Яффа – Александрия. В первый же год русские пароходы совершили по этой линии 42 рейса и перевезли 12 400 пассажиров. Уже в следующем году количество и рейсов, и пассажиров удвоилось [14, с. 16–17]. После открытия Суэцкого канала (1880) добровольный флот начал регулярные рейсы по маршруту Одесса – Владивосток, делая остановку в Порт-Саиде [15, с. 56–57]. С этого момента и до 1917 года поездки русских путешественников в Египет, а также издание их путевых заметок имеют массовый характер.

Интерес к Египту подогревался и строительством Суэцкого канала, которое широко освещалось в русской печати. На торжествах по случаю его открытия Россия была представлена большой делегацией, которая 27 октября 1869 года отправилась на празднества из Одесской гавани сразу на пяти судах [8, с. 222]:

посол России в Османской империи (в то время Египет входил в состав этого государства) прибыл в Порт-Саид на паровом клипере «Яхонт»; РОПиТ направило в Порт-Саид два судна — военную шхуну «Псезуапсе» и пароход «Олег». Также на каждом из пароходов — «Генерал Коцебу» и «Владимир» — отправились в путешествие около 60 россиян-туристов [16, с. 156].

Среди гостей торжества был чиновник Министерства внутренних дел, тогда уже именитый писатель *Владимир Александрович Соллогуб* (1813–1882), который опубликовал [13] дневник своих путешествий, в котором нашлось место для описания египетских танцовщиц. Случайно в момент торжеств, посвященных открытию Суэцкого канала, в Порт-Саиде оказался известный горный инженер, чиновник, публицист и ценитель балета *Константин Аполлонович Скальковский* (1843–1906), который позже также опубликовал свой отчет о празднествах [17], включавший впечатления от представления египетских танцовщиц.

1880–90-е годы стали временем расцвета русской литературы путешествий. В сочинениях тех лет, хранящихся в фондах Российской национальной библиотеки, мы обнаружили девять чрезвычайно подробных и ценных описаний египетских танцовщиц. Перечислим авторов в порядке выхода сочинений в свет.

В 1883 году вышла книга *Юрия Николаевича Щербачёва* (1851–1917) [18], юриста и дипломата (секретаря Российского консульства в Константинополе). Он совершил путешествие в Египет в 1876 году. Отдельные очерки о поездке первоначально публиковались в журнале «Русский вестник».

1884 год ознаменовался выходом в свет сочинения *Владимира Михайловича Андреевского* (1858–1843) [19] — видного государственного деятеля, члена Редакционной комиссии по составлению Гражданского уложения. Точная дата его поездки в Египет не установлена, однако известно, что книгу он написал сразу по приезду. Публикация книги принесла ему не только популярность у читателей (сочинение выдержало три издания подряд), но и почетное членство в Русском географическом обществе. В 1887 году были опубликованы сразу два сочинения *Владимира Людвиговича Кигна-Дедлова* (1856–1908) [20; 21], известного писателя, публициста и литературного критика. Путешествие в Египет Дедлов совершил в качестве корреспондента газеты «Неделя», поэтому его путевые заметки сначала вышли в ежемесячном приложении к этому изданию, а затем приняли форму отдельных книг.

В 1892 году свои путевые заметки опубликовал *Евгений Енафродитович Картавцов* (1850–1932), управляющий Акционерным обществом Северо-Западных железных дорог и директор Крестьянского поземельного банка. Путешествие в Египет он совершил в 1889 году. Его сочинение [22] выдержало два издания.

1893 год подарил читателям сочинение публициста *Николая Николаевича Рейхельта* (1864–?) [23], писавшего под псевдонимом Лендер. Поездку в Египет

Рейхельт совершил с целью написания путевых очерков. Помимо путевых заметок, он участвовал в подготовке путеводителей, издаваемых РОПит.

В 1894 году была опубликована одна из самых читаемых книг за всю историю литературы путешествий в России. Ее автором был *Александр Васильевич Елисеев* (1858–1895), знаменитый врач, путешественник и писатель. Выпускник Петербургской военно-медицинской академии, он служил военным врачом в Туркестане, Прибалтике и Великом княжестве Финляндском, состоял врачом при Главном военно-медицинском управлении. В 1881–1882 годах Елисеев посетил Египет, Палестину и Сирию. Его путевые впечатления [24], увидевшие свет только 12 лет спустя, впоследствии многократно переиздавались.

В 1898 году увидело свет сочинение *Андрея Николаевича Краснова* (1862–1915) [25], выдающегося ученого, ботаника и географа, основателя Батумского ботанического сада.

В 1899 году в составе Полного собрания сочинений знаменитого поэта и прозаика, автора нашумевшего романа «Петербургские трущобы» *Всеволода Владимировича Крестовского* (1839–1895), вышли заметки о путешествии в Египет [26]. Даты первоиздания этого сочинения и самого путешествия не установлены точно. Косвенным свидетельством того, что поездка Крестовского в Египет состоялась не позднее 1892 года, является отсылка на заметки Крестовского в книге Картавцова (1892).

В начале XX века литература путешествий теряет в России былую популярность: с каждым годом путевых заметок издается все меньше, и сведения о египетских танцовщицах в них встречаются все реже. Тем не менее три источника 1900–1917 годов засвидетельствовали важные изменения в египетском танце ракс шарки того времени. Перечислим их авторов в порядке выхода сочинений.

В 1910 году вышел путевой очерк *Сергея Ивановича Фонвизина* (1860–1935) [27], чиновника, путешественника и писателя. Сочинение его издавалось только один раз.

В следующем, 1911 году появилось сочинение врача, участника народно-вольческого движения и писателя *Сергея Яковлевича Елпатьевского* (1854–1933) [28]¹. Не известно, в каком году Елпатьевский посещал Египет, однако есть сведения, что он провел долгое время за границей в начале 1900-х. Книга Елпатьевского о Египте переиздавалась дважды.

В 1914 году был опубликован большой репортаж о путешествии легендарного русского певца *Фёдора Ивановича Шаляпина* в Африку [29]. Автором этого колоритного сочинения стал друг артиста, поэт *Николай Афанасьевич Соколов*, сопровождавший его в поездке. Путешествие состоялось в 1903 году и включало в себя посещение Египта.

¹ Интересно, что автор путевых заметок в это время отбывал заключение в Петропавловской крепости за революционную деятельность.

С началом Первой мировой войны русская литература путешествий практически исчезла.

После Октябрьской революции 1917 года контакты Египта и России прервались надолго. Общение с этой арабской страной в СССР возобновилось только в 1950-е годы. Но то были уже совсем другие Россия и Египет, и они смотрели друг на друга по-новому. Всё, о чем сообщали русские путешественники дореволюционного периода, стало историей для обеих стран.

Общие сведения о египетских танцовщицах

Таблица 1. Наименования египетских танцовщиц в литературе российских путешественников до 1917 года.

Наименование (частота употребления)	У каких авторов встречается, год путешествия
Одалыка (1)	Уманец, 1843–44
Баядерка (3)	Рафалович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Щербачев, 1876
Альмэ/альмея (9)	Рафалович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Скальковский 1869 Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884 Дедлов, 1887 Картавцов, 1889 Крестовский, не позднее 1892 Соколов, 1903
Гауази/ гавази/ гхавази / хавази/ гаваци (5)	Рафалович, 1846–48 Щербачев, 1876 Андреевский, ок. 1884 Дедлов, 1887 Крестовский, не позднее 1892
Раузиат (1)	Елисеев, 1881
Танцовщица танца/танцев живота (3)	Лендер, 1893 Краснов, 1898 Елпатьевский, нач. 1900-х
Танцовщица Dance du ventre (1)	Фонвизин, не позднее 1910

Как видно из табл. 1, наименования египетских танцовщиц в литературе русских путешественников были разнообразны и менялись со временем. Поначалу к ним применяли более знакомые и, очевидно, релевантные для русского читателя того времени слова — «одалыка» и «баядерка». Однако благодаря сочинению Рафаловича аутентичные наименования танцовщиц Египта XIX века — гауази и альмэ — стали известны в России, после чего применялись авторами на протяжении всего века. (В самом Египте упомянутые слова-характеристики бытуют в речи до сих пор.)

Лингвистическую загадку оставил Елисеев, записавший собственное название «раузиат» для египетских танцовщиц. Похожее название «gaouazi» встречается и в европейской литературе путешественников, в частности, у Вольнея [12, с. 34]. Елисеев невольно оставил исследователям подсказку, сообщая об «институте раузиат», который встречается во многих городах Египта. Опираясь на это сообщение, автор данной статьи предлагает обратиться к грамматике арабского языка, в котором окончание «-йат» придает слову значение некоего «института», обобщения, объединения чего-либо. Это позволяет нам расшифровать «раузиат» как «институт раузи», отсылая к запискам Вольнея. Сочинения этого автора, вполне возможно, были известны Елисееву, поскольку были переведены на русский язык и опубликованы в России еще в конце XVIII века. В Египте слово «раузи» к танцовщицам не применяется. Объяснить появление этого наименования в русской и европейской литературе путешествий вновь помогает знакомство с арабским языком в Египте, где аутентичное египетское произношение первой буквы в слове «гаузи» для европейского слуха напоминает горловое «р».

Интересно, что столь употребительное сейчас определение как «танец живота» (во французской версии — «*dance du ventre*») появляется у российских авторов путешествий только в 1890-е годы. Елпатьевский связывает эти термины с международными выставками в Европе, на которых действительно были представлены египетские танцовщицы, а также европейские артистки, имитировавшие их танец [28].

«Египетские баядерки, альмэ ... теперь вообще выводятся, по причине притеснений и преследований, которым подвергаются со стороны полиции. Они разделяются на два класса, оба преимущественно занимающиеся пляскою и пением. Высший класс, или собственные альмэ, ведут себя довольно скромно, и призываются обыкновенно на вечера и семейные праздники в богатые дома, где их щедро награждают... Артистки низшего разряда, промышляющие не одним только голосом, называются обыкновенно гаузи. Они прежде составляли особое, весьма многочисленное сословие в Египте, и состояли под управлением откупщика, который брал с них оброк и вносил ежегодно в казну значительную сумму за исключительное право содержать их» [10, с. 56], — с такого «пассажа» началось знакомство русского читателя с египетскими танцовщицами.

Все перечисленные нами российские путешественники сообщают, что профессиональные танцовщицы составляют особенное и весьма древнее сословие в Египте. Рафалович предположил, что пляска альмэ и гаузи была известна еще во времена Ювенала и Марциала, о чем свидетельствуют их сочинения [10, с. 57]. На описание танца девушек Гадеса Марциала ссылается и Андреевский, размышляя о древности пляски альмей: «...чем дольше я смотрел, тем больше поражала

меня правда и жизненность, с какой передавали эти танцовщицы порывы души и смысл движений, тем больше увлекала меня эта оригинальная пляска, освященная здесь веками (см.: Lenormand. Histoire ancienne de l'Orient t. III, p. 73 и Prisse d'Avennes, рисунки Фиванского некрополя XIX-й династии)» [19, с. 324–325]. Дедлов описывает степень традиционности танца гавази менее поэтично: «Народ, раздавленный двумя тысячами лет рабства, забывается не в одном религиозном экстазе. Большим подспорьем воющим и вертящимся дервишам, одуряющим религиозным процессиям и курению гашиша служат женщины, смешивающие ремесло танцовщиц с другим, менее почтенным, — гавази. Это — водка египтян. Как русские или англичане при малейшем удобном случае не могут не напиться пьяными, так египтянин заменяет сильные ощущения опьянения зрелищем танцев гавази. Гавази вы встретите везде: на ярмарках, в гашишных лавках, в мужичьих хатах при праздновании родин, в хоромах богачей за блестящим ужином. Пляска гавази обязательна, как выпивка, и, как выпивка, считается предметом, о котором совсем громко не говорят... Пляски гавази — те дохристианские пляски, где чувственности дана полная воля...» [21, с. 297–300]. Елпатьевский, которому довелось в начале 1900-х посетить арабское кабаре в Каире, также разглядел в танце живота «несомненно народное танцевальное творчество» [28, с. 21].

Русские путешественники сообщают о египетских танцовщицах разных национальностей: среди альмэ были не только египтянки, но и черкешенки [11, с. 212], чернокожие африканки [13, с. 159; 18, с. 171], нубийки [18, с. 171], цыганки [19, с. 385; 26, с. 50].

Табл. 2 демонстрирует географию встреч русских путешественников с египетскими танцовщицами. Столица Египта — Каир лидирует по частоте упоминаний, поэтому мы можем достаточно полно представить себе обстоятельства работы танцовщиц и их изменения с течением времени в этом городе. Все авторы, побывавшие в Каире до 1890-х, упоминают о преследованиях со стороны полиции, которым подвергались каирские танцовщицы. Увидеть танцующих альмей можно было лишь в частных домах, то есть в обстановке обыкновенной комнаты. Уманец [11, с. 212] сообщает о танцовщицах-невольницах в гареме правителя Египта Мухамеда Али в его загородной резиденции, а также в доме его старшей дочери. Рафалович, будучи в Каире (1846–48) в гостях «у одного левантйского семейства», наблюдал лучшую каирскую альмэ, которая «отправляется петь и плясать в частных домах не иначе, как с особого разрешения полиции» [10, с. 56]. Соллогуб, посетивший Египет в связи с открытием Суэцкого канала, с большим трудом нашел в Каире танцовщиц, которые согласились устроить частное представление для русской группы [13, с. 157–159]. Он же сообщает, что в Каире существует квартал «Крокодил», в котором полиция дозволяет работу танцовщиц в «вертепах разврата», однако эта информация приводится им по слухам. Скальковский, также посетивший Каир

Таблица 2. География наблюдений российских путешественников до 1917 г. за египетскими танцовщицами

Населенный пункт	Кто и когда наблюдал
Каир	Уманец, 1843–44 Рафалович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Скальковский, 1869 Андреевский, ок. 1884 Дедлов, 1887 Картавцов, 1889 Лендер, 1893 Краснов, 1898 Соколов, 1903 Елпатьевский, нач. 1900–х Фонвизин, 1910
Дамьетта	Уманец, 1843–44
Фуэ (Фува)	Рафалович, 1846–48
Эснэ (Эсна)	Рафалович, 1846–48 Елисеев, 1881
Исмаилия	Соллогуб, 1869
Минья	Щербачев, 1876 Елисеев, 1881
Луксор	Щербачев, 1876 Андреевский, ок. 1884 Дедлов, 1887 Картавцов, 1889
Кена	Елисеев, 1881
Сиут (Асьют)	Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884
Асуан	Елисеев, 1881
Абу-Тиг (рядом с Асьютом)	Андреевский, ок. 1884
Александрия	Крестовский, до 1892

в 1869 году, подтверждает опыт Соллогуба: «...нам потребовалось купить разрешительный фирман у губернатора, нанять залу, где-то в непроходимой трущобе Каира, приготовить угощение и пр., все это обошлось более 2000 франков» 17, с. 71]. Ту же стоимость представления называет и Соллогуб.

В других городах танцовщицы чувствовали себя, возможно, в большей безопасности, но условия их работы были схожими: русские путешественники наблюдали танцы альмей в небольших комнатах частных домов, крошечных традиционных кофейнях, которые представляют собой такую же обыкновенную комнату, или же просто на улице под открытым небом при свете луны.

Радикально условия работы танцовщиц поменялись к концу 1880-х, когда появились специально оборудованные сцены в развлекательной части Каира:

«Говорят, нет на свете города томительней Каира, — писал Дедлов в 1887-м. — Кафе-шантаны, рулетка, танцовщицы и жулики — вот Каир» [20, с. 231].

Картавцов, посетивший Каир в 1889 году, ссылаясь на местных знакомых, сообщает, что алмеи всё еще нередко преследуются полицией, но, начиная с 1890-х, авторы свидетельствуют о совершенно новых условиях работы танцовщиц: на смену обыкновенной комнате в частном доме пришли кафе-шантаны и рестораны со специально оборудованными сценами и зрительными залами. «На другой день вечером мы попали с Федором Ивановичем (Шаляпиным) в одну из лучших арабских кофеен, в которой подвизаются лучшие “альме” (танцовщицы) Каира, — описывает (1903) одно из таких заведений Соколов. — Это обширный, высокий и длинный зал, сплошь уставленный маленькими мраморными столиками. Стены украшены портретами Египетского хедива Аббаса Хельми 2-го и королевы английской Виктории. В одном конце зала открытая сцена, убранная по-восточному» [29, с. 84]. «Весь потолок увешан, как в ламповом магазине, самыми яркими разноцветными люстрами, какими-то хрустальными канделябрами, которые не горят и не могут гореть, так как они только “для красоты”, как объяснил мне мой спутник, для того чтобы пышно отражались настоящие лампы и действительные канделябры. Все великолепно. Белый мраморный фонтан смутно журчит в середине зала... Странная мелодия несется с эстрады. Там шесть, семь инструментов, странная смесь Европы и Азии, и двенадцать певцов в широких египетских одеждах, поджавши ноги, сидят на длинных диванах... певцы и музыканты вызывали царицу бала, танцовщицу танцев живота» [28, с. 19–20], — подробно описывает Елпатьевский в 1911 году.

Современным исследователям [12] удалось несколько прояснить историю запрета работы танцовщиц в Каире и Александрии, который был введен в 1833 (или 1834) году при правителе Египта Мухамеде Али, ужесточен при его внуке Аббасе и отменен в конце 1880-х². Из табл. 2 следует, что сообщения авторов об активности танцовщиц в других городах Египта исчезают как раз в начале 1890-х — в тот самый момент, когда в Каире появляются абсолютно новые условия для их работы. Мы можем предположить, что именно в это время Каир становится танцевальным центром Египта, а региональные центры приходят в упадок, уходя в историю вместе с альмэ и гауази предыдущей эпохи.

Знаменитые альмэ Египта

Российские путешественники сохранили для истории имена двух знаменитых египетских танцовщиц XIX века.

² Причины его и детали действий правителя до конца не установлены. Каковы бы они ни были, запрет, несомненно, оказал решающее воздействие на историю египетского женского профессионального танца.

Уста-Сакнэ³

Рафалович сообщает о «лучшей каирской альмэ» по имени Уста-Сакнэ, которую ему довелось видеть в частном доме в Каире (1846–48): «Уста-Сакнэ, лучшая каирская альмэ, которую Европейцы прозвали египетскою Малибран, ...получала за вечер от хозяина дома по 500 пиастров, и сверх того собирала почти столько же с гостей, к которым в разное время подходила с тамбурином» [10, с. 56]. Вполне возможно, что Уста-Сакнэ — та самая танцовщица, которую английская путешественница Л. Дафф-Гордон увековечила в своем сочинении 1860 года как Сакину ал-Маз. «Сакине... 55 лет... она грациозна как леопард, а великолепный голос резок, но захватывает. По голосу мне показалось, что ей лет 30–35... Армянки, с которыми она общалась между песнями, относились к ней с большим почтением... Она из муслимов, очень богата и щедра. Сакина получает как минимум 50 фунтов стерлингов за вечер» [31, с. 36].

Из литературы российских путешественников о египетских танцовщицах известно, что они быстро старились: в 24 года они выглядели уже зрелыми женщинами. Теряя «товарный вид», танцовщицы, которые всегда сопровождали свое выступление пением, зачастую переходили в разряд певиц. Между сообщениями Рафаловича и Дафф-Гордон — разрыв длиною почти в 15 лет. Это достаточный срок для того, чтобы Уста-Сакнэ перестать танцевать. Отмеченная Дафф-Гордон грациозность выдает в певице бывшую танцовщицу. Рафалович сообщает о ней, что она относится к высшему разряду альмэ, о чем свидетельствует и ее имя: слово «уста» имеет в арабском языке значение «мастер». Подробности, сообщаемые Дафф-Гордон о ее гонораре, богатстве и уважении, которым она пользуется у женщин, совпадают с описанием Рафаловича. Сохранилась гравюра Лорье (см.: илл. 1), изображающая египетскую алмею Сакину Ал-Маз с тамбурином (возможно, тем самым, в который Уста-Сакнэ собирала плату с гостей вечера, описанного Рафаловичем).

Кучук-Ханем

Имя Кучук-Ханем упоминается двумя русскими путешественниками. В 1884 году Андреевский стал свидетелем танцевального представления в Абу-Тиге, недалеко от города Сиут (Асьют): «В особенности одна, Кучук-ханем, как ее назвал сидевший рядом со мной губернатор и не спускавший с нее глаз, плясала с большой страстностью и плясала мастерски» [19, с. 325]. В 1887 году Дедлов воспроизводит описание знаменитой танцовщицы Кучук-Ханем из книги французского журналиста М. Дюкана «Нил».

Кучук-Ханем была многократно описана европейскими путешественниками. По их сообщениям канадская исследовательница Фрээр восстановила

³ Ударение выставлено Рафаловичем.



Илл. 1. Египетская
альмея Сакина Ал-Маз. Лорье.
Ок. 1870. [31, с. 34]

в общих чертах ее биографию [12]. Кучук-Ханем не была египтянкой. Она родилась, вероятнее всего, в Дамаске около 1823 года. В Каир она приехала в возрасте 17 лет. Там она приобрела богатство и славу одной из самых знаменитых альмэ своего времени. Некоторое время она жила в Эсне, одном из региональных танцевальных центров в период действия запрета на работу танцовщиц в Каире и Александрии. В Эсне у нее был собственный дом и прислуга. Многочисленные европейские путешественники, посещавшие ее дом в 1850-е ради представления, описывали красоту и богатство танцовщицы. Ходило множество слухов о ее романе с пашой Египта Аббасом. Правда это или нет, но Кучук-Ханем стала единственной танцовщицей, которой Аббас разрешил вернуться в Каир

в период действия запрета на работу танцовщиц. К 1884 году, когда Андреевский посетил Абу-Тиг, Кучук-Ханем уже никак не могла быть в числе юных альмэ, которых он там видел, однако то, что губернатор называл самую яркую танцовщицу вечера «Кучук-ханем», свидетельствует о том, что имя легендарной альмэ XIX века стало нарицательным.

Костюмы египетских танцовщиц

Костюмы и украшения египетских танцовщиц, как свидетельствуют русские путешественники, зависели от класса альмэ и менялись со временем.

В Каире в 1869 году костюм альмэ низшего класса состоял из «куртки и юбки, но между курткой и юбкой оставалось небольшое нагое место на желудке... На голове, в ушах, на руках сверкали бриллианты, быть может, взятые напрокат» [13, с. 158].

В Минье в 1876 году, по сообщению Щербачёва [18, с. 130], танцовщицы среднего уровня были одеты в ситцевые платья, украшены монистами и браслетами; одна из гавази носила особенное украшение для носа в виде кольца с подвесками. В 1881 году Елисеев [24, с. 100–101] описал костюмы альмэ высшего разряда из того же города: красная шапочка с золотыми и серебряными монетами; кружевная розовая рубашка с глубоким вырезом на груди и широкими рукавами; малиновый корсет из атласа с глубоким вырезом на груди; широкие шаровары из шелка; поверх шаровар на бедрах «отрез дорогой ткани»; темно-малиновая бархатная куртка поверх всего костюма; красные сафьяновые туфли.

Щербачёв описал богатейшие одеяния альмэ, танцевавших на вечере, организованном для русских путешественников властями Луксора в 1876 году: «Они надели лучшие уборы. Платья их, красные с черным, почти сплошь покрыты заработанным золотом: фунтами, стерлингами, наполеонами, дукатами, полуимпериалами, новенькими трехрублевыми (золотые трехрублевники я видал только за границей; кажется, они чеканятся исключительно для надобностей министерства иностранных дел), вокруг стана монеты образуют как бы панцирь из золотой чешуи; шею украшает золотое монисто, а с головы на спину и плеча золотым водопадом спускается особого рода унизанная червонцами сетка» [18, с. 172].

Крестовский [26, с. 50] не позднее 1892 года был в Александрии свидетелем представления гавази невысокого разряда. Они были одеты в прозрачные рубашки с длинными широкими рукавами из гренадина с золотой строчкой, широкие розовые шаровары из ситца, на бедрах — длинные шерстяные шарфы в красно-желтую полоску; поверх рубашки — курточка-безрукавка, заменявшая лиф. Украшениями служили бусы из кораллов, бусин и монет, монисты в волосах из фальшивых монет, серебряные браслеты и четки на запястьях, серебряные кольца с подвесками, продетые сквозь ноздрю. Две девушки были в алых фесках (шапочках), другие с волосами, заплетенными в мелкие косички.

Недалеко от Асьюта, в деревне Абу-Тиг Андреевский около 1884 года наблюдал представление танцовщиц среднего класса, костюм которых состоял из «яркой полосатой шелковой юбки и расшитой позументом куртки, одетой нараспашку поверх белой рубашки. У одной на голове была маленькая шапочка, обвешанная монетами, а в ушах — громадные кольца с различными подвесками...» [19, с. 324].

Более поздние авторы по какой-то причине не упоминают костюмы танцовщиц, отмечая лишь множество металлических украшений. Можно предположить, что это происходило от нежелания повторяться. Только Фонвизин [27, с. 91] в 1910 году описал небогатую свадьбу в Каире, на которой выступили танцовщицы: одна — в атласном платье, отделанном рюшами из кисеи, с обнаженными шеей и плечами, вся в поддельных драгоценностях и с блестящей короной на голове; вторая — в красном атласном платье с еле прикрытыми прозрачной рубашкой грудью и животом.

Анализируя эти описания, можно сделать несколько заключений:

- во-первых, чем выше был класс танцовщицы, тем более многослойным и закрытым был ее костюм; дороже ткани и лучше подобраны цвета деталей костюма;

- во-вторых, независимо от класса, египетские танцовщицы удивляли путешественников прозрачностью костюма в области груди (см.: илл. 2).



Илл. 2. Э. К. Соколовский.
Раузиат. 1895 г.

Иллюстрация к книге Елисеева

Андреевский приводит любопытный разговор с сотрудником консульства в Луксоре Мустафой-ага, организатором выступления, или танцевальной «фантазии»⁴. Мустафа-ага поинтересовался, почему к празднику не присоединились русские дамы. «Ему ответили, что дамы нашли неудобным идти на вечер, где будут танцевать хавази. Мустафа обиделся и, несмотря ни на какие объяснения, никак не хотел понять своей восточной башкой, что его танцы альмей до некоторой степени неприличны. “Что же тут неприличного? — говорил он... — напротив, это очень красивое и приятное зрелище”» [19, с. 384]. Мустафа-ага был известен среди русских путешественников как человек, «который на весь Египет славился своим радушием, а главное, пониманием в хореографическом деле» [19, с. 383]. О нем тепло вспоминал не только Андреевский, но и Щербачёв. В обоих случаях Мустафа-ага, дом которого находился на территории Луксорского храма, устроил для русских путешественников весьма достойные танцевальные вечера с участием танцовщиц высокого ранга.

Аксессуары египетских танцовщиц

Таблица 3. Российские путешественники об аксессуарах египетских танцовщиц

Наименование аксессуара	Кто и когда наблюдал
Кастаньеты/саггат/сджады/кроталы	Рафаилович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Щербачев, 1876 Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884
Тамбурин/бубен	Рафаилович, 1846–48 Елисеев, 1881
Трость	Щербачев, 1876
Струнный инструмент	Елисеев, 1881
Бутылка со свечой на голове	Картавцов, 1889
Шарф до пола	Елпатьевский, начало 1900–х

⁴ «Фантазией» египтяне называли подобные выступления, предлагая посмотреть их русским и европейским зрителям.

Таблица 3 содержит сведения об аксессуарах, которые использовали египетские танцовщицы во время представлений. Аксессуары не были обязательны. Самое большое распространение имели саггат (как правильно записал арабское название этого музыкального инструмента Рафалович [10, с. 55]) — металлические тарелочки, которые надеваются на большой и средний палец руки. После 1890-х все перечисленные в таблице аксессуары исчезают из описаний авторов и появляется новый — длинный шарф до пола (сегодня в Египте его называют «тарха»). Этот аксессуар стал традиционным для современного египетского ракс шарки.

Музыкальное сопровождение

Таблица 4. Музыкальные инструменты, упомянутые российскими путешественниками до 1917 года.

Музыкальные инструменты	Кто и когда слышал
Арабские барабаны	Уманец, 1843–44 Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884 Крестовский, до 1892 Лендер, 1893
Саггат/кастаньеты/саджады/кроталы	Рафаилович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Щербачев, 1876 Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884
Тамбурин/бубен	Рафалович, 1846–48 Соллогуб, 1869 Щербачев, 1876 Елисеев, 1881 Картавцов, 1889 Лендер, 1893 Фонвизин, 1910
Арабские дудки	Соллогуб, 1869 Щербачев, 1876 Елисеев, 1881 Картавцов, 1889
Арабские струнные инструменты	Соллогуб, 1869 Скальковский, 1869 Щербачев, 1876 Елисеев, 1881 Андреевский, ок. 1884 Крестовский, до 1892

Российские путешественники сообщают, что египетские альме танцевали под аккомпанемент саггат, на которых играли сами, собственного пения, а также в сопровождении некоторых музыкантов и певцов. Самый простой аккомпанемент обеспечивался двумя ударными инструментами (барабаном

и бубном) или одним ударным и дудкой. Чем выше был класс танцовщицы, тем больше музыкантов сопровождали ее представление. Все инструменты до начала XX века были арабскими. Елпатьевский, возможно, одним из первых наблюдал большой арабо-европейский «бэнд» современного типа в каирском кафе-шантане начала 1900-х: «Странная мелодия несется с эстрады. Там шесть, семь инструментов, странная смесь Европы и Азии, и двенадцать певцов...» [28, с. 20].

Арабская музыка производила на российских путешественников неизгладимое впечатление. Они называли ее «буйной» [11, с. 211], «невыносимым бренчанием и писком» [13, с. 158], «гнусливой» [17, с. 72], «дерущей уши нескладицей» [18, с. 130], «странными переливами, бляением, взвизгиванием, мяуканьем, воем» [18, с. 172]. «От музыки бросало нас сначала в жар и холод, и казалось, что колотят чем-то изо всех сил по голове, потом привыкли», — писал Соколов, сопровождавший Шаляпина в Каире в 1903 году. В то же время он отметил, что Шаляпин был так впечатлен необычным звучанием, что пригласил артистов после программы за свой столик и через переводчика долго расспрашивал их о восточной музыке, от чего «альмэ были в восторге» [29, с. 86–87].

Реакция Шаляпина была нехарактерной для русского путешественника. Не понимающему традиционную арабскую музыку русскому человеку, воспитанному на классических симфониях, не знающему арабского языка, очень сложно было оценить ее красоту, очарование и смыслы. Из всех российских путешественников, описывавших представления танцовщиц Египта, это почувствовал и передал только Елпатьевский:

«– Какую они поют песню? — спрашиваю я моего спутника.

Он смотрит на меня удивленно и говорит:

– Никакой песни... Они импровизируют. — И поясняет. — Кто же стал бы ходить, если бы всякий день одну и ту же песню пели.

Он тут же переводит мне эту импровизацию, которой певцы и музыканты вызывали царицу бала, танцовщицу танцев живота.

– “Я ждал тебя, ты не приходила ко мне. Я не видел тени твоей, я не слышал звука шагов твоих, не доносилось до меня шелеста одежд твоих... Приди ко мне, красавица моя! Солнце, брат твой, и луна, сестра твоя, только они одни могут спорить с тобой о красоте... Приди, приди, красавица моя, возлюбленная моя!!!”

Она пришла наконец на эстраду, сестра солнца и сестра луны...

Старый египтянин, сухой и длинный, в широких одеждах стоит у эстрады и громко кричит:

– Молчите! Молчите! Слушайте!

И когда танцовщица танцует самое экстренное па, он одобрительно говорит:

– Хорошо, очень хорошо!

А когда ослабевает усердие певцов или уменьшается внимание зрителей, он кричит:

– Пойте! Пойте! – И к зале: – Молчите! Слушайте!

Они не были те “откровенные” танцы голых животов, какие мне доводилось видеть как-то на нижегородской ярмарке, те, которые преподносятся на разных выставках европейской публике, но, должно быть, нужно пропитаться духом народа, проникнуть в чужую душу, чтобы оценить это несомненно народное танцевальное творчество... чтобы понять то настроение местной публики, когда без приказов старого египтянина, этого хора арабского кафе-театра, люди оставляли свои папиросы и сигары и наргилэ и все, как один, наблюдали развертывавшуюся и усложнявшуюся картину танцев живота...» [28, с. 20–22].

Описания движений египетских танцовщиц

Рафалович, 1846–48: «Пляска альмэ и гавази ...состоит преимущественно в весьма выразительной пантомиме, сопровождаемой дрожащим движением нижней части туловища, причем ноги вовсе не удаляются от пола» [10, с. 57].

Соллогуб, 1869: «Пляска заключается в том, что они почти на одном месте тихо вертятся, разводят руками и дрожат животом, как наши цыганки дрожат плечами. Искусство здесь требует, чтобы плечи оставались неподвижны, и чтоб голова, руки и живот шевелились независимо друг от друга» [13, с. 123].

«Танец ...заключался в том, что танцовщица заставляла дрожать выказываемую наготу, так как наши цыганки дрожат плечами. С места она не двигалась, но чуть заметно иногда приседала или поворачивалась, то вправо, то влево. В каждой руке она держала между двумя пальцами маленькие медные тарелочки или кроталы, которыми аккомпанировала оркестру. Вот идеал арабской хореографии» [13, с. 158].

Скальковский, 1869: «Большая же часть танцев состоит в однообразном и утомительном для глаз движении рук и дрожании корпуса» [17, с. 72].

Щербачев, 1876: «Танцовщица стояла посреди комнаты с длинною палкой в руках и — то подпиралась ею как костылем, то клала на нее подбородок, то целилась ею в присутствующих. При этом колен ногами не выделялось; ходили только плеча, голова, стан, — и все туловище как-то дрожало под такт музыки. Порою, сгорбив спину и змееобразно изгибаясь, баядерка оседала наземь... совсем опустившись на пол, плясунья стала медленно переползать с места на место, причем плеча и грудь ее все еще дрожали...» [18, с. 130–131].

Елисеев, 1881: «Быстро выпрямляется их стройный стан, красивые обнаженные руки вскидываются вверх... алмея изгибается, словно змея, и как-то неслышно плывет по коврам, следуя такту музыки... Все сильнее и сильнее изгибается раузиат, закинув далеко назад голову... высоко приподнимается полуоткрытая грудь, все тело алмеи дрожит и содрогается, и ноги скользят

мелкими шажками под трепет замирающих кастаньет. Едва касаясь пола, взлетает потом она на остром носке шитых золотом туфель, широкие шелковые шальвары с легким шуршанием вьются красивыми складками вокруг стройной ножки, гремящей металлическими кольцами, гибкий стан колыхнется, красивые смуглые руки, едва держащие бубен, откидываются беспомощно назад вместе с опрокинутым туловищем и головой...» [24, с. 101].

Андреевский, ок. 1894: «Танцовщицы одна за другой прошлись кругом сцены с легким дрожанием бедр и с щелканьем кастаньет... арабский танец, состоящий лишь в изгибании стана, то медленном, то быстром, смотря по темпу музыки, и в дрожании бедр и плеч при полной неподвижности остальных частей тела... Она то извивала свой гибкий стан... то, раскинув руки как бы для объятия, начинала трепетать... то становилась на колени и, плавно нагибаясь вперед и откидываясь назад, как бы молила о пощаде богиню любви, и в этих медленных, ленивых движениях сказывалась вся страстная нега Востока с его пламенным солнцем, с его журчащими в гаремах фонтанами, с его пальмами, с его поэзией» [19, с. 324–325].

Картавцов, 1889: «Сначала алмея что-то выделявала на месте, потом стала сгибать ноги как раз так, как нужно, чтобы сделать реверанс; затем изгибала тело, то наклоняясь вперед горизонтально и почти касаясь пола, то откидываясь назад, то медленно вращаясь слева направо и справа налево; но куда бы ни двигалось тело, нижняя часть ног — от колена до ступни — и голова были совершенно неподвижны. О плавности движений можно судить по тому, что она поставила на голову пустую бутылку, а на горлышко ее зажженную стеариновую свечку и не только бутылка, но даже и свеча, ничем не поддерживаемые, не шелохнулись ни разу» [22, с. 128].

Анализ приведенных выше описаний позволяет выделить следующие характерные черты египетского танца ракс шарки XIX века:

- почти весь танец сопровождается «дрожанием» бедрами либо плечами (в терминах современных египетских педагогов ракс шарки – «шимми»);
- движения и шаги исполняются в такт музыке;
- необходимым качеством для танцовщицы является гибкость корпуса для выполнения прогибов и скручиваний;
- особое внимание уделяется движениям и выразительности рук;
- характерной частью танца являются партерные элементы и перемещения;
- существенной характеристикой танца является изоляция частей тела;
- аксессуары используются в танце для подчеркивания баланса;
- танец исполняется в основном на полной стопе, на точке, подъем на полупальцы подается как особенный спецэффект.

Сведения о хореографии

Хотя российские путешественники применяли к египетским танцам слова «хореография» [13, с. 158; 19, с. 383] и «балет» [13, с. 123 и 158], а Елисеев восторженно называл гавази «балеринами современного Египта» [24, с. 100], сведения о наличии хореографии в их отчетах крайне скудны, хотя свидетельствуют о наличии некоего набора жанров танца. Скальковский, будучи зрителем, искушенным в балетном искусстве, отмечал, что у египетских танцовщиц «разные песни и танцы имеют между собой связь, и всего не переслушаешь за двадцать четыре часа» [17, с. 72]. Щербачёв подметил, что танцовщицы умело управляли этим набором песен, чтобы зрители не скучали: «Через каждые пять минут баядерки постукиванием кастаньет указывали музыкантам новый мотив» [18, с. 173]. Андреевский, наблюдавший представления гавази несколько раз, обратил внимание, что они поочередно и иногда попарно проделывали «установленные па, повторявшиеся бесконечное количество раз» [19, с. 385]. В репертуаре танцовщиц были и некоторые устойчивые формы танца (в частности, Картавцов, рассказывая об особом представлении египетской альмэ с бутылкой на голове, сообщает с ее слов, что это — ее «любимый танец» [22, с. 128]).

Скудость сведений о хореографии египетского танца, возможно, объясняется и тем, что российские путешественники «пропускали две трети и торопили переход к тем танцам, которые составляют букет египетского искусства» [17, с. 72]. Таким танцем русские авторы считали знаменитую «пчелу» («осу», «наэле», «нахлэ»).

Египетское происхождение этого танца, как свидетельствуют изыскания Фрэзер, остается под большим вопросом. Исследовательница отмечает, что почему-то этот танец представлен только в отчетах французских авторов, в то время как английские путешественники его не упоминают. Сведений же о том, что танец «пчела» существовал в Египте до времени начала массовых европейских путешествий, пока не найдено. Тем не менее русские путешественники полагали, что скандально известный в европейской литературе танец «пчела» для египетских танцовщиц являлся обязательной частью программы, и очень удивлялись, когда альмэ высокого ранга, танцевавшие в луксорском доме Мустафы-аги, отказывались его исполнить. Такой же отказ наблюдал Андреевский в деревне Абу-Тиг недалеко от Асьюта, где за танцовщиц вступился местный градоначальник: «Губернатор отвечал уклончиво, говорил, что на площади нельзя исполнять этого танца, а у него в доме — места мало; к тому же, навряд ли здешние танцовщицы сумеют умно и художественно провести эту сцену, и что надо ехать в Луксор, где живут будто лучшие гхавази во всем Египте» [19, с. 325].

Что же представлял собой этот танец? Имитируя, что под одежду забралась пчела, «танцуя, плясуньи понемногу раздеваются, и последние па, обыкновен-

но самые смелые, делаются в то время, когда уже ничто, кроме разве браслетов и серег, не стесняет движений танцовщицы» [18, с. 172]. Описания этого представления оставили Соллогуб, Скальковский, Щербачёв, Елисеев, Андреевский, Дедлов и Крестовский (впечатления авторов при этом коррелировали с уровнями танцевального мастерства танцовщиц). Соллогуб, Скальковский и Дедлов, наблюдавшие «пчелу» в некачественном исполнении, были шокированы его непристойностью. Другие путешественники оставили более романтические воспоминания: «Я не буду описывать этого чувственного танца, остатка древний сатурналий, мистического культа Вакха, Адониса и позднейших римских оргий. Быстрое неистовое кружение на одном месте, всевозможные движения рук, ног и поясицы, кончающиеся постепенным сбрасыванием одежд под сладострастный такт музыки, пляской полуобнаженных альмей и медленным их одеванием среди непрерываемых танцев и мимических телодвижений, — вот что представляет собой знаменитый танец пчелы, или осы» [24, с. 128].

Пожалуй, самое подробное и беспристрастное изображение этого «пикантного» жанра оставил Крестовский [26, с. 50–51]. В его описании танец представляет собой моноспектакль артистки в музыкальном сопровождении. Танцовщица начинает с позы в центре импровизированной сцены. Она полностью одета в многосоставный костюм. Под звук струнного арабского инструмента, действительно напоминающего жужжание пчелы, она изображает, будто следит за надоедливym насекомым и отмахивается от него сначала руками, а затем, по мере развития сюжета, — деталями костюма. Избавление от каждого предмета одежды обставляется пантомимой. Чем меньше одежды остается на танцовщице, тем драматичнее музыка. В кульминационный момент, когда на исполнительнице остается одна полупрозрачная рубашка, она изображает, будто пчела все-таки ее ужалила, и театральным жестом под соответствующий моменту музыкальный аккомпанемент сбрасывает рубашку на пол. Следует динамичный танец, изображающий страдание от укуса. Танец заканчивается падением в партер и замиранием. Крестовский, являясь человеком своего времени, разумеется, не может одобрить таких представлений, но отмечает, что этот танец «характерен и вполне выражает то, что хочет выразить» [26, с. 51].

Повторимся, что вопрос о происхождении этого рода представлений египетских танцовщиц XIX века дискутируется. Автор наиболее серьезной научной работы Фрэзер высказывает предположение, что гавазы и альмэ, поставленные в тяжелое финансовое положение запретом на работу в Каире и Александрии, изобрели этот танец в угоду европейским путешественникам, чтобы иметь источник заработка, а национальной традиции этот танец не имел.

Выводы

Сочинения российских путешественников дореволюционного времени являются ценными источниками о развитии египетского танца ракс шарки XIX – начала XX века. В отсутствие фото- и видеоматериалов они сохранили для истории имена исполнительниц, традиционные костюмы, характерные движения и даже жанры танца. Любопытство и наблюдательность наших соотечественников позволяют современным исследователям национального танца Египта не только реконструировать его исторические формы, но и понять, каким же на самом деле был знаменитый танец альмей, вдохновлявший писателей, художников и хореографов во всем мире на протяжении двух столетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горячкин Г. В. Египет в российских архивах. М.: Медина, 2017. 284 с.
2. Карамзин Н. М. История государства Российского. М.: Эксмо, 2002. 1024 с.
3. Данциг Б. М. Ближний Восток в русской науке и литературе (дооктябрьский период). М.: Наука, 1973. 436 с.
4. Piatnitsky Y., Baddeley O., Brunner E. Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century. London: University of Washington Press, Saint Catherine Foundation, 2000. 456 p.
5. Хождение архимандрита Агрефения около 1370 г. // Православный палестинский сборник / ред. архимандрит Леонид. СПб.: Православное Палестинское общ. (тип. В. Киришаума), 1896. Вып. 48. 36 с.
6. Хождение гостя Василья 1465–1466 гг. // Православный палестинский сборник / ред. архимандрит Леонид. СПб.: Православное Палестинское общ. (тип. В. Киришаума), 1884. Вып. 6. 32 с.
7. Хождение купца Василия Познякова по святым местам Востока // Православный палестинский сборник / ред. Х. М. Лопарев. СПб.: Православное Палестинское общ. (тип. В. Киришаума), 1887. Вып. 18. 31 с.
8. Данциг Б. М. Русские путешественники на Ближнем Востоке. М.: Мысль, 1965. 272 с.
9. Григорович-Барский В. Г. Странствования Василья Григорович-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 гг.: в 4 т. СПб.: Тип. В. Киришаума, 1885–1887. 428 с.
10. Рафалович А. А. Путешествие по Нижнему Египту и внутренним областям дельты. СПб.: Тип. Я. Третья, 1850. 433 с.
11. Уманец А. Поездка на Синай с приобщением отрывков о Египте и Святой земле: в 2 ч. СПб.: Тип. III отд. собственной Е. И. В. канцелярии, 1850. Ч. 2. 372 с.
12. Fraser K. W. Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt 1760–1870. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2015. 296 p.
13. Соллогуб В. А. Новый Египет. СПб.: Тип. Скарятин, 1871. 164 с.

14. Горячкин Г. В. Египет глазами россиян середины XIX – начала XX в. Политика. Экономика. Культура // Народы Ближнего Востока. 1992. Вып. XV. Кн. 2. 331 с.
15. Поггенполь М. Очерк возникновения и деятельности Добровольного флота за время XXV-летнего его существования. СПб.: Тип. А. Бенке, 1903. 319 с.
16. Любарская А. М. Русские путешественники и моряки на строительстве Суэцкого канала // Страны и народы Востока. 1959. Вып. 1. С. 148–161.
17. Скальковский К. Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии 1869–1972. СПб.: Тип. тов. «Общественная польза», 1873. 323 с.
18. Щербачев Ю. Н. Поездка в Египет. Из Константинополя в Каир. По Нилу и на Суэцком канале. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1883. 371 с.
19. Андреевский В. Египет. Александрия, Каир, его окрестности, Саккара и берега Нила до первых порогов. Описание путешествия в 1880–81 году. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 471 с.
20. Дедлов В. Л. Из далека. Письма с пути. Из «Книжек Недели». СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 428 с.
21. Дедлов (Кизн) В. Л. Приключения и впечатления в Италии и Египте. Заметки о Турции. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 482 с.
22. Картавцов Е. Э. По Египту и Палестине. Путевые заметки. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. 250 с.
23. Рейхельт Н. Н. (Лендер). Египет и Палестина. Очерки и картинки. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1893. 192 с.
24. Елисеев А. В. По белу свету. Путешествия по трем частям Старого Света. М.: Эксмо, 2017. 448 с.
25. Краснов А. Н. Из колыбели цивилизации. Письма из кругосветного путешествия. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1898. 658 с.
26. Крестовский В. В. В дальних водах и странах // Крестовский В. В. Собрание сочинений Всеволода Владимировича Крестовского. СПб.: Изд. тов. «Общественная польза». 1899. Т. 6. 507 с.
27. Фонвизин С. Семь месяцев в Египте и Палестине. Очерки и впечатления. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1910. 194 с.
28. Елпатьевский С. Египет. СПб.: Общественная польза, 1911. 213 с.
29. Соколов Н. А. Поездка Ф. И. Шаляпина в Африку. М.: Тип. Печатник, 1914. 88 с.
30. Carlton D. Looking for Little Egypt. New-York: International Dance Discovery Publisher, 1995. 120 p.
31. Буонавентура В. Рожденная в танце. СПб.: ID press, 2005. 156 с.

REFERENCES

1. Goryachkin G. V. Egipet v rossijskix arxivax. M.: Medina, 2017. 284 s.
2. Karamzin N. M. Istoriya Gosudarstva Rossijskogo. M.: E' ksmo, 2002. 1024 s.

3. *Dancig B. M.* Blizhnij Vostok v russoj nauke i literature (dooktyabr`skij period). M.: Nauka, 1973. 436 s.
4. *Piatnitsky Y., Baddeley O., Brunner E.* Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century. London: University of Washington Press, Saint Catherine Foundation, 2000. 456 p.
5. Xozhdenie arximandrita Agrefeniya okolo 1370 g. // Pravoslavny`j palestinskij sbornik / red. arximandrit Leonid. SPb.: Pravoslavnoe Palestinskoe obshh. (tip. V. Kirshbauma), 1896. Vy`p. 48. 36 s.
6. Xozhenie gostya Vasil`ya 1465–1466 gg. // Pravoslavny`j palestinskij sbornik / red. arximandrit Leonid. SPb.: Pravoslavnoe Palestinskoe obshh. (tip. V. Kirshbauma), 1884. Vy`p. 6. 32 s.
7. Xozhdenie kupcza Vasiliya Poznyakova po svyaty`m mestam Vostoka // Pravoslavny`j palestinskij sbornik / red. X M. Loparev. SPb.: Pravoslavnoe Palestinskoe obshh. (tip. V. Kirshbauma), 1887. Vy`p. 18. 31 s.
8. *Dancig B. M.* Russkie puteshestvenniki na Blizhnem Vostoke. M.: My`sl`, 1965. 272 s.
9. *Grigorovich-Barskij V. G.* Stranstvovaniya Vasil`ya Grigorovich-Barskogo po svyaty`m mestam Vostoka s 1723 po 1747 gg.: v 4 t. SPb.: Tip. V. Kirshbauma, 1885–1887. 428 s.
10. *Rafalovich A. A.* Puteshestvie po Nizhnemu Egiptu i vnutrennim oblastyam del`ty`. SPb.: Tip. Ya. Treya, 1850. 433 s.
11. *Umanecz A.* Poezdka na Sinaj s priobshheniem otr`vkov o Egipte i Svyatoj zemle: v 2 ch. SPb.: Tip. III otd. sobstvennoj E. I. V. kancelarii, 1850. Ch. 2. 372 s.
12. *Fraser K. W.* Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt 1760–1870. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2015. 296 p.
13. *Sollogub V. A.* Novy`j Egipt. SPb.: Tip. Skaryatina, 1871. 164 s.
14. *Goryachkin G. V.* Egipt glazami rossiyan serediny` XIX – nachala XX v. Politika. E`konomika. Kul`tura // Narody` Blizhnego Vostoka. 1992. Vy`p. XV. Kn. 2. 331 s.
15. *Poggenpol` M.* Ocherk vzniknoveniya i deyatel`nosti Dobrovol`nogo flota za vremya XXV-letnego ego sushhestvovaniya. SPb.: Tip. A. Benke, 1903. 319 s.
16. *Lyubarskaya A. M.* Russkie puteshestvenniki i moryaki na stroitel`stve Sue`czkogo kanala // Strany` i narody` Vostoka. 1959. Vy`p. 1. S. 148–161.
17. *Skal`kovskij K.* Putevy`e vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii 1869–1972. SPb.: Tip. tov. «Obshhestvennaya pol`za», 1873. 323 s.
18. *Shherbachev Yu. N.* Poezdka v Egipt. Iz Konstantinopolya v Kair. Po Nilu i na Sue`czkom kanale. M.: Universitetskaya tip. (M. Katkov), 1883. 371 s.
19. *Andreevskij V.* Egipt. Aleksandriya, Kair, ego okrestnosti, Sakkara i berega Nila do pervy`x porogov. Opisanie puteshestviya v 1880–81 godu. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1884. 471 s.
20. *Dedlov V. L.* Iz daleka. Pis`ma s puti. Iz «Knizhek Nedeli». SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 428 s.

21. *Dedlov (Kign) V. L.* Priklyucheniya i vpechatleniya v Italii i Egipte. Zametki o Turcii. SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 482 s.
22. *Kartavczov E. E`.* Po Egiptu i Palestine. Putevy`e zametki. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1896. 250 s.
23. *Rejxel` t N. N. (Lender).* Egipet i Palestina. Oчерki i kartinki. SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1893. 192 s.
24. *Eliseev A. V.* Po belu svetu. Puteshestviya po trem chastyam Starogo Sveta. M.: E`ksmo, 2017. 448 s.
25. *Krasnov A. N.* Iz koly`beli civilizacii. Pis`ma iz krugosvetnogo puteshhestviya. SPb.: Tip. M. Merkusheva, 1898. 658 s.
26. *Krestovskij V. V.* V dal`nix vodax i stranax // Krestovskij V. V. Sobranie sochinenij Vsevoloda Vladimirovicha Krestovskogo. SPb.: Izd. tov. «Obshhestvennaya pol`za». 1899. T. 6. 507 s.
27. *Fonvizin S.* Sem` mesyacev v Egipte i Palestine. Oчерki i vpechatleniya. SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1910. 194 s.
28. *Elpat`evskij S.* Egipet. SPb.: Obshhestvennaya pol`za, 1911. 213 s.
29. *Sokolov N. A.* Poezdka F. I. Shalyapina v Afriku. M.: Tip. Pechatnik, 1914. 88 s.
30. *Carlton D.* Looking for Little Egypt. New-York: International Dance Discovery Publisher, 1995. 120 p.
31. *Buonaventura V.* Rozhdennaya v tance. SPb.: ID press, 2005. 156 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Барсова Н. С. — аспирант; natafari.russia@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Barsova N. S. — Postgraduate Student; natafari.russia@gmail.com

УДК:782.91

«ТРАДИЦИИ И ЗАВЕТЫ ПЕТИПА НЕ ЗАБЫВАЮТСЯ»:
ТВОРЧЕСТВО ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФА
В РЕЦЕПЦИИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

*Брагинская Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Тема вхождения композитора в балетный театр представляется крайне важной при изучении творчества Игоря Стравинского — создателя великих балетных партитур XX века. Обычно в качестве первого проводника Стравинского в мир хореографии называют постановщика «Жар-птицы» Михаила Фокина — ученика Мариуса Петипа. В данной статье акценты смещены в сторону самого Петипа, на спектаклях которого Стравинский воспитывался в годы петербургской юности, постигая эстетику и технику классического балета. Недаром одним из своих самых ранних и ярчайших театральных впечатлений композитор называет «Спящую красавицу» на Мариинской сцене. Реконструировать картину контактов Игоря Стравинского с искусством Петипа помогают документальные свидетельства: расходные книги Фёдора Стравинского, друга Мариуса Петипа и его коллеги по императорской труппе; письма и мемуары; архивные источники. Представленные материалы позволяют предположить, что хореографическая поэтика Петипа повлияла на становление неоклассицизма Стравинского и стала одним из важных слагаемых в системе художественных ценностей композитора.

Ключевые слова: Мариус Петипа, Игорь Стравинский, Санкт-Петербург, Мариинский театр, императорский балет.

“TRADITIONS AND TESTAMENTS OF PETIPA
ARE NOT FORGOTTEN”: OEUVRE OF THE GREAT CHOREOGRAPHER
IN THE RECEPTION OF IGOR STRAVINSKY

*Braginskaya N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The theme of the composer's entry into the ballet theater is extremely important when studying the output of Igor Stravinsky, the creator of the great ballet scores of the 20th century. Usually, as the first guide of Stravinsky to

the world of choreography, they name a stage director of *The Firebird* Mikhail Fokin, a student of Marius Petipa. In this article, the emphasis is shifted towards Marius Petipa himself, at whose performances Stravinsky was brought up in the years of his youth in St. Petersburg, comprehending the aesthetics and technique of classical ballet. No wonder the composer calls *The Sleeping Beauty* at the Mariinsky stage one of his earliest and brightest theatrical impressions. Documentary evidences help to reconstruct the picture of Igor Stravinsky contacts with Petipa's art: account books of Fyodor Stravinsky, a friend of Marius Petipa and his colleague in the imperial troupe; letters and memoirs; archival sources. The presented materials allow to assert that Petipa's choreographic poetics influenced the formation of Stravinsky's neoclassicism and became one of the important components in the composer's system of artistic values.

Keywords: Marius Petipa, Igor Stravinsky, St. Petersburg, Mariinsky Theatre, Imperial Ballet.

Фраза из интервью Игоря Стравинского, опубликованного в декабре 1937 года, не случайно вынесена в заглавие статьи (цит. по: [1, с. 640]). На рубеже XIX–XX веков Мариус Петипа и Игорь Стравинский более двадцати лет дышали одним воздухом петербургской Театральной площади, центром которой для каждого из них, несомненно, был Мариинский театр, что не могло не сказаться на личности композитора — создателя эпохальных балетных партитур современности.

Об Игоре Стравинском Морис Бежар говорил как об авторе самой выдающейся балетной музыки минувшего столетия, а Джордж Баланчин подчеркивал ее особую ритмическую силу, обладающую магической властью над временем и исполнителями. Трудно переоценить роль балетных сочинений в эволюции Стравинского: «трехступенчатая ракета» (М. Друскин) балетов русского периода — «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»; «Пульчинелла», предрекающий неоклассический период; «Агон», созданный на рубежах позднего периода с характерными экспериментами в области серийного письма, — все эти композиции появляются в переломные моменты творческой биографии Стравинского. Помимо собственно балетов, дансатное начало активно проникает в театральные опусы Стравинского в смешанных жанрах, от русской «Сказки о беглом солдате и чёрте» до французской мелодрамы «Персефона» и англо-американского «Потопа». Не говоря о том, что десятки хореографических спектаклей были поставлены на музыку самых разных непрограммных сочинений Стравинского — концертов, симфоний, инструментальных сюит, камерных ансамблей — изначально никак не связанных с театральными замыслами; по подсчетам Ч. Джозефа, на танец положено

около 90 % всей музыки, написанной Стравинским [2, р. 38]! Балет занимает ключевое положение в музыкальной поэтике Стравинского: в его эстетическом кредо именно классический балет является синонимом идеального искусства. Сказанное заставляет особенно пристально вглядываться в фазу формирования балетного опыта композитора, внимательно исследовать его петербургский генезис.

Тема раннего вхождения Игоря Стравинского в балетный театр, его знакомства на правах зрителя с академическими традициями и хореографической практикой представляется крайне важной при изучении творчества композитора. Но пока этот круг вопросов не становился объектом специального исследования — ни в музыковедческих, ни в балетоведческих трудах. Показательно, что в упомянутой выше новейшей энциклопедии «Стравинский» (The Cambridge Stravinsky Encyclopedia, 2021) при обилии различных сюжетов, связывающих творчество композитора с хореографическим искусством, специальная статья, посвященная М. Петипа, отсутствует, а балетная биографика подростка Стравинского ограничена такой фразой: «Учитывая погружение Стравинского в танец с детства, его влечение к балету не так уж удивительно. Императорский балет базировался в близлежащем Мариинском театре, где он посещал представления балетов Золотого века 1890-х годов с участием тех самых артистов, с которыми ему вскоре предстояло сотрудничать» [2, р. 34]¹. Как правило, в качестве первого проводника Стравинского в мир хореографии называют ученика Мариуса Петипа — Михаила Фокина, и точкой отсчета оказывается балет «Жар-птица» (1909–1910)². В данной статье мы бы хотели сместить акценты в сторону самого Мариуса Петипа, на спектаклях которого Игорь Стравинский воспитывался в годы петербургской юности, постигая эстетику и технику классического балета.

Знакомством с миром императорского балета в детские и юношеские годы Игорь Стравинский был обязан своему отцу, Фёдору Стравинскому (1843–1902), великому певцу Мариинской сцены, музыканту-интеллектуалу; в его доме на Крюковом канале собиралась художественная элита Петербурга — композиторы и дирижеры, литераторы и живописцы. В беседах с Робертом Крафтом среди друзей отца 80-летний Игорь Стравинский называет и Мариуса Петипа. «Балет... был знакомым предметом с самого раннего моего детства, — вспоминает в «Диалогах» композитор. — Поэтому я разбирался в тан-

¹ Имя Петипа не упоминается и в другом современном кембриджском сборнике, охватывающем самые разные грани творчества и личности Стравинского с учетом последних достижений мировой стравинскианы, — «Stravinsky in Context» (2021) [3].

² Имеются в виду и отечественные труды, в частности докторская диссертация С. В. Наборщиковой [4] и ее же монография [5].

цевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку. Кроме того, Петипа, хореограф, дружил с моим отцом, и я видел его много раз» [6, с. 63]. На сегодняшний день любопытнейший факт неформальных отношений между Фёдором Стравинским и Мариусом Петипа остается зафиксированным только в данном, переводном мемуарном источнике и пока не получил иных документальных подтверждений. Великий хореограф и великий бас-баритон, на первый взгляд, существовали и творили в пределах одного и того же Мариинского театра, но на разных, почти не соприкасавшихся художественных траекториях, слишком значительна была дистанция между оперой и балетом в XIX веке. Правда, у них объективно появлялась «общая территория», когда речь шла о постановках танцев в опере, и Фёдор Стравинский мог наблюдать работу Мариуса Петипа в «Тангейзере», «Мефистофеле», «Руслане и Людмиле», «Пиковой даме» и многих других спектаклях (см.: [7, с. 386–388]). В действительности, натуры Петипа и Стравинского-отца, несмотря на ощутимую разницу в возрасте (25 лет), многое объединяло, что могло послужить поводом для их сближения. К слову, Петипа получил хорошее музыкальное образование: в брюссельской консерватории Фетиса он изучал сольфеджио и занимался игрой на скрипке, его товарищем по классу был сам Анри Вьётан! А навыки переписки нот, приобретенные тогда же, в молодости, позволяли балетмейстеру разбираться в музыкальных партитурах — идеальный образ хореографа в глазах Игоря Стравинского³!

Возвращаясь к поколению «отцов»: на протяжении десятков лет оба мастера преданно и бескомпромиссно служили искусству на сцене одного театра: Мариус Петипа — с 1862 года, Фёдор Стравинский — с 1876-го. Оба были гениальными актерами и с особым совершенством и блеском исполняли характерные партии. Оба придерживались историко-документального подхода к спектаклю, над которым работали в тот или иной момент своей карьеры. Оба имели сложный, независимый характер, а также тягу к цифрам, которая составляла одного скрупулезно, до копеек, записывать сборы с балетных спектаклей, другого — изо дня в день педантично вести домашние расходные книги, ныне представляющие неоценимый — аутентичный источник сведений о семье Стравинских и шире — петербургской жизни конца XIX столетия (см.: [8]).

Несмотря на тогдашний статус балета как «низкого жанра» в среде так называемой «просвещенной» публики⁴, Фёдор Игнатьевич способствовал знакомству сыновей с большой императорской сценой во всех ее гранях. Неудивительно, что семи с половиной лет от роду Игорь Стравинский оказался

³ «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину», — утверждал Стравинский [6, с. 68].

⁴ Стравинский иронизировал на эту тему в «Хронике» [9, с. 68].

на премьере главного балета Мариуса Петипа и Петра Чайковского — «Спящей красавицы». Сокровенное воспоминание композитор обнародовал в «Диалогах», описывая свой первый в жизни визит в Мариинский театр в качестве зрителя. «Это противоречит одному моему прежнему заявлению о том, что первым музыкальным спектаклем, на котором я присутствовал, был “Жизнь за царя”, — говорил Стравинский. — Балет очаровал меня. ...Что касается самого спектакля, помню однако только мои музыкальные впечатления; вероятно, это были “впечатления о впечатлениях” моих родителей, излагавшихся мне впоследствии. Но танцы меня действительно волновали, и я аплодировал изо всех сил» [6, с. 3].

К сожалению, расходные книги Фёдора Стравинского не дают прямого документального подтверждения того, что семья Стравинских 21 декабря 1889/3 января 1890 года побывала на первом представлении «Спящей красавицы». Возможно, это было бесплатное посещение генеральной репетиции. Не исключено, что Фёдор Игнатьевич как артист Императорских театров пользовался льготой, которая могла подкрепляться и преимуществами знакомства с авторами балета: ведь не говоря о коллегиально-дружеских связях с Петипа, певец был первым исполнителем целого ряда ролей в операх Чайковского на Мариинской сцене. Впрочем, во второй и третьей расходных книгах Фёдора Стравинского и про оплату оперных спектаклей содержится крайне мало упоминаний: помимо покупки «Ложи на “Жизнь за царя” детям» на 31 декабря 1891 года, в последующие десять лет появятся лишь пять записей о приобретении билетов в Мариинский театр, в основном на бенефисные спектакли, задачей которых была прямая финансовая поддержка того или иного солиста или группы исполнителей — «Садко», «Гугеноты», «Корделя» и «Фрейшютц». Последняя запись сделана уже тяжело больным Фёдором Игнатьевичем 27 ноября 1901 года, за год до смерти: «Билеты в кресла на 1-е (по возобновлении) представление “Фрейшютца” (я и Игорь) — 3 рубля 95 копеек». И рядом еще ремарка, очень важная: «Капельдинеру Мариинского театра за разные услуги детям во время их посещений театра — 80 копеек» [10, с. 109].

Значит, увлекавшиеся музыкой сыновья Фёдора Стравинского Игорь и Гурий, как правило, проходили в Мариинский театр без билетов, на иных, специально оговоренных с администрацией условиях. Разъяснение дает реплика Стравинского из «Диалогов»: «Отец достал мне пропуск, по которому я мог проходить в Мариинский театр почти на все репетиции, хотя каждый раз должен был являться к начальнику охраны для предъявления пропуска. К тому времени, когда мне исполнилось шестнадцать лет [т. е. примерно с 1898 года. — Н. Б.], я стал проводить в театре не менее пяти-шести вечеров в неделю» [6, с. 35]. Судя по всему, Игорь Стравинский продолжал пользо-

ваться этой привилегией и после смерти Фёдора Игнатьевича, наступившей осенью 1902 года.

«Большую часть своего свободного времени я проводил на репетициях опер и на оперных спектаклях», — замечает он об этапе 1901–1904 годов, связанном с теоретической подготовкой у Ф. С. Акименко и В. П. Калафати перед планомерным обучением у Н. А. Римского-Корсакова [6, с. 35]. Но только ли на оперы ходил в Мариинский театр молодой Стравинский?

В воспоминаниях Николая Малько есть выразительный эпизод, случившийся, скорее всего, между 1906 и 1908 годами, когда будущий выдающийся дирижер учился в Петербургской консерватории как теоретик⁵: «Пошел как-то в балет. В распоряжении учеников консерватории, теоретиков, было шесть мест на внеабонементные оперные спектакли и на все балетные. Билет в оперу стоил 32 копейки, в балет — 27 [копеек]. Оперные билеты распределялись по очереди, а на балет теоретики не ходили, относились к балету почти с презрением, и можно было всегда свободно получить билет. Места были на пятой скамейке галереи, слева у прохода, недалеко от центра, — отлично видно и слышно.

Взобрался наверх. Ко мне подходит Стравинский: “У вас нет галстука”. Я с ужасом схватился за горло. “Ничего, я принесу”, — сказал он. — Первый балет, “Зачарованный лес” Дриго, меня не интересует, я пришел из-за “Щелкунчика”. Через несколько минут у меня уже был галстук» [11, с. 175].

Приведенный эпизод лишний раз иллюстрирует и известную дискриминацию балета в академических музыкальных кругах; и жесткий дресс-код, принятый в Императорском театре (даже на самых дешевых местах!); и фантастическую близость дома Стравинского к Мариинскому театру: ему достаточно было выйти из парадной и пересечь Офицерскую улицу, чтобы оказаться у служебного входа в театр. Но главное, этот эпизод доказывает, что Игорь Стравинский регулярно ходил на балетные спектакли (пусть и на галерку) и свободно ориентировался в балетном репертуаре⁶, а значит, и в творчестве Пети́па — патриарха русского балета. Упомянутый в воспоминаниях Малько «Зачарованный лес» (1887) на музыку Риккардо Дриго, первоначально поставленный Львом Ивановым, с 1889 года шел в Мариинском театре в хореографии Пети́па; как известно, совместно с Ивановым Пети́па поставил на Мариинской сцене «Щелкунчика» и «Лебединое озеро», — среди десятков других спектаклей.

⁵ Именно так официально называли консерваторских учеников-композиторов, поскольку они изучали теорию композиции.

⁶ К слову, сам Малько тоже не зря посещал балетные постановки: уже в 1908-м он был приглашен в императорскую труппу в качестве ассистента балетного дирижера.

Очевидно, что Игорь Стравинский уже до встречи с Дягилевым и Фокиным, не был новичком в балете и имел превосходный балетный багаж. Неслучайно и на пороге 80-летия он называл лучшей танцовщицей Мариинского балета поры своих студенческих лет Анну Павлову, а на вопрос «От кого вы почерпнули больше всего сведений о технике танца?» отвечал: «От маэстро Чекетти, старшего из артистов балета и бесспорного авторитета в каждом танцевальном па каждого нашего балета. ...Мы подружились с ним еще в Санкт-Петербурге. Разумеется, его знания ограничивались классическим танцем, и он противился общему направлению Русского балета⁷, но Дягилеву нужен был именно его академизм, а не его эстетические взгляды. Он оставался совестью танцевальной труппы во все время ее существования» [6, с. 64]. Поэтому Серж Лифарь, выстраивая галерею имен великих мастеров танца от Марии Тальони до Энрико Чекетти, подчеркивал, что все они «внесли свою лепту в развитие академического танца в России времен Пети́па, хотя и не были его учениками. Их опыт вобрал в себя “язык Пети́па”» [13, с. 314].

Не подлежит сомнению тот факт, что Игорь Стравинский с ранней юности профессионально разбирался в балетной технике и хорошо чувствовал пластику человеческого тела. Неслучайно Борис Асафьев уже в конце 1920-х говорил о важности «пластических», «мускульно-моторных» принципов и ощущений, формирующих музыку Стравинского, а танец интерпретировал как «актуальнейший и конструктивнейший элемент» его творчества [14, с. 229; 257], тогда как М. С. Друскин выделял присущую звуковой материи композитора «энергию двигательного импульса» [6, с. 322]. Философ Иван Лапшин, посвятивший Игорю Стравинскому главу в своей книге «Русская музыка» (1948), так аттестовал композитора: «Стравинский — высоко одаренный изобретатель в области ритмики (кстати сказать, превосходный танцор)» [15, с. 117]. Лапшин, в молодые годы посещавший в Петербурге знаменитые «среды» Н. А. Римского-Корсакова, знал об этом не понаслышке. Ведь корсаковская молодежь, собираясь на квартире мэтра русской музыки, занималась не только изучением серьезных музыкальных новинок. Воспоминание об одном из таких вечеров 17 февраля 1904 года зафиксировано в дневнике Василия Ястребцева: «После ужина молодой Стравинский играл свои комические песенки, а Рихтер напевал знаменитую... цыганскую песню “Распаша” и даже исполнил (к величайшему ужасу Надежды Николаевны [супруги Н. А. Римского-Корсакова]) “Кек-уок”, причем Митусов и Стравинский презабавно представляли, как его надлежало танцевать» (цит. по: [10, с. 140]). «Лапки кверху, как пудели в цирке», — живо откомментировал на полях книги Стравинский, читая опубликованные

⁷ Говорят, что после одной из репетиций «Весны священной» Чекетти сказал Дягилеву: «Всё это сделано четырьмя идиотами» [12, р. 79].

дневники Ястребцева почти шестьдесят лет спустя [16, р. 103]. Любопытную запись, дополняющую картину, содержит третья расходная книга Фёдора Стравинского (Игорю — 18 лет): «24 сентября 1900. Склифасовской Софии Николаевне препровождено с Игорем за уроки танцев вместе с ее детьми в ее доме (наша часть, причитающаяся учителю танцев в прошедшем сезоне 1899–1900 гг.) — 4 рубля» [10, с. 89]. Конечно, во всех описанных случаях речь идет не об академических балетных «па» и не о классических экзерсисах, но согласимся, это весьма выразительные штрихи к портрету балетного композитора.

«Несмотря на все мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, я испытал настоящий восторг, увидев “Половецкие пляски” или “Карнавал” — две постановки Фокина», — признавался Стравинский, попав в поле влияния Дягилева [9, с. 70]. Пик неминуемого «конфликта поколений», который пришелся на 1910 год, разносторонне описывает в своей статье Б. А. Илларионов: время первого большого триумфа русского балета в Париже совпало с последними днями жизни Петипа, очень скептически оценивавшего достижения Дягилева и его предприятия (см.: [17]). Впрочем, даже в период самой радикальной критики академизма Петипа в дягилевской антрепризе 1909–1911 годов оставались отголоски его постановок, пусть и в редакции Фокина («Пир», «Жизель» и «Лебединое озеро»).

Между тем, уже в 1912 году Стравинский охладел к экспериментам Фокина: «Я считаю Фокина конченным художником. ...Он в сущности совсем не нов... и при этом *habileté* [умение] опять-таки не хуже Петипа-старика»⁸. Но главным событием для Русского балета на пути нового обретения Петипа, возвращения к его традициям, стала постановка «Спящей красавицы» в редакции Николая Сергеева и Брониславы Нижинской в 1921 году в Лондоне: за три месяца спектакль прошел 105 раз, и «круги» от него расходились в антрепризе вплоть до 1929 года⁹.

Реконструкция «Спящей красавицы» стала исключительно важным событием в творческой жизни Игоря Стравинского начала 1920-х годов: он не просто оркестровал по просьбе Дягилева два фрагмента II акта (Вариация Авроры / № 15 и Антракт между 1-й и 2-й картинами / № 18) и, как полагает Виктор Варунц, досочинил как минимум три новые связи вследствие трех купюр, предпринятых Дягилевым (см.: [18, с. 508]). «Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, — вспоминал Стравинский, — не толь-

⁸ Из письма И. Ф. Стравинского к матери, А. К. Стравинской, от 17 марта 1912 года [10, с. 319; 320].

⁹ Это были спектакли «Свадьба красавицы в зачарованном лесу» («Свадьба Авроры») на музыку сюиты, составленной из номеров «Спящей красавицы» (премьера в 1922); «Рассказы фей» — дивертисмент на музыку 3-го акта «Спящей красавицы» (премьера в 1925); «Бал» — сцена из «Лебединого озера» (премьера в 1925).

ко из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью». <...> Я так высоко ставлю классический балет <...> потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала» [9, с. 223–224]¹⁰. В сущности, здесь Игорь Стравинский излагает ключевые позиции музыкального неоклассицизма, стиливого направления, которому он будет верен на протяжении тридцати лет (а в действительности, до конца творческой жизни).

Обретение неоклассических опор в кризисное для композитора время начала 1920-х произошло во многом благодаря творческому контакту с нетленным произведением Петипа — Чайковского, пришедшим из его петербургского детства. «Спящая красавица» с запечатленным в ней, по словам Вадима Гаевского, «грандиозным образом версальской Франции» [19, с. 11], стала для Стравинского музыкальным «окном в Европу» и вплотную приблизила его к небарочному стилю балета «Аполлон Мусaget» (1928). «Apollo» родился как результат музыкального неоклассицизма Стравинского и хореографического неоклассицизма Баланчина, недаром последнего называли «Петипа XX века» [20, с. 118]. Не исключено, что далеким отзвуком «Спящей красавицы», в которой, по словам Ю. Слонимского, «Петипа создал подлинную *энциклопедию* [курсив мой. — Н. Б.] классического танца»¹¹, в определенном смысле стало и кульминационное сочинение неоклассицизма Стравинского, его единственная «большая» опера — «Похождения повесы» (1951), признанная *энциклопедия* европейской оперы. Еще более явные «гены» Петипа читаются в другом театральном сочинении, стоявшем на подступах к неоклассическому периоду Стравинского: балет с пением «Пульчинелла» (1920) возможно, был бы другим без петербургской «Арлекинады» (1900), новаторского опыта Петипа на музыку Дриго, в котором балетмейстер освоил традицию итальянской комедии дель арте. Дж. Баланчин, участвовавший в спектаклях «Арлекинады» будучи учеником Императорского балетного училища, в дальнейшем так оценивал позднее детище Петипа: «Этот балет оказал огромное влияние

¹⁰ Идеи Стравинского удивительно созвучны идеям Петипа в интерпретации В. Гаевского: «Гений Франции для Петипа — гений формы. “Спящая красавица” — апофеоз творчества, опирающегося на формальный закон» [19, с. 14].

¹¹ «Здесь обрели новую жизнь давно забытые находки его предшественников и современников, перефразированные, развитые Петипа в соответствии с образами спектакля и личным опытом», — продолжает исследователь [13, с. 15–16].

на историю хореографии и стал образцом комедийного балета» [21]¹². Недавно Бронислава Нижинская отмечала: «Все творчество Петипа, глубоко связанное с прошлым, смело глядит вперед» [13, с. 315].

В 1935 году, когда вокруг наследия Мариуса Петипа по-прежнему разгорались споры, Стравинский заявил в интервью парижской газете «Candide»: «Когда-то мы были буквально пропитаны классицизмом, а сегодня мы вновь обращаемся к нему с удвоенным пылом. В частности, я считаю Петипа величайшим художником, создавшим законы хореографии: здесь у него нет конкурентов» [22, с. 114]. А два года спустя подтвердил свое мнение в обширном интервью, опубликованном на русском языке в рижской газете «Сегодня»: «Традиции и заветы Петипа, конечно, не забываются — их и нельзя выбросить за борт балетного корабля. Уверенно и явно их вытесняет современное новаторство. Иногда оно доходит до настоящего фанатизма. ...Сколько раз мы слышали слово “революция” — революция в искусстве, революция в театре, революция в балете и даже революция в критике. Революция — это переворот, но есть ли смысл переворачивать то, что давно обрело себе вековую власть, что отметило свою жизнь прекрасными плодами?» [1, с. 640].

За последние годы литература о Петипа обогатилась рядом изданий, приуроченных к 200-летию юбилею мастера. Среди отечественных трудов, как петербургских, так и московских, — двухтомник «Мариус Петипа. Танцевания» (2018), сборник «Мариус Петипа. “Мемуары” и документы» (2018). Значительные зарубежные исследования появились благодаря научным инициативам профессора Паскаль Мелани (Университет Бордо Монтень), выступившей в качестве редактора-составителя целого ряда публикаций, которые объединили усилия специалистов разных стран, прежде всего России и Франции: «De la France à la Russie, Marius Petipa» (2016), «À la recherche de Marius Petipa» (2019), «Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa» (2019). Хочется надеяться, что новые материалы, представленные в перечисленных изданиях, помогут выявить в том числе и документальную подоплеку петербургских контактов Фёдора и Игоря Стравинских с Мариусом Петипа, но уже сейчас очевидно: хореографическая поэтика Петипа повлияла на становление неоклассицизма Стравинского и стала одним из важных слагаемых в системе эстетических ценностей композитора. Детальная разработка этой темы таит в себе богатые возможности, нашей задачей на данном этапе была лишь постановка проблемы. Завершим двумя яркими мыслями, принадлежащими великим представителям балетного искусства XX века, которые говорили о жизнеспособности традиций Мариуса Петипа, их устремленности в будущее.

¹² Сам Баланчин, как известно, ставил «Арлекинаду» дважды, в 1965 и 1974 годах.

Серж Лифарь: «Петипа подписал Ветхий завет балетного театра всего XIX столетия, ставший Новым заветом в Русских сезонах Дягилева» [13, с. 314]. Мари Рамбер: «Строгость принципов Петипа в конце концов дает возможность творить своим, индивидуальным образом, — свидетельством тому служит создание В. Нижинским “Весны священной” и Б. Нижинской “Свадебки”. Оба они были воспитаны на балетах Петипа. Фокинское творчество было логическим развитием искусства Петипа, в то время как Нижинские изобрели совершенно новый способ использования классической основы его искусства» [13, с. 320].

ЛИТЕРАТУРА

1. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III: 1923–1939 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.
2. Joseph C. M. Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 253 p.
4. Наборщикова С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 340 с.
5. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
6. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 (xvi) с.
7. Постановки М. Петипа в России / сост. А. Владимирская, З. Павлова // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 343–374.
8. Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 14–123.
9. Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
10. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
11. Малько Н. Стравинский. Мимолетные встречи / публ. и вступ. ст. А. Кузнецова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 175–177.

12. Redfern S. Cecchetti, Enrico // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 79.
13. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
14. Глебов И. [Асафьев Б. В.]. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
15. Лапишин И. И. Русская музыка. Портреты композиторов. Гл. XVII. Русский модернизм: Игорь Стравинский / публ. Л. Барсовой // Новый журнал. 1997. № 1. С. 110–123.
16. Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. N. Y.: Doubleday, 1963. 279 p.
17. Илларионов Б. А. 1910 год: Петипа и Дягилев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.
18. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
19. Гаевский В. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 428 с.
20. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
21. Деген А., Ступников И. Дриго. Балет «Арлекинада». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html?ysclid=l9hcg84cuh131815977 (дата обращения: 10.10.2022).
22. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.

REFERENCES

1. Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. III: 1923–1939 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 2003. 944 s.
2. Joseph C. M. Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 253 p.
4. Naborshchikova S. V. Balanchin i Stravinskiy: k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02. M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2010. 340 s.
5. Naborshchikova S. V. Videt' muzyku, slyshat' tanets: Balanchin i Stravinskiy. K probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza. M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2010. 344 s.
6. Stravinskiy I. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 (xvi) c.
7. Postanovki M. Petipa v Rossii / sost. A. Vladimirskaia, Z. Pavlova // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. S. 343–374.

8. Iz Raskhodnykh knig F. I. Stravinskogo / publ. i vstup. st. E. A. Stravinskoy // Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii: v 3 t. T. I: 1882–1912 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. S. 14–123.
9. *Stravinskiy I. Khronika moey zhizni* / per. s fr. L. V. Yakovlevoy-Shaporinoy; predisl., komment., poslesl. i tekstol. red. I. Ya. Vershininoy. M.: Kompozitor, 2005. 463 s.
10. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. T. I: 1882–1912* / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. 551 s.
11. Mal'ko N. Stravinskiy. Mimoretnye vstrechi / publ. i vstup. st. A. Kuznetsova // Muzykal'naya akademiya. 1992. № 4. S. 175–177.
12. Redfern S. Cecchetti, Enrico // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 79.
13. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskustvo, 1971. 446 s.
14. Glebov I. [Asaf'ev B. V.]. Kniga o Stravinskom. L.: Triton, 1929. 399 s.
15. Lapshin I. I. Russkaya muzyka. Portrety kompozitorov. Gl. XVII. Russkiy modernizm: Igor' Stravinskiy / publ. L. Barsovoy // Novyy zhurnal. 1997. № 1. S. 110–123.
16. *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary*. N. Y.: Doubleday, 1963. 279 p.
17. Illarionov B. A. 1910 god: Petipa i Dyagilev // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. № 3. S. 116–122.
18. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. II: 1913–1922* / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
19. Gaevskiy V. Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 428 s.
20. Druskin M. Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady // Druskin M. S. Sobr. soch.: v 7 t. T. 4. / red.-sost. L. G. Kovnatskaya. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2009. S. 31–285.
21. Degen A., Stupnikov I. Drigo. Balet «Arlekinada». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html?ysclid=l9hcg84cuh131815977 (10.10.2022).
22. I. Stravinskiy — publiksist i sobesednik / sost., tekstol. red., komment., zakl. st. i ukazat. V. Varuntsa. M.: Sovetskiy kompozitor, 1988. 501 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. кафедрой истории зарубежной музыки; nb-sky@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Braginskaya N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass., Prof. Head of the Western Music History Dept.; nb-sky@yandex.ru
 ORCID ID: 0000-0002-1346-853X
 SPIN: 4123-2295

УДК 792.09; 7.091.3

АДАПТАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В ОДНОИМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНО-
ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ П. САФОНОВА – Ю. ПЕТУХОВА

Грызунова О. В.¹

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

В фокусе внимания статьи — художественно-образный замысел поэмы Александра Пушкина «Медный всадник» и его претворение в одноименном литературно-пластическом спектакле. Режиссером постановки выступил Павел Сафонов, хореографом — Юрий Петухов, исполнителями — студенты Театрального института имени Бориса Щукина и кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Путем анализа основных тематических мотивов текста поэмы предпринята попытка выявить своеобразие режиссерского решения и определить место пластических сцен в нем. Образно-ассоциативный ряд «петербургской повести» расширен за счет включения в драматическое действие фрагментов из других произведений поэта, а основная тема поэмы — столкновение хода истории и личности человека — передана хореографии.

Ключевые слова: Александр Пушкин, поэма «Медный всадник», спектакль «Медный всадник», Павел Сафонов, Юрий Петухов.

ADAPTATION OF THE CONTENT OF A. PUSHKIN'S POEM
THE COPPER HORSEMAN IN THE LITERARY AND PLASTIC PLAY
OF THE SAME NAME BY P. SAFONOV – YU. PETUKHOV

Gryzunova O. V.¹

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

The article is devoted to the artistic and figurative idea of the poem *The Copper Horseman* and its implementation in the literary and plastic performance of the same name. The director of the production was Pavel Safonov, the choreographer was Yuri Petukhov, the performers were students of the Boris Shchukin Theater Institute and students of the Department of Choreography Education of the Vaganova Ballet Academy. Based on the analysis of the main thematic motifs of Alexander Pushkin's text, an attempt is made to identify the originality of the director's decision and the role of plastic scenes in it. With the expansion of the

figurative-associative series of the «Petersburg story» by including fragments from other works of the poet, its main theme — the collision of the course of history and the personality of a person — is leveled in the dramatic part and transferred to the choreographic action.

Keywords: Alexander Pushkin, poem *The Copper Horseman*, the performance *The Copper Horseman*, Pavel Safonov, Yuri Petukhov.

Из истории создания поэмы

7 августа 1782 года в Петербурге торжественно открыли памятник Петру Первому работы Этьена Мориса Фальконе. 31 октября 1833 года в Болдино Александр Пушкин завершил поэму «Медный всадник». Поэма дала памятнику новую жизнь: с посмертной публикацией произведения в сознании петербуржцев и в истории русской культуры за монументом закрепилось название «Медный всадник», и он стал одним из символов Санкт-Петербурга.

В отечественной пушкинистике хорошо известны литературные и философские произведения, бытовые реалии и воззрения Пушкина, инспирировавшие рождение поэмы.

Поэма создавалась в период второй болдинской осени. Из Болдина поэт практически никому не писал, за исключением жены. С ней о своих стихах он говорил только как о доходной статье и непременно шутливым тоном; потому письма не содержат подробностей о том, как именно создавалась «петербургская повесть». 11 октября Пушкин сообщал: «Я пишу, я в хлопотах». 21 октября: «Я работаю лениво, через пень колоду валю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам». 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть». 6 ноября: «Я привезу тебе стишков много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня» [1, с. 184–185]. Заглавие «Медного всадника» в письмах не названо, и общий тон шуточки не позволяет отнестись с доверием к признанию Пушкина будто во время работы над повестью у него «ни к чему не было охоты». В действительности, поэт испытывал необычайный творческий подъем: основная творческая работа над поэмой заняла всего 26–27 дней [1, с. 179], при том, что параллельно Пушкин обдумывал и другие произведения.

Подступы к теме повести растянулись на десятилетие. Поэт затронул петровскую тему в поэме «Полтава», в отдельных стихотворениях («Стансы», «Пир Петра Первого»), в незаконченном историческом романе «Арап Петра Великого», в подготовке обширной истории Петра Первого.

Период царствования Петра Первого Пушкин оценивает двойственно: поэт считал его временем масштабных преобразований, созидания и вместе с тем

временем страданий широких слоев населения, представляемых и «податными» сословиями, и частью дворянства. Этому взгляда поэт придерживался задолго до начала работы над «Медным всадником» и высказал его еще в 1822 году: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» [2, с. 192]. Реформы Петра Первого спровоцировали материальное и моральное вырождение старинного дворянства, к которому принадлежал сам поэт, и способствовали выдвижению дворянства нового — «безродного», вышедшего из лакейской службы.

Размышления Пушкина об этом нашли выражение в незаконченной поэме о бедном чиновнике Езерском, названной по фамилии героя. В дальнейшем часть строф из этой поэмы были переработаны под требования цензуры и напечатаны под заглавием «Родословная моего героя (отрывок из сатирической поэмы)». Однако значительная часть рукописей «Езерского» была у Пушкина перед глазами при создании «Медного всадника». Из «Езерского» в новый замысел вошли такие важные элементы, как картина ненастного осеннего петербургского вечера, составляющая краткий пролог («Дождь капал, ветер выл уныло / Клубя капот сирен ночных / И заглушая часовых»), и сам герой, «потерявший» свою знатную фамилию («А сам он жалованьем жил / И регистратором служил»). Однако коренным образом изменился тон, характер произведения: из сатирического и полемического он стал объективным и сдержанно-трагическим.

Вариант начальных строф из неоконченной поэмы «Езерский»	Изданная редакция «Медного всадника»
Над Петербургом омраченным Осенний ветер тучи гнал. Нева, в теченьи возмущенном, Шумя, неслась. Угрюмый вал, Как бы проситель беспокойный, Плескал в гранит ограды стройной Широких невских берегов. Среди бегущих облаков Луны совсем не видно было. Огни светились в домах, На улице взвивался прах И буйный вихорь выл уныло, Клубя подол сирен ночных И заглушая часовых.	Над омраченным Петроградом Дышал ноябрь осенним хладом. Плеская шумною волной В края своей ограды стройной, Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной. Уж было поздно и темно; Сердито бился дождь в окно, И ветер дул, печально воя.

Как отмечает в аналитическом очерке В. Я. Брюсов, в произведении поражает «несоответствие между фабулой повести и ее содержанием» [3, с. 63].

В поэме «Медный всадник» («петербургской повести») есть два основных персонажа, два героя, определяющих две сплетенные между собою и сталки-

вающиеся идейно-тематические линии. Первый из героев — Петр Великий, «могучий властелин судьбы», «строитель чудотворный», создатель города «под морем», продолжающий как личность жить и после смерти в памятнике, давшем поэме ее заглавие; второй — Евгений, мелкий чиновник из обедневшего дворянского рода, опустившийся до мещанского уровня, «ничтожный герой», вошедший в 1830-е годы в творческий кругозор Пушкина из окружающего быта. Оба, казалось бы, не имеющие ничего общего героя оказываются связанными событием, вызванным «волей роковой» «державца полумира», — петербургским наводнением 7 ноября 1824 года, погубившим не только счастье, но и саму жизнь Евгения. Во время наводнения погибает возлюбленная Евгения — Параша, вместе с матерью-вдовой живущая у взморья. Евгений не переносит этого несчастья и сходит с ума. Однажды ночью, проходя мимо памятника Петру I, Евгений, в своем безумии, шепчет ему несколько злобных слов, видя в нем виновника своих бедствий. Расстроенному воображению Евгения представляется, что Медный всадник на бронзовом коне разгневался на него за это и погнался за ним. Через несколько месяцев после этого безумец умер.

С несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы, вовсе ей не соответствующие. Прежде всего, ей предпослано обширное «Вступление» об основании Петром Великим Петербурга и торжественно дан облик этого «творения Петра». Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт практически ничего не говорит о Параше, скупно характеризует Евгения («наш герой» «где-то служит», и «был он беден»), но много и с увлечением повествует о городе и о Петре. Преследование Евгения Медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом, в повесть введен элемент сверхъестественного.

Обращаясь к рукописям, исследователи воочию убеждались, что повесть стоила Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких, иногда до десяти, вариантах.

Ряд строф появился под влиянием стихов современников поэта или же как поэтическая парафраза на строки о Петербурге и Петре Первом негативного содержания других писателей.

Перед началом описания Петербурга Пушкин сам делает примечание: «См. стихи кн. Вяземского к графине 3-ой». В этом стихотворении кн. Вяземского («Разговор 7 апреля 1832 года»), действительно, есть несколько строф, напоминающих описание Пушкина [3, с. 86]:

«Разговор 7 апреля 1832 года» кн. Вяземского	«Медный всадник»
Я Петербург люблю с его красотою стройной, С блестящим поясом роскошных островов, С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной, И с свежей зеленью молодых его садов...	Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, Береговой ее гранит, Твоих оград узор чугунный...

В 1833 году поэт знакомится с четвертым томом парижского собрания сочинений польского поэта Адама Мицкевича, включавшим поэму «Дзяды», куда вошел цикл стихотворений «Отрывок» (в том числе: «Предмесья столицы», «Петербург», «Памятник Петру Великому», «Смотр войск»). В этом цикле отражены впечатления от пребывания Мицкевича в Петербурге после наводнения 1824 года. Поэт подчеркивал нелепость, негармоничность города вследствие его волевого создания. Пушкин возражает Мицкевичу, предлагает собственное видение и понимание города.

Он переосмысливает картины городской жизни, нарисованные польским поэтом, отвечает на его укоры апологией Северной столицы [4, с. 220]:

А. Мицкевич	А. Пушкин
Тут люди бегут, каждого гонит мороз, ... Каждый потирает руки и стучит зубами ¹ («Петербург»);	Люблю зимы твоей жестокой Недвижный воздух и мороз;
Дамы Белы как снег, румяны, как раки («Петербург»);	Девичьи лица ярче роз;
Но герои так друг на друга похожи, Так однообразны! («Смотр войска»);	Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей, Пехотных ратей и коней Однообразную красоту;
Все крыши и стены выровнены, Как армейский корпус, обмундированный заново («Петербург»);	Люблю твой строгий, стройный вид;
...ограды-клетки («Пригороды столицы»).	...Твоих оград узор чугунный.

Описание наводнения 1824 года составлено Пушкиным по показаниям очевидцев, так как сам он его не видел. Он был тогда в ссылке, в Михайловском. Получив первые известия о бедствии, Пушкин сначала отнесся к нему полужутливо и в письме к брату допустил даже по поводу наводнения остроу до-вольно сомнительного достоинства. Однако, узнав ближе обстоятельства дела,

¹ Перевод выполнен по: [4].

совершенно переменял суждение и в другом письме к брату писал: «Этот потоп с ума мне нейдет: он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется. Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из онегинских денег, но прошу без всякого шума» [1, с. 150–151]. Сам Пушкин заявил в предисловии, что «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», и прибавил: «...любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом».

Брюсов сопоставил строки Пушкина с книгой Берха («Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге») и признал, что поэтическое описание, при всей его яркости, действительно «заимствовано». «Вот, например, что рассказывает Берх: “Дождь и пронизательный холодный ветер с самого утра наполняли воздух сыростью... С рассветом... толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко воздымалась пенными волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега... Необозримое пространство вод казалось кипящею пучиною... Белая пена клубилась над водными громадами, которые, беспрестанно увеличиваясь, наконец, яростно устремились на берег... Люди спасались, как могли”. И далее: “Нева, встретив препятствие в своем течении, возросла в берегах своих, наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов на улицы. В одно мгновение вода полилась через края набережных”».

Все основные черты этого описания повторены Пушкиным, частью в окончательной редакции повести, частью в черновых набросках» [3, с. 87–88].

«Петербургская повесть» подверглась цензуре Николая I, что сделало невозможной ее публикацию. Царь какие-то строки и слова подчеркнул, что-то сопроводил вопросительными знаками и «Nota Bene». Также его встревожила тональность описания встречи безумного Евгения с «Кумиром на бронзовом коне». Внося изменения в отмеченный императором текст, поэту все равно не удалось учесть все требования «высочайшей» цензуры. Какие-то строфы были подвергнуты сложной правке, но какие-то исправить не представлялось возможным, а изъять их совсем — значило перечеркнуть идейно-философский замысел произведения. Сильное неприятие царя вызвало трехкратное в тексте уподобление Петра Первого «кумиру» и описание мятежа Евгения: угроза Евгения, гневно и яростно брошенная «строителю чудотворному», — «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..». Ослабить интонации этих кульминационных строк было невозможно — это бы разрушило мысль произведения.

В итоге поэт отказался от дальнейшей корректировки текста «Медного всадника» в угоду цензурным требованиям и отложил работу «в стол». «Поэма Пушкина о наводнении превосходна, но исчеркана (т. е. исчеркана цензурой), и потому не печатается», — писал кн. П. Вяземский А. И. Тургеневу [3, с. 94].

При жизни Пушкина из «Медного всадника» был напечатан только отрывок «Вступления» под заглавием «Петербург». Полноценные публикации «Медного всадника» начинаются после смерти поэта. В апреле или в начале мая 1837 года «Медный всадник» был опубликован в пятом (посмертном) томе «Современника».

Тогда на незавершенную Пушкиным «автоцензурную» правку наслоились цензурные изменения, внесенные В. А. Жуковским [1, с. 230]. История очищения текста «Медного всадника» от цензурных переделок Жуковского и самого Пушкина, а также от стилистического вмешательства Жуковского растянулась до 1948 года, когда вышел пятый том «большого» академического издания сочинений Пушкина. В нем впервые был опубликован наиболее достоверный и выражающий подлинную «последнюю авторскую волю» текст «Медного всадника», установленный в результате многолетней работы.

«По числу стихов “Медный Всадник” — одна из наиболее коротких поэм Пушкина. В нем в окончательной редакции всего 464 стиха, тогда как в “Цыганах” — 537, в “Полтаве” — около 1500 и даже в “Бахчисарайском фонтане” — около 600. Между тем замысел “Медного Всадника” чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра “на берегу варяжских волн”, и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра», — резюмирует Брюсов [3, с. 88].

Художественно-образная система «петербургской повести» совершенна — и это продолжает вызывать попытки ее объяснить, по-новому проанализировать, придать ей театральный облик, чтобы приблизиться к исчерпывающему ее пониманию, которое, пожалуй, всё же недостижимо.

Работа над спектаклем

*«Музыкальное и поэтическое искусства
становятся понятными... лишь
через танцевальное искусство»*

Р. Вагнер.

Содружество танца и драмы характерно для всей истории театра со времен Древней Греции. Танец, пластика дополняли мастерство актеров-декламаторов, уравнивали вербальную составляющую, переводили ее на наглядный язык жестов, мимики, движения. Традиция взаимодополнения двух искусств никогда полностью не исчезала с театральных подмостков, особенно народного площадного тетра. В придворном театре к танцу подходили с разной до-

лей внимания: то оставляли за ним развлекательные функции дивертисмента, то возлагали на него важные драматургические функции и превращали танцевально-движенческую партитуру в рельефное средство выражения конфликта. Когда же в XVIII веке произошло разделение этих искусств, танец продолжил учиться у драмы, а драма, наоборот, — у танца. Об этом свидетельствуют размышления театральных практиков.

Жан-Жорж Новерр:

«Надо, чтобы танцовщик говорил — выражал свои мысли жестами и игрой лица. Надо, чтобы его движения, действия, даже молчание были значительны, убедительны и созвучны музыке. Пантомиме присущи выразительность, торжественность, красноречие. Язык ее более краток и сжат, чем обычная речь — это стрела, пущенная чувством прямо в сердце. Больше того, каждая страсть имеет ей одной свойственное звучание, свои краски и свои нюансы. ... Слова: низкий и высокий, быстрый и медленный, сильный и слабый — дают крайне несовершенные представления. Это не более, как слабые и очень неточные наброски поразительных картин, созданных силой таланта Лекэна, Дюмениль или Клэрон. Эти знаменитые актеры, черпающие в своей душе счастливые возможности правдиво изображать обуревающие их страсти и чувства — сами не могли отдать отчет в них, если бы мы их об этом попросили. Великолепие интонаций, выразительность, крик естества, исторгающий у зрителя слезы и уносящий его в мир сладостных или жестоких иллюзий, — вот что стяжает высшую похвалу мастерству актера» [5, с. 45].

Карло Блазис:

«Посредственный актер может прилично произнести речь, но только истинный артист может одним мгновенным взглядом нарисовать все бешенство могучей страсти. В этом отношении мим превосходит комедийного или трагедийного актера. Жест и облик актера должны выразить зрителю все, что происходит в душе, показать самым наглядным образом все его эмоции: сердце должно переживать все, что выражают жесты и черты, и они могут действовать безупречно только в согласии с ним» [6, с. 144].

Александр Таиров:

«Я говорил уже, что единственными актерами в современном театре, понижающими значение для нашего искусства материала, являются актеры балета. Несомненно, они же являются и единственными, имеющими свою школу, и вообще единственными, до недавнего времени, актерами-мастерами.

Я не хочу, однако, этим сказать, что я целиком принимаю современный балет. Отнюдь нет. Я, правда, очень люблю его и ценю. Спектакли балета,

пожалуй, единственные спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение, но это не мешает мне видеть и его огромные недостатки и чувствовать, как разъедающая ржавчина рутины и притаившийся за прекрасным классицизмом формализм грозят разложением и этому уцелевшему еще искусству.

И все же ни односторонний характер культивируемой в балете техники, ни архаические приемы его мимики, ни механический “моторный” подход его к самому творческому процессу, ни многие иные дефекты не могут заслонить в моих глазах сохранившегося основного факта и доминирующего преимущества балетной сцены — мастерства ее актеров.

Они не дилетанты, они имеют *право на сцену*, право, добытое школой, работой и неустанным совершенствованием» [7, с. 114].

Всеволод Мейерхольд:

«Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка.

И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства в телесной гибкости.

Тело человеческое — гибкое, подвижное, став в ряды “выразителей” вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении.

Человек вместе с согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являет собой уже произведение искусства.

В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития?

В танце.

Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся к содействию познания форма» [8, с. 149].

Евгений Вахтангов:

«Пластикой актер должен заниматься не для того, чтобы уметь танцевать, и не для того, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу чувство пластичности. А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора.

Природа не знает непластичности — прибой волн, качание ветки, бег лошади (даже клячи), смена дня на вечер, внезапный вихрь, полет птиц, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона,

уродство форм бегемота — все это пластично: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности, выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности и мертвости, и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной.

Актеру нужно долго и прилежно прививать себе сознательную привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического (через внешнюю форму), видимого преображения в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно, в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств.

И режиссер, и преподаватель должен убежденно проводить то, что он знает, и никогда не пытаться казаться знающим, когда он не знает. В таких случаях надо прямо, твердо и убежденно говорить: не знаю, и объяснять почему (причину)» [9, с. 194].

В минувшем году Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой и Театральный институт имени Бориса Щукина представили спектакль-эксперимент по мотивам пушкинской поэмы «Медный всадник». Задача спектакля — создание единой партитуры средствами драмы и танца. Режиссером выступил Павел Сафонов, а за хореографическую часть отвечал заведующий кафедрой балетмейстерского образования, профессор, народный артист России Юрий Петухов (хореограф-репетитор — преподаватель кафедры Тамара Анисимова). Спектакль исполнили студенты Театрального института и кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Первый показ прошел в Москве, а 7 ноября 2022 года состоялась премьера в Петербурге на основной сцене Александринского театра.

Режиссер Павел Сафонов обозначил жанр спектакля как «лирическая фантазия на тему петербургской повести с драматическими актерами и балетом». Главными его зрителями должны стать школьники. Потому в сценическом переложении поэмы за основу замысла режиссером взята идея о хрупкости любви и человеческой жизни. И хотя сам поэт не стремился рельефно раскрыть ее в поэме, через эту линию, представляется, проще подвести молодого зрителя к содержательной наполненности текста. Это стало поводом ввести в спектакль и любовную лирику Пушкина: через стихотворения «Признание», «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный...») раскрывалась история зарождения чувства между Евгением и Парашей.

Другие тематические мотивы «Медного всадника» (мотивы потери любимого человека, бесчинства неподвластной человеку стихии, мистического оживления статуи) спровоцировали расширение образного пространства спектакля и включение в него фрагментов из «Маленьких трагедий» («Пир

во время чумы», «Каменный гость») и стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» после сцены сумасшествия Евгения. Герой как бы бродит в пространстве творческих замыслов поэта, встречаясь с героями других произведений.

Главный художник Театра имени Евгения Вахтангова, заслуженный художник России, сценограф Максим Обрезков на авансцене по обе стороны кулис разместил гранитные шары на пологих пандусах, напоминающие о «гранитных скалах» набережных Невы. По ходу спектакля на заднике возникает то силуэт города, то «Медного всадника», то качающийся огромный маятник. На авансцене у кулисы — рабочий стол поэта, а в глубине — металлический каркас кровати, символизирующий бедноту Евгения. Костюмы актеров, придуманные Евгенией Панфиловой, контрастируют с аскетизмом сценографии и эклектичны. Мотивы петербургской моды начала XIX века дополнены современными модными тенденциями: многослойностью одежды и берцами. Костюмы танцовщиков (легкие свободные брюки и рубашки цвета волн), напротив, условны и прямо отсылают к водной стихии, которую в основном воплощают исполнители.

Главные персонажи — Поэт (заслуженный артист России Григорий Сиятвинда²), Пётр Великий / Медный всадник (танцовщик, студент бакалавриата по профилю «Искусство хореографа» Дмитрий Матвеев), Евгений (Антон Лызо / Денис Степанов), Параша (Марина Маняхина / Глафира Глазунова).

Действие разворачивается в соответствии с текстом поэмы (не считая вышеупомянутых дополнений стихотворной лирикой и «Маленькими трагедиями»). Если драматическая сторона спектакля повествует о хрупкости жизни, то танцевально-пластические сцены выражают идею напряженного рождения нового («из топи блат») и рокового столкновения хода истории с простым размеренным человеческим существованием. Именно в сочетании драмы и пластики — главное своеобразие спектакля. Павел Сафонов в тексте поэмы нашел мотивы, отвечающие выразительно-изобразительному потенциалу хореографии. Задача же хореографа в драматическом или оперном театре — отразить через танцевально-пластический ряд духовную жизнь персонажей. Юрий Петухов организовал хореографическое действие и пошел на рискованную вещь, чтобы приблизить образный строй пластики и к образу существования актеров, и к духу спектакля для юного зрителя. В ряде сцен хореография построена на сочетании неоклассического танца кордебалета с танцем сегодняшнего дня — паппингом. Именно в этом стиле танцует Петр Первый (Дмитрий Матвеев) в пластическом эпизоде создания города, пока кордебалет в лаконичных перестроениях сплетает руки, подражая декору петровского барокко (см.: илл. 1).

² Отец актера — уроженец Замбии. Этот факт его биографии намеренно перекликается с биографией Александра Пушкина.



Илл. 1. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

Музыкальная фактура разнообразна: от произведений эпохи барокко (Корелли, Вивальди, Гендель), характеризующих время Петра и стихию, до романтического фортепианного трио Шуберта — для сцен создания города, городской жизни и лирических эпизодов Евгения и Параша. Пластически кульминационной становится сцена наводнения на музыку третьей части Presto концерта «Времена года. Лето» Вивальди.

Используя в полной мере контраст реплик, режиссер эффектно подводит к сцене наводнения. После комментариев любопытствующего народа, произносимых актерами в полушутливом, даже дурашливом тоне («Поутру над ее берегами / Теснился кучами народ, / Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод. ... Нева вздувалась и ревела, / Котлом клокоча и клубясь, ...»), режиссер заставляет актеров через стихотворные строки транслировать нахлынувший на беззаботную толпу ужас от внезапной встречи со стихией («И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась»). Первые пассажи третьей части «Лета» возвещают о бунте стихии; толпа зевак бросается врассыпную, одновременно с этим сцену постепенно заполняет кордебалет («волны»).

Сцену наводнения хореограф решает в свободной пластике, которая набирает все большую амплитуду в прыжках и вращениях: кордебалет, уподобляясь разъяренным волнам, то приближается вплотную к замершему на постаменте Евгению, то динамичными диагоналями препятствует встрече Евгения



Илл. 2. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

с испуганной Парашей. Затем из кордебалета волн образуется пара, и хореограф показывает трагедию расставания этой пары. В буквальном смысле танцовщики-«волны» отдаляют юношу и девушку друг от друга. В этой пластической метафоре, по сути, завершается и история любви Параша и Евгения, и история многих людей в тот трагический день наводнения (см.: илл. 2).

Хореография берет на себя и тему столкновения хода истории с человеческой личностью, сглаженную в драматической канве. В полной мере эта тема раскрывается в момент встречи Евгения с «Кумиром на бронзовом коне». На торжественно-тяжелую ритмическую поступь «Сарабанды» Генделя появляется Петр Первый (исп. Д. Матвеев) в окружении кордебалета. Кордебалет здесь подобен то парадной свите императора, то безликой массе, то молоху, надвигающемуся на Евгения. Петр Первый же, не касаясь Евгения, манипулирует им на расстоянии, бросая измотанного пережитым ужасом юношу из стороны в сторону. В финале номера император возвышается на сбившемся в плотную массу кордебалете, а пораженный его мощью Евгений, припав к полу, подавленно замирает (см.: илл. 3).

О духе поиска, пожалуй, более всего свидетельствуют полярные отзывы петербургской публики. Отчасти их спровоцировала непростая задача слияния разных произведений в одно целое и работа актеров и танцовщиков на расстоянии. Танцевальные сцены сочинялись в Петербурге; был короткий период



Илл. 3. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

совместных репетиций в Москве. Самостоятельные по замыслу, «Маленькие трагедии» и лирика в канве текста «Медного всадника» вполне оправданны как повод ассоциативно обогатить спектакль и познакомить юного зрителя с диапазоном творчества поэта. Но нельзя сказать, что при каждом переходе от «Медного всадника» к фрагментам других сочинений были найдены убедительные режиссерско-сценические, световые, пластические решения для мизансцен, чтобы обозначить новое пространство действия. Невнятность отдельных переходов компенсирует экспликация, предложенная в программке. Неоднозначно был воспринят и финал. Подчеркнутые интонации скорби по Евгению и Параше мало соответствуют спектаклю, приуроченному к юбилейной дате — 350-летию со дня рождения Петра Великого.

Но это все заметит, пожалуй, лишь взыскательная публика. Все же, главным зрителем постановки будут школьники; именно им предстоит увидеть спектакль в рамках гастролей. А для них спектакль обладает бесспорными достоинствами: богатством ассоциаций, которое им предстоит научиться воспринимать, и азартными молодыми исполнителями.

Партитура спектакля подсказана вахтанговским стилем. Режиссер Евгений Вахтангов всегда тяготел к так называемому условному игровому театру, не боялся сближать вещи, казалось бы, взаимоисключающие друг друга. Импровизация в его спектаклях могла соседствовать с точно найденными

актерскими жестами и подсказанной стилем спектакля «акустикой» тела; в игре актеров простоту тона дополняли выкрики или мелодичные речи. Вынашивая постановочные замыслы, Вахтангов задумывался и о возможности объединения разных произведений в одно за счет общей для них мысли или же их ассоциативного сближения. Музыка, звук, слово, свет, сценография, танец, движение — для него все было энергией для создания пластично меняющегося пространства спектакля. Взгляды Вахтангова на образный язык театра по сей день питают современную режиссуру и, в том числе, продолжают жизнь в экспериментальной постановке «Медного всадника».

ЛИТЕРАТУРА

1. Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный всадник. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1978. С. 147–265.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 7. История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники. 456 с.
3. Брюсов В. Я. Медный всадник // Мой Пушкин. М.-Л.: Государственное издательство, 1929. С. 63–94.
4. Душенко К. В. Два Петра и два Петербурга: Мицкевич и Пушкин // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2019. № 5 (40). С. 202–234.
5. Новерр Ж. Ж. Танец и пантомима // Классики хореографии. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 39–48.
6. Блазис К. Пантомима и знания, необходимые для актера-мима // Классики хореографии. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 138–144.
7. Таиров А. Я. О театре / ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
8. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). 350 с.
9. Вахтангов Е. «Природа не знает непластичности». 30 октября 1918 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. 686 с.

REFERENCES

1. Izmajlov N. V. «Medny`j vsadnik» A. S. Pushkina: Istoriya zamy`sla i sozdaniya, publikacii i izucheniya // Pushkin A. S. Medny`j vsadnik. L.: Nauka. Leningr. otd., 1978. S. 147–265.
2. Pushkin A. S. Sobranie sochinenij: v 10 t. M.: GIXL, 1962. T. 7. Istoriya Pugacheva, Istoricheskie stat`i i materialy`, Vospominaniya i dnevniki. 456 s.

3. *Bryusov V. Ya. Medny`j vsadnik* // *Moj Pushkin*. М.-Л.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1929. S. 63–94.
4. *Dushenko K. V. Dva Petra i dva Peterburga: Miczkevich i Pushkin* // *Chelovek: Obraz i sushhnost` . Gumanitarny`e aspekty`*. 2019. № 5 (40). S. 202–234.
5. *Noverr Zh. Zh. Tanecz i pantomima* // *Klassiki xoreografii*. М.-Л.: Iskustvo, 1937. С. 39–48.
6. *Blazis K. Pantomima i znaniya, neobxodimy`e dlya aktera-mima* // *Klassiki xoreografii*. М.-Л.: Iskustvo, 1937. С. 138–144.
7. *Tairov A. Ya. O teatre* / kom. Yu. A. Golovashenko i dr. М.: VTO, 1970. 603 с.
8. *Mejrxol'd V. E`. K postanovke «Tristana i Izol'dy`» v Mariinskom teatre 30 oktyabrya 1909 goda* // *Mejrxol'd V. E`. Stat`i, pis`ma, rechi, besedy`* / Kom. A. V. Fevral'skogo: v 2 ch. М.: Iskustvo, 1968. Ch. 1. (1891–1917). 350 с.
9. *Vaxtangov E. «Priroda ne znaet neplastichnosti»*. 30 oktyabrya 1918 g. // *Evgenij Vaxtangov: Dokumenty` i svidetel'stva: v 2 t.* / Red.-sost. V. V. Ivanov. М.: Indrik, 2011. T. 2. 686 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения, доц.; olyaballet@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gryzunova O. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; olyaballet@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9066-952X
SPIN ID: 4784-8608

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.071.01; 791.63

МУЗЫКАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ ТРИЛОГИИ ГОДФРИ РЕДЖИО «КАЦИ»

Козырев А. О.^{1, 2}

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

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, Красноярск, 660049, Россия.

В статье рассматриваются особенности музыкально-визуального стиля трилогии «Каци» американского режиссера Годфри Реджио. Данные фильмы создавались в творческом тандеме с выдающимся композитором Филиппом Глассом. Каждый из трех фильмов («Койяанискаци», «Поваккаци», «Накойкаци») анализируется с точки зрения воплощения замысла режиссера. Дана характеристика каждого фильма, рассматриваются характерные особенности и стилевые постмодернистские аспекты трилогии. Также анализируется уникальный творческий почерк Годфри Реджио и концептуально-философский ряд трилогии «Каци».

Ключевые слова: «Каци», хопи, цивилизация, постмодернизм, таймлапс.

ANALYSIS OF ELEMENTS OF MUSICALLY VISUAL MINIMALISM IN THE GODFREY REGGIO'S KATSI TRILOGY

Kozyrev A. O.^{1, 2}

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

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenin St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

This article examines the cinematic style of the Katsi trilogy by American director Godfrey Reggio. Each film “Koyaaniskatsi”, “Povakkatsi”, “Nakoikatsi” is analyzed separately from the point of view of the realization of the director’s idea.

The characteristics of each film are given, the features and unifying features of this trilogy, as well as postmodern aspects are considered.

Keywords: Katsi, Hopi, civilization, postmodernism, timelapse.

Фильм «Койяанискаци» является первым фильмом трилогии «Каци» и дебютом Годфри Реджио в качестве режиссера и продюсера. Название происходит от индейского слова «хопи», что переводится как «жизнь не в равновесии». Созданный между 1975 и 1982 годами, фильм представляет собой апокалиптическое видение столкновения двух разных миров — высокотехнологичной городской жизни и естественной среды обитания. Музыка к фильму была написана выдающимся американским композитором Филипом Глассом.

Создатели «Койяанискаци» пытаются показать зрителю то, чем является образ жизни людей в цивилизованном мире развитых стран. Живущие в глобализованном мире высоких технологий чаще всего видят производственные товары, распространение стандартизированного и копированного. Кажется, что люди перестали понимать, что поместили себя в искусственную среду, которая заменила им первозданную природу. Природа стала лишь ресурсом для поддержания жизни этой искусственной среды обитания.

«Койяанискаци» дает возможность зрителю погрузиться в заданную тему и стимулирует его выявить свое собственное понимание поднятых в фильме вопросов. В этом его сила, его тайна и, следовательно, его привлекательность и ценность. Цель этого фильма — провоцировать, поднимать вопросы, на которые может ответить только зритель.

Трилогия из фильмов «Койяанискаци» (1982), «Поваккаци» (1988) и «Накойкаци» (2002) принесла Годфри Реджио мировую славу. В коллажном стиле он монтировал величественные виды дикой природы, приметы урбанизма в виде небоскребов и уличных пробок, зарисовки человеческого труда и быта. Камера поднималась вверх и скользила над горами, озерами, городами, и зритель мог увидеть Землю и ее обитателей словно из летающей тарелки пришельцев.

В одном из интервью Годфри Реджио задали вопрос: «Каждый фильм вашей знаменитой трилогии использует в названии слова индейцев хопи. Почему именно хопи?» Реджио ответил: «Любой коренной народ чувствует, что живет в центре Вселенной. В том месте, где я жил, хопи как раз были коренным народом. Их культура была мне доступна, и я ими очень восхищался. Не поклонялся, но симпатизировал. Как если бы вы изучали этнологию в университете, у вас был бы набор субъективных категорий, с помощью которых вы бы анализировали коренные народы. В моем случае я хотел взять категории, характеризующие хопи и применить их к нам. Мне нужно было

слово, у которого не было бы культурного багажа, которое бы никто не знал, мне хотелось представить новое слово. Слово, которое глубже отражает наш мир, глубже, чем мой родной язык. Культура хопи не знает письменности, и я транслитерировал слово по его звучанию. Я склонен считать, что современные языки утратили способность описывать мир, в котором мы живем. А язык хопи очень ясный и сильный, он совершенно иначе описывает мир, каждое слово очень сильное и глубокое» [3, с. 284].

В своем фильме Годфри Реджио работает по принципу аналогии и контраста: облака, горы, поля и реки прекрасны, трубопроводы, небоскребы, танки и карьерные самосвалы удручающе отвратительны. В общем, природа — рай, цивилизация — ад. Человечество ошиблось, прельстившись выгодами технического прогресса. Проповеднический пафос по инерции проникает в музыку, и ее однообразная пульсация уже не воспринимается в отрыве от идеологии и техники фильма. Так композитор Филип Гласс добивался того, чтобы музыка слилась с изображением.

Реджио объясняет, что «Койяанискаци» — это фильм о Северном полушарии, который включает культуры Америки, Западной Европы и Японии. Поскольку эти культуры олицетворяют современный индустриальный мир высоких технологий, «Койяанискаци» является критикой современности.

Фильм начинается со вступительной кадровой последовательности, в которой его название — в данном случае слово «Койяанискаци» — медленно раскрывается жирными красными буквами, растущими вертикально вверх и вниз от центра. Шрифт придает «глазам» механический или киборгский характер. Сопровождается это мрачной органной композицией Гласса с глубоким хоровым вокалом, повторяющим название.

Определение слова «Коуаанискати», показанное в конце фильма, выглядит следующим образом: Ко-йя-нис-каци (из языка хопи), сущ. 1. безумная жизнь; 2. жизнь в смятении; 3. жизнь вне баланса; 4. жизнь распадается; 5. состояние жизни, требующее другого образа жизни.

В данном определении современный образ жизни описывается как нечто, что необходимо изменить, и как нечто неподходящее для человека. Таким образом, из определения ясно, что «Койяанискаци» является критикой жизни современного западного мира. Точно так же большая часть постмодернистского дискурса является критикой современности и, следовательно, является постмодернистским аспектом фильма.

«Койяанискаци» также обрамлен двумя другими элементами. Во-первых, в нем есть сцены, изображающие древние наскальные рисунки хопи в начале и конце фильма, а во-вторых, есть сцена запуска шаттла НАСА в начале и сцена катастрофического взрыва шаттла в конце, где можно увидеть, как один из парашютов пилота раскрывается и превращается в огромный огненный шар.

Фильм основан на антагонистических отношениях между западным миром, представленным наскальными рисунками хопи, и современностью Запада, представленной одним из его главных технологических достижений — исследованием космоса.

Между этими кадрами «Койяанискаци» можно разделить на три части, которые представляют три типа окружающей среды. В первой части плавные панорамы и плавные движения камеры изображают сцены первозданной природы, нетронутых пустынь, катящихся облаков, бурных водопадов и бушующих океанов, то есть тех мест, куда не ступала нога человека. За этим следуют возрастающие признаки человеческих усилий — пролет над искусственными водоемами, такими как плотины и бассейны. Человеческое влияние становится все более заметным на эстакадах открытых горных работ, в дымовых трубах заводов, на опорах электроснабжения и на крупных сельскохозяйственных плантациях. Затем фильм продвигается к некоторым из бастионов современности в Америке с ее самыми известными городами — Нью-Йорку, Лос-Анджелесу и Лас-Вегасу, где суэта городской жизни представлена множеством разных кадров и ракурсов в сценах с быстро движущимся транспортным потоком, людьми, идущими и работающими на высокой скорости, взаимодействующими и сливающимися с машинами. В кадрах фильма бесконечным образом мелькают фабрики, точки быстрого питания, торговые центры, супермаркеты, офисные кабинеты, эскалаторы, почтовые машины, сверкающие небоскребы, одетые в светоотражающее стекло, рекламные щиты — все то, что сделано во имя прогресса, технического счастья и современности. В природных сценах есть грандиозность ландшафтов, тайна природы и медленное, бесконечное ощущение времени, не тронутого желаниями и конфликтами человечества. В производственной среде мы видим, как технологии используются для эксплуатации природных ресурсов, поддерживающих города. В городской среде — избыток, ускорение и дезориентация представлены как основные качества жизни за счет использования покадровой фотографии и лихорадочного монтажа бесконечно идущих в обратном порядке разрозненных последовательностей, и все это происходит без объяснения повествования.

Общая тема, которая возникает в «Койяанискаци», — сопоставление мира природы и синтетического мира современного технологического общества. По утверждению Макдональда [14, с. 2], «Койяанискаци» пытается создать провокационный контраст между миром природы и современным технологическим обществом, существующим в современном американском городе.

Реджио широко использует таймлапс, чтобы передать опыт ускорения и обратной съемки. Он обратил внимание на технику таймлапса в коммерческих работах, а также фильме Хилари Харрис «Организм» (1975), в котором

использовалась покадровая съемка городской среды. Реджио чувствовал, что покадровая съемка была тем языком, который отсутствовал в фильме, который можно было бы использовать для создания ощущения ускорения. Как объясняет режиссер, «...в случае с Койяанискаци мы смотрели на очень ускоренный мир, мир плотности, критической массы, и я чувствовал, что техника покадровой съемки будет чрезвычайно важна для выражения переживания субъекта» [7, с. 159]. Хотя фильм «Койяанискаци» не был первопроходцем в использовании таймлапсинга, поскольку такая съемка существует с момента изобретения камеры, фильм действительно внедрил новый опыт при использовании таймлапса в качестве основного языка кинематографа. С того времени эта техника проникла в средства массовой информации, поэтому можно сказать, что «Койяанискаци» действительно оказал заметное влияние на производство рекламных, видео- и кинороликов.

Использование таймлапса может рассматриваться как новое средство выразительности, наполнившее обычное и обыденное новым и незнакомым. Во-вторых, техника таймлапса в сочетании с дезориентирующим монтажом изображения и звука передает постмодернистский субъектный опыт, который часто кодируется как дезориентирующий, беспокоящий и децентрализованный. В-третьих, в мире симуляции, с его избытком знаков и звуков и их ускорением, подтверждаются идеи Бодрийяра о гиперреальности, которая уничтожает реальное. В-четвертых, согласно Макдональду, замедленная съемка сводит индивидуальные действия к шаблонам. То есть он имеет в виду, что как только отдельные движения людей ускоряются, они теряют свою уникальность и становятся однородными. И в этом ускоренном состоянии люди кажутся менее человеческими и больше похожи на бешеных роботов или машины. Таким образом, «Койяанискаци» подчеркивает интеграцию постмодернистского субъекта в технологическую среду, что приводит к его/ее дегуманизации, поскольку он/она теряет некоторые из своих человеческих качеств и приобретает машинные качества, становясь киборгом.

Одна из двусмысленностей в «Койяанискаци», которая может привести к интерпретации фильма как прославление современности, заключается в том, что, хотя это антитехнологический фильм, он изображает городскую среду впечатляюще красивой. Во-первых, это блестящая кинематография, показывающая мерцание городских огней ночью и сияние величественных небоскребов. Кроме того, есть провокационная, яркая и насыщенная музыка, которая сопровождает кинематографию, создавая общее впечатление. Реджио объясняет, что этим он хочет раскрыть красоту «чудовища» [9, с. 44]. «Койяанискаци» объясняет зрителю, что показ технологий в современном городе может казаться красивым для человека западного мира, но под блестящей поверхностью таится что-то угрожающее и потенциально катастрофическое.

Это очень эффектно проявляется в сцене, где авиалайнер медленно поворачивает к камере сквозь мерцающие волны в увеличенном кадре, который длится примерно одну минуту. При приближении кадра самолет внезапно становится зловещим и похожим на монстра (окна его кабины превращаются в глаза), поскольку он угрожает выйти за пределы экрана в аудиторию. Подобно Дебору, Джеймсону и Бодрийяру, Реджио утверждает, что современный промышленно развитый город кажется красивым тем, кто в нем живет, потому что «все, что можно увидеть, — это один слой товаров, наваленный на другой» [1, с. 109]. «Койяанискаци» показывает большое количество магазинов современного города, где людей ежедневно окружают тысячи покупаемых товаров и поток рекламы из средств массовой информации.

Хотя фильм «Койяанискаци» получил положительные отклики, имелась и доля отрицательных. По словам Макдональда, «Реджио часто критиковали за его лукавство в участии в том же самом, что он якобы ненавидит: то есть, “Койяанискаци” — это антитехнологический фильм, но он снят с использованием наиболее технически совершенных кинематографических средств. Реджио на это отвечал, что он принимает противоречие использования технологий для критики технического прогресса, используя те самые инструменты, которые он критиковал, зная, что люди учатся на основе того, что они уже знают» [2, с. 3]. Аналогичным образом Деррида применяет ту же парадоксальную стратегию и использует инструменты философии для деконструкции философии, а «Койяанискаци» деконструирует метанарратив современного технологического общества с помощью инструментов этого общества.

Можно было бы предположить, что «Поваккаци» будет продолжать линию, начатую в предыдущем фильме с большим количеством зрелищности, городских сцен и движения. Но вместо этого «Поваккаци» раскрывает и расширяет видение режиссера. Если фильм «Койяанискаци» был о Северном полушарии, цивилизованном мире, то «Поваккаци» рассказывает о Южном полушарии, показывая принципиально другой мир и процесс трансформации этого мира.

В общих чертах «Поваккаци» можно разделить на две части. Первая изображает культуры, которые живут и работают в естественных условиях или окружающей среде, которая претерпела небольшую модернизацию, где небольшие деревенские общины молотят зерно, ловят рыбу, собирают урожай, несут грузы на голове, собирают дрова, вместе что-то празднуют. Во второй части показывается другая ситуация, где люди живут и работают в более модернизированной среде, которая была преобразована, чтобы быть больше похожей на ту, что встречается в Северном полушарии. Здесь фильм напоминает «Койяанискаци» в том, что дезориентирующие наклоны камеры изображают движение и людей, движущихся взад и вперед. Видно, как пассажиры сидят в легковых автомобилях и борются друг с другом, чтобы попасть

в переполненные автобусы. Медленные панорамы показывают множество квартир, расположенных в многоквартирных домах, а зрители на спортивном мероприятии показаны в ярком пластиковом реквизите и дешевых головных уборах с рекламными эмблемами. В кадре, снятом при помощи вертикального перемещения камеры вдоль этажей офисного здания, открываются мрачные офисные помещения с жуткой подсветкой. В промежутке между двумя частями фильма восходящая вертикальная панорама показывает телебашню, за которой следует монтаж западных телевизионных рекламных роликов, восхваляющих товары от косметики до жевательной резинки и зубной пасты, а также местные новостные программы, изображающие сцены войны и политики.

Из вышесказанного видно четкое противопоставление красоты жизни в районах с естественной гармоничной средой обитания и безумия жизни в модернизированных городах. Таким образом, «Поваккаци» показывает мир, трансформирующийся от естественного к синтетическому. Чтобы увидеть, как происходит это преобразование, полезно взглянуть на определение названия фильма. Слово «повака» в переводе с языка хопи означает того, кто пожирает жизнь другого человека, живет за чужой счет. Способ действия «повака» — искушение и соблазнение. Составное слово «rowaqqatsi» означает образ жизни, который самореализуется за счет жизни других людей. Таким образом, из названия фильма следует, что люди соблазняются очарованием современности, а телебашня и рекламный монтаж показывают, что средства массовой информации должны сыграть в этом процессе большую роль.

«Поваккаци» является критикой модернизации жизни в Южном полушарии, то есть в странах третьего мира, куда проникают идеи цивилизованных стран первого мира о прогрессе, модернизации и глобализации. Этим вопросам сопутствует проблематика постмодернистской идентичности. Например, «Поваккаци» борется с постколониальной политикой идентичности, деконструируя дегуманизирующие западные метанарративы, поддерживаемые бинарной оппозицией «цивилизованный/примитивный». Вместо того, чтобы представлять «примитивные» деревенские общины как менее человеческие, лишённые достоинства, бедные и нуждающиеся в помощи, режиссер показал их как веселые и здоровые формы общества, являющиеся во многих отношениях гораздо лучшими, чем «цивилизованные» или современные. Об этом свидетельствуют сцены, в которых отцы и матери работают в непосредственной близости от своих сыновей и дочерей, в отличие от ситуации в модернизированных обществах, где родители изолированы от своих детей и семей на работе. Кроме того, руки и ноги мужчин и женщин этих «примитивных» сообществ изображены покрытыми пылью и грязью — это показывает, что они стремятся к природе ради выживания, поддерживая тесную связь с природой, в отличие от модернизированных обществ, где многие люди стремятся работать в чистой

и продезинфицированной офисной среде, отделенной от природы. Спорный для Реджио вопрос, который затрагивается в «Поваккаци», — фундаментальное понятие о том, как западное общество путает простую жизнь и бедность. Таким образом утверждается, что Запад рассматривает простые культуры без модернизированных стандартов жизни как обездоленные и остро нуждающиеся. Хотя во многих областях, где они проживают, существует бедность, Реджио отмечает, что путать простой образ жизни культуры с бедностью вредно и разрушительно [4, с. 179]. Так «Поваккаци» пытается деконструировать и дестабилизировать предвзятые идеи или границы, вращающиеся вокруг идентичности субъектов третьего мира.

Во второй части «Поваккаци» изображает недавно модернизированные и индустриализированные города в процессе преобразования, где люди утрачивают связь со своим простым образом жизни и соблазняются рекламой из средств массовой информации, которая формирует у них ложные потребности, их порабошающие. В фильме БиБиСи (BBC Knowledge, 2009) Рэй Мирс иллюстрирует подобный процесс: небольшое племя в Амазонии, раньше орошавшее свои посевы традиционными методами, теперь орошает их с помощью пластиковых ведер, которые они приобрели в современном мире. Это упростило задачу орошения, но теперь приходится тратить больше времени на выращивание большего количества культур, чтобы заработать больше денег на покупку большего количества ведер. Таким образом, они пристрастились к чему-то, что, по сути, является ложной потребностью, потому что их племя справлялось без пластиковых ведер на протяжении всего своего существования как культура сотни лет, возможно, даже тысячелетия, а в настоящее время стало зависимым от цивилизации. Таким образом, хотя эти люди и были освобождены от основной проблемы выживания, теперь они вошли в состояние «увеличенного выживания», которое порабошает их ложными потребностями. В обществах, которые пережили более высокий уровень модернизации, как, например, показано во второй половине фильма «Поваккаци», этот процесс заходит гораздо дальше, но действует тот же принцип, когда ложные потребности вошли в жизнь людей благодаря средствам массовой информации.

Первая часть фильма изображает общность разных народов Южного полушария, обнаруживая их единство. Есть сцены, где люди из мест, расположенных на четырех континентах Южного полушария, делают удивительно похожие вещи, например, трудятся, празднуют и поклоняются своим богам. Это контрастирует с тем, как единство достигается за счет технологического процесса в промышленных городах. Реджио указывает, что в модернизированных обществах человек больше не является мерой жизни; люди раздавлены синтетической средой, которая больше не является человеческой [10, с. 104]. Но на Юге, который включает, может быть, две трети населения земного шара,

человек по-прежнему является мерой жизни. Таким образом, «Поваккаци» отражает постмодернистскую веру в то, что идентичности в механизированной и модернизированной среде сужаются и трансформируются нечеловеческими факторами, соответствующими западным метанарративам прогресса. Более того, Реджио утверждает, что эти немодернизированные культуры являются наиболее хрупкими, потому что они наиболее человечны, и они наиболее человечны, потому что там еще есть люди, у которых есть собственная культура, через которую они передают красоту жизни [13, с. 220].

В отличие от покадровой съемки «Койяанискаци», в «Поваккаци» режиссер использует замедленную съемку в качестве основного кинематографического средства, особенно в первой части фильма для того, чтобы подчеркнуть разницу между модернизированным и немодернизированным мирами. Это связано с тем, что в случае с «Поваккаци» зритель смотрит на немодернизированный естественный мир, который по своей сути медленный, живущий ритмами природы, он разнообразен и является полной противоположностью высокой кинетической энергии индустриального мира. Разница сразу бросается в глаза с точки зрения кинематографического опыта. Зритель больше не ошеломлен потоком дезориентирующих кадров — теперь он впитывает изображения, видя все детали и нюансы, которые в противном случае были бы упущены. Что можно увидеть в результате замедленной съемки, так это романтическое изящество и достоинство в простых повседневных действиях людей, в их жизни и труде. В крупных планах лиц, даже если они не особенно «красивы» (по западным стандартам) или даже если в некоторых случаях они стары и морщинисты, в них есть достоинство. Реджио объясняет, что использование замедленной съемки означает «не романтизировать объект, а придать ему монументальность, чтобы мы могли взглянуть на него с другой точки зрения» [5, с. 33]. Таким образом, замедленная съемка используется в качестве средства выразительности, которое помогает деконструировать бинарные оппозиции «я/другой» и «примитивный/цивилизованный», разрушая предвзятые отношения к бедности и простой жизни и деконструируя современные метанарративы прогресса.

В то время как «Койяанискаци» показывает жизнь стран Северного полушария, а «Поваккаци» — Южного, «Накойкаци» охватывает процессы по всему земному шару. Режиссер указывает на то, что «Накойкаци» является выражением «момента глобализации, в котором мы все находимся» [12, с. 40]. Накойкаци также более абстрактен, чем первые два фильма, менее очевиден и требует от зрителя большего вовлечения. Кроме того, в первых двух фильмах большая часть сюжетов реальна и была снята съемочной группой, а в случае с «Накойкаци» большую часть кадров составляют архивные кадры, поэтому место действия «Накойкаци» является виртуальным.

«Накойкаци» в переводе с языка хопи означает «жизнь как война», «война как образ жизни» или «цивилизованное насилие». Согласно Реджио, «Накойкаци» — это война, выходящая за рамки поля битвы и существующая в обычной повседневной жизни [8, с. 65]. Режиссер указывает на то, что трудно понять, кто участвует в этой войне, потому что данный вид войны — санкционированный террор или цивилизованное насилие.

«Накойкаци» разделен на десять глав, в которых рассматриваются истоки современности, ее создание, настоящее состояние и результат, а затем рассматривается будущее и задается вопрос, куда направляется человечество и что с ним будет.

Фильм начинается с зарождения концепции современности, открываясь картиной Брейгеля «Вавилонская башня» (1563), которая изображает библейскую историю о стремлении человека проявить свою собственную волю в виде постройки башни высотой до небес. Затем фильм переходит к сценам разрушенного и заброшенного здания Центрального вокзала в Мичигане (1913), чей неоклассический архитектурный стиль напоминает стиль Вавилонской башни на картине Брейгеля [11, с. 293]. В этой последовательности история сокращается до нескольких минут, поскольку зритель созерцает историю от начала записанной истории, конца Средних веков и начала современности, пика модернизма и его спад в последующее время. Современность уподобляется Вавилонской башне, строительство которой заканчивается катастрофой, поскольку в библейской истории Бог перемешивает языки людей и рассеивает их по всему миру. С самого начала ясно, что «Накойкаци» является критикой современности.

После этого вступления и последовательности заголовков «Накойкаци» зритель отправляется в виртуальное путешествие. Атмосфера наэлектризована, а музыка взволнованно звучит, пока зритель переносится в современность. Тысячи чисел проплывают в формулах и двоичном коде. Далее появляются изображения солдат и армий, возникает образ бесконечного, неизбежного цикла войны. Согласно высказыванию Реджио, война ведется с «силой жизни». Под этим он подразумевает то, как общество путает человеческую свободу со стремлением к технологическому «счастью». «Накойкаци», по сути, повествует о смерти природы, не только в экологическом смысле, но и как места, где проживается жизнь, о ее замене синтетическим миром.

Электронные изображения сменяют друг друга, их ряд кажется бесконечным. «Накойкаци» раскрывает множество современных тем в вопросах дегуманизации, кибернетики и клонирования, где человеческие тела объективируются как области для научных экспериментов. Сцены азартных игр, патриотизма, денег, наркотиков, политики, знаменитостей и спорта показаны в главе под названием «Новые религии». Война, развязанная средствами

массовой информации, создающая виртуальную, смоделированную среду, которая уничтожает реальное, изображена в электронных образах. Сцена орбитального спутника, излучающего свой сигнал вниз в сторону Земли, вызывает ощущение, что спутник на самом деле стреляет из оружия массового уничтожения по планете, объявив ей войну. Проблемы глобализации представлены в сценах торговых площадок фондовых рынков и логотипах глобальных корпораций, таких как McDonalds и Coca-Cola. Влияние современности на человечество представлено в сценах из видеозаписей краш-тестов самолетов, где манекены раскачиваются взад и вперед в замедленной съемке, а также в сценах, где сотни кружащихся компьютерных символов накладываются на изображения детей, играющих в парке. Насилие возрастает по мере того, как появляются кадры новостей о беспорядках и войне, а также видеоматериалы о ядерных взрывах и разрушительных последствиях их ударной волны. После этого безумного и жестокого путешествия темп внезапно замедляется, поскольку в предпоследней главе в замедленной съемке и крупным планом показаны лица разных людей со всего мира, иногда плачущих, иногда агрессивных или разочарованных, а иногда просто вопросительно смотрящих в камеру, как будто спрашивающих: «Почему?» Затем следует сцена, в которой солдаты выкрикивают инструкции по учению, которая проигрывается в обратном порядке, как будто в попытке вернуть назад всё насилие и разрушения, которые произошли в фильме до этого момента. Последняя глава обращается в будущее с вопросом, показывая сцены впечатляющих запусков космических челноков и исследования космоса. Другая сцена показывает, как комета или метеорит входит в атмосферу Земли, угрожая человечеству вымиранием. Эта глава перемежается сценами, в которых парашютисты выпрыгивают из самолетов и завораживают публику воздушной акробатикой, когда падают на землю под аккомпанемент солирующей виолончели. Возможно, это воплощает идею о том, что технология подняла человечество очень высоко, и, поскольку она показывает свои недостатки и начинает разрушаться, человечество падает обратно на Землю. Единственная разница, возможно, заключается в том, что парашютисты привязаны к парашютам, а человечество надеется — когда начнет падать — построить свои парашюты.

В «Накойкаци» все изображения монтируются, создавая общую эстетику, которая чужда, неестественна и отделена от реальности. Это становится особенностью языка фильма, точно так же, как ускоренная съемка является основным выразительным средством для «Койяанискаци», а замедленная съемка — основным выразительным средством «Поваккаци». Мир, с которым на этот раз сталкивается зритель, — это дегуманизированный, синтетический мир войны. Вместо приятного переживания красоты и зрелищности «Койяанискаци» и красоты и достоинства «Поваккаци» кинематографический опыт

«Накойкаци» неприятен, неудобен и труден для восприятия, и единственным убежищем для зрителя, возможно, является красиво написанная и исполненная музыка.

Постмодернистские аспекты фильмов «Каци» включают децентрализованный ненарративный стиль, который помогает деконструировать современные метанарративы, критику современности, влияние технологий и средств массовой информации на потерю реальности, что приводит к общему шизофреническому состоянию и дегуманизации, вызванной высоким уровнем интеграции с технологиями и разрушительными аспектами глобализации и модернизации немодернизированных обществ.

Влияние технологической среды на современное общество можно оценить, изучив труды Маклюэна [6, с. 111], который приходит к выводу, что технологии расширили возможности людей до такой степени, что их можно рассматривать как киборгов. Глобализация привела к дезориентации постмодернистского субъекта, который не может постичь рассредоточенные глобальные сети. Реалии людей искажаются зрелищем, создаваемым средствами массовой информации, из-за чего у них появляются псевдопотребности.

Использование языка хопи является средством для того, чтобы деконструировать и подорвать западное мировоззрение. Децентрализованный ненарративный стиль, который использует Реджио, — средство, которое выводит на передний план изображение и звук, а не слова, сценарий, актерскую игру и сюжет традиционных фильмов. Кроме того, ненарративный стиль Реджио открыт для постмодернистской многовалентности, поскольку он поощряет различные интерпретации, демонстрируя постмодернистскую децентрализацию и плюралистические эффекты ненарративного стиля. Центральная тема трилогии — переход общества от естественной среды как вместилища жизни к технологической или синтетической среде — представляет проблемы постмодерна, связанные с современными условиями жизни в постмодернистской среде.

«Койяанискаци», первая часть трилогии, является критикой современного цивилизованного мира Северного полушария. Можно сделать вывод, что современность создала механическую среду, которая во многих отношениях непригодна для людей. В результате возникли антагонистические отношения между западным технологическим мировоззрением и «более человечным» незападным мировоззрением, что подтверждается в фильме тем, как оно оформлено. «Койяанискаци» отражает зрелищность и общее шизофреническое состояние современного общества, которое является центральным для постмодернизма. Также подчеркивается параллель стратегии Деррида по деконструкции западной философии с помощью инструментов западной философии и стратегии Реджио по деконструкции модернизированного общества с помощью технологий как инструментов модернизированного общества.

В фильме «Поваккаци» показываются культуры Южного полушария в процессе трансформации из более традиционных или «естественных» форм в более индустриальные, модернизированные государства. Мы видим, что культуры Перу, Бразилии, Кении, Египта, Непала и Индии, соблазненные средствами массовой информации, перенимают метанарративы современности. «Поваккаци» критикует то, как глобализация и модернизация навязываются странам третьего мира. «Накойкаци» рассматривает современность как потенциально катастрофическую. Современное общество рассматривается как участвующее в войне, ведущейся в обычной повседневной жизни против природы, ради замены ее новым синтетическим объектом.

Общими постмодернистскими темами трилогии являются формирование идентичности, зрелище, симуляция, гиперреальность, глобализация и потенциально катастрофическая неспособность современных технологий поддерживать человечество, деконструкция западных метанарративов посредством использования различных средств выразительности, таких как странные названия, необычный стиль и содержание фильмов, замедленная и ускоренная съемка. Выявляются постмодернистские социальные проблемы, связанные с современной технологической средой (включая симуляцию, гиперреальность, децентрализацию и дезориентацию постмодернистского субъектного опыта, антагонистические отношения между западными и незападными мировоззрениями и решение проблем, связанных с глобализацией и ее последствиями).

Однако есть некоторые аспекты, указывающие и на модернистские подходы. Анализ фильмов показывает прочную структуру всей трилогии. Наличие централизованной и объединяющей темы, а именно перехода общества от естественной к синтетической среде, демонстрирует модернистскую направленность. И можно сказать, что надежда, миссия и цель Реджио не соответствуют нигилистическим постмодернистским взглядам. Однако в целом трилогию «Каци» можно рассматривать как постмодернистский фильм.

Трилогия «Каци», особенно фильм «Койяанискаци», оказала значительное влияние на кинопроизводство. Режиссер экспериментирует с различными формами съемки и монтажа, используя их как выразительное средство для каждого фильма. Объединяет эти работы и музыкальная составляющая, так как Филип Гласс сочинял музыку параллельно съемкам фильма и учитывал пожелания режиссера. В трилогии «Каци» отсутствуют актерская игра и слово, поэтому музыка выражает идеи режиссера — трилогия является критикой современности и образа жизни западной цивилизации. Также фильмам присущи духовные аспекты: Реджио и Гласс — оба монахи. Реджио — католический, а Гласс — тибетский, поэтому фильмы в значительной степени духовно мотивированы. Изучая духовные аспекты, такие как ссылки

на апокалиптические откровения и пророчества хопи, и связывая их с пост-модернизмом и фильмами, можно получить более полное понимание замысла создателей фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. М. 1991. № 1. С. 106–111.
2. Барыкина Л. Оперу Филипа Гласса впервые поставили в России // Российская газета. 2014. 21 сент. (№ 6435). С. 2–3.
3. Гласс Филип. Слова без музыки: воспоминания. Изд. 2-е / Пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. 472 с.
4. Конфедерат О. В. Концептуальный видео-арт: Опыт чистого восприятия // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. №. 12. С. 177–181.
5. Кром А. Е. Репетивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филипу Глассу // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. С. 32–36.
6. Кром А. Е. «Слова без музыки»: американская история Филипа Гласса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. №. 5. С. 110–125.
7. Кром А. Е. Пространство и время воспоминаний Филипа Гласса // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. С. 155–160.
8. Кром А. Е. Франция Филипа Гласса // Opera musicologica. 2015. №. 1 (23). С. 62–74.
9. Кром А. Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010. №. 2. С. 43–46.
10. Лейпсон Л. Феномен повторения в эстетической концепции Ф. Гласса: «Эйнштейн на пляже» // Музыкальная академия. 2015. №. 2. С. 101–105.
11. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
12. Лаврова С. В. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов междунаро. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 1. Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 32–44.
13. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.
14. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс: музыка экрана // Медиамузыка. 2012. №. 1. С. 2–22.

REFERENCES

1. *Bayer K.* Rehearsal music: The History and aesthetics of “minimal music” // *Soviet Music*. M. 1991. No. 1. p. 106111.
2. *Barykina L.* Philip Glass opera was first staged in Russia // *Rossiyskaya Gazeta*. 2014. September 21. (No. 6435). p. 2–3.
3. *Glass Philip.* Words without music: memoirs. Ed. 2nd / Trans. with Engl. S. Silakova. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2021. 472 p.
4. *Confederate O. V.* Conceptual video art: The experience of pure perception // *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2008. No. 12. p. 177–181.
5. *Krom A. E.* Rehearsal technique in film music: from Eric Satie to Philip Glass // *Music in the space of media culture*. 2018. p. 32–36.
6. *Krom A. E.* “Words without music”: The American history of Philip Glass // *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2020. No. 5. p. 110–125.
7. *Krom A. E.* Space and time of Philip Glass’ memories // *Music in the space of media culture*. 2020. p. 155–160.
8. *Krom A. E.* France by Philip Glass // *Musicology of opera*. 2015. No. 1 (23). p. 62–74.
9. *Krom A. E.* Philip Glass and Robert Wilson: from the history of the creative community // *Problems of music science*. 2010. No. 2. p. 43–46.
10. *Leipson L.* The phenomenon of repetition in the aesthetic concept of F. Glass: “Einstein on the beach” // *Music Academy*. 2015. No. 2. p. 101–105.
11. *Lissa Z.* Aesthetics of film music. Moscow: Ripoll Classic, 1970. 495 p.
12. *Lavrova S. V.* New music and experimental cinema: the work of Bernhard Lang in the context of new media art // *Problems of synthesis in modern musical culture: Proceedings of the International. scientific conference 11-15 Apr. 2019*, vol. 1. Rostov-on-Don: Publishing House of the Russian State University named after S. V. Rachmaninov, 2019. p. 32–44.
13. *Lavrova S. V.* Acoustic photography and “loop”-aesthetics. The legacy of the principles of experimental cinema in new music // *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2016. No. 3 (44). p. 218–227.
14. *Neretina M. S., Chernyshov A V.* Philip Glass: music of the screen // *Media music*. 2012. No. 1. p. 2–22.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козырев А. О. — аспирант, преподаватель кафедры; akozyrev.1992@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozyrev A. O. — Postgraduate Student, Lecturer; akozyrev.1992@yandex.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

УДК 78.03

ФЛЕЙТОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ван Пэй^{1, 2}

¹ Университет Сичан, 615000, Китай, Аньнин.

² Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Будённовский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

В современном Китае европейская (академическая) флейта начинает распространяться в концертной жизни и обучении с начала XX века. В статье характеризуется система флейтового образования в Китае в нескольких важных аспектах: учебные заведения, педагогическое сообщество, истоки методической ориентации, научная работа преподавателей. Достаточно подробно описана самая существенная особенность — активная исполнительская деятельность преподавателей (работа в оркестрах, участие в международных конкурсах) на примерах творческих биографий более двадцати профессоров разных поколений из китайских университетов и консерваторий. Для характеристики истоков системы обучения проанализирована практика приглашения зарубежных мастеров с мастер-классами и знакомства с исполнительским стилем гастролирующих музыкантов. Показаны и систематизированы по жанрам и тематике научные работы профессоров: исследования общих проблем истории европейской флейты, основных проблем флейтовой педагогики, статьи и очерки с анализом конкретных произведений.

В завершении статьи изложены критические соображения автора, ведущего класс флейты в университете Сичана: недостаточное внимание к слуховому багажу обучающихся, запасу их теоретических знаний, основной ориентир в интерпретации музыки на аудио записи авторитетных исполнителей.

Ключевые слова: система флейтового образования Китая, международные флейтовые конкурсы, китайская флейтовая педагогика.

FLUTE EDUCATION IN CHINA: ORIGINS AND MODERNITY

Wang Pei^{1, 2}

¹ Xichang University, 615000, China, Anning.

² Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation.

In modern China, along with the national bamboo flute, the European academic flute is extremely popular, which begins to spread in concert life and teaching from the beginning of the 20th century. The article characterizes the system of flute education in several important aspects: educational institutions, the pedagogical community, the origins of methodological orientation, the scientific work of teachers. In the presentation of these materials, historical and analytical methods are used to provide an understanding of the panorama of the flute educational system. The most significant feature is described in sufficient detail — the active performing activities of teachers: their work in orchestras, participation in international competitions. These facts are revealed on the examples of the patriarchs of Chinese flute pedagogy Han Zhongjie and Li Xuequan, as well as about twenty teachers from different universities and conservatories of the next generations. To characterize the origin of the principles of the training system, the facts of inviting foreign masters with master classes are described. The scientific works of professors are shown and systematized by genres and topics. At the end of the article, the shortcomings and problems highlighted in the literature and supported by the author, who teaches the flute class at Xichang University, are outlined.

Keywords: flute education system of China; international flute competitions; Chinese flute pedagogy

Система образования — существенная часть музыкальной культуры. Ее исследование в современном Китае представляется актуальным в связи с самой важной проблемой — европеизацией музыкальных традиций страны. На этом акцентировала внимание в 2018 году российский музыковед, профессор Московской консерватории С. В. Савенко: «За последнее столетие европейская культура оказала колоссальное влияние на национальное музыкальное образование Китая. И китайский народ сам стремится “окунуться” в мир западного искусства» [1, с. 59].

Европейская академическая флейта¹ распространяется в Китае фактически с начала XX столетия, но популярность инструмента сегодня уже сопоставима с популярностью фортепиано и скрипки. (Хотя до 1879 года² академическая флейта использовалась исключительно в военном оркестре и представлялась китайцам совершенно экзотическим инструментом³.)

Популярность академической флейты в Китае отражена в общей панораме системы образования, которая складывается уже с начала XX века. Литература по данной теме скромна: есть несколько диссертаций, выполненных в Нанкинской и Шанхайской консерваториях в 2010-е годы [4; 5; 6]. Немногочисленны и статьи китайских авторов [7; 8; 9]. На русском языке публикации на эту тему автором статьи не обнаружены.

Для обзора системы образования обозначим различные пласты этой системы.

Первыми естественно, будут охарактеризованы заведения для обучения игре на инструменте: их количество, статус, уровень.

Существенной является информация о преподавательском сообществе, квалификации педагогов.

Необходимо перечислить страны, в которых получали образование китайские музыканты — это позволит определить истоки направлений педагогики.

И, конечно, необходимым аспектом будет научно-методическая сфера: пособия, научные исследования, статьи профессоров и преподавателей.

Основная задача данного исследования состоит в попытке дать общую характеристику флейтового образования в Китае, осветить начало становления системы и современную ситуацию с обучением игре на европейской академической флейте.

Флейтовая система образования в современном Китае сравнительно молода. 2022 год является для нее по-своему юбилейным: в 1922 году Сяо Юмэй (Xiao Youmei) основал Пекинский музыкальный институт, в котором был создан курс обучения игре на флейте, основные принципы которого актуальны и сегодня. До этого, с начала XX века, в Харбинской консерватории (1905)

¹ Традиционная бамбуковая флейта насчитывает тысячи лет, и она по-прежнему живет в китайской музыкальной культуре. Сравнительный анализ специфики традиционной и европейской флейт предпринят в диссертационном исследовании китайского автора, выполненном в России в 2021 году [2].

² Дата создания первого духового оркестра «Public Band» Шанхайской общественной концессии французским флейтистом Жаном Ремюза (Jean Rémusat).

³ При дворе императора Канси (Kāngxī, 1654–1722) был небольшой оркестр, в котором на флейте играли известные французские миссионеры Л. Пернон (L. Pernon), Д. Парренен (D. Parrenin), Ж. Ж. Амио (J. J. M. Amiot). Первый симфонический оркестр западного типа в Китае, согласно историческим источникам, был организован императором Цяньлуном в 1742 году [3].

и Консерватории имени А. К. Глазунова (1925) велось преподавание игры на флейте. В 1927 году в Шанхае открылся Национальный музыкальный колледж, несколько раз менявший название и с 1956 года получивший титул «Шанхайская консерватория». В нем тоже был класс флейты.

Важный период развития системы образования можно видеть во второй половине XX века после провозглашения осенью 1949 года Китайской Народной Республики. С 1952 года происходили организационные изменения на факультетах существовавших высших учебных заведений, и в 1950–60-е годы были созданы новые: Тяньцзиньская, Шэньянская, Китайская, Синьхайская, Сичуаньская, Тяньинская, Вуханьская и другие консерватории. Все эти музыкальные учебные заведения считаются колыбелями для подготовки флейтистов. Сегодня в Китае 12 консерваторий, в которых есть специализация «флейта»⁴.

Для характеристики китайского педагогического сообщества данной специализации необходимо уточнить аспект исполнительской деятельности преподавателя. Теоретически эта сфера не относится к образованию. Но преподаватели в художественной сфере, не занимающиеся художественной практикой, — это просто редкость. Скорее, можно сказать, что у выдающихся музыкантов, знаменитых артистов (у которых есть желающие поучиться) педагогическая работа плохо вписывается в график интенсивной концертной жизни. Но именно такие профессора обладают непререкаемым авторитетом, попасть в класс именно к ним стремятся ученики.

Со второй половины XX столетия китайские преподаватели флейты принимают участие и становятся лауреатами и дипломантами международных конкурсов, интенсивно гастролируют на всех континентах. Имена многих хорошо известны публике.

И для российского, и китайского читателя, как нам кажется, может быть интересна общая характеристика панорамы исполнительских достижений (не ради «инвентаризации» побед, а для понимания степени направленности педагогов на исполнительскую практику. О роли музыкальных конкурсов в становлении флейтового исполнительства писала на русском языке автор из Казахстана [10].

Хан Чжунцзе (1920–2018) — один из первых выдающихся профессоров Шанхайской консерватории. С 1942 года он — флейтист и дирижер, работавший с Шанхайским симфоническим оркестром. Это первый китайский музыкант, ставший лауреатом Третьего Всемирного фестиваля флейтовой музыки в 1951 году в Берлине, в 1955 году — участником Пятого Всемирного фестиваля

⁴ Помимо этого, в стране почти в трехстах университетах есть музыкальные факультеты и даже консерватории. Университеты каждый год набирают студентов на музыкальные специализации.

молодежи в Варшаве. Золотую медаль Четвертого Международного конкурса флейтистов на Всемирном фестивале молодежи в Румынии в 1953 году завоевал еще один патриарх китайской педагогики — Ли Сюэцюань (1932–2003).

К последней четверти XX века, когда обучение на флейте в Китае становится высокопрофессиональным, традиция преподавателей быть одновременно и играющими артистами сохраняется.

Среди самых известных флейтистов на современной концертной сцене надо назвать профессора Хань Голяна. Он неоднократно становился лауреатом отечественных и зарубежных конкурсов флейтистов, работал во многих оркестрах США. С 2000 по 2008 год, будучи преподавателем Китайской и Центральной консерваторий, он также был главным флейтистом в Пекинском симфоническом оркестре; в последние годы активно гастролировал в Европе, Австралии, США, Японии и других странах с сольными концертами. Хань Голян неоднократно выступал с такими мастерами мирового уровня, как И. Стерн, И. Менухин, М. Ростропович, С. Озава, М. Плассон. Сегодня Хань Голян — главный флейтист Государственного симфонического оркестра Китая, президент Китайской федерации флейты.

Гао Юань — дочь известного профессора Сианьской консерватории Гао Циньпиня (сегодня она также работает преподавателем флейты в этой консерватории), обладатель серебряной награды Девятого конкурса флейтовой китайской музыки «Адмиралтейство» (2014). Два раза подряд Гао Юань добивалась высоких результатов на Международных конкурсах флейтистов в Кобе (Япония).

Не только успешное участие в международных конкурсах отличает китайских педагогов флейты: многие работают в оркестрах, активно выступают как солисты.

В начале сложения китайской системы образования в Харбинской консерватории класс флейты вел главный дирижер Харбинского симфонического оркестра Б. Демидов. Преподаватели флейты Шанхайской консерватории, русские флейтисты А. Н. Печенюк и А. С. Спиридонов работали в Шанхайском оркестре под руководством известного итальянского музыканта Марио Пачи (Mario Paci, 1878–1946) [11].

Ученик Хана Чжунцзе — широко известный преподаватель игры на флейте в Китае Ринго Минг. Почти полвека он обучал студентов, но с 1958 по 1959 год также был ведущим флейтистом Шанхайского симфонического оркестра; с 1959 по 1961 год работал в оркестрах Польши.

Флейтистом симфонического оркестра провинции Шэньси является профессор Гао Циньпинь (Gao Qinping), заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов и руководитель магистратуры Сианьской консерватории. Многие студенты профессора были приняты в известные художественные коллективы и музыкальные учебные заведения в Китае и за рубежом, завое-

вывали награды на международных конкурсах.

Известный современный китайский флейтист и педагог — Хэ Шэнци. С 1982 года он преподавал в Сианьской консерватории, а в 1987 году стал первым флейтистом Симфонического оркестра китайского радио. С 1991 года Хэ Шэнци преподавал в Шанхайской консерватории; тогда же он — солист Шанхайского симфонического оркестра и Пекинского симфонического оркестра.

Чэнь Санцин с 1986 по 1988 год преподавал игру на флейте в Центральной консерватории. С 1992 года он обучался за рубежом. С 2000 по 2008 год Чэнь Санцин вернулся к педагогической работе в Китайской консерватории и работал ведущим флейтистом в Пекинском симфоническом оркестре. Начиная с 1993 года, он записал несколько альбомов, играл в качестве солиста с Китайским национальным симфоническим оркестром, Пекинским, Сямыньским филармоническими оркестрами, неоднократно выступал с мастер-классами в Китае и в Азии.

Из молодых педагогов стоит упомянуть профессора флейты в магистратуре Китайской консерватории Ни Ичжэнь (1979 г. р.) — ведущую флейтистку Китайской филармонии. Она также выступает с сольными программами, замечательно исполняя сочинения китайских композиторов. В интернете можно познакомиться с видеозаписями исполнения ею сочинения «Солнце ярко освещает Тянь-Шань» китайского композитора Хуана ХьюВэя для флейты с фортепиано, китайской классической пьесы «Вечер на рыбацкой лодке» и других произведений. Пьеса Хуана ХьюВэя — замечательный пример лирической кантиленой мелодики и ее подвижной танцевальной вариации с виртуозными пассажами и фигурами, позволяющий флейтистке продемонстрировать разные выразительные возможности и свою технику игры на инструменте⁵.

Приведенные факты исполнительской деятельности и успехов китайских педагогов флейты, конечно, составляют небольшую часть общей картины, но это чрезвычайно показательные примеры для ее характеристики. Преподаватели многих учебных заведений — активно играющие музыканты, и это составляет убедительную картину их профессиональной квалификации.

Может быть, самым важным аспектом в обзоре системы образования является общая характеристика педагогических принципов, методических установок. Обучение на флейте (как и на других европейских инструментах) в Китае сегодня трудно представить как единую национальную школу. Это естественно для столь молодой педагогики, чуть более ста лет осваивающей европейский опыт. Чтобы как-то сложилась общая картина, стоит перечислить учебные заведения, в которых учились китайские флейтисты, и мировых мастеров, концертирующих и преподающих в Китае.

⁵ Хуан ХьюВэй. «Солнце ярко освещает Тянь-Шань». Ссылка для просмотра: URL: <https://b23.tv/CCXjfv6> (дата обращения: 01.01.2022).

Российско-китайские музыкальные связи восходят к началу XX века: у русских флейтистов-выпускников Московской консерватории учились Хан Чжунцэ и Ма Сичень — одни из первых китайских профессиональных преподавателей игры на европейской флейте. В 1950–60-е годы политически Китай был прочно связан с Советским Союзом: социальная программа развития художественной культуры и учебных заведений называлась: «Учимся в СССР, воспитываем таланты». Профессора флейты старшего поколения учились в России: в Ленинградской консерватории на дирижерском факультете — Хан Чжунзе (с 1957-го по 1961-й), в Московской консерватории имени П. И. Чайковского в классе известного профессора-флейтиста В. П. Платонова — Ли Сюэцзюань.

Зарубежные связи флейтистов следующего поколения продолжают оставаться важным ориентиром. «Прародитель флейты» Ван Юнсинь (1934–2021) в 1958 году окончил Чешскую высшую школу музыки и вернулся на родину, где преподавал флейту в течение 63-х лет, подготовив за это время много замечательных флейтистов.

Ма Йонг — педагог Шанхайской консерватории — начинал обучение в 1987 году в Пекине у профессора Ван Юнсиня. В 1998 году он был принят в Джульярдскую музыкальную школу (высшее учебное заведение) в США, став первым учеником-выходцем из Китая в ее истории.

В США Ма Йонг также развил очень активную исполнительскую деятельность. В 2000–2002 годах он занял ряд первых мест на Международных конкурсах духовых инструментов в Вашингтоне, Нью-Йорке (в частности, в штаб-квартире ООН), вызвал восторженные отклики прессы своим мастерством интерпретации; работал с Филадельфийским симфоническим оркестром, а также оркестрами Китая и Тайваня. В 2014 году, представляя флейтистов, был удостоен звания «Десять лучших духовых музыкантов» Китая.

К концу XX века очень многие китайские флейтисты учились в учебных заведениях Европы и США. Приведем имена некоторых из них:

Чжу Цзи — профессор флейты, наставник магистратуры Сычуаньской консерватории (окончил ее в 1982-м), член жюри Национального и Международного конкурсов флейтистов в Китае 2004 и 2006 годов. С 1999 года обучался в США. В последние годы Чжу Цзи приглашал в Китай для чтения лекций и совместных концертов многих зарубежных мастеров, в том числе: английского флейтиста Уильяма Беннета (ушел из жизни в мае 2022-го), Феликса Ренггли из Швейцарии, канадского композитора и флейтиста Роберта Эйткена. Чжу Цзи обучал своего сына Чжу Юйцзяня, который в настоящее время также является преподавателем флейты в Сычуаньской консерватории⁶.

⁶ Получил дипломы в Швейцарии и во Флорентийской консерватории в Италии.

Гао Юань освоила программу бакалавриата в Национальной консерватории Мангейма (Германия), с 2010 по 2015 год обучалась в магистратуре у профессоров Жан-Мишеля Танги и Кристины Фассбендер в Вильцбурге.

Юй Тун, доцент флейты Шэньянской консерватории, магистр игры на флейте Университета Бейлора (США) учился в Центральной музыкальной школе Пекина, затем в Школе искусств Нового мира (New World School of the Arts) при Университете Флориды, Беллерском университете (США) и Королевском музыкальном колледже Дании.

Ли Сяоке — профессор, наставник в магистратуре Тяньцзиньской консерватории. Был судьей китайского конкурса духовых оркестров «Адмиралтейство» и многих международных и отечественных конкурсов флейтистов. В 1980 году поступил в филиал Тяньцзиньской консерватории, в 1988 году окончил обучение и продолжает преподавать по сей день. С 2008 по 2009 год был приглашен на должность академика в музыкальный колледж Напори (Италия) а также в ряд стран и регионов для участия в фестивалях флейтового искусства, проведения академических лекций и мастер-классов.

Период Культурной революции (1966–1976) оказался тяжелым для всей культуры и искусства Китая, в том числе и для флейтового исполнительства. После 1976 года оно просто приостановилось в своем развитии. И в это время становится заметным влияние различных зарубежных исполнительских школ, потому что в страну начинают приезжать для работы по контрактам в учебных заведениях и на концертные гастролы флейтисты из стран Европы, а именно: всемирно известные флейтисты Джеймс Голуэй (James Galway), Алан Марион (Alain Marion), Андраш Адорьян (Andras Adorjan), Рудольф Гиндлхумер (Rudolf Gindlhumer), Питер-Лурас Граф (Peter-Luras Graf), Эммануэль Паю (Emmanuel Pahud). С их помощью китайская флейтовая педагогика знакомится с различными национальными и индивидуальными методами и стилями игры, сказывающимися на развитии китайской флейтовой школы.

Наибольший вклад в развитие флейтового образования внес флейтист Арношт Бурек (Arnošt Bourek)⁷ — замечательный чешский педагог и активно играющий музыкант. Он читал лекции и проводил в 1950-е годы в Шанхайской консерватории мастер-классы, на которых присутствовали многие сегодняшние преподаватели этого вуза (Лин Ке Мин, Лю Пин, Фан Дин Ву, Ли Голян, Тан Мицзы) и других современных учебных заведений. На практических занятиях Бурека изучались произведения всех классических эпох для академической флейты. Бурек особое внимание уделял технике звукоизвлечения, перенес основной акцент с движений губ на организацию дыхания в интонировании, много работал над ритмом в игре. И, что было особенно привлека-

⁷ Подробности о жизнедеятельности Бурека см: [12].

тельным и актуальным, он большое внимание уделял репертуару современных композиторов для флейты. Герке Янг Ю-Лун отмечал, что репертуар до начала 1980-х годов года был в Китае очень скудным; ограничивался китайской музыкой и классикой [4, с. 24].

Огромное влияние на китайскую педагогику оказал французский мэтр Жан-Пьер Рампаль (1922–2000), профессор Парижской консерватории, один из самых значительных флейтистов в истории игры на этом инструменте. В день его рождения в 1983 году некоторые радиостанции в Париже транслировали записи его выступлений и беседы в течение всего дня. В 70 лет, после сольного концерта в США, Рампаль вышел на сцену под руку со своими друзьями и стоял около десяти минут под оглушительные аплодисменты. В его концертном репертуаре большое место занимали сочинения XVIII века и современных композиторов, но он играл также и народные песни, индийскую, китайскую и японскую музыку, рэгтайм и джаз; сделал огромное количество записей. Многие выдающиеся композиторы посвящали ему свои произведения (Ф. Пуленк, П. Булез, А. Жолливе и др.). Он не преподавал в Китае, но его концерты, в частности, концерт в 1986 году в Пекине (в знаменитом зале «Красная башня»), не просто произвел неизгладимое впечатление на китайских музыкантов, но стал замечательным ориентиром для китайской методики обучения на флейте. Многие музыканты после прослушивания Рампаля осознавали необходимость пересмотра своей техники, в частности изменения движений губ и языка.

Важным для характеристики китайской системы образования, флейтовой педагогики представляется научная и методическая деятельность. Многие флейтисты не только дают уроки и концертируют, или работают в исполнительских коллективах, но пишут теоретические труды статьи, очерки. Дадим далее краткий обзор этих работ.

Естественный интерес педагогов старшего поколения вызывала, прежде всего, история европейской флейты. Как типичный пример можно привести труды Чжана Чжихуа⁸: «Развитие и эволюция флейты», «Хронология истории духового искусства», «Огромный вклад реформатора флейты Бёма». Это работы информационно-справочного характера, не ставящие задач оригинального теоретического подхода. Монографию Чжана Чжихуа «Краткий анализ зарубежных произведений для духовых инструментов» отличает стремление опубликовать сведения из истории литературы для флейты. Он в 1950-е годы обучался в Чехословацком государственном университете искусств имени Бура, где познакомился с огромным массивом современной и классической музыки, которая никогда не звучала в Китае.

⁸ Чжан Чжихуа с 1960 года был первым преподавателем флейты Нанкинского института искусств.

Такой же общий информационный подход отличает работы профессора Сианьской консерватории, композитора Гао Циньпина (например, его исследование «Музыкальный стиль эпохи барокко и игра на флейте»). В работе «Я и альтовая флейта» он излагает личные соображения и представления об инструменте, на котором играет, как и в тексте учебного пособия «Основные принципы флейты для начинающих флейтистов». Стоит вспомнить еще об одном представителе старшего поколения — широко известном в Китае педагоге Чжу Тунде⁹, который был автором первого издания учебного пособия «Уровни владения игрой на флейте».

Потребности углублять студентов в познание инструмента заставляют педагогов вновь и вновь возвращаться к исторической информации: уже в 2004 году была издана монография Юй Туна (Шэньянская консерватория) общеисторического плана «Развитие флейты».

Профессор Ли Сяоке (Тяньцзиньская консерватория) пишет много. У него есть труды общего характера («Стиль духовых произведений эпохи барокко», «История и развитие техники игры на флейте»). Но Ли Сяоке считает необходимым углубляться в дидактические проблемы: он — автор работ «Методика преподавания флейты», «Об обучении на флейте и воспитании самостоятельности учеников». Многочисленные исследования профессора (например, «Учебное пособие по обучению тембру флейты», «Техника трели на флейте», «Тренировка дыхания в упражнениях игры на флейте», «Обучение на флейте дыханию на основе обучения навыкам произношения», «Этюды по мастерству флейты для пальцев», «Взаимосвязь между основными упражнениями в игре на флейте и выразительным исполнением музыки») прорабатывают в деталях некоторое частные технические проблемы. Отдельные работы Ли Сяоке имеют аналитический характер и посвящены конкретным произведениям флейтового учебного репертуара: «Флейтовая соната И. С. Баха», «Изучение сонаты С. Прокофьева для флейты», «Избранные сонаты для флейты», «Избранные пьесы для флейтового трио» и др.

Охарактеризовать важные принципы научно-методической деятельности китайских профессоров флейты представляется целесообразным на примере заведующей кафедрой Уханьской консерватории Сюй Гэ. Ее биография типична: обучение во Франции, официальная стипендия французского правительства, приглашение стать научным сотрудником по вопросам культуры. Она также была аккредитована артисткой и наставником флейты на фестивале Университета Содружества Вирджинии в США. Как исполнителя ее неоднократно

⁹ Чжу Тунде с 1960 г. обучался в Ленинградской консерватории, в классе флейты профессора И. Ф. Януса. Вернувшись в Китай в 1964 г., он преподавал в Центральной музыкальной консерватории: был заведующим кафедрой, деканом факультета, заместителем ректора.

приглашали играть сольные программы в концертных залах Китая в Пекине, Синхае, Чанше, Ханчжоу, Шэньяне и Цинтае. Сюй Ге — талантливый виртуоз флейты; ее отличают обширные знания из области литературы, живописи, архитектуры, которые придают ее урокам и публикациям неповторимое очарование. Совершенно замечательным надо назвать ее опыт создания визуальных пособий с музыкой — своеобразных комментариев к музыке, снабженных изобразительными презентациями и видеоклипами. Это очень современный вид деятельности любителей музыки в интернете, и Сюй Ге тоже размещает свои работы в Сети¹⁰. Она уделяет большое внимание «вживанию» ученика в стиль эпохи исполняемой музыки, включая одежду, обувь, головные уборы и аксессуары, и рекомендует забыть все технические подробности выученного текста, руководствуясь знаниями, чуткостью и вкусом. Сюй Ге культивирует глубину личного эмоционального опыта. Наверное, ее педагогическому представлению о нем созвучны слова из старой американской кинодрамы (1942) Майкла Кёртиса «Касабланка»: «В вашем темпераменте скрыты прочитанные вами книги, пройденный путь, люди, которых вы любили».

Сюй Ге подготовила множество лауреатов конкурсов в Китае и за рубежом — талантливых флейтистов, которые в настоящее время работают в художественных вузах и коллективах страны. Но она еще много пишет в ведущих литературных и художественных журналах, газетах; с 2012 года является главным редактором специализированного журнала «Искусство флейты» Федерации флейты Китайской ассоциации звука. Три года подряд Сюй Ге была ведущей музыкальной колонки газеты «Чайна еженедельник», а также музыкальным критиком и обозревателем газет «Одна неделя в Ухане», «За восемь часов», «Шэньчжэньский САР», «Янцзы жибао». Среди опубликованных ею работ надо назвать следующие аналитические теоретические и исполнительские монографии и очерки: «Анализ Сонаты для флейты ре мажор С. Прокофьева», «Изучение версии исполнения второго концерта В. Моцарта для флейты с оркестром ре мажор», «Общая теория французской школы флейты XIX века и ее представителей», «“Фантазия Кармен” для флейты Франсуа Борна».

Подводя итог, хочется несколько слов сказать о Лю Янцзяне — ветеране, профессоре флейты, декане музыкального факультета Китайского университета Гонконга¹¹. Он является также профессором этнической музыки и директором

¹⁰ Визуализация профессора Сюй Ге Арии Г. Ф. Генделя. См.: URL: <https://youtu.be/BuDk8clmsY8>

¹¹ Лю Янцзян был дирижером и директором молодежного симфонического оркестра города Сент-Люс (США), камерного оркестра Калифорнийского технологического университета. До возвращения в Гонконг преподавал в Гавайском университете в Маноа и в Калифорнийском государственном технологическом университете.

Центра изучения китайской музыки этого университета. Область его научных исследований обширна и связана с китайской, западной и азиатской музыкой и культурой. В отличие от перечисленных выше трудов китайских профессоров, посвященных исключительно разнообразным проблемам флейты, Лю Цзян склонен к исследованиям культурологического характера. Приведенные ниже работы были опубликованы на английском языке: «Музыка в Китае и культурные ценности», «Звуки и культурная идентификация в современной музыке: замкнутые структуры и последовательности в восточной и западной музыке», «Создание волн: миграция музыки в Азиатско-Тихоокеанском регионе», «Позиция Восточной Азии и Западной музыки».

Информация, изложенная в данной статье, как уже было отмечено, составляет малую долю всего, что можно привести для характеристики системы современного флейтового образования в Китае. Но это определяющие ее направленность показатели. Что касается методической направленности современной системы флейтового образования в Китае, то представляется уместным изложить некоторые мысли автора — преподавателя флейты в университете Сичань.

К критическим соображениям надлежит, прежде всего, отнести поверхностное отношение педагогики к скудному музыкальному багажу студентов. Например, исполняя Концерт для флейты В. А. Моцарта, они крайне плохо знакомы с его творчеством, совершенно не знают опер, без которых осмысленное исполнение его инструментальных сочинений невозможно. А рекомендации несложны: надо слушать оперы в видеозаписи (сегодня они доступны в интернете), обязательно сопоставлять исполнения с разницей во времени в 40–50 лет и понимать причины различий, порождаемые культурным контекстом. Выбор образца для подражания должен быть осмысленным и осознанным.

Очень важным является изучение материалов истории создания произведения — фактов, событий из жизни композитора, чтобы исполнение было наполнено своей выразительностью и экспрессией. К сожалению, педагоги часто не уделяют этому должного внимания.

Естественно, чисто технические требования ставят, в той или иной мере, все преподаватели: ритмика, мелодические линии по рисунку, тембровые поиски, проработка всех деталей нотного текста в медленном темпе. Но корреляции с содержательными задачами они нередко упускают, не придают им серьезного значения.

Как заставить флейту звучать, подобно моцартовскому вокалу? Для этого хорошим приемом для музыканта, играющего на духовом инструменте, является пропевание и вокальных оригиналов, и своих инструментальных образцов. Но редкие педагоги систематически используют подобный тренинг. А ведь это — понимание роли работы с дыханием. Может быть, пение

для скрипача или пианиста не так важно, но для флейтиста и вообще духовика оно, конечно, имеет едва ли не первостепенное значение.

Не менее важным является «хореографический» тренинг. Хочется привести один интересный пример. Профессор Чжу Цзи, флейтист из Сычуаньской консерватории, считает, что музыкальная выразительность в игре на флейте приобретает в процессе накопления знаний из области литературы и поэзии, философии и эстетики. Но он еще сравнивает игру на флейте с китайским тайцзи, считает, что она похожа на китайское боевое искусство: «тайцзицюань» — это процесс действия. По его мнению, музыкальное исполнение на флейте связано с преобразованием в тайцзицюань — с «небесным и человеческим единством».

И, наверное, самой большой проблемой является поиск индивидуальности в музыкальном исполнении. Для китайской педагогики принцип подражания авторитетным исполнителям по изучаемым аудио записям является едва ли не ведущим. Это можно понять и объяснить: европейская речевая интонация как выражение эмоциональности трудна для человека, родным языком которого является язык тональный. В китайской речи нельзя просто повысить или понизить гласный звук — это меняет смысл слова. Вспомним, что знаменитого китайского пианиста Ланг Ланга называли «реинкарнацией Горовица», а потом стали критиковать за то, что он со своим блистательным китайским слухом буквально воспроизводил записи маэстро.

Приведенные некоторые соображения, конечно, носят достаточно общий характер. Конкретная характеристика китайской педагогики, ее принципов и ориентаций заслуживает специального исследования. В итоге стоит отметить исключительно положительную тенденцию активной творческой реализации преподавателей и профессоров, их постоянное и неослабевающее внимание к игре на инструменте соло и в оркестрах. Позитивной практикой является их достаточно обширная научная и научно-методическая, научно-просветительская деятельность. Молодые музыканты, преподающие сегодня в китайских колледжах и университетах, продолжают традиции педагогов старшего поколения, получавших образование в разных странах, и сами часто обучаются у зарубежных мастеров. Поэтому в китайской флейтовой педагогике складывается очень пестрая картина, способная вызвать несомненный интерес для научного наблюдения и подробного изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савенко С. В. Достижения современной китайской системы музыкального образования // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Международ. науч. конф. Чита: Молодой ученый, 2018. С. 57–60.

2. *Лян Ицзнь*. Традиционное и европейское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар: автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. Саранск. 2021. 24 с.
3. Самый ранний китайский оркестр // *Цинь Тонг*. 2018. № 2. 23 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=QINT201802010&dbcode=CJFD&dbname=CJFN2018&v=> (дата обращения: 19.11.2022).
4. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探[D].南京艺术学院, 2009 / *Герке Ян Юлунь*. История развития искусства игры на флейте и преподавания в Китае: дис. ... д-ра искусствоведения. Нанкин. 2009. 68 с. (на китайском языке).
5. 黄弈涵.台湾与大陆近十年长笛发展之比较.上海音乐学院, 2016 / *Хуан Юйхань*. Сравнение Тайваня и материковой части Китая: Десять лет развития флейты [Comparison between Taiwan and the Chinese mainland: Ten years flute development]: дис. магистра искусствоведения. Шанхай. 2016. 59 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html> (дата обращения: 25.12.2020) (на китайском языке).
6. *Чжу Сюэ Мин*. Исследование развития флейтового образования в Шанхайской консерватории (1927–2007): дис. ... д-ра искусствоведения. Шанхайская консерватория. 2010. 92 с. (на китайском языке).
7. 施晓诗.长笛发展史略[J]. 音乐时空(理论版), 2012 (03): 70–73. / *Ши Сюэши*. Краткая история развития флейты // Музыкальное пространство и время (Пекин). 2012. № 3. С. 70–73.
8. 刘赞,远方.长笛艺术本土化教育发展研究[J].北方音乐, 2015, 35 (22): 159–177 / *Лю Юн*. Исследование развития образования в области флейтового искусства в Китае // Северная музыка (Пекин). 2015. № 35. С. 159–177. (на китайском языке).
9. 武丽罕.长笛中国乐曲演奏艺术及教学发展[J].大众文艺, 2017 (24): 181–182 / *У Ханлин*. Развитие музыкального искусства и преподавания игры на флейте в Китае // Массовая литература (Пекин). 2017. № 24. С. 181–182. (на китайском языке).
10. *Елибаева Х. Г.* Роль музыкальных конкурсов в становлении флейтового исполнительства // Лучшая исследовательская статья 2000: сб. ст. III Международ. науч.-исследовательского конкурса. Петрозаводск. 2020. С. 295–305.
11. 俄侨音乐家在上海[M]. 上海音乐学院出版社, 汪之成, 2007: 175 / *Ван Чжичен*. Русские музыканты в Шанхае. Шанхай: Изд-во Шанхайск. консерватории, 2007. 175 с. (на китайском языке).
12. *Ван Пэй*. Западные традиции игры на флейте в истории Китая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 151–158.

REFERENCES

1. *Savenko S. V.* Dostizhenija sovremennoj kitajskoj sistemy muzykal'nogo obrazovanija [Achievements of the Modern Chinese Music Education System] // *Teorija i praktika obrazovanija v sovremennom mire: materialy X Mezhdunarod. nauch. konf.* Chita: Molodoj uchenyj, 2018. P. 57–60.
2. *Ljan Icjen'*. Tradicionnoe i evropejskoe v sovremennom flejtovom iskusstve Kitaja: obrazovanie, ispolnitel'stvo, repertuar [Traditional and European in Contemporary Chinese Flute Art: Education, Performance, Repertoire]: avtoref. ... diss. kand. iskusstvovedenija. Saransk. 2021. 24 p.
3. *Camyj rannij kitajskij orkestr* [The earliest Chinese orchestra] // *Cin' Tong*. 2018. № 2. 23 p. URL: <https://oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=QINT201802010&dbcode=CJFD&dbname=CJFN2018&v=> (accessed 19.11.2022).
4. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探[D].南京艺术学院, 2009 / *Gerke Jan Julun'*. Istorija razvitija iskusstva igry na flejte i prepodavanija v Kitae [History of the Development of the Art of Flute Playing and Teaching in China]: dis. ... d-ra iskusstvovedenija. Nankin. 2009. 68 p. (in Chinese).
5. 黄弈涵.台湾与大陆近十年长笛发展之比较.上海音乐学院, 2016 / *Huan Jujhan'*. Sravnenie Tajvanja i materikovoj chasti Kitaja: Desjat' let razvitija flejty: dis. magistra iskusstvovedenija [Comparison between Taiwan and the Chinese mainland: Ten years of the flute development]. Shanhaj. 2016. 59 p. URL:<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html> (accessed: 25.12.2020) (in Chinese).
6. *Chzhu Sjuje Min*. Issledovanie razvitija flejtovogo obrazovanija v Shanhajskoj konservatorii (1927–2007) [Study on the Development of Flute Education at the Shanghai Conservatory (1927–2007)]: dis. ... d-ra iskusstvovedenija. Shanhajskaja konservatorija. 2010. 92 p. (in Chinese).
7. 施晓诗.长笛发展史略[J]. 音乐时空(理论版), 2012 (03): 70–73 / *Shi Sjaoshi*. Kratkaja istorija razvitija flejty [A Brief History of the Development of the Flute] // *Muzykal'noe prostranstvo i vremja* (Pekin). 2012. № 3. P. 70–73.
8. 刘赞,远方.长笛艺术本土化教育发展研究[J].北方音乐, 2015, 35 (22): 159–177 / *Lju Jun*. Issledovanie razvitija obrazovanija v oblasti flejtovogo iskusstva v Kitae [Study on the development of flute education in China] // *Severnaja muzyka* (Pekin). 2015. № 35. P. 159–177. (in Chinese).
9. 武丽罕.长笛中国乐曲演奏艺术及教学发展[J].大众文艺, 2017 (24): 181–182 / *U Hanlin*. Razvitie muzykal'nogo iskusstva i prepodavanija igry na flejte v Kitae [The development of musical art and flute teaching in China] // *Massovaja literatura* (Pekin). 2017. № 24. P. 181–182. (in Chinese).
10. *Elibaeva H. G.* Rol' muzykal'nyh konkursov v stanovlenii flejtovogo ispolnitel'stva [The role of music competitions in the development of flute performance] // *Luchshaja issledovatel'skaja stat'ja 2000: sb. st. III Mezhdunarod. nauch.-issledovatel'-go konkursa*. Petrozavodsk. 2020. Pp. 295–305.

11. 俄侨音乐家在上海[M]. 上海音乐学院出版社, 汪之成, 2007: 175 / *Van Chzhichen. Russkie muzykanty v Shanhae* [Russian musicians in Shanghai]. Shanhaj: Izd-vo Shanhajsk. konservatorii, 2007. 175 p. (in Chinese).
12. *Wang Pei. Zapadnye tradicii igry na flejte v istorii Kitaja* [Western traditions of flute performance art in the history of China] // *Juzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah*. 2021. № 4. S. 151–158.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Пэй — преподаватель кафедры духовых инструментов университета Сичан (КНР); аспирантка; 342266909@QQ.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wang Pei — Lecturer of the Department of Wind Instruments Xichang University; Postgraduate Student; 342266909@QQ.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 781.1

РАСШИРЕННОЕ ФОРТЕПИАНО: КЛАСТЕР В ТЕОРИИ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ ГЕНРИ КОУЭЛЛА

Белых С. Г.^{1, 2}

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

² Детская музыкальная школа им. В. А. Моцарта, ул. Таганская, д. 9 стр. 5, Москва, 109004, Россия.

Статья посвящена концепции кластера, предложенной американским композитором Генри Коуэллом. Творчество композитора и его теоретический вклад в развитие музыки второго авангарда в течение долгих лет в российском музыкознании было недооцененным. В данной статье предлагается совершить кардинальную переоценку теоретической роли «Новых музыкальных ресурсов» в развитии новой музыки и теоретической мысли. Предлагаемая рамка исследования — расширенное фортепиано, в которой кластер является отправной точкой инноваций в области современной фортепианной техники. Рассматриваются основополагающие элементы кластерной теории, изложенной Г. Коуэллом в работе «Новые музыкальные ресурсы», начатой в 1918–1919 годах, опубликованной в 1930 году. Одной из наиболее близких позиций (в отношении работы со звуком и его комплексного представления) видится теория «Единого временного поля» К. Штокхаузена, в рамках которой композитор прослеживает тесную взаимосвязь между обертоновым рядом и ритмическими пропорциями. В концепции Г. Коуэлла кластер является продолжением обертонового ряда и поддерживает идею комплексного понимания звука. Эти отправные точки становятся также и основой теоретической мысли К. Штокхаузена.

В статье анализируется процесс расширения тембровой палитры фортепиано и колористические функции кластера в различных модусах этого явления. В заключении содержатся выводы о том, что теория кластера, послужившая основой многих открытий теории композиции XX века, предлагает ряд инноваций. Она открывает дискурс в психоакустической

области вокруг категорий шума и звука, объединившей в себе психологические и физиологические особенности восприятия звука; создает основы для интегрального подхода к теории новой музыки, аккумулируя ее основополагающие понятия на модели обертонового ряда.

Ключевые слова: кластер, Генри Коуэлл, обертоновый ряд, расширенная фортепианная техника, новая музыка, новые музыкальные ресурсы, шум и звук.

EXTENDED PIANO: A CLUSTER IN THE THEORY AND PRACTICE OF COMPOSITION BY HENRY COWELL

Belykh S. G.^{1, 2}

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

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

The article is devoted to the theoretical concept of the cluster proposed by the American The article is devoted to the theoretical concept of the cluster proposed by the American composer Henry Cowell. The composer's work and his theoretical contribution to the development of second avant-garde music has been underestimated in Russian musicology for many years. This article proposes to make a radical reassessment of the theoretical role of "New Musical Resources" in the development of new music and theoretical thought. The proposed research frame is the extended piano, in which the cluster is the starting point of innovation in the field of modern piano technique. The fundamental elements of the cluster theory described by Cowell in his theoretical work "New Musical Resources", begun in 1918–1919, published in 1930, are considered. One of the closest positions, in relation to working with sound and its complex representation, is the theory of the "Unified Time Field" by Stockhausen. Within its framework, the composer traces a close relationship between the overtone series and rhythmic proportions. In Cowell's concept, the cluster is a continuation of the overtone series and supports the idea of a complex understanding of sound. These starting points also become the basis of Stockhausen's theoretical thought. The article analyzes the process of expanding the timbre palette of the piano and the coloristic functions of the cluster in various modes of this phenomenon. The conclusion contains conclusions that the theory of the cluster, which served as the basis for many discoveries in the theory of composition of the twentieth century, offers a number of innovations. It opens a discourse in the psychoacoustic field around the categories of noise and sound, which combines the psychological and physiological characteristics of sound perception; creates

the basis for an integral approach to the theory of new music, accumulating its fundamental concepts on the overtone series model.

Keywords: cluster, Henry Cowell, overtone series, extended piano technique, new music, new musical resources, noise and sound.

С начала XX века проблема поиска новых тембров становится одной из актуальнейших, и, помимо создания нового инструментария, преимущественно обращенного к электромузыкальным ресурсам, музыка начала XX века предлагает новые возможности нетрадиционного использования акустических музыкальных инструментов. Объектом новаций становится и фортепиано — инструмент, который как с интонационной точки зрения, так и с позиции возможностей традиционного звукоизвлечения, представлялся в меньшей степени подверженным новациям, чем какой-либо другой. Несмотря на то, что его тембровая окраска достаточно яркая, а регистры довольно разнообразны по своим звуковым возможностям, именно этот инструмент оказывается первым в инновационном поле музыкального авангарда начала XX века.

Фортепиано — темперированный инструмент, то есть наиболее консервативный с точки зрения микроинтонационных возможностей, однако он также включается в поле исканий микротоновой музыки. Иван Вышнеградский (1893–1979) создал четвертитоновое фортепиано — проект трехклавиатурного микрохроматического инструмента, в конструкции которого средняя клавиатура настроена на $1/3$ тона выше нижней, а верхняя — на $2/3$ тона выше. Белые клавиши представляли собой полутоны, а черные — микрохроматические звуки. Далее немецкая фирма Forster с 1924 по 1930 год создавала инструмент по разработкам Вышнеградского. В использовании последний оказался крайне неудобным, из-за чего свои последующие сочинения композитор начал создавать для двух фортепиано, настроенных с разницей в $1/4$ тона. Тем же путем пошел и американский композитор Чарльз Айвз в своих четвертитоновых пьесах («Три четвертитоновые пьесы для двух фортепиано», 1903–1923).

Трактовка фортепиано как микроинтервального инструмента — один из возможных путей расширения темброво-интонационной палитры, однако, далеко не единственный. Поиски новых векторов модернизации инструмента привели в дальнейшем к созданию препарированного фортепиано, «первооткрывателем» которого считается композитор Джон Кейдж, создавший образцы произведений для этого модернизированного инструмента в 1948 году («Сонаты и интерлюдии для препарированного фортепиано»). До Кейджа французский композитор, ученик Мориса Равеля, Морис Делаж, которого часто называют предшественником подготовленного фортепиано, отмечал в нотах необходимость заглушить в пьесе «Рагамалика» (1912–1914) ноту си-бемоль

кусочком картона. Фортепиано в этом произведении должно было, по мнению Делажа, имитировать звучание индийского барабана.

Если определение «препарированное», или «приготовленное», фортепиано предполагает деконструкцию инструмента с приспособлением различных материалов между струнами при помощи жесткой фиксации (гаек и болтов) или свободной (укладка на струны металлических пластин), то словосочетание «расширенное фортепиано» предполагает более общий взгляд на те периферийные возможности инструмента, которые изначально не предполагались.

Термин «расширенное фортепиано», в полной мере характеризующий открывшиеся новые возможности применения инструмента, сегодня часто используется и опирается на практический опыт фортепианной музыки второй половины XX века. В пространство инструмента включается множество явлений, характеризующих принципиально иной подход: не как к стабильной конструкции с ограниченным числом функций, а как к объекту инноваций.

Отправной точкой расширения тембрового пространства фортепиано послужило применение кластера¹. Американский композитор-новатор Генри Коуэлл (1897–1965) одним из первых ввел в фортепианную практику игру кластерами, которые воспроизводились на инструменте традиционным способом (посредством нажатия клавиш, то есть пальцами) или же менее традиционным — ладонью, всем предплечьем или локтем, в зависимости от крайних точек необходимого диапазона ареала кластера. С акустической точки зрения, кластеры — это многозвучия, образующиеся в результате сплошного заполнения акустического пространства в избранном диапазоне.

В 1927 году Коуэлл прочитал лекцию о новых тембровых возможностях фортепиано, в которой определил кластер как совокупность звуков всех больших или малых секунд в пределах октавы или больше [1, с. 35]. В 1930 году была опубликована его книга «Новые музыкальные ресурсы», начатая в 1918–1919 годах. В ней кластер оказывается логически встроенным в музыкальную теорию, которая должна была охватить последующие разработки в методах композиции: «аккорды, основанные на кластерах из секунд, в дальнейшем будут называться тон — кластерами» [2, с. 116].

Композитор определяет кластеры как «...аккорды, построенные по малым и большим секундам, которые, в свою очередь, могут служить аналогом верхней части обертонового звукоряда» [2, с. 118]. Подчеркивая их специфическое строение, он, отделяя данные группы звуков от построенных по терциям или квинтам аккорды, предлагает называть «кластерами» (то есть гроздьями) [2, с. 119]. Коуэлл был не первым, кто применил кластер. Аналогичные звуковые

¹ *Кластер* (англ. cluster — гроздь) — созвучие, тесно расположенных из звуков по малым и/или большим секундам, иногда по микроинтервалам.



Илл. 1. «Дикий танец». Л. Орнштейн [3]

гроздья использовал уже Чарльз Айвз в своей Второй сонате для фортепиано, № 2 «Concord, Mass. 1840–1860», известной как «Конкорд-соната» (1915).

Кластер как особый элемент музыкального мышления был впервые также применен композитором Лео Орнштейном в «Диком танце» (*Dance sauvage*) в 1913 году (см.: илл. 1).

Однако изобретение кластера традиционно приписывается именно Коуэллу — первому из композиторов, систематизировавшему и теоретически очертившему это явление.

Безусловно, кластер становится настоящим открытием в области звука: он создает прецедент комплексного подхода к звуку, предполагающего мышление тембровыми / звукоокрасочными категориями. Исследователь А. А. Тимошенко в своей кандидатской диссертации пишет, что идея «нового сознания звука» (англ. — *the new consciousness of tone*) возникает в начале 1930-х годов в работах Дэна Радъяра (1895–1985) — французского композитора, эмигрировавшего в США в 1915 году, теоретические взгляды которого сформировались под воздействием восточной философии и оккультизма [3, с. 51]. Противопоставляя идеи Коуэлла и Радъяра, Тимошенко утверждает, что «Радъяр, заявляя о «новом сознании тона», подчеркивает его кардинальные отличия от западной концепции звука и свою близость к ориентальному (шире — внеевропейскому) звукоощущению», в то время как Коуэлл, напротив, следует идеям немецкой тон-психологии и рассматривает звук-тон в качестве основной «фенологической единицы» музыкального языка [3, с. 51]. Радъяр создал концепцию диссонантной гармонии, свободной от основного тона и соподчиненности,

в то время как аккордовая формация (кластер в теории Коуэлла) является лишь «частным случаем “полноты звучания”» [3, с. 52]. Одной из задач данной статьи является доказательство того, что роль Коуэлла в теории музыкальной композиции XX века была существенно недооценена.

В «Новых музыкальных ресурсах» композитор предлагает специфические графические обозначения кластера, представляет его как интервал, заполненный секундами. Он отвергает термин «аккорд» применительно к кластеру, предпочитая так называть лишь созвучия с терцовой структурой [2, р. 116].

Коуэлл отмечает как верхние, так и нижние ноты каждой кластерной группы, а также то, что эта группа должна включать только лишь белые клавиши или же только черные клавиши, либо и то, и другое. Внешние контуры каждого кластера соответствуют общему принципу нотации, а внутренние определяются только бемолями или диезами, или их отсутствием в случае использования «белого» кластера. Эти указания также становятся знаками к манере исполнения кластера: пианист должен использовать кулак, плоскую часть руки или предплечья для озвучивания всех ноты в кластере, в зависимости от предполагаемого промежутка.

Говоря о том, что кластеры представляют собой верхнюю часть обертонового звукоряда, Коуэлл подчеркивал, что в ранние периоды музыкальной практики теория опиралась главным образом на несколько нижних обертонов (квинты, кварты и октавы), в то время как терции и сексты, и другие интервалы, были второстепенными. Гармония, считавшаяся тождественной контрапункту, была построена на квинтах и их обращениях — квартах. Позже терции легли в основу аккордов и составили контуры мажоро-минорной ладогармонической системы, которая сохранилась до сих пор. Представленные в этом смысловом ряду обертоны являются следующими по степени удаленности от основного тона и становятся новыми витками гармонического развития музыки, постепенно набирая обороты и переходя к нетерцовым и секундовым структурам, лежащим в основе кластера. Представляющее развитие применения интервалов как процесс постепенного усложнения и отклонения от основного тона, следующее обертоновому ряду вверх усложнение кажется неизбежным процессом.

Коуэлл обосновывает необходимость кластеров тем, что такая система необходима для дальнейшего понимания современного звукового материала. Он уже имел место в композиторской практике, однако, не получил теоретического обоснования до Коуэлла. Таким образом, именно Коуэлл предложил способ объяснить творчество А. Шёнберга, Д. Радьяра и К. Дебюсси. Первые двое рассматриваются Коуэллом как исследователи первой аккордовой системы, построенной в квинтах и их обращениях.

Что касается Дебюсси, Коуэлл утверждал, применительно к его гармонической системе, что обертоны от седьмого до четырнадцатого образуют целотонную



Илл. 2. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 130]

гамму, которая, таким образом, демонстрирует свою прочную акустическую основу. Многие аккорды, используемые Дебюсси в целотоновой музыке, предполагают построение на больших секундах. Однако эти аккорды редко объединяются в секундовые группы и оказываются разнесены на более широкое расстояние. Выделив аккорды из близко расположенных секунд, свойственные гармонической стилистике Дебюсси, Коуэлл еще больше узаконил кластер как современный материал музыкальной композиции, имеющий потенциал для дальнейшего раскрытия.

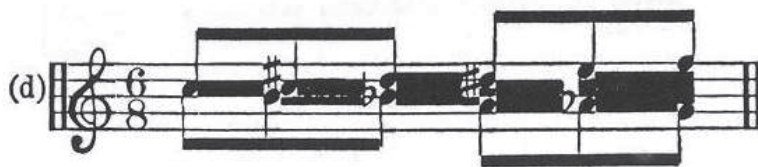
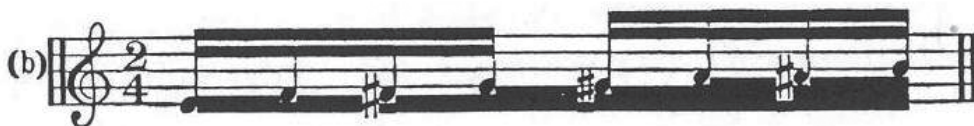
В качестве новых композиторских ресурсов в области гармонии Коуэлл предложил три принципа аккордового строения: первый основан на квинтах и их обращениях (квартах и уменьшенных квинтах), второй — на терциях и их обращениях — секстах, а третий — секундовый. Эта исторически неизбежная эволюция следует за серией обертонов, двигаясь вверх по шкале. Коуэлл различает четыре основных типа кластеров, перенося формулу трезвучий в секундовую плоскость (см.: илл. 2):

На фортепиано предполагается использовать следующую триаду кластеров:

1. Хроматические (включающие все клавиши между определенными внешними пределами);
2. Пентатонные (все на черных клавишах);
3. Диатонические (все на белых клавишах) [2, р. 131].



Илл. 3. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 135]

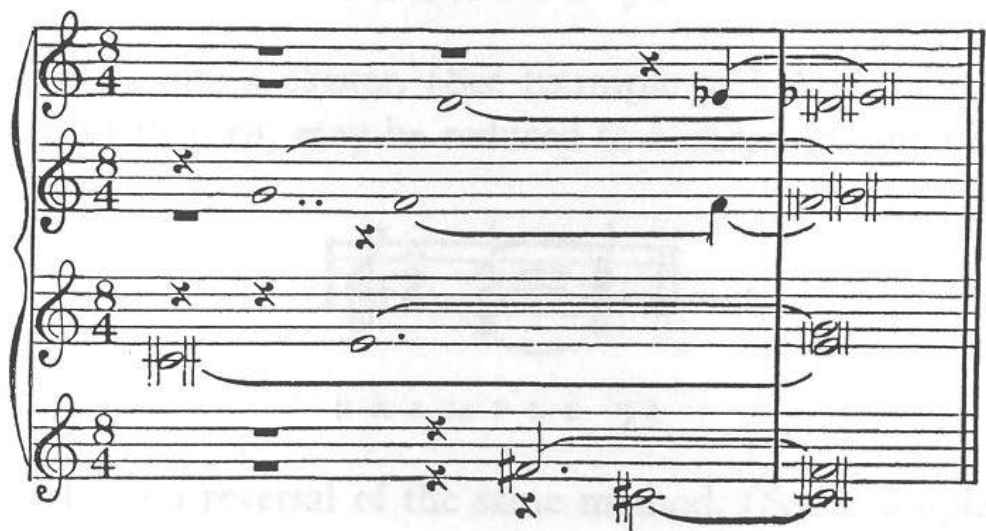


Илл. 4. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 134]

Хроматический кластер представляет собой наложение небольших кластеров третьего основного типа и диатонического (4 и 1, или 2), в зависимости от специфики его структуры. Коуэлл также характеризует пентатонные кластеры «как используемые лишь изредка» [2, р. 132]. По сравнению с фортепиано, полагает он, это, скорее, — оркестровый тип кластера, «где подобный принцип строения способен проявить себя наиболее ярким образом» [2, р. 133].

После короткого экскурса в область инструментального потенциала кластера Коуэлл объясняет существующие различия между фиксированными кластерами и «движущимися», отличающихся тем, что вторые не являются «средством достижения скопления звуков определенного интервала», а обладают свойствами изменчивости «как угол, стороны которого проецируются к все большей и большей длине» [2, р. 133]. Коуэлл представляет три возможные траектории этих движений:

- начиная от самого низкого тона и движение вверх (см.: илл. 3);
- начиная с самого высокого тона и спускаясь вниз;
- начиная с середины кластера и распространяя его в обе стороны одновременно (см.: илл. 4).



Илл. 5. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл. [2, р. 134]



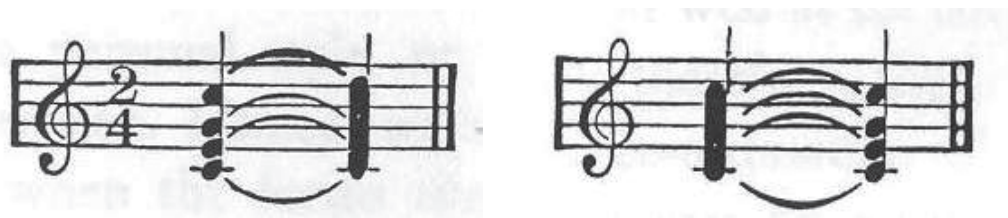
Илл. 6. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл. [2, р. 136]

Эти движущиеся типы объясняются принципами аддиции/сложения («...создания аккорда путем добавления тонов от баса вверх до желаемого аккордового диапазона»), аугментации/вычитания («...тоны аккорда постепенно вычитаются пока не останется низший») и комбинации обоих принципов [2, р. 134].

При добавлении или вычитании, если контур кластера заполняется с нескольких разных точек, кластер будет считаться фиксированным, даже если ноты не звучат одновременно (см.: илл. 5).

Помимо направления движения тонов, скорости расширения ареала или сжатия краев кластера, динамические свойства также могут быть характеристикой кластера (см.: илл. 6).

Эта скорость может быть экстремальной, т. е. когда движение происходит мгновенно. В подобном случае Коуэлл видит еще один вариант метода построения кластеров — начать с аккорда, а затем одновременно заполнить необходимые тона. Так аккорд переходит в кластер (см.: илл. 7 а, б).



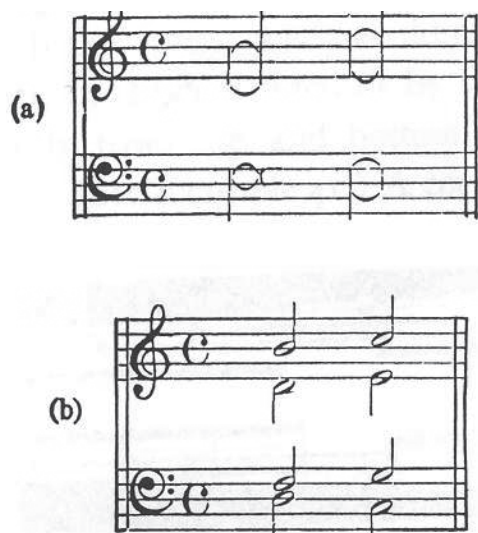
Илл. 7 а, б. Г. Коуэлл «Новые музыкальные ресурсы» (пример) [2, р. 136]

«Движущиеся кластеры» Коуэлла — это способы построения или деконструкции кластеров, а не новые типы кластера. Это — движение отдельных звуков, которые достигают состояния фиксированных кластеров.

Композитор представляет широкий потенциал кластера в качестве основы музыкального материала на практике. Эта идея вполне состоятельна. Она позволяет считать Генри Коуэлла ярким новатором как в композиторской области, так и в теоретической. Достаточно вспомнить идею микрополифонии Дьёрдя Лигети, в которой он применяет движущиеся кластеры, которые «кружевными» мелодическими линиями заполняют диапазон, детерминированный кластерной областью. Насыщенные хроматизмами последовательности голов постепенно достигают так называемой «точки насыщения», когда форма начинает расплываться. Многослойность, процесс взаимовлияния стирается, а «ложная» полифония постепенно перерастает в динамический кластер.

«Volumina» для органа Д. Лигети (1962) входит в единое поле композиций того же периода времени, что «Явления» (1959) и «Атмосферы» (1961). В указанные сочинения композитор включает звуковые массы и динамические кластеры для достижения пространственных эффектов. Звуковые массы определяются как агрегации, так или иначе обесценивающие ощущение высоты отдельных тонов. Кластеры обычно определяются как гомогенные полосы, состоящие из соседних ступеней. Звуковые массы состоят из группы частот, которые сливаются в динамический кластер, а развитие происходит по мере добавления или изъятия отдельных линий и тонов.

В «Volumina» Лигети создает те же четыре вида кластеров, которые сложно реализуемы в пространстве фортепиано: 1) хроматические; 2) диатонические; 3) пентатонные и 4) микротоновые. Первый вид (кластеры хроматических тонов), изготавливаются с использованием всех двенадцати одинаковых темперированных нот через несколько октав с использованием локтя, предплечья, кисти и пальцев. Второй тип представляют собой диатонические группы с использованием только белых клавиш. Наконец, существуют и микротоновые кластеры, достигающие промежуточного положения отдельных регистров для создания микротонного эффекта. Таким образом, теория кластера (в частности, три его вида), описанная Коуэллом в композиторской практике



Илл. 8. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 137]

Лигети, расширяется до четырех видов с участием микротоновости, труднодостижимой в фортепианной музыке.

Микротоновые кластеры широко использовал в 1960-е Кшиштоф Пендерецкий в сочинении «Анакласис» для 42 струнных и ударных инструментов (1960), применяя четвертитоновые созвучия. Шумовая структура этих звукокомплексов является их специфическим свойством.

Очевидно, что во второй половине XX века предложенные Коуэллом систематизация и нотация кластеров широко используются. В пьесе для фортепиано «Серенада» немецкий композитор Хельмут Лахенман предла-

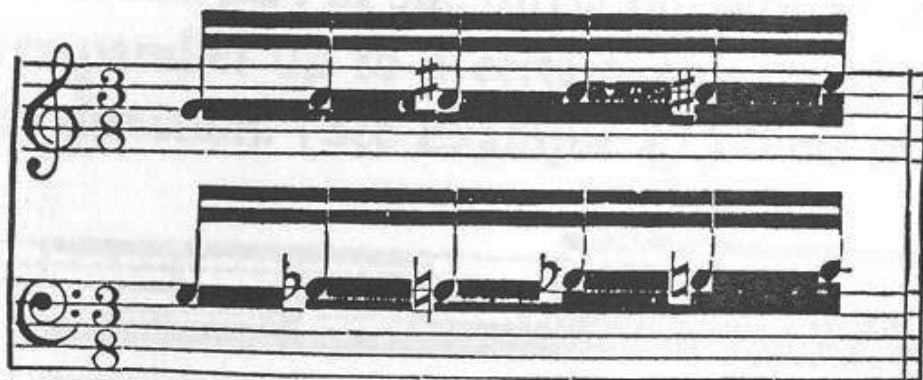
гает схожий с коуэлловским принцип нотации кластеров, исполняемых также при помощи локтей и предплечий. В первом случае это хроматические кластеры, а во втором — кластеры только на белых или же только на черных клавишах.

Кластерные аккорды относятся к области нетерцово́й структуры. Ее присутствие нивелирует тоновую дифференциацию и превращает аккорд в сонорно-тембровую единицу. Поразительным новаторским развитием идеи кластера, в которой просматриваются отчетливые перспективы появления сонорной полифонии Лютославского и микрополифонии Лигети, оказывается идея кластерного контрапункта, или кластерных мелодий, высказанная Коуэллом на страницах «Новых музыкальных ресурсов». Он предположил возможность применения простых эффектов контрапункта, комбинирования «кластерных мелодий», состоящих из равных или разноразмерных кластерных структур [2, р. 137] (см.: илл. 8).

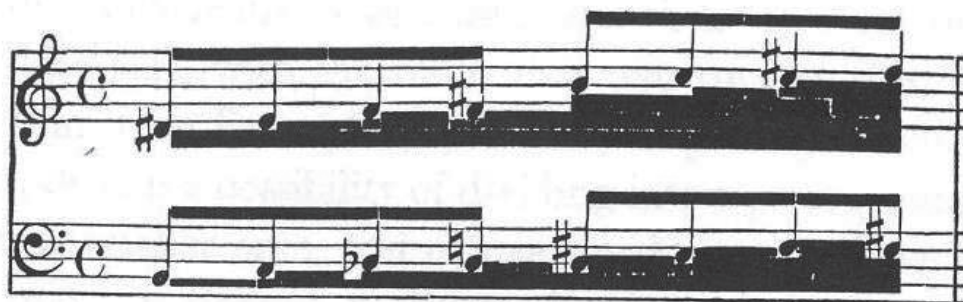
Аналогичный квазиконтрапунктический эффект можно получить, как предлагает Коуэлл, и в движущихся кластерах. Для его достижения композитор предлагает «принцип параллельного сдвига по обоим краям в одном и том же направлении, создающий эффект контурного двухголосия» [2, р. 131] (см.: илл. 9).

Эффект становится «полифоническим», когда расширение, сжатие или сдвиг приводят к нисходящему или же встречному движениям (см.: илл. 10).

Из этого простого элемента можно выстроить целостную систему контрапункта на «движущихся кластерах», позволяя частям двигаться в противоположных направлениях и иметь разные скорости между двумя связанными кластерами, комбинируя фиксированные и движущиеся кластеры или методы их возможных взаимодействий [2, р. 131] (см.: илл. 11 а, б).



Илл. 9. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 131]



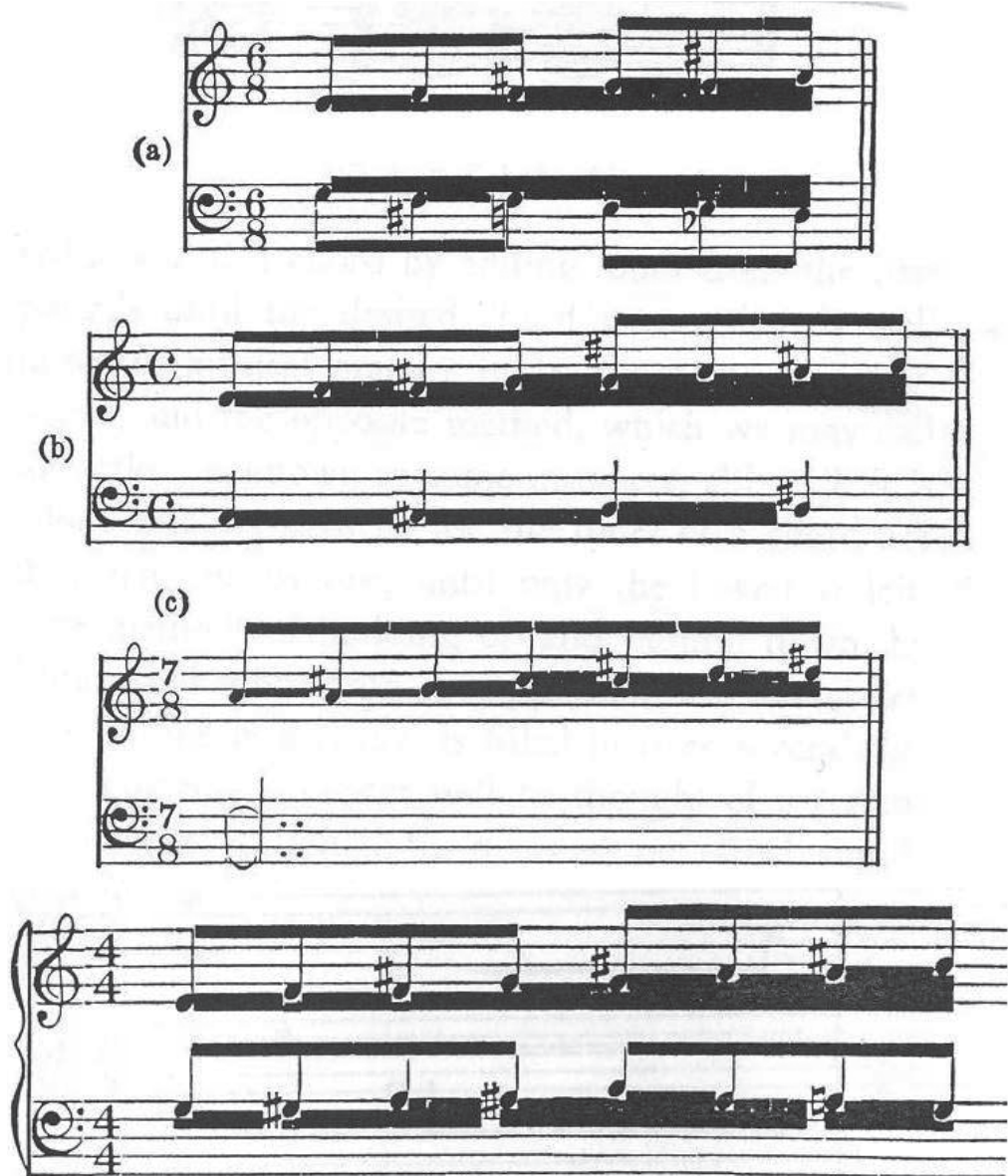
Илл. 10. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 131]

Как следствие взглядов Коуэлла на место кластера в исторической эволюции построения аккордов, он отдает явные предпочтения развивать кластерные концепции, основанные на принципах аналогии строениям трезвучий (см.: илл. 12).

Коуэлл также предлагает специфические виды нотации статичного и движущегося кластеров (см.: илл. 13 а, б):

Помимо вышеупомянутой дифференциации кластеров у Коуэлла, следует также отметить, что во многих произведениях композитор использует не только октавные, но и двухоктавные кластеры. Таковы, к примеру, кластеры в «Приливах Манаунауна» из цикла «Три ирландские легенды», где последние применяются вместе с октавными (см.: илл. 14).

Теоретическое осмысление кластера Коуэллом, столь значимое для истории и практики новой музыки, в его композиторском творчестве появилось значительно раньше создания «Новых музыкальных ресурсов». Он создал пьесу

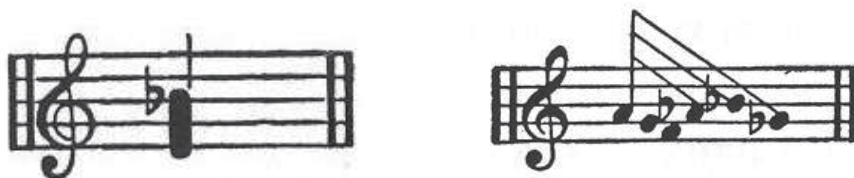


Илл. 11 а, б. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 137]

«Приливы Манаунауна» (англ. — «The Tides of Manaunaun»), когда ему было всего пятнадцать лет. Публичная премьера состоялась в 1917 году. Пьеса была исполнена в качестве прелюдии к театральной постановке «Здание Банба». Спектакль, к которому была написана пьеса, основывался на ирландской мифологии, дополненной теософскими поэмами Джона Осборна Вариана. предназначался к показу на съезде теософского общества «Халкион».



Илл. 12. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 134]



Илл. 13 а, б. «Новые музыкальные ресурсы» (пример). Г. Коуэлл [2, р. 133]



Илл. 14. «Приливы Манаунауна». Г. Коуэлл. т. 24, 25

Коуэлл писал об этой пьесе следующее: «Когда мне было пятнадцать лет (1912 г.), меня пригласили писать музыку для ирландской пьесы, которая бы служила отображением глубоких приливов Манауна, бога моря. ...Это была довольно большая работа для пятнадцатилетнего мальчика. Я попробовал пару низких октав в четком ритме. Они звучали слишком определенно, поэтому я попробовал пару аккордов, которые были бы более гулкими, чем пульсирующий ритм, но этого было недостаточно. Затем у меня возникла идея собрать все тринадцать самых низких тонов фортепиано, сыгранных вместе в одно и то же время, но так как на левой руке у меня не было тринадцати пальцев, я играл эти аккорды ладонью, записывая все ноты абсолютно равными. Иными словами, я изобретал новый музыкальный звук, который позже получил название тонового кластера» (цит. по: [5, p. 160–161]).

Эта фортепианная миниатюра разделяет кластерные линии между руками, определяя, где играет исключительно левая рука и звучат кластеры в медленном остинато, а где играет правая, воссоздающая «парящие мелодии» над кластерами.

Первые два такта пьесы образуют гармонический ряд из восьми кластеров, где каждая нота в кластере имеет такое же значение, что и другие внутри него, уступая только пограничным высотам тона, используемым в мелодическом контексте. По мере того, как происходит переход от вступительного пианиссимо к форте через крещендо, кластеры левой руки увеличиваются в размерах от однооктавных до двухоктавных, а в кульминации — до двух с половиной октав. Пьеса завершается также на пианиссимо. Динамические указатели Коуэлла параллельны процессу роста и сокращения ареала кластеров. Они превращают их в текстурное крещендо и декрещендо, проецируя этот принцип из традиционного изменения динамики. Поскольку кластеры на момент создания пьесы еще не стали общеупотребимыми, в партитуре содержится множество примечаний.

Только один текст партитуры относится к выразительности. Коуэлл делает пометки: «мелодическое подчеркивание контура верхних звуков» или «медленные арпеджио». В результате пианисту следует определить, как рационально использовать свой аппарат, чтобы создать ударные кластеры на фортепиано. Кроме того, поскольку длина рук у пианистов может различаться, предплечье может быть или же слишком коротким или слишком длинным для создания кластера с его помощью. В таком случае техника должна быть скорректирована. После составления плана физических действий на фортепиано исполнителю следует продумать, как равномерно озвучить каждый тон кластера. Технической проблемой обычно является предпочтение одних пальцев, с большей дифференциацией звука, — другим.

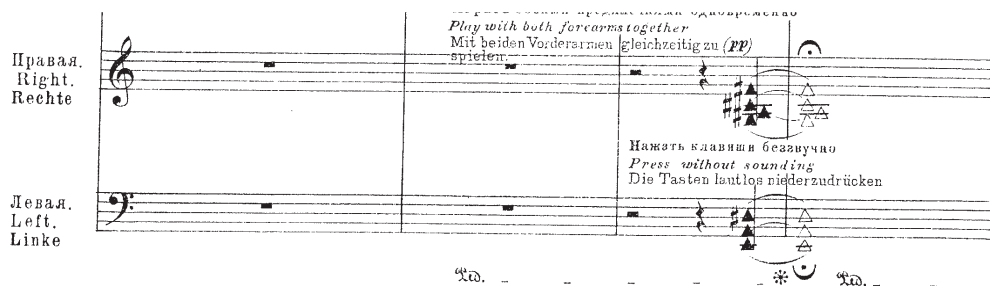
Коуэлл разработал нотацию для воспроизведения кластеров тонов таким образом, чтобы звуки не повторялись и не приходилось их выписывать каждый раз отдельно. Он составил некоторые обозначения для «примитивных тоно-

вых кластеров» в своем раннем произведении «Гармонические приключения» (англ. — «Adventures in Harmony») [6, р. 134], в котором прописывал каждый тон кластера, нота за нотой, но начиная со страницы 17, просто указывал внешние контуры. Группы тонов в «Приливах Манаунауна» обозначены стандартными заголовками нот, указывающими внешние очертания кластера с вертикальной чертой, которая, соединяя их, указывает на то, что исполнитель должен играть каждую ноту между двумя внешними звуками.

На последней странице партитуры, изданной в Associated Music Publishers, можно найти инструкции к нотации Коуэлла. Там сказано, что диез или бемоль могут быть помещены выше или ниже кластера. Знак, расположенный над или под символом кластера указывает, что только белые клавиши следует играть между внешними нотами. Если кластер не содержит диезов, бемолей или бекаров, все черные и белые ноты между двумя внешними нотами должны быть заполнены. Кластеры, обозначенные этими символами, должны воспроизводиться предплечьем, ладонью или кулаком — в зависимости от длины кластера.

Коуэлл применил кластеры также в своей фортепианной пьесе «Тигр». Первоначально он опирался на образ из стихотворения Уильяма Блейка «О, Тигр, Тигр...», однако сама пьеса стала результатом трансформации нотного эскиза 1992 года [7, р. 135]. В этой пьесе используются целотоновые кластеры в качестве аккордов, которые, если даже и превышают количеством тонов число пальцев на руке, подразумевают игру плоской кистью, а иногда и всем предплечьем. И это единственный возможный метод игры таких больших аккордов. Коуэлл переработал эту пьесу к маю 1929 года. Название «Тигр» было в ходу до 18 октября 1927 года, когда Коуэлл впервые исполнил версию произведения на своей лекции в Сан-Франциско [7 р. 136].

В пьесе «Тигр» характер кластеров значительно более агрессивный, чем в предыдущей пьесе: их диапазон часто охватывает широкие интервалы, а также использует больше вариаций видов кластеров, размером от двух нот и до более чем пятидесяти звуков. Коуэлл отметил, что некоторые кластеры тонов следует играть одним предплечьем, в то время как другие — обоими предплечьями; некоторые — кистью, некоторые — кулаком. Большие кластеры содержат слишком много нот, поэтому они обозначены схематически (как, например, в «Приливах Манаунауна» со стандартными головками нот, указывающими внешние контуры и вертикальной чертой, соединяющей их и указывающей, что исполнитель должен играть все звуки в отмеченных пределах). Большинство кластеров составляют восьмые ноты с заполнением вертикальной чертой, соединяющей головки нот, но на нескольких открытых головках нот (таких как половинные и целые) вертикальная черта находится посередине. Встречаются также и беззвучные кластеры. Они обозначаются треугольными головками нот.



Илл. 15. «Тигр». Г. Коуэлл (фрагмент партитуры)

Так называемый бесшумный кластер поднимает демпферы, но не позволяет молоточкам ударять по струнам. Тоны последнего сыгранного аккорда могут еще звучать (см.: илл. 15).

Рэйко Ишии в своем трактате «Развитие расширенной фортепианной техники в 1920 годах XX века» отмечает, что «Мелодия одиночных тонов, следующих за безмолвным аккордом, усиливает звучание обертонов, создаваемых аккордом» [8].

Бесшумное нажатие клавиш действует таким образом, что незатухающие струны образуют эффект резонатора при взятии следующей ноты или аккорда. «При бесшумном нажатии клавиш можно брать более высокие ноты, так что более длинные струны безмолвно нажатых клавиш сочувственно вибрируют и позволяют нажатым нотам звучать впоследствии как резонансные тона», — говорил Карлхайнц Штокхаузен на своей лекции 1992 года [9]. За атакой стаккато немедленно следует либо тихое повторное нажатие клавиши, либо нажатие правой педали. Группы кластеров, в числе которых также есть и бесшумные кластеры, широко используются Штокхаузенем в его *Klavierstück X*. С помощью комбинаций эффектов нажатия педали и бесшумных кластеров композитор исследовал открывшиеся ему новые возможности тембровой перекраски фортепиано, создавал «фильтрацию» обертонов. «Спектральные слои» аккорда создавали особый эффект тембровой перекраски с помощью упреждающих форсированных звуков, постепенно исчезающих из аккорда.

Основными текстурными элементами в *Klavierstück X* являются кластерные аккорды и кластерные глissандо (для исполнения которых рекомендуется надевать специальные перчатки без пальцев). После первоначального взрыва активности кластеров далее композитор начинает расчленять эти кластеры и глissандо. Это происходит в развивающем разделе, характеризующемся более короткими фразами, разделенными длинными паузами (во время которых пианист остается совершенно неподвижным). По мере развития пьесы кластеры имеют тенденцию расширяться по высоте тона и возрастать согласно динамической кривой.



Илл. 16. «Тигр». Г. Коуэлл, тт. 38–39

Кластеры, а также и «беззвучные формы» получили широкое распространение в расширенно-фортепианной музыке американского композитора Джорджа Крама.

Эффект резонанса использовался и ранее: реверберацию струн, как особый прием, можно найти уже у Роберта Шумана в «Карнавале» (1833–1835) и в «Бабочках» (1829–1831).

В статье, посвященной кластерам Коуэлла, Майкл Хикс пишет: «Симпатические резонансы создаются бесшумными кластерами (вариант техники, с которой столкнулся Коуэлл, когда Чарльз Сигер показал ему “Три пьесы для фортепиано”, ор. 11 Арнольда Шенберга, № 1 на их первом уроке» [10, р. 445].

В пьесе «Тигр» композитор представляет еще два вида менее широких кластеров. Первый из них играется беззвучно и его тоны записываются с помощью треугольных головок, а второй играется ребром ладони или кулаком и обозначается знаком «+». Исполнитель нажимает клавиши частью ребра ладони, то есть боковой частью мизинца, но не с размаху, а держа руку прямо около поверхности клавиш (см.: илл. 16).

Все эти примеры доказывают, что идея применения кластерных созвучий получила широкое распространение в музыке XX века, и не только в фортепианной области. При этом, очевидно, что существуют как различные варианты нотации и способы применения кластеров, так и использование их в версиях, аналогичных предложенных Коуэллом.

Кластер и его теоретизация стали поворотным моментом в отношении звукового материала, применяемого далее музыкой второго авангарда. Коуэлл предложил первое теоретическое осмысление структуры кластеров, сделав акцент на понятии плотности, которое основывается на количестве тонов и его объеме / охвате кластера. Кластер противопоставляет возможность применения шумового материала, в котором тона слабо идентифицированы, пуантилистической трактовке музыкального звука как единицы звуковой ткани. В соответствии с этим прежние категории тональной гармонии (понятия консонанса и диссонанса) вытесняются понятием кластера, который существует

вне прежней диалектики значений. Очевидно, что Коуэлл предложил и теорию акустической природы кластера, обосновав ее на примере шкалы обертонов. С акустической точки зрения кластеры можно разделить на две группы: кластеры с высокой степенью перцептивной различимости в зависимости от плотности и те, что обладают высоким уровнем плотности, затрудняющим процесс их дифференциации. Все перечисленные факторы обусловлены психоакустическими характеристиками.

Свой вклад в развитие акустической теории внес Радъяр, о чем пишет А. А. Тимошенко [3]. У Радъяра в числе акустических характеристик звучащего континуума упоминается резонанс / «целостный резонанс» (англ. — «holistic resonance»), который имеет первостепенное значение, образуя целый комплекс акустических явлений. Тимошенко предлагает дифференциацию кластеров на два типа: 1. Психоакустический кластер как естественно-акустический феномен и 2. Артикуляционно-морфологический, направленный на взаимосвязи конструкции инструмента с возникающими в оркестровой фактуре тембровыми формами кластера и особенностями его артикуляции [3, с. 56]. Очевидно, что в теории Коуэлла, его обоснованиях кластерного контрапункта, обе эти стороны кластера были представлены. Для американского композитора трактовка звука обусловлена комплексным представлением о нем, что согласуется с последующими идеями К. Штокхаузена о ритмо-временных отношениях, определяющих параметры и «внутреннюю жизнь» звука. Эти идеи подготовили почву для появления такого направления, как французская спектральная музыка, и, в частности, послужили источником идей Жерара Гризе.

Своей теорией кластера Коуэлл открыл новый дискурс и в психоакустической области, объединившей в себе психологические и физиологические особенности восприятия звука. Эта область оказалась весьма важной сферой междисциплинарных исследований XXI века, в то время как невероятный технологический рывок, произошедший на стыке XX–XXI веков, открыл широкие перспективы для углубленной работы со звуком. Не менее важное значение теория Коуэлла имела для развития расширенной фортепианной техники, что было доказано на практических примерах из композиторской практики конца XX века. Стоит также подчеркнуть, что теория кластера, послужившая основой многих открытий теории композиции XX века, — лишь отправная точка в концепции расширения возможностей фортепианной техники. Помимо резонансно-кластерных эффектов, описанных выше, Коуэлл также предложил несколько других инноваций, в частности идеи использования внутреннего пространства фортепиано и игры на струнах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hicks M.* Henry Cowell, Bohemian Urbana: Shampein, University of Illinois Press, 2002. 204 p.
2. *Cowell G.* New Musical Resources. Cambridge University Press; New York, 1996. 196 p.
3. Тимошенко А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2004. 270 с.
4. *Ornstein L.* Dance Savage – video and score [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ii3oevz1rvq> (дата обращения 18.11.2022).
5. *Perlis V., Van Cleve L.* Composers' Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music. New Haven: Yale University Press, 2005. 266 p.
6. *Nicholls D.* American Experimental Music 1890–1940. Cambridge University Press, 1991. 239 p.
7. *Lichtenwange W.* Music of Henry Cowell. Brooklyn, N.Y.: Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, 1986. 365 p.
8. *Ishii R.* The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music 2005 [Электронный ресурс]. URL: [www.http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857) (дата обращения: 19.09.2022).
9. Stockhausen: Sounds in Space: Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen [Электронный ресурс]. URL: [www.http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/klavierstucke-v-x.html](http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/klavierstucke-v-x.html) (дата обращения: 19.09.2022).
10. *Hicks M.* Cowell's Clusters // Musical Quarterly. 1993. Vol. 77. No. 3. P. 440–447.

REFERENCES

1. *Hicks M.* Henry Cowell, Bohemian Urbana: Shampein, University of Illinois Press, 2002. 204 p.
2. *Cowell G.* New Musical Resources. Cambridge University Press; New York, 1996. 196 p.
3. Timoshenko A. A. Amerikanskij muzy`kal`ny`j e`ksperimentalizm pervoj poloviny` XX veka: predstavleniya o zvuke, koncepciya instrumenta, kompozicii G. Koue`ll, Dzh. Kejdzh, L. Xe`rrison: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2004. 270 s.
4. *Ornstein L.* Dance Savage – video and score [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ii3oevz1rvq> (data obrashheniya: 18.11.2022).
5. *Perlis V., Van Cleve L.* Composers' Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music. New Haven: Yale University Press, 2005. 266 p.
6. *Nicholls D.* American Experimental Music 1890–1940. Cambridge University Press, 1991. 239 p.
7. *Lichtenwange W.* Music of Henry Cowell. Brooklyn, N.Y.: Institute for Studies in

- American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, 1986. 365 p.
8. *Ishii R.* The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music 2005 [E`lektronny`j resurs]. URL: [www.http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857) (data obrashheniya: 19.09.2022).
 9. Stockhausen: Sounds in Space: Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen [E`lektronny`j resurs]. URL: [www.http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/klavierstucke-v-x.html](http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/klavierstucke-v-x.html) (data obrashheniya: 19.09.2022).
 10. *Hicks M.* Cowell's Clusters // Musical Quarterly. 1993. Vol. 77. No. 3. P. 440–447.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

«ЦАРЬ ЭДИП» И. СТРАВИНСКОГО
И «ПОРУГАНИЕ ЛУКРЕЦИИ» Б. БРИТТЕНА: О РИФМАХ
В ОПЕРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ ДВУХ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ

Володягина Д. А., Брагинская Н. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

В статье сравниваются музыкально-театральные версии двух античных (древнегреческой и древнеримской) историй: опера-оратория Стравинского «Царь Эдип» (1927) и опера-мистерия Бриттена «Поругание Лукреции» (1946). В ходе выявления общих жанровых, композиционно-драматургических и стилевых особенностей, включая активную ассимиляцию барочных компонентов, подчеркивается, что статуарность, в большей степени свойственная эпически величественному «Эдипу», но не чуждая и драматично-эмоциональной «Лукреции», соседствует с принципами симфонизма. Основой музыкального конфликта в обеих операх является столкновение Человека и непреодолимой Внешней силы. Музыкальный тематизм, связанный с этими образами, и Стравинский, и Бриттен подчиняют сходной логике развития, вплоть до рифм на уровне тональной семантики. Знакомство молодого Бриттена с «Царем Эдипом» Стравинского в 1936 году в дальнейшем послужило одним из импульсов для его обращения к античной теме в опере. Но при определенных чертах сходства двух сочинений каждое из них глубоко раскрывает индивидуальность автора: монументальный неоклассицизм «Эдипа» контрастирует лирико-психологическому модусу высказывания, доминирующему в камерной «Лукреции».

Ключевые слова: Стравинский, Бриттен, Кокто, Данкан, «Царь Эдип», «Поругание Лукреции», опера, оратория, статуарность, симфонизм, Барокко.

OEDIPUS REX BY I. STRAVINSKY AND THE RAPE OF LUCRETIA
BY B. BRITTEN: ON THE PARALLELS IN THE OPERA EMBODIMENT
OF THE TWO ANCIENT STORIES

Volodyagina D. A., Braginskaya N. A.¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

This paper compares musical theatrical versions of the two ancient stories (the ancient Greek, and the ancient Roman one): Stravinsky's opera-oratorio *Oedipus Rex* (1927) and Britten's opera-mystery *The Rape of Lucretia* (1946). Identifying common features in genre, composition, dramatic and stylistic sphere, including the active assimilation of baroque components, the authors emphasize that the statuary being more characteristic of the epically majestic Oedipus, but not alien to the dramatic and emotional Lucretia, is adjacent to the principles of symphonism. The musical conflict in both operas is seen as the collision of the Man and an insurmountable external force. Both Stravinsky and Britten subordinate the musical thematism associated with these characters to a similar logic of development, up to the parallels at the level of tonal semantics. The young Britten's acquaintance with Stravinsky's *Oedipus Rex* in 1936 later served as one of the impulses for his reference to the ancient topic in opera. But despite certain similarities between the two works, each reveals the author's own individuality: the monumental neoclassicism of Oedipus contrasts with the lyric-psychological mode of expression which dominates in the chamber opera Lucretia.

Keywords: Stravinsky, Britten, Cocteau, Duncan, *Oedipus Rex*, *The Rape of Lucretia*, opera, oratorio, statuary, symphonism, baroque.

В творчестве Игоря Стравинского (1882–1971) и Бенджамина Бриттена (1913–1976), ключевых фигур для музыкального театра XX века, обнаруживаются несомненные пересечения: оба обращались к текстам Уистена Хью Одена («Похождения повесы» и «Пол Баньян»), выбирали близкие темы (музыкальное представление «Потоп» и опера-миракль «Ноев ковчег»; «Похождения повесы» и «Блудный сын») и даже делили некоторые названия («Авраам и Исаак»)¹. В данной статье сравниваются созданные Стравинским и Бриттеном музыкально-театральные версии двух античных историй: древнегреческой — о преступном царе Эдипе, и древнеримской — о благочестивой Лукреции. Сочинения эти разделяет временная дистанция в неполных 20 лет:

¹ Подробнее см. об этом: [1, с. 326; 2, с. 247–248].

год написания «Царя Эдипа»² — 1927, «Поругания Лукреции»³ — 1946.

Опера-оратория «Царь Эдип», один из наиболее оригинальных театральных шедевров прошлого столетия, далеко не сразу получила сочувственный отклик в Англии. По словам С. Уолша, единственным, кто «в интеллектуальном болоте современной британской музыкальной критики» с безоговорочным энтузиазмом воспринял работу Стравинского, был двадцатитрехлетний Бенджамин Бриттен, присутствовавший на концертном исполнении «Эдипа» в Лондоне в 1936 году (см.: [4, с. 72–73]). Не исключено, что знакомство с сочинением Стравинского впоследствии послужило для молодого композитора одним из импульсов к созданию собственной «античной» оперы⁴; по причудливому совпадению мировой премьерой «Поругания Лукреции» (Глайндборн, 1946) руководил Эрнест Ансерме, дирижер дягилевско-стравинского круга. В наши дни московские постановщики «Лукреции» («Новая Опера», 2019) закономерно проводят смысловые аналогии бриттеновского опуса с «Царем Эдипом»: как и Стравинский в «Эдипе», Бриттен в «Лукреции» создал «Страсти» человека XX века, утверждает режиссер спектакля Екатерина Одегова (см.: [5]).

О некоторых общих музыкальных чертах двух сочинений упоминает в своей монографии о Бриттене Л. Г. Ковнацкая: «Архаизированный колорит обрамлений сцен, законченность отдельных номеров, пропорциональность, придающая ритму спектакля размеренность, сближает эти оперы» [1, с. 115–116]. Однако предметом специального исследования данная тема ранее не становилась. Между тем сравнительный анализ оперы-оратории Стравинского и оперы-мистерии Бриттена выявляет развернутую систему параллелей: жанровых, композиционных, драматургических и стиливых, вплоть до совпадений конкретных музыкальных решений в отдельных деталях.

Примечательно, что определенные точки соприкосновения между сочинениями возникают уже на уровне выбора либреттистов. Француз Жан Кокто (1889–1963) и англичанин Рональд Данкан⁵ (1914–1982) — яркие представители культуры XX века; каждый из них был не только писателем, но также поэтом, драматургом и сценаристом, что, несомненно, способствовало

² Царь Эдип — опера-оратория для чтеца, солистов, оркестра и мужского хора в двух действиях, шести картинах. Либретто Жана Кокто по трагедии Софокла в переводе на латынь Жана Даньелу (современная транскрипция фамилии Daniélou, предложенная в [3]).

³ «Поругание Лукреции» — камерная опера в двух действиях с эпилогом. Либретто Рональда Дункана по мотивам одноименной драмы Андре Обе и поэмы У. Шекспира, а также «Истории Рима от основания города» Тита Ливия.

⁴ Впечатления от «Эдипа» коснулись и других сочинений Бриттена, так, С. Уолш отмечает, что прием включения в признание Эдипа литавр, напоминающих отдаленные раскаты грома, отразился на № 5 (Вордсворт) из вокального цикла «Ноктюрн» (1958) [4, с. 98].

⁵ Транскрипция фамилии Duncan, принятая в [6].

созданию мастерских либретто. Интересно отметить, что в год премьеры оперы «Поругание Лукреции» в печати вышла адаптированная Данканом пьеса Кокто «Двуглавый орел», а немногим позже английским драматургом была переведена и переработана еще одна пьеса Кокто, «Пишущая машинка» (см.: [7]).

Литературная основа «Эдипа» и «Лукреции» отличается полифоничностью, поскольку в каждой опере прямо или косвенно присутствуют сразу несколько языков и эпох. Так, «аутентичным» языком истории про Лукрецию является классическая латынь («История Рима» Тита Ливия, 27–25 гг. до н. э.). При этом Данкан создает свой англоязычный литературный текст на основе поэмы Шекспира (конец XVI века) и современной французской драмы Андре Обе (1931). Опера-оратория Стравинского фактически двуязычна: в части музыкальных номеров французское либретто Жана Кокто по просьбе композитора было переведено на латынь священником-иезуитом Жаном Даныелю, изучавшим тогда теологию в Сорбонне (см.: [8, с. 291]); французский сохраняется в тексте Спикера⁶. Но свое начало «Царь Эдип» берет в античной трагедии Софокла (V век до н. э.), греческая версификация которой, по мнению Питера Даяна, влияет на музыкальную просодию «Эдипа», создавая эффект интермедальности (см.: [3, с. 167]). Нельзя полностью исключить и завуалированное присутствие русского гена в «Царе Эдипе», ведь первое знакомство Стравинского с Софоклом произошло в Петербурге, когда еще подростком, исследуя отцовскую библиотеку, он прочитал знаменитую трагедию в переводе Н. Гнедича (см.: [9, с. 62]). Вполне вероятно, что и корни латыни в опере-оратории ведут, как предполагает Т. Баранова-Монигетти, к русскому музыкальному источнику — «Семинаристу» Мусоргского, бережно сохранявшемуся в нотной библиотеке Стравинского. «Не могла ли “зубрежка латыни” учеником духовной семинарии быть одним из прообразов латинской силлабической речитации в “Царе Эдипе”?» — задается вопросом исследователь [10, с. 46].

Фабула рассматриваемых опер основана на противостоянии Человека и Внешней силы, над которой он не в состоянии одержать победу. В обоих случаях важным незримым «героем» является Судьба. Более явно этот «персонаж» представлен в мифе об Эдипе: уже в прологе оперы Спикер рассказывает о ловушке, приготовленной царю Фив роковыми силами. В «Поругании Лукреции» авторы не делают акцент на предопределенности судьбы героини, однако и там она становится жертвой «колеса фортуны», «вращаемого» римским воином Юнием: Юний изначально провоцирует Тарквиния на унижение

⁶ В действительности, по замыслу авторов, Спикер должен говорить на общеупотребительном языке («the vernacular», П. ван ден Торн) той страны, в которой дается представление. Так, например, в 1992 году в Японии была представлена версия «Царя Эдипа», где партия Спикера прозвучала на японском (Saito Kinen Festival, реж. Дж. Теймор, дир. С. Озава).

Лукреции из зависти к Коллатину, а затем оборачивается против тирана, призывая римлян к уничтожению узурпатора.

Оба композитора воспринимают языческую трагедию сквозь призму христианской морали. На христианскую жертвенность и всепрощение, явственно просвечивающие в этосе «Лукреции», указывает Д. Мэтьюз [6, с. 107]; в момент прощания Лукреции с жизнью «два протагониста (т. н. “Мужской хор” и “Женский хор”) поют о том, как Христос шел на Голгофу, и они видели его запекающуюся кровь» [5]. В то же время появление «Эдипа» в 1927 году, по справедливому замечанию Айвена Муди, нельзя рассматривать вне контекста поворота Стравинского к ценностям православия, шире — христианства в 1926 году, когда композитор активно читал Маритена, Боссюэ и других религиозных философов; закономерно, что тенденция «поиска духовной дисциплины и благоволения» проявляет себя в «Эдипе» как «театральное толкование ритуала с моральным посланием, которое поэтому и является именно оперой-ораторией больше, чем тем или другим в отдельности» [11, с. 46].

Воплощая конфликт личности и фатума сквозь призму позднейших монотеистических представлений, оба композитора в той или иной мере используют камерные ресурсы письма. В строгом смысле камерной является лишь опера Бриттена: шесть певцов-солистов (без реального хора) поддерживаются 12 солистами-инструменталистами (струнный квинтет, духовой квинтет, арфа и ударные)⁷. Однако, как отмечает П. Поспелов, «звучание камерного состава наполняет зал едва ли не богаче, чем если бы на этом же месте сидел бы симфонический оркестр» [12]. Между тем настоящий оркестр — тройной с расширенной медной группой — применяет в «Эдипе» Стравинский, правда, мощные tutti возникают лишь в хоровых эпизодах, тогда как арии и ансамбли поддерживаются по большей части камерными, графическими средствами, вплоть до выделения ансамблей или сольных партий с эффектом концертирования. Хотя по числу певцов-солистов (шесть) «Эдип» равен «Лукреции», общая продолжительность оперы-оратории оказывается в два раза меньше, чем камерной «Лукреции»! И всё же хоровые массивы, поддержанные большим оркестром, сообщают «Эдипу» величественность звучания, заданную мифом. Так, уже в размахе первой хоровой фрески «Kædit nos pestis», грандиозного портала оперной трагедии, Дж. Кросс отмечает влияние монументальной архитектуры Art Deco, возрождавшей классическую античность во Франции 1920-х годов (см.: [13, с. 87])⁸.

⁷ Комментируя московскую постановку «Лукреции», П. Поспелов указывает и на 13-й инструмент в связи с ролью дирижера: «Ян Латам-Кениг, иногда играющий в речитативах на электрическом фортепиано» [12].

⁸ Французский художественный контекст «Царя Эдипа» подробно анализирует А. А. Баева [14, с. 110–113].

В синтетической жанровой природе двух сочинений оба композитора акцентируют ораториальные черты, более очевидные в «Царе Эдипе» благодаря драматургической статике и исключительно важной роли подлинных, а не метафорических хоровых эпизодов. В ряду ораториальных признаков в обоих опусах можно трактовать историко-мифологический тип сюжета, неспешность повествования, а также наличие рассказчиков как приметы эпического театра. В опере-оратории «Царь Эдип» это *говорящий* Спикер, который намеренно дистанцирован от происходящего на сцене⁹. В «Поругании Лукреции» роль комментаторов отведена двум солистам — тенору («Мужской хор») и сопрано («Женский хор»), но их *вокальные* реплики становятся неотделимой частью общей музыкальной ткани, как, например, в разговоре воинов (I д.) или в женской сцене (там же). Несмотря на указанные отличия, в обоих вариантах героини-рассказчицы являются пассивными участниками трагедии, не способными влиять на ход событий. Хоры «Эдипа» и «Лукреции», подлинные или условные, резонируют, с одной стороны, традициям античного театра¹⁰, с другой стороны, возрождают некоторые особенности жанра пассионов. Если в «Эдипе» хоровые фрагменты функционально пересекаются с хорами двух типов, показательными для ораториальных «страстей» (*turbae* и мадригальные), то «Мужской» и «Женский» хоры «Лукреции», представленные одиночными солистами, напоминают о пассионной партии Евангелиста. «Вмешиваясь в ход драмы, они [«рассказчики» в «Лукреции»] эмоционально комментируют действие, выступают голосом автора, судьбы и даже внутренним голосом персонажей, утверждая доминанту морали на основе более поздних, христианских ценностей», — констатирует Михаил Мугинштейн [20]¹¹.

В известном смысле оперы объединяет сходная структурно-композиционная организация, где особое значение приобретают принципы пропорциональности и симметрии. Оба сочинения делятся на два акта, содержащих равное количество сцен (по две в каждом акте «Лукреции»; по три — в «Эдипе»). Оперы обрамляются музыкальными арками: «Поругание Лукреции» открывается и завершается репликами солистов-«рассказчиков», а в финале «Царя Эдипа»

⁹ Согласно предписанию Стравинского, Спикер «держится как бесстрастный комментатор, поясняя действие безучастным тоном» [15].

¹⁰ Применительно к «Поруганию Лукреции» об этом пишет А. А. Гозенпуд [16, с. 424].

¹¹ Классифицируя типы «авторских слов» в музыкальном театре, М. Раку обсуждает применительно к обеим операм явление «прямого комментария», но в различных его вариантах: в «Поругании Лукреции» это «комментарий резонера», по функции сходный с хором в античной трагедии; в «Царе Эдипе» — повествовательный комментарий пассионно-литургического генезиса, с введением которого «пассионное начало не растворяется в опере, но сама опера получает новое жанровое наклонение» [17, с. 447; 449–450].



Прим. 1. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». 2-я сц. II д.

возникает тематическая реприза начального хора, служащего в качестве и парода, и эксода всего действия. Ощущение уравновешенности создается благодаря автономности номеров, часто имеющих репризную структуру. В опере-оратории Стравинского таковы арии Иокасты и Креонта, монолог Тиресия, ариозо Эдипа из II акта. Возвращение материала из эпизода с Вестником после ариозо Эдипа дает эффект отложенной репризности (см.: [18, с. 223]). В опере-мистерии Бриттена непосредственная репризность присутствует в дуэте Люции и Бьянки и в ансамбле о цветах (II д.). Повторение на расстоянии встречается в конце первой сцены с воинами, где возвращается оркестровая тема начала эпизода, а самое главное — в опере трижды (в начале, в середине и в конце) проводится унисонная тема «рассказчиков», создавая каркас формы и эффект симметрии в целостной музыкальной конструкции.

«Статуарность» (термин Г. Алфеевской), в большей степени свойственная ритуальному «Эдипу», но не чуждая и драматично-эмоциональной «Лукреции», соседствует в рассматриваемых операх с принципами симфонизма. Музыкальный тематизм, репрезентирующий противоборствующие сферы личностного и фаталистического, и Стравинский, и Бриттен подчиняют сходной логике развития. В обоих произведениях роковое начало представлено краткими оstinatными мотивами, звучащими в основном в оркестре, а человеческое — мелодическими оборотами с поступенным движением, в вокальных партиях героев.

В опере-мистерии Бриттена оппозицию к теме фатума образует музыкальный материал, связанный с образами главной героини и Христа, олицетворяющими страдание и чистоту. Впервые «человеческий» восходящий мотив появляется в унисоне партий Женского и Мужского хоров в так называемом «христианском гимне» I акта [1, с. 100]; далее — во второй сцене II акта, в партии Люции, когда речь заходит о Лукреции (*пример 1*); наконец он интонируется самой Лукрецией в сцене плетения венка на словах «их [цветов] красота так мимолетна». В опере-оратории Стравинского человеческое начало воплощается в нисходящем диатоническом или хроматическом движении. Диатонический вариант угадывается уже в мелодии первого ариозо Эдипа, а хроматический становится интонационной основой тем, передающих обреченность главного героя¹².

¹² Описанные соответствия детально освещены в статье Г. Алфеевской [19].

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line for the Tenor (T.) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "And I am sub-ject to Lu-". The piano accompaniment features a "cresc." (crescendo) marking and a "f" (forte) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics "cre - tia." and the piano accompaniment with a "pp" (pianissimo) marking.

Прим. 2. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». 1-я сц. I д., завершение

«Роковой» мотив в «Поругании Лукреции» возникает в оркестре в тот момент, когда Тарквиний решает вмешаться в жизнь главной героини (пример 2). Неслучайно в дальнейшем тема Судьбы закрепляется именно за образом Тарквиния, несущего разрушение. В финальном ансамбле-пассакалье мотив рока вступает в прямое столкновение с темой, символизирующей личностное начало, и вытесняет ее.

В опере-оратории Стравинского тема Судьбы, впервые появляющаяся в начальном хоре, видоизменяется на протяжении всей оперы и проходит путь от «зловещего фона до торжествующих фанфар» [19, с. 136], чтобы завершить все сочинение своим глухим биением.

В развитии двух оппозиционных элементов важную роль в обоих опусах играет тональная семантика. Итог ладогармонического противостояния конфликтующих сторон в операх сходный. Так, для «Поругания Лукреции» воплощением разрушительной силы, греха, насилия является *cis-moll*: данная тональность открывает II акт, с нее начинается сцена поругания Лукреции. *Cis-moll* постепенно захватывает все большее пространство и в финальной пассакалье, вытесняя ее основную тональность *E-dur*: перед кульминацией, в стретте, мажорная оstinatная тема окрашивается в *cis-moll*; когда же тема распадается (остается только ее терцовый мотив), минорная параллель ут-

верждается окончательно. В опере-оратории Стравинского среди тональностей, закрепленных за образом Судьбы, рельефно выделяется *g-moll*. Эта тональность появляется в моменты приближения к разгадке страшной тайны Эдипа (монолог Тиресия, ария Иокасты, рассказ Вестника). Звук *g* неоднократно акцентируется в «Царе Эдипе», как будто напоминая о главном режиссере происходящего — Фатуме [19, с. 161]; и в заключительном хоровом эпизоде «Эдипа» торжествует *g-moll*. Таким образом, оба опуса символически завершаются тональной «победой» Внешних сил.

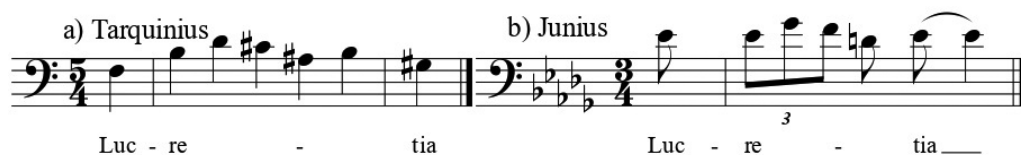
Оперы «Царь Эдип» и «Поругание Лукреции» имеют сходные стилевые черты, обусловленные прежде всего введением ретроспективных элементов музыкального языка. К общим приметам «архаического» можно отнести некоторые тембровые и оркестровые нюансы. К примеру, в краске голоса Иокасты — меццо-сопрано — исследователь А. Баева видит «движение вглубь прошлого» [14, с. 159], усиленное окружением в виде суровых мужских голосов. Аналогично можно трактовать и контральто Лукреции.

В рассматриваемых операх арфа, связанная с характеристикой женских образов, по своей функции часто уподобляется античной лире/кифаре. В арии Иокасты арфа властно заявляет о себе уже во вступительном речитативе *accompaniato*. Арфа главенствует в двух сценах с женщинами в доме Лукреции. Ударные инструменты, напротив, становятся в «Царе Эдипе» и в «Поругании Лукреции» спутниками мужских образов и массовых сцен, а также важной составляющей надличностного, рокового начала.

В «Царе Эдипе», как и в «Поругании Лукреции», присутствуют множественные музыкальные отсылки к эпохе барокко. В «Эдипе» воспроизводятся характерные типы арий: ария *egoico* в партии Креонта, ария *lamento* в партии Иокасты, с намеком на арию мести в среднем, бурном разделе формы *da capo* [18, с. 230]. В «Лукреции» возникают интертекстуальные параллели с Высокой мессой И. С. Баха: последнее появление главной героини вызывает ассоциации со вступлением из «*Agnus Dei*»: неспешная поступь, минорный лад, интонации *lamento* в партиях инструментов лирического тембра (скрипок в мессе и гобоя в опере) роднят эти фрагменты. Тонкие наблюдения, касающиеся использования музыкально-риторических фигур в «Эдипе», принадлежат А. А. Бaeвой, которая выделяет ведущую роль фигуры *circulatio* с характерной для нее заклинательной неотвратимостью [14, с. 135–137]¹³.

В целом и Стравинский, и Бриттен часто используют универсальные формулы музыки барокко: уменьшенную септиму как «интонацию страдания», малосекундовую «интонацию вздоха», фригийский оборот, псалмодийные

¹³ Исследовательница указывает также на фигуры *manieren*, *anabasis*, *catabasis*, *suspiratio*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus* и др.



Прим. 3. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции».
Мелодические варианты имени главной героини

попевки, мотив креста¹⁴. Так, контур темы имени главной героини оперы Бриттена воспроизводит крест (пример 3). В первой хоровой теме «Эдипа» возникает фигура креста, далее в арии Креонта она появляется на словах «его [убийцу царя] изгнать».

Большую роль в обеих операх играют такие приемы развития материала, как имитация и остинато, отсылающие к особенностям баховско-генделевского письма. Имитационно вступают голоса в хоровых эпизодах «Царя Эдипа» («Здравствуй, Тиресий!», «Перекресток трех дорог», «Кровь, черная кровь потекла») и в ансамблях «Лукреции» (терцет Тарквиния, Юния и Коллатина, диалог Тарквиния с Юнием). Полифонические приемы достигают кульминации в финалах опер, отливаясь в полифонические формы, в рамках которых создается максимальный градус напряжения и патетики. Так, в последней сцене «Царя Эдипа» вторая имитационная волна на словах «Смотрите, смотрите, на двери смотрите» с типично барочной темой типа ядро + развертывание приближается к фугато. Опера «Поругание Лукреции» завершается пассакалей¹⁵: секстет героев драмы, начинаясь контрастной полифонией, приходит к каноническим проведением остинатной темы [21, с. 9].

На страницах «Диалогов» Стравинский упоминает европейских мастеров, на творчество которых он ориентировался при сочинении «Царя Эдипа». Помимо Баха, здесь, в частности, можно указать имена Моцарта, Верди и Вагнера; печатью их влияния отмечена и партитура Бриттена. Образ гнева с «жесткостью звучания и суровым лаконизмом» [9, с. 98], подобный моцартовскому «Dies Irae», находит отражение в началах обоих произведений. Эпизоды скорби, вызывающие ассоциации с «Lacrimosa», не единожды встречаются в операх. Хор, наподобие вердиевского, дважды звучит в финальной сцене «Царя Эдипа»¹⁶, а в связи с темой пассакальи E-dur из финала «Поругания Лукреции» вспоминается одна из последних

¹⁴ Использование музыкальной эмблемы страдания Христа в характеристиках героев-жертв рока воспринимается символично.

¹⁵ Другая пассакалья в «Лукреции» возникает в финале I действия, она строится на нисходящей теме насильника Тарквиния; по словам Е. Одеговой, ансамбль «Good night» образует «страшный миг затишья перед ночью, ведущей Тарквиния в его одинокий ад» [20].

¹⁶ Сам Стравинский назвал его «погребальной тарантеллой» [9, с. 184].

вокальных фраз Виолетты, «*Se una pudica vergine*», где, как и у Бриттена, светлая кантилена прерывается траурным ритмом, символизирующим жестокость рока и неотвратимость гибели. В сходных сюжетных положениях анализируемых опер возникают музыкальные аналогии с вагнеровским «Полетом валькирий». В «Царе Эдипе» — это взлетающие и низвергающиеся септолы струнных в момент сообщения Вестником о трагической смерти Иокасты: «Божественной Иокасты я видел мертвый лик». В «Поругании Лукреции» такая отсылка к Вагнеру читается перед сценой самоубийства героини, в финале II акта, где на фоне тремоло струнных в партии валторн звучит восходящий квартовый мотив. Можно предположить, что обе ассоциации с Вагнером не случайны: они словно подчеркивают неотделимость женских образов от сферы трагедии, смерти.

Несмотря на многочисленные рифмы, обнаруженные в ходе анализа двух античных сюжетов, воплощенных Стравинским и Бриттеном, в своих глубинных характеристиках произведения весьма различны. Оперу-ораторию Стравинского определяют такие признаки, как монументальность и статика, тогда как оперу-мистерию Бриттена — камерность, конфликтная драматургия и сквозное развитие. «Царю Эдипу» свойственно намеренное дистанцирование зрителя от происходящего, одним из средств достижения которого является использование «окаменелой» латыни [19, с. 134]. Напротив, лирико-психологический компонент английского языка в «Лукреции» максимально приближает современного слушателя к далеким событиям Древнего Рима. В конечном итоге два оперных шедевра XX века контрастируют друг другу как торжественно-мрачный ритуал и лирико-психологическая драма; вместе с тем присущая им музыкальная и смысловая многослойность позволяет проводить предпринятые сравнения, не умаляя уникальности этих сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 433 с.
2. Брагинская Н. Игорь Стравинский: «Британские берега» // Русско-британские музыкальные связи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: СПбГК, 2009. С. 226–260.
3. Даян П. Поэзия Стравинского // Даян П. Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия как живопись / пер. с англ. А. А. Митрофанова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2020. С. 165–204.
4. Walsh S. Stravinsky: Oedipus rex. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 118 p.
5. Русанова О. Интервью с Екатериной Одеговой: всё лишнее нужно отсечь // Музыкальная жизнь. 2019. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <https://muzlifemagazine.ru/lukreciya-ranima-zhelaniem/> (дата обращения: 02.10.2022).
6. Мэтьюс Д. Бриттен // Бриттен: Сборник / сост. и пер. А. Гениной; науч. ред. и послесл. Л. Ковнацкой. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 15–232.

7. *Wearing J. P.* The London Stage 1950–1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. 1004 p.
8. *Toorn P. van den.* Oedipus Rex // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 291–293.
9. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 (xvi) с.
10. *Баранова-Монигетти Т. Б.* Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Поспелов П. В.* «Новой опере» удачно поставили оперу Бриттена «Поругание Лукреции» // Ведомости. 2019. 28 апреля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/04/28/800428-novoi-opere> (дата обращения: 2.10.2022).
13. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
14. *Баева А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009. 304 с.
15. *Стравинский И.* Царь Эдип. Клавир. М.: Музыка, 1971. 104 с.
16. *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. 2-е изд. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 631 с.
17. *Раку М.* Оперный жанр как антропологический феномен // Раку М. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 431–462.
18. *Сорокина Т. С.* «Царь Эдип» как образец неоклассического стиля Стравинского // Научно-методические записки. Вып. 5. Новосибирск: НГК им. Глинки, 1970. С. 216–243.
19. *Алфеевская Г. С.* «Царь Эдип» Стравинского: к проблеме неоклассицизма // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М.: Музыка, 1978. С. 126–168.
20. «Поругание Лукреции» в Новой Опере. [Электронный ресурс]. URL: <https://novaopera.ru/afisha-i-bilety/reptuar/poruganie-lukretsii/?ysclid=1lqrzp2a1i> (дата обращения: 02.10.2022).
21. *Окунева Е. Г., Володягина Д. А.* Жанр пассакальи в оперном творчестве Б. Бриттена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 1 (17). С. 1–25.

REFERENCES

1. *Kovnatskaya L. G.* Bendzhamin Britten. M.: Sov. kompozitor, 1974. 433 s.
2. *Braginskaya N. Igor'* Stravinskiy: «Britanskije berega» // Russko-britanskije muzykal'nye svyazi / red.-sost. L. G. Kovnatskaya. SPb.: SPbGK, 2009. S. 226–260.
3. *Dayan P.* Poeziya Stravinskogo // *Dayan P.* Zhivopis' kak muzyka, muzyka kak poeziya, poeziya kak zhivopis' / per. s angl. A. A. Mitrofanova. SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2020. S. 165–204.
4. *Walsh S.* Stravinsky: Oedipus rex. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 118 p.
5. *Rusanova O.* Interv'yuy s Ekaterinoy Odegovoy: vse lishnee nuzhno otsech' // Muzykal'naya zhizn'. 2019. № 5. URL: <https://muzlifemagazine.ru/lukreciya-ranima-zhelaniem/> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
6. *Met'yuz D.* Britten // Britten: Sbornik / sost. i per. A. Geninoy; nauch. red. i poslesl. L. Kovnatskoy. M.: Tsentr knigi Rudomino, 2013. S. 15–232.
7. *Wearing J. P.* The London Stage 1950–1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. 1004 p.
8. *Toorn P. van den.* Oedipus Rex // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. By E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 291–293.
9. *Stravinskiy I.* Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 (xvi) s.
10. *Baranova-Monigetti T. B.* Notnaya biblioteka Stravinskogo v kontekste ego biografii i tvorchestva (po materialam Fonda Paulya Zakhera) // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 2. S. 38–77.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Pospelov P. V.* «Novoy opere» udachno postavili operu Brittena «Poruganie Lukretsii» // Vedomosti. 2019. 28 aprelya. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/04/28/800428-novoi-opere> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
13. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
14. *Baeva A. A.* Opernyy teatr I. F. Stravinskogo. M.: KRASAND, 2009. 304 s.
15. *Stravinskiy I.* Tsar' Edip. Klavir. M.: Muzyka, 1971. 104 s.
16. *Gozenpud A. A.* Opernyy slovar'. 2-e izd. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2005. 631 s.
17. *Raku M.* Opernyy zhanr kak antropologicheskij fenomen // *Raku M.* Opernye shtudii. SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019. S. 431–462.
18. *Sorokina T. S.* «Tsar' Edip» kak obrazets neoklassicheskogo stilya Stravinskogo // Nauchno-metodicheskie zapiski. Vyp. 5. Novosibirsk: NGK im. Glinki, 1970. S. 216–243.

19. *Alfeevskaya G. S.* «Tsar' Edip» Stravinskogo: k probleme neoklassitsizma // Teoreticheskie problemy muzyki XX veka. Vyp. 2. M.: Muzyka, 1978. S. 126–168.
20. «Poruganie Lukretsii» v Novoy Opere. URL: <https://novayaopera.ru/afisha-i-bilety/repertuar/poruganie-lukretsii/?ysclid=l1qrzp2a1i> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
21. *Okuneva E. G., Volodyagina D. A.* Zhanr passakal'i v opernom tvorchestve B. Brittena // Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa. 2019. № 1 (17). S. 1–25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Володягина Д. А. — аспирант; izumerik@list.ru

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. кафедрой истории зарубежной музыки; nb-sky@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Volodyagina D. A. — Postgraduate Student; izumerik@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-7176-648X

Braginskaya N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass., Prof., Head of the Western Music History Dept.; nb-sky@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1346-853X

SPIN: 4123-2295

ПЕРФОРМАТИВНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ
КАК СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМАЯ ФОРМА
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА*

Крылова А. В.¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Буденновский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Отталкиваясь от особой роли социальных практик в жизни современного человека, автор статьи, опираясь на методологию Рэндалла Коллинза, объясняет приоритет перформативных форм в современном искусстве повышенным уровнем коммуникативных процессов в обществе. Возможность создания модели бытовых интерактивных ритуалов в условиях искусственно спроектированного художником / композитором творческого акта позволяет рассматривать перформативные инсталляции как результат этих процессов. Анализируя инсталляции как пространственное искусство, автор уделяет особое внимание реакции зрителя / слушателя, доказывая на примерах, что социальная заряженность перформативных музыкально оформленных инсталляций определена их нацеленностью на преобразование зрительского сознания через разрыв с миром привычного и ожидаемого. В непосредственном контакте с инсталляционной конструкцией, под воздействием необычных и не всегда комфортных визуальных и аудиальных впечатлений, зритель включается в процесс осмысления происходящего через свой личный опыт, ассоциативные ряды, сопоставление живого и неживого, движения материи и звучаний, новые формы их соотношений. Рассматривая инсталляции как разновидность пространственного искусства, автор указывает на прямую зависимость типа инсталляции от места ее размещения, на движение от музейной инсталляции к музыкально-театральной.

Ключевые слова: перформанс, инсталляция, социальные практики, суггестия, децентрация, интерактивность, синтез искусств.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта № 20-012-00366-А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

PERFORMATIVE INSTALLATION AS A SOCIALLY SIGNIFICANT FORM OF CONTEMPORARY MUSIC ART

*Krylova A. V.*¹

Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation.

Considering the special role of social practices in our lives nowadays, the author of the article, based on the methodology of Randall Collins, explains the priority of performative forms in contemporary art by the increased level of communicative processes in the society. Possibility of recreation of the model of the everyday interactive rituals in the framework of artificially created by an artist / composer artistic act allows us to consider performative installations a result of these processes. Analyzing installations as a spatial art, the author devotes special attention to the spectator's / listener's attention, proving through several examples that the social orientation of the performative musical installations is determined by the focus on transformation of the spectator's mind through their disconnection with the world of familiar and expected. In direct contact with the installation structure, under the influence of unusual and not always comfortable visual and auditory impressions, the viewer is included in the process of understanding what is happening through his personal experience, associative series, comparison of the living and the inanimate, the movement of matter and sounds, new forms of their relationships. Considering installations as a kind of spatial art, the author points to a direct dependence of the type of installation on its location, points to the movement from a museum installation to a musical and theatrical one.

Keywords: performance, installation, social practices, suggestion, decentration, interactivity, art synthesis.

Искусство второй половины XX и XXI века испытало мощное воздействие разного рода социальных практик¹ [1, с. 46]. Во многом это обусловлено тем, что тотальная компьютеризация и Интернет существенно изменили сферу повседневности, повлияв на природу коммуникативных отношений как отдельных индивидуумов, так и социальных групп. Уровень коммуникативной активности в современном обществе, при разнообразии ее новых форм, существенно возрос.

¹ Под социальными практиками в самом широком трактовании понимается «освоение и преобразование социального мира через систему действий и взаимодействий субъектов» [1, с. 46].

Теоретически осваиваемая социологией и социальной психологией специфика социальной коммуникации, с точки зрения исследователей [2; 3; 4] отталкивается от примата той или иной ситуации, диктующей определенные поведенческие и коммуникативные отношения. В теории американского социолога Рэндалла Коллинза эта бесконечная цепь ситуаций (или интеракций, по его терминологии) пронизывает человеческую повседневность. Поскольку интеракция включает элемент театральности, заключенный в ролевом функционировании ее субъектов, она имеет коммуникативную природу и, с точки зрения ученого, в определенном смысле апеллирует к древним ритуальным практикам такими своими свойствами, как эмоциональная вовлеченность, ритмичность и координация действий, общий фокус внимания, сосредоточенного на некоем объекте (в нашем случае — не сакральном), порождающем единство эмоционального настроения и общность эмоциональной энергии.

По Коллинзу, индивид — это продукт ситуации (поэтому она первична), и трансформация, личностный его рост происходят в процессе переживания ритуала интеракций (именно ритуала, поскольку на выходе из конкретной интеракции индивид обретает новый опыт, сущностно меняется). В силу этого социальная ситуация обретает статус основы социальной реальности, «ядра» социальных практик. Естественно, что в силу своей креативной сущности и значимости для человеческого бытия она попадает в фокус искусства, цель которого совпадает с сущностью и механизмом интерактивных ритуалов повседневности — воздействовать на человека посредством эмоционального переживания².

Результат — практика создания модели интерактивного ритуала в условиях искусственно спроектированного художником / композитором творческого акта, который под влиянием бытовых интерактов перестает быть статичным по форме преподнесения. Движение искусств в направлении поисков нового уровня интерактивности, несомненно, обусловлено тем, что зрителя, переживающего в бытийном пространстве бесконечную череду коммуникативно заряженных интеракций, перестает удовлетворять статика классического искусства, предлагающего пассивное его восприятие. Процесс вовлечения его непосредственно в художественное пространство, изменение его функции с пассивно воспринимающей на активно-сотворческую стали катализатором поиска творцами новых форм преподнесения искусства, наиболее значимыми

² Основные результирующие интерактивного ритуала по Коллинзу:

- групповая солидарность;
- эмоциональная энергия индивидов;
- символ, репрезентирующий группу, который становится для индивидов сакральным объектом;
- чувство моральности [5, с. 63–64].

из которых сегодня представляются перформанс, инсталляция, особенно в такой ее разновидности, как перформативная инсталляция — главный предмет нашего интереса.

Обратимся к сути этого явления. Клэр Бишоп в книге «Искусство инсталляции» пишет: «Термином “инсталляция” обозначается такое искусство, в котором зритель физически оказывается внутри произведения и которое часто описывается как “театральное” и “иммерсивное”» [6, с. 6].

Прослеживая путь становления инсталляции от оформления выставочной среды к самостоятельному произведению, Джулия Рейс указывает на то, что важнейшим свойством художественного инсталляционного пространства является его целостность: «Художник обрабатывает внутреннее пространство (достаточно большое для присутствия людей) как единое целое, а не как галерею для показа отдельных работ. Зритель рассматривается как неотъемлемая часть завершения работы» [7, с. 13].³

Социальная заряженность инсталляции определена ее нацеленностью на преобразование зрительского сознания через разрыв с миром привычного и ожидаемого, погружением его в ситуации, провоцирующие «размышления над случайной и контекстуально обусловленной природой их чувственного восприятия окружающей среды» [5, с. 81]. Не случайно многие художники приносили политический смысл в свои работы, подобно известной инсталляции «Комнаты проунов» Эля Лисицкого (1923)⁴ или работы Вито Аккончи «Две или три структуры, которые можно повесить в комнате для поддержки политического бумеранга» (1978).

По мнению многих художников, работающих в формате инсталляций, та «активная роль, которую зритель играет внутри произведения, имеет более четкий политический и этический смысл, чем опыт восприятия традиционных

³ Вовлеченность его в процесс прямого «физического» освоения пространства, в котором он становится важнейшей его частью, позволяет Рейс утверждать, что «...инсталляционное искусство есть и всегда было формой публичного искусства» [7, с. 17].

⁴ В основу положен известный плакат художника «Клином красным бей белых!», композиция которого «выходит за пределы холста, врываясь в реальное пространство. Объект раскрыт вовне, приглашая внутрь, в самое сердце настоящего искусства. Главная цель — “разбудить” обывателя, дать импульс к развитию. Горожанин становится участником композиции. Во время движения по заданной траектории у него формируется динамическое восприятие объекта; пред ним возникает множественность точек зрения, множественность открывающихся ракурсов. При этом изменяются традиционные представления об искусстве (картина в музее), возникают активные мыслительные процессы об усовершенствовании мироустройства. Выход живописной формы в реальную жизнь символизирует движение, энергию, прогресс, обновление, сотворение новой формы организации пространства» [8].

видов искусства⁵. Эта вовлеченность предопределена тем, что инсталляция мыслится как пространство, в котором — благодаря утрате координат обыденности — происходит разрушение стереотипов, внутренняя децентрация, приводящая, как мыслят многие художники, к выявлению «истинной природы человеческого бытия в мире» [6, с. 104].

Музыка как искусство, обладающее особой суггестивной сущностью, неограниченными возможностями пространственных локаций, полифонических наслоений, экспериментами с наращиванием звуковой многослойности, разрывом между слуховым и визуальным и т. д. в симбиозе с иными составляющими инсталляционного целого способна стать катализатором такого рода децентрации через прямую причастность зрителя / слушателя к необычным условиям инсталляционного пространства. И не просто причастность, а нередко и способность активно влиять на его конфигурацию, что, несомненно, сопоставимо с социальной активностью, с проживанием интеракции, итогом которой становятся новый необычный опыт и внутреннее изменение. Понимание этой специфики предрасполагает создателей инсталляций закладывать определенную «программу» подобных трансформаций в концепцию своих произведений.

Так в рамках общественного пространства «Севкабель Порт» на Васильевском острове в Санкт-Петербурге этим летом была представлена тотальная медиаинсталляция студии Dreamlaser A.R.R.C 2.0. Четыре пространства, оборудованных световой, лазерной и звуковой аппаратурой, через которые должен пройти зритель, по замыслу авторов, призваны способствовать его более глубокому самопознанию. Первая зона названа АІМ (Цель, нацеливаться). Это территория медитативного погружения, пережив которое, зрителю, как пишут в анонсе авторы, «предстоит структурировать свои мысли и выбрать, каким будет его внутреннее преобразование» [9]. Светоцветовая гамма этой части инсталляции выдержана в предрасветных сумеречных тонах, лучевые «нити» движутся медленно и разнонаправленно, а световые столбы, создающие иллюзию устойчивости, реагируют на перемещение зрителей в интерактивном режиме. Звуковой фон разворачивается мягким, негромким звуковым массивом в среднем регистре с вкраплением «светлых бликов» в верхней зоне с консонантной опорой мерцающего электронного звукового пласта. Это территория размышлений.

Вторая зона носит название REACT (Реагировать). В соответствии с авторским комментарием «во втором акте происходит встреча с самим собой» [9]. Атмосфера ее — бурление внутренних противоречий, неизбежных на пути

⁵ Бишоп отмечает, что, «подобно более поздним представителям искусства инсталляции, приравнивающим активную зрительскую позицию к политической вовлеченности, Лисицкий мыслил “Комнату проунов” не просто как архитектурную конструкцию, украшенную рельефами..., а как проект активизации и вовлечения зрителя в повседневную жизнь и политику [6, с. 106]. И это не одиночная точка зрения.

перманентного выбора между альтернативными возможностями. Соответственно изменена вся атмосфера пространства, наполненного разными оттенками красного. Напомним, что красный цвет — базовый. Это начало цветового круга; потому выбор его (в свете установки на обращение к себе, своей сущности, своим основам) вполне символичен. Густой красный фон прорезают резкие перемещения лучей лазеров с созданием остроугольных комбинаций, нацеленных навстречу движению зрителя. Звуковая палитра насыщается резкими скрежущими дискомфортными вкраплениями, кардинально меняющими эмоциональную окраску целого. Процесс прохождения этой зоны вызывает состояние тревожности, почти болезненного напряжения.

Третья пространственная зона перемещения — REFLECT (Отражать, размышлять). По мнению создателей, это — стадия анализа причинно-следственных связей происходящего: «попытки сформировать предсказания, начать ощущать и понимать свои внутренние метаморфозы» [9]. Материализация названия происходит посредством закрепления под разными углами зрения зеркал, создания множественных отражений падающих на них лучей, наполнения тем самым пространства ощущением непрерывного движения. Эти бесконечные мерцающие преобразования поддерживаются метаморфозами цвета, пульсирующего между бледно-сиреневым, почти черным и красным. Аудиальная окраска поднимает градус напряжения еще выше в силу общего регистрового понижения, постоянной смены звуковых локаций, как бы перемещающихся в пространстве с опорой на ударно-шумовые эффекты. Проходя это пространство, зритель начинает погружаться в состояние децентрации, утраты внутренних и внешних пространственных ориентиров.

Четвертая зона CHAOS (Хаос) — столкновение с непреодолимым, с неразрешимостью противоречий. Децентрация в этих условиях приводит к утрате чувства реальности, обострению защитно-эвристических функций восприятия. Доминирующий фиолетовый окрас атмосферы, замыкающий цветовой круг, фигуративно сменяющиеся комбинации лучей, задающих пространству каждый раз новые конфигурации, резкие световые вспышки — всё это визуально дезориентирует зрителя, погруженного в «вязкую», слегка пульсирующую звуковую текстуру, также меняющую свои высотно-тембровые и локационные параметры. В соответствии с концепцией целого пройденное стерто, а там, где ничто не определено, возможно всё.

Воздействие инсталляции на зрителя, несомненно, возрастает от степени художественности ее воплощения. Если приведенный пример — образец концептуального подхода к произведению, и музыка в нем играет, наряду с цветом и светом, в определенной мере дизайнерскую роль, то в следующих образцах инсталляций музыкальный материал выступает как значимый и продуктивный

компонент художественного целого. Речь идет о произведениях интереснейшего творческого тандема братьев Андре и Мишеля Декостер.

Андре — профессиональный музыкант, композитор и пластический художник, Мишель — архитектор. С 1999 года в своей студии Cod.Act в форматах перформанса и инсталляции они работают над отношениями движения, звука, света и воображения. Работы этих мастеров современного искусства отмечены множественными наградами самого высокого ранга. Не вдаваясь в аналитику, хотелось бы показать несколько разных решений инсталляций, музыка в которых оказывает мощное воздействие на публику, выступая как значимая, а возможно, и как ведущая художественная составляющая целого.

Звуковая инсталляция π Ton/2 завораживает необычностью конфигурации, напоминающей огромного Питона⁶, производящего музыкально озвученные (благодаря встроенным в него механическим приспособлениям), извивающиеся и раскачивающиеся движения. Основу аудиоряда составляет расслаиваемый и развивающийся под воздействием движений звук бас-кларнета, транслируемый через встроенные в тело объекта динамики. Медленные и плавные перемещения кольчатой конструкции порождают чувственно окрашенные звуки, подобные глубокому дыханию. При ускорении с резкими, нервными рывками в движениях звучание переходит к некомфортным верхним или, напротив, к нижним «брутальным» частотам.

В непосредственном контакте с инсталляционной конструкцией, под воздействием необычных и не всегда комфортных визуальных и аудиальных впечатлений зритель включается в процесс осмысления происходящего через свой личный опыт, сопоставление живого и неживого, движения материи и звучаний, новых форм их соотношений.

Аналогична вовлеченность в поле инсталляции зрителя и в работе Декостеров под названием «Маятниковый хор». Это сложная инженерная конструкция, в которой девять мужчин поют (предположительно, из Шенберга), будучи «привинченными» к механической раскачивающейся установке. И это не просто трюк, а метафора, повествующая о том, как сложно удержать в современном техногенном мире баланс между человеком и машиной, не дать механической системе прервать живую мелодию и установить свой контроль над человеческой индивидуальностью⁷.

В рамках перформативных инсталляций, предполагающих вовлеченность зрителя в процесс активного участия, эффект воздействия значительно выше.

⁶ См.: π Ton/2.Video exhibitions support technical sheet [Электронный ресурс]. URL: <https://codact.ch/works/%cf%80ton2-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

⁷ См.: Pendulum Choir. Video exhibitions description Press support technical sheet [Электронный ресурс]. <https://codact.ch/works/pendulum-choir-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

Так, инсталляции Декостеров «Бывший фараон»⁸ представляет своеобразный ремейк оперы Шёнберга «Моисей и Аарон». Благодаря мультисенсорному устройству художники предлагают зрителям ощутить почти физическую связь с творением Шёнберга, погрузиться внутрь событий в качестве участников, имеющих возможность «дирижировать» происходящим.

Отталкиваясь от первоисточника, авторы инсталляции предложили свою оркестровую версию оперы, сохранив последовательность и содержание сцен, диалоги главных героев, которые были записаны певцами в точном следовании партитуре. Комментируя это, Декостеры отмечают, что их целью было «...максимально приблизиться к оригинальному характеру произведения Шёнберга. Мы выбрали, в духе сериализма, строгую систему записи, адаптированную к современным компьютерным инструментам обработки звука и позволяющую без потери единообразия модифицировать звуковые параметры в реальном времени» [10].

Инсталляционная установка представляет «коридор», образованный двумя параллельными кабелями, движение по которому сопряжено с последовательной записью сцен оперы. Концы кабелей оснащены двумя конструкциями с громкоговорителями, вещающими голосами Моисея и Аарона, с которыми, при определенном воздействии на них участника инсталляционного действия, он вступает в диалог, управляя «голосом народа Израиля».

О технологической сути компьютерной программы проекта авторы говорят так: «...огромное количество записанных микрофрагментов звуков сортируются в звуковой матрице в зависимости от их характера: тембра, режима воспроизведения, средней высоты, а их продолжительность варьируется от 50 до 300 миллисекунд. Произведение написано на основе этого материала и построено так, чтобы дать возможность посетителю управлять определенными музыкальными параметрами. В зависимости от положения и давления, оказываемого им на кабели, компьютер выбирает ряд фрагментов в матрице и объединяет их вместе, образуя фразы. В то же время компьютер придает им звуковую форму, изменяя их частоту, амплитуду и силу атаки. Компьютер работает в зависимости от характера драматургии сцены» [10].

Итак, зритель перестает быть пассивным созерцателем. Он — прямой участник действия, невольно начинающий пропускать через себя сложную философскую подоплеку произведения, повествующего о взаимоотношениях людей друг с другом и с Богом.

Инсталляции, благодаря описанным свойствам, всегда коммуникативно

⁸ См.: Ex Pharao video exhibitions description press support [Электронный ресурс]. <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

активные и социально «заряженные», поражают многообразием художественных решений как в конструктивном, так и в содержательном планах, что представляет определенную сложность на пути к выявлению их видовых признаков. И все же можно предположить, что одним из значимых критериев возможной классификации может стать специфика пространства, планируемого для установки инсталляционных конструкций. Первый вариант — это музейное расположение, своего рода камерная версия инсталляций, в меньшей мере предрасположенных к интерактиву. Вторая — большие помещения, вмещающие сложную светомузыкальную аппаратуру, позволяющие создать обширные свето-цвето-звуковые инсталляционные пространства, обладающие значительными иммерсивными возможностями. И, наконец, это сценические площадки разной конфигурации, ставящие инсталляции в один ряд с преподаваемым искусством, с яркими чертами перформанса, благодаря зрительской активности, вовлеченности и коммуникативной природе художественно конструируемого действия. Интересные образцы такого рода инсталляций представлены в творчестве Хайнера Геббельса, Чжан Имоу и других ярких художников современности, но это уже тема иного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Н. Л. Социальная практика как предмет социологического анализа // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования: материалы XII Международной конференции. 19–20 марта 2009, Екатеринбург: в 5 ч. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2009. Ч. 2–3. С. 42–45.
2. Collins R. Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.
3. Шугальский С. С. Социальные практики: интерпретация понятия // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 276–280. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-interpretatsiya-ponyatiya> (дата обращения: 23.09.2022).
4. Ядова М. А. Социальные практики как предмет социологического анализа: Введение к тематическому разделу [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-kak-predmet-sotsiologicheskogo-analiza-vvedenie-k-tematicheskomu-razdelu/viewer> (дата обращения: 23.09.2022).
5. Прозорова Ю. А. Теория интерактивных ритуалов Р. Коллинза: от микроинтеракции к макроструктуре // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Т. X. № 1. С. 57–72.
6. Бишоп К. Искусство инсталляции. М.: Ад Маргинем пресс, 2022. 192 с.
7. Reiss Julie H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art Paperback. The MIT Press, 2001. 181 p.

8. Архитектура и проектирование Комната проунов. Proun room [Электронный ресурс]. URL: <http://totalarch.com/lissitzky/10> (дата обращения: 23.09.2022).
9. Севкабель порт выставка A.R.R.C 2.0 Тотальная медиаинсталляция от студии Dreamlaser [Электронный ресурс]. URL: <https://sevcableport.ru/ru/afisha/a-r-r-c-2-0> (дата обращения: 23.01.2022).
10. Ex Pharao video exhibitions description press support [Электронный ресурс]. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (дата обращения: 23.09.2022).

REFERENCES

1. Antonova N. L. Social`naya praktika kak predmet sociologicheskogo analiza // Kul`tura, lichnost`, obshchestvo v sovremennom mire: metodologiya, opyt e`mpiricheskogo issledovaniya: materialy` XII Mezhdunarodnoj konferencii. 19-20 marta 2009, Ekaterinburg: v 5 ch. Ekaterinburg: Ural. gos. un-t, 2009. Ch. 2–3. S. 42–45.
2. Collins R. Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.
3. Shugal`skij C. C. Social`ny`e praktiki: interpretaciya ponyatiya // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2012. № 2. S. 276–280. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-interpretatsiya-ponyatiya> (data obrashheniya: 23.09.2022).
4. Yadova M. A. Social`ny`e praktiki kak predmet sociologicheskogo analiza: Vvedenie k tematicheskomu razdelu [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-kak-predmet-sotsiologicheskogo-analiza-vvedenie-k-tematicheskomu-razdelu/viewer> (data obrashheniya: 23.09.2022).
5. Prozorova Yu. A. Teoriya interaktivny`x ritualov R. Kollinza: ot mikrointerakcii k makrostrukture // Zhurnal sociologii i social`noj antropologii. 2007. T. X. № 1. S. 57–72.
6. Bishop K. Iskusstvo installyatsii. M.: Ad Marginem press, 2022. 192 s.
7. REISS JULIE H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art Paperback. The MIT Press, 2001. 181 r.
8. Arxitektura i proektirovanie Komnata prounov. Proun room [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://totalarch.com/lissitzky/10> (data obrashheniya: 23.09.2022).
9. Sevkaabel` port vy`stavka A.R.R.C 2.0 Total`naya mediainstalliyaciya ot studii Dreamlaser [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://sevcableport.ru/ru/afisha/a-r-r-c-2-0> (data obrashheniya: 23.01.2022).
10. Ex Pharao video exhibitions description press support [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (data obrashheniya: 23.09.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крылова А. В. — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф., проректор по научной работе; a.v.krilova@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krylova A. V. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art Studies), Prof., Vice-rector for Research Work; a.v.krilova@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-3718-0810

УДК 782.1; 783.3; 784.5

ИДЕИ КАТОЛИЧЕСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ»

Кулыгина Н. А., Папенина А. Н.¹

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

В статье рассматривается воздействие идей католического возрождения на музыкальный театр композиторов группы «Шести». Исследуется поиск новых форм синтеза искусств ведущими представителями этого объединения (А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк), осуществлявшийся в творческом диалоге с мастерами религиозной литературы и драматического театра (П. Клодель, Ж. Бернанос). Приведены примеры сакрализации слова и музыки оперы, происходившей в процессе этого поиска. Выявлено, каким образом неомистериальные жанровые миксты французских композиторов, наряду с использованием актуальных форм и средств музыкального выражения, апеллируют к традициям старинных литургических и паралитургических жанров (мессы, пассионов, моралите, миракля, мартирия, священных представлений-диалогов). Прослежен основной вектор сюжетного развития (духовное совершенствование протагониста), результатом которого становится перенесение акцента с внешних событий на внутренние.

Ключевые слова: католическое возрождение, неотомизм, Клодель, Онеггер, Мийо, Пуленк, «Жанна д'Арк на костре», «Юдифь», «Царь Давид», «Христофор Колумб», «Диалоги кармелиток».

IDEAS OF THE CATHOLIC RENAISSANCE IN THE MUSICAL THEATER OF "THE SIX"

Kulygina N. A., Papenina A. N.¹

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

The article examines the impact of the ideas of the Catholic renaissance on the musical theater of the composers of "The Six" group. The search for new forms of art synthesis by the leading representatives of this association (A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc), carried out in a creative dialogue with the masters of religious literature and drama theater (P. Claudel, G. Bernanos) is being studied.

Examples of the sacralization of the word and music of the opera that took place in the process of this search are given. It is revealed how the neomysterial genre mixes of French composers, along with the use of actual forms and means of musical expression, appeal to the traditions of ancient liturgical and paraliturgical genres (masses, passions, morality, miracles, martyrs, sacred representations-dialogues). The main vector of plot development (spiritual improvement of the protagonist) is traced, the result of which is a shift in emphasis from external events to internal ones.

Keywords: Catholic Renaissance, neo-Thomism, Claudel, Honegger, Milhaud, Poulenc, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Judith*, *Le Roi David*, *Christophe Colomb*, *Dialogues des Carmélites*.

Католическое возрождение составило эпоху в западноевропейской культуре конца XIX — начала XX века. Начало этого направления связывают с энцикликой Папы Римского Льва XIII (*Aeterni Patris*, 1879), публикация которой утвердила основной доктриной Ватикана обновленный вариант учения Фомы Аквинского — неотомизм [1]. Тезисы средневекового богослова привлекли многих просвещенных людей Западной Европы. Теория творчества Св. Фомы наделяла искусство (в наибольшей степени — музыку как его чистую форму, воспроизводящую «божественную речь») особой миссией и рассматривала творческую деятельность человека как процесс познания Творца, сотворчество и продолжение творчества божественного [2, с. 110–116]. Наибольшую популярность неотомизм приобрел во Франции, где его ведущими теоретиками стали философы Ж. Маритен и Э. Жильсон.

Неудивительно, что учение Аквината о художнике-творце и превосходстве творческой интуиции как инструмента высшего познания обеспечило новому направлению широкую поддержку деятелей культуры и искусства [3, с. 56]. Вторая половина XIX — начало XX века ознаменовались обращением в католичество значительной части французских художников (П. Верлен, Ш. Бодлер, А. Рембо, Ш. Гюисманс и др.). Первой музыкальной организацией, поставившей своей целью возрождение католических традиций средневековья, была парижская «Схóла кантóрум» (*Schola Cantorum*, 1894), основанная Ш. Бордом, А. Гильманом и В д'Энди.

Один из ее выпускников, идейный вдохновитель группы «Шести» Э. Сати и его ученики-единомышленники Р. Дезормьер, М. Жакоб, А. Клике-Плейель и А. Соге формируют в 1920-е годы объединение «Аркейская школа». Чутко улавливающий новые тенденции Сати удивил призывом к восстановлению национальных связей в музыке. Еще в конце XIX века он сблизился с религиозным объединением Ж. Пеладана, для которого написал «Перезвоны Розы и Креста»,

«Прелюдию у Героических врат неба», Мессу для бедняков, а также христианский балет «Успуд». Увлечение искусством Средних веков отразилось и в таких сочинениях, как «Готические танцы», «Стрельчатые своды», опере «Женевьева Брабантская» [4, с. 157–163]. В 1920 году Сати создает драму с пением «Сократ», вокальная просодия которой ориентирована на стиль григорианского хора, с указанием интонировать, «как бы читая», а партия сопровождения опирается на церковные лады.

Адептами неотолизма становятся Ф. Мориак, Ж. Бернанос, Ш. Пеги, М. Дюпре, А. Монтерлан, Ф. Пуленк. Эта волна религиозного увлечения напоминала движение «христианствующих романтиков» начала XIX века. В 1936 году создается группа «Молодая Франция», выступавшая за возвращение музыке глубокого гуманистического содержания. Входившие в это объединение О. Мессиа́н, И. Бодрие, А. Жоливе и Ж.-И. Даниель-Лесюр считали себя преемниками одноименного содружества 1830 года в составе В. Гюго, Э. Делакруа, Г. Берлиоза, Ж. де Нерваля, Т. Готье. Вскоре неоромантические идеи «Молодой Франции» были подхвачены П. Валери, Ж. Дюамелем, М. Прево, Р. Виньесом.

Если в XIX веке на музыкальный театр влияла преимущественно литература, то в XX веке поиск новой оперной эстетики и форм ведется под усиливающимся воздействием драматического театра, а затем и кинематографа. Участники движения католического Ренессанса предпринимают попытки воскрешения христианской мистерии: среди них Г. д'Аннунцио («Мученичество Св. Себастьяна», 1911), Ш. Пеги («Мистерия о милосердии Жанны д'Арк», 1910), Ж. Фабр («Освобождение Орлеана», 1913). Музыканты оказались вовлечены в сотрудничество, поскольку реализация мистерии сугубо драматическими средствами не могла быть полной. И фигурой № 1 по силе воздействия на композиторов Франции XX века следует, безусловно, считать П. Клоделя. Черты мистерияльного театра присутствуют во всех его пьесах — от «Атласной туфельки» (по модели испанской религиозной драмы Кальдерона) до четырехактной мистерии с прологом «Благовещение».

Большую роль в формировании театра Клоделя сыграло общение с символистами из круга С. Малларме, знаменитые «вторники» которого он посещал в молодости, а также творческие контакты с композиторами группы «Шести». В свою очередь, участники последней заметно изменили свои эстетические воззрения под влиянием Клоделя. От бравады, склонности к эпатажу, свойственной им в конце 1910-х — начале 1920-х, они постепенно пришли к большим темам этического и социального плана, что особенно прослеживается в творчестве А. Онеггера, Д. Мийо и Ф. Пуленка.

Онеггер уже в молодости обращался к духовной тематике в кантатах «Пасхальное песнопение» (1918) и «Пасха в Нью-Йорке» (1920). Первым крупным

произведением на библейский сюжет стала музыка к драме «Царь Давид». Заказ на нее поступил от братьев Р. и Ж. Мораксов, создателей народного театра «Жора», постановки которого напоминали мистериальные: спектакли разыгрывались на живописном лугу швейцарской деревни непрофессиональными артистами при активном участии любительских хоров. В 1923 году появилась вторая редакция «Царя Давида» в жанре драматической оратории, переработанной в 1937 году в духовную оперу (третья редакция).

Литературным источником драмы Моракса послужила ветхозаветная Псалтирь. Многие композиционные черты выявляют преемственность «Царя Давида» с ораториальными сочинениями Генделя (в частности, господство хоровых разделов, прием деперсонализации: у главного героя нет самостоятельной вокальной партии, он лишен образной характеристики), а также пассионами Баха (сходство речевой партии Чтеца с речитативами Евангелиста). Общей кульминацией произведения становится третья часть — «Давид царствующий», решенная как праздничный апофеоз.

Для народного театра Мораксов Онеггер выполнил еще заказ на сюжет о Юдифи, также в трех жанровых версиях: библейской драмы (1925), драматической оратории (1926) и оперы (1926). «Юдифь» продолжила линию «Давида», однако ветхозаветная история получила в ней специфическое преломление, превратившись в концепцию «повышенного» гуманизма. В Священном писании коварное убийство вражеского военачальника вдовой из Ветилуи не получает морального осуждения: смерть Олоферна рассматривается как единственный способ спасения. Юдифь Моракса-Онеггера ближе персонажам не Ветхого, а Нового Завета и, несколько неожиданно, — Достоевского. Главным мотивом оперы становится тема совести, «преступления и наказания». Спасение, цена которого — убийство (пусть даже врага), не приносит радости. Юдифь преследуют неотвязные мысли о пролитой крови, сомнения и муки души, не находящей покоя.

Обращение Онеггера к мистерии произошло в 1926 году, когда по просьбе И. Рубинштейн он пишет музыку к спектаклю «Императрица на скалах» по пьесе С.-Ж. де Буэлье на средневековый сюжет. В то же время создается балет «Песнь песней». Тем не менее именно знакомство и общение с Клоделем сыграло решающую роль в творческой судьбе композитора. «Одной из самых великих радостей в моей жизни было сотрудничество с таким “либреттистом”, как Поль Клодель, если, разумеется, допустить, что такие дивные поэмы, как “Жанна д’Арк на костре” и “Пляска мертвых” можно назвать либретто. Он осведомлен буквально обо всем, что только в состоянии дать музыка в области театра и в какой мере она может способствовать выделению в тексте всех его достоинств. Опера как таковая или музыкальная драма его интересуют мало: он отрицательно относится к их ограниченности,

обусловленной господством рутины, предписывающей порядок, при котором на оперной сцене должно петься все, вплоть до того, о чем петь не следовало бы никогда. Клодель желал, чтобы в театре был достигнут действительный синтез всех его составных элементов, при котором каждый из них занимал бы только строго соответствующее его особенностям место. Когда мне выпадало счастье работать с ним, он всегда подсказывал мне план построения музыки. Мне приходилось позаботиться лишь о выражении всего этого на близком мне музыкальном языке» (цит. по: [5, с. 166]).

В начале 1930-х интерес к культуре и искусству Средневековья во Франции достигает апогея. «Студенты с увлечением осуществляют любительские постановки средневековых пьес, народных действ и мистериальных представлений. В 1934 году И. Рубинштейн посещает студенческий спектакль “Действо об Адаме и Еве” в Сорбонне, который наводит ее на мысль о создании по такому же типу сочинения, посвященного Жанне д’Арк» [6, с. 146]. К осуществлению этого замысла актриса привлекает Клоделя и Онеггера.

Клодель наполнил поэму идеями христианского гуманизма, опустив действительный этап жизни Жанны: «Драматургу нужна была не воительница, а страдальца, жертва, осмысляющая перед мученической смертью за родной народ свой жизненный путь» [6, с. 149]. Смысл ее образа концентрируется в заключительной реплике: «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь». Сюжет организован в форме ретроспективного нарратива: как следствие, в воспоминаниях Жанны события утрачивают характер действия. В духе мистерий и моралите поэма содержала множество аллегорий: это фигуры людских пороков; игральные карты (олицетворение сильных мира сего), есть и представители небесных добрых сил — Св. Маргарита, Св. Екатерина и Дева Мария. «Фамилия судьи Жанны — епископа Кошона (фр. *cochon* — свинья) — послужила поводом превращения сцены суда в аллегорический зверинец-бестиарий, столь часто встречающийся в искусстве Средневековья» [6, с. 147].

Драматическая оратория «Жанна д’Арк на костре» на текст Клоделя стала вершиной творчества Онеггера. Исследователи называли ее грандиозной музыкальной фреской, отмечая, что «композитор, укорененный в трезвом швейцарском протестантизме, дал увлечь себя исступленной страсти католического поэта и его желанию открыто исповедовать веру» (цит. по: [7, с. 251]). В 1939 году Онеггер обратился еще к одному сюжету, связанному с описанием жизни святого: появилась оратория «Никола из Флю». Композитор и его либреттист де Ружмон определили ее жанр как «драматическая легенда». Музыка «Никола из Флю» близка духовным ораториальным операм XIX века. В целом торжественно-величавая, она оживляется батальными и пасторально-идиллическими картинками. Партитуру завершает праздничная «Глория» (Gloria) с колокольным перезвоном.

Второй совместной работой Онеггера и Клоделя в преддверии войны стала оратория «Пляска мертвых», вдохновленная гравюрами знаменитых фресок Гольбейна. Впечатления от фресок привели Клоделя к созданию масштабной духовно-философской концепции с привлечением значительного корпуса библейских цитат. В результате получилась многостая «религиозная драма», утверждающая в поэтической форме основные тезисы христианства. Исполнительский состав оратории включает чтеца, солистов и оркестр, создающий симфоническими средствами апокалиптические картины смерти. «Замысел Клоделя предусматривал почти литургическое действо: он вновь показал себя чутким драматургом, умеющим точно рассчитать моменты включения музыки для максимальной эффективности ее воздействия» [6, с. 155].

В не меньшей степени, чем Онеггер, сотрудничеству с Клоделем был обязан Д. Мийо. Их знакомство началось в 1912 году, когда Клодель взял Мийо в качестве секретаря в свою очередную дипломатическую миссию в Бразилии. Впоследствии оно переросло в многолетнюю дружбу. Лучшее, что было создано Мийо в оперном жанре, родилось в сотрудничестве с Клоделем. Идеи Клоделя совершили настоящий переворот в творчестве Мийо: от пародийных опер-«минуток» на злободневные темы композитор перешел к серьезным сюжетам и жанрам, заинтересовался мифом, античным театром, драматургические принципы которого претворил в своих музыкальных драмах. Совместные поиски Клоделя и Мийо привели к созданию новаторских спектаклей самых многообразных и часто трудноопределимых жанров: пластическая поэма «Человек и его желание», музыкально-драматическая трилогия «Орестея», сценическая кантата «Мудрость», музыка к сатирической драме «Протей».

Одной из самых значительных совместных работ Клоделя – Мийо стала грандиозная по масштабам опера «Христофор Колумб» (1928). Она состояла из двадцати семи картин, объединенных в две части, и предполагала участие четырехсот человек. Замысел и идея Клоделя заставили композитора обратиться к монументальному жанру с разнообразной и многоплановой драматургией, объединяющей черты оперы, драмы, культовой мессы, средневековой религиозной мистерии и современного кино. Само действие в «Колумбе» условно: оно подобно иллюстрации к книге (здесь нельзя не вспомнить слова философа-неотомиста Ж. Маритена об искусстве как иллюстрации теологии), которую Рассказчик (*Explicateur*) читает народу. Народ внимает сюжету, одновременно принимая в нем участие. Таким образом, в «Колумбе» не столько разыгрывается драматическое представление, сколько обсуждаются события, а действие служит лишь примером этого рассказа. Его условность подчеркивается ретроспективным типом композиции, в которой события «излагаются» в обратном порядке¹.

¹ Тот же принцип получил воплощение и в «Жанне д'Арк на костре» Онеггера.

В центре внимания Клоделя находятся не факты биографии легендарного мореплавателя, но его христианская миссия в Новом свете, а также мученическая смерть по несправедливому обвинению [8, с. 123]. Он исходит из определенной философской концепции, согласно которой мир, управляемый божественной волей, развивается в направлении всеобщей гармонии. Каждое историческое событие — это лишь частица бесконечного процесса, а человеческая личность, наделенная разумом, — орудие, с помощью которого осуществляются божественные предначертания. Поэтому история Колумба «осознается как мгновение, вырванное из вечного движения божественного космоса. Ее рассказывают, разыгрывают и представляют на фоне всеобъемлющей картины мироздания, где взаимодействуют материальное и духовное, преходящее и вечное» [9, с. 22]. По мнению исследователей, в этом сочинении «Клодель полностью порвал с традиционными либретто и приблизился к тому, что можно было бы назвать католической мистерией» [10]. Мийо в предисловии к изданию оперы определял ее жанр следующим образом: «Целое должно напоминать мессу, в которой активно участвует толпа».

Действительно, многие приемы «Колумба» апеллируют к композиционным принципам ораторий и месс XVII–XVIII веков, старинных жанров хорошей духовной музыки. Прежде всего, это эпический тип драматургии, где господствует не драматически-действенное начало, а величественная статика. Принципу непрерывного сквозного развития Мийо противопоставляет композицию, четко разделенную на замкнутые сцены, в каждой из которых господствует одна идея и преобладает один аффект. Разнообразие этих сцен тоже напоминает о мистерии: религиозные картины (вступительная «Процессия», заключительный «Тебя, Бога, хвалим» (*Te Deum*) или сцена № 3 «Молитва») чередуются с жанрово-бытовыми, порой приобретающими характер фарса («Христофор Колумб и его кредиторы»); мистико-символические сцены («Нашествие голубей», «Голубь над морем», «Совість Христофора Колумба») сменяются мрачно-фантастическими («Боги бурлят океан») и драматическими («Бунт матросов»). В остро обличительном аспекте моралите показан королевский двор в аллегорической сцене «Четыре кадрили», выполняющей функцию пролога к опере. Четверка непрерывно танцующих разряженных дам символизирует идолов, царящих при дворе: Тщеславие, Порок, Невежество и Жадность. Они руководят поступками правителей, во власть которым отданы судьбы людей и народов. По мистерийной традиции развязка сюжета наступает не на земле, а на небе.

Следует отметить еще одну важную особенность «Колумба»: в опере нет музыкально-психологических портретов главных действующих лиц — Христофора Колумба, королевы Изабеллы. В обобщенном плане Колумб получает героическую характеристику в «сквозном споре» о нем через утверждение идеи

ценности его подвига. Поэтому главная роль принадлежит хору («...это и зритель, и актер одновременно: он напоминает хор, который церковь разместила в своих храмах и который становится посредником между священнослужителем и народом»²). Для хора и оркестра написаны эпически-величавые сцены славления: торжественные «Процессия» и «Тебя, Бога, хвалим», обрамляющие оперу, «Аллилуйя» во второй части.

Ведущей темой в масштабах всего произведения становится идея христианской религии. Важную смысловую нагрузку в либретто несут картины потусторонних видений и общения с небесными силами, развернутые дискуссии на теологические вопросы. Партитура оперы насыщена гимнами, молитвами, псалмами, действие — разного рода сакральными процессиями, часть хора облачена в монашеские рясы, а на экраны проецируются крупным планом евангельские тексты (так синтез искусств дополняется новейшим — кинематографом). Заглавный герой предстает посланником Бога, которому предназначено свыше совершить великое открытие. В этом плане обыгрывается его имя Христоносец / Христофор (Christophe) Колумб (Colomb), которое звучит по-французски так же, как голубь (colombe), символ Святого Духа³ [8, с. 125].

Значительным обращением к творчеству Клоделя стал и триптих хоровых кантат Мийо (Кантата о мире, Кантата о двух городах и Кантата о войне). Последнее крупное сочинение Мийо, опера-оратория с мистериальными чертами «Святой Людовик — король Франции», также написана по поэме Клоделя уже после смерти ее автора (1970).

В контексте восприятия идей католического ренессанса примечательно наследие Ф. Пуленка — еще одного яркого представителя группы «Шести». Пуленк, отец которого был весьма религиозным человеком, в тридцать шесть лет тоже ощутил тягу к христианской вере и принял католичество. Для церкви своей покровительницы, Рокамадурской Богоматери, он сочинил выдающиеся образцы культовой музыки: «Stabat Mater» (1950), «Gloria» (1959), Лауды Св. Антония Падуанского (1959) и цикл «Семь слов на кресте» (1961). В середине 1950-х внимание композитора привлекла драма «Диалоги кармелиток» неокатолика Ж. Бернаноса. Предложение написать оперу на этот сюжет исходило от издательства Рикорди, и Пуленк принял его с большим энтузиазмом. Его глубоко тронула основанная на реальном событии история мученической смерти монахинь-кармелиток, религиозная и гуманистическая одновременно. Особенно вдохновил композитора образ Бланш де ла Форс, ее служение высокой идее, позволившее героине преодолеть страх перед казнью.

² Ремарка Клоделя.

³ Исторические источники свидетельствуют, что сам Колумб трактовал так свое имя и верил в то, что является посланником Бога [12, с. 13].

Пьеса Бернаноса представляла собой род «драмы призвания», центром которой стал религиозный сюжет преображения добродетелью и обретения святости. История о страданиях и смерти за веру воскрешала в памяти события из времен начала христианства, мученические подвиги первых христианских подвижников — но не только. Не менее важная тема здесь — путь к Богу, путь обретения истинной веры. «Диалоги кармелиток» — это новые диалоги Тела, терзаемого ужасом предстоящей смерти, и Души, получающей избавление и умиротворение. Бланш обретает Бога извилистой и непростой дорогой: она оказывается на ней случайно, ища в монастыре спасения от невзгод мирской жизни и не зная, что это спасение тоже нужно заслужить. Ее путь полон сомнений, и подчас героиня готова свернуть с него, но в конце концов обретает силу духа, оправдывая свое имя (Бланш Сильная), и доказывает незыблемость своей веры.

Образ Бланш вбирает в себя черты различных библейских персонажей; ее отречение от осужденных на смерть кармелиток вызывает ассоциацию с предательством Св. Петра, а трудное обретение веры сближает со Св. Павлом. Принимая добровольно смерть, она повторяет подвиг христианских мучеников и самого страстотерпца Иисуса. В сомнениях героини и ее страхе перед смертью прочитывается тоска Христа в Гефсиманском саду, умоляющего Бога Отца избавить его от жертвы. Недаром в монастыре она получает имя «Бланш агонии Иисуса». Эти образные параллели получают подтверждение и в музыке Пуленка: лейтмотивом Бланш становится аккордовая тема «Агнус Дэй» (Agnus Dei) из Мессы для хора а капелла (1937). Религиозный символизм сообщается и образам других кармелиток. Констанс есть аллегория Стойкости, Постоянства: это — праведница, не знающая сомнений. Мучительная агония Первой настоятельницы мистически «освобождает» Бланш от страха перед собственной смертью. Матушка Мария — воплощение христианки-воительницы, готовой отстаивать веру с мечом в руках.

Акцент сделан на «внутреннем действии»: на протяжении оперы прослеживается изменение душевного состояния героев. Структурными единицами партитуры становятся диалоги, монологи и хоры, по аналогии с формами старинных религиозных представлений. Основа вокальных партий — гибкий мелодический речитатив, который, помимо «Пеллеаса и Мелизанды», ассоциировался у Пуленка с вокальным стилем Массне, Мусоргского и Монтеверди (этим авторам адресовано посвящение «Кармелиток»). Вокальную просодию определяют строгая силлабика и максимальное приближение к интонациям разговорной речи. Композиция сцен определяется содержанием диалогов и скрепляется лейтмотивами (их около двадцати), преимущественно гармонического характера, проходящими в оркестре (его роль, тем не менее, довольно скромна). Подобно вагнеровским «темам-указателям», эти мотивы характеризуют

персонажа или эмоцию. Опора на простые средства тонального (иногда модального) письма не мешает Пуленку достигать большой экспрессии.

В контексте всего творчества композитора опера синтезирует два репрезентативных направления его музыки: вокальный мелодический и хоровой церковный. Второй аспект, инспирировавший лучшие страницы партитуры «Кармелиток», получает убедительное выражение в латинских гимнах (Requiem, Ave Maria, Ave Verum, Salve Regina, Veni Creator), причем Пуленк, не прибегая к прямому цитированию григорианики, воссоздает стиль культовых католических песнопений, так соответствующий атмосфере церковной обители, в стенах которой разворачивается сюжет.

Глобализация общества в XX веке привела на новом витке к ощущению «вселенскости», характерному для эпохи христианского Средневековья, предшествовавшей религиозным расколам и развитию национальных культур. Поэтому осуществление идеи «нового сакрального пространства», захватившей умы французских деятелей искусства XX века, представляется глубоко закономерным: ее истоки кроются в концепции единого христианского универсума, выдвинутой в эпоху Каролингов, когда обобщался тысячелетний духовный опыт и создавался сакральный канон. Новое сакральное пространство — это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Она осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, объединяющихся в единый многомерный текст. Ее цель — расширить сферу литургии за ее пределы, освящая неосвященные и разосвященные области. И если в XVIII веке опера секуляризировалась, то в XX наблюдается обратная тенденция, наметившаяся уже в XIX столетии: музыкальный театр сакрализуется, евангелизируется и возвращается к храму, обряду, из которого выделился в античную эпоху.

Поиски нового синтеза светского и сакрального привели к возрождению мистериальных концепций, которые все более притягивают внимание и выдвигаются на одно из важнейших мест в иерархии музыкально-театральных жанров композиторов группы «Шести». Эти концепции насыщаются философским содержанием, вступают в диалог с современными формами условного театра. Обогащается образный ряд сакральных сюжетов, оказывающихся подчас имплицитными: в либретто, не имеющем непосредственных связей с Библией, может быть «зашифрована» тема крестного пути, а главные герои уподоблены Иисусу Христу и другим священным персонажам. Воплощение идей католического ренессанса в крупных музыкально-драматических сочинениях Онеггера, Мийо, Пуленка поражает разнообразием решений, значительным расширением круга выразительных средств, смелостью полижанровых и полистилистических приемов. Подобно мистерии Средневековья, вбиравшей в себя все существующие жанры и формы, мистерия XX столетия становится

универсальной моделью, где синкретизм действия, слова и музыки, существовавший в ритуале, возрождается в новом синтезе искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aeterni Patris. Encyclical of Pope Leo XIII on the Restoration of Christian Philosophy [Электронный ресурс]. URL: https://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html (дата обращения: 13.11.2022).
2. Муратова К. Мастера французской готики. М.: Искусство, 1988. 450 с.
3. Кулыгина Н. Опера «Святой Франциск Ассизский» О. Мессiana: особенности воплощения замысла: дис. ...канд. искусствоведения. М. 2012. 466 с.
4. Сланова З. Религия в жизни и творчестве Эрика Сати // Жизнь религии в музыке / ред.-сост. Т. Хопрора. СПб.: Сударыня, 2006. С. 154–167.
5. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 231 с.
6. История зарубежной музыки: вып. 6 / сост. и общ. ред. В. Смирнова. СПб.: Композитор, 2001. 630 с.
7. Парин А. Хожение в невидимый град. М.: Аграф, 1999. 464 с.
8. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 352 с.
9. Калошина Г. Литургические мотивы в ораториях А. Онеггера конца 30-х годов XX века // Южнороссийский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 21–28.
10. Bauer M. Darius Milhaud // The Musical Quarterly. 943. № 2. P. 155.
11. Калошина Г. Религиозно-философский театр Мийо-Клоделя в контексте поиска нового синтеза искусств // Научная мысль Кавказа. СКНЦ. 2009. № 4. С. 95–100.
12. Путешествия Христофора Колумба. Дневники, письма, документы / пер. с исп. и коммент. Я. М. Света. М.: Географиздат, 1961. 515 с.

REFERENCES

1. Aeterni Patris. Encyclical of Pope Leo XIII on the Restoration of Christian Philosophy [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html (data obrashhenija: 13.11.2022).
2. Muratova K. Mastera francuzskoj gotiki. M.: Iskustvo, 1988. 450 s.
3. Kulygina N. Opera «Svjatoj Francisk Assizskij» O. Messiana: osobennosti voploshhenija zamysla: dis. ...kand. iskustvovedenija. M., 2012. 466 s.
4. Slanova Z. Religija v zhizni i tvorchestve Jerika Sati // Zhizn' religii v muzyke / Red.-sost. T. Hoprova. SPb.: Sudarynja, 2006. S. 154–167.
5. Filenko G. Francuzskaja muzyka pervoj poloviny XX veka. L.: Muzyka, 1983. 231 s.

6. Istorija zarubezhnoj muzyki: Vyp.6 / Sost. i obshh. red. V. Smirnova. SPb.: Kompozitor, 2001. 630 s.
7. *Parin A.* Hozhdenie v nevidimyj grad. M.: Agraf, 1999. 464 s.
8. *Kokoreva L.* Darius Mijo. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1986. 352 s.
9. *Kaloshina G.* Liturgicheskie motivy v oratorijah A. Oneggera konca 30-h godov XX veka // Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. Rostov-n/D.: RGK, 2018, № 4. S. 21–28.
10. *Bauer M.* Darius Milhaud // The Musical Quarterly. 943. № 2. R. 155.
11. *Kaloshina G.* Religiozno-filosofskij teatr Mijo-Klodelja v kontekste poiska novogo sinteza iskusstv // Nauchnaja mysl' Kavkaza. SKNC. 2009. № 4. S. 95–100.
12. Puteshestvija Hristofora Kolumba. Dnevnik, pis'ma, dokumenty / Per. s isp. i komment. Ja. M. Sveta. M.: Geografizdat, 1961. 515 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кулыгина Н. А. — канд. искусствоведения, доцент; nkoulygin@mail.ru

Папенина А. Н. — канд. искусствоведения, доцент; papenina@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kulygina N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; nkoulygin@mail.ru

Papenina A. N. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; papenina@list.ru

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ МАТИАСА ШПАЛИНГЕРА: ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ТЕМАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Лаврова С. В.*¹

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

В статье осуществлен анализ отдельных произведений немецкого композитора Матиаса Шпалингера в русле философской диалектики Гегеля и Адорно. Матиас Шпалингер (1944), определяющий свое музыкальное мышление как вполне традиционное, находится в широком поле разнообразных музыкальных и внемузыкальных философских влияний, направлений и стилей. В философско-интеллектуальном пространстве его композиций взаимодействуют идеи Гегеля, Адорно, Маркса, Витгенштейна, что обусловлено спецификой его общественно-политического мышления. С 1970-х годов, фактически с самого начала творчества, композитора волновали условия возникновения и последующего исполнения композиции в разрезе взаимоотношений индивидуального и коллективного, где индивидуальное — это личность самого композитора, а коллективное — союз исполнителя и слушателя. Творческая концепция Шпалингера основывается на противостоянии устойчивым, исторически сложившимся музыкальным структурам, которое состоит в двойном утверждении, порождающем отрицание, а в некоторых случаях и окончательном отрицании, которое иногда предполагает возможность смены двойного минуса на конечный плюс. Выводом из статьи является положение, что в творчестве Шпалингера диалектика Гегеля и Адорно образует семантическую ось, а вдоль системы координат располагаются его творческие интенции, и при этом ни плюс, ни минус значения не имеют. Акценты ставят исполнители и слушатель в их «сочувственном взаимодействии».

Ключевые слова: Матиас Шпалингер, новая музыка, музыка, политика, Гегель, Адорно, негативная диалектика.

THE CONCEPTUAL SPACE OF MATTHIAS SPALINGER'S MUSIC: POLITICAL AND PHILOSOPHICAL THEMES IN MUSICAL COMPOSITION

*Lavrova S. V.*¹

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

The article analyzes some of the works of the German composer Matthias Spahlinger (1944) in line with the philosophical dialectics of Hegel and Adorno. Composer, who defines his musical thinking as quite traditional, is located in a wide field of diverse musical and extra-musical philosophical influences, trends and styles. The ideas of Hegel, Adorno, Marx, Wittgenstein interact in the philosophical and intellectual space of his compositions, which is due to the specifics of his socio-political thinking. Since the 1970s, in fact, from the very early period of his work, the composer was worried about the conditions for the emergence and subsequent performance of the composition in the context of the relationship between the individual and the collective, where the individual is the personality of the composer himself, and the collective is the union of the performer and the listener. Spahlinger's creative concept is based on the opposition to stable, historically developed musical structures, which consists of a double statement that generates a negation, and in some cases a final negation, which sometimes suggests the possibility of changing the double minus to the final plus. The conclusion from the article is the position that in the work of Spahlinger, the dialectic of Hegel and Adorno forms a semantic axis, and along its coordinate system its creative intentions are located, and at the same time, neither plus nor minus matter. The performers and listener put the emphasis in their "sympathetic interaction".

Keywords: Matthias Spahlinger, new music, music, politics, Hegel, Adorno, Negative dialectics.

Музыка немецкого композитора Матиаса Шпалингера (1944), определяющего специфику композиторского мышления как вполне традиционного, находится в широком поле разнообразных музыкальных и немусикальных философских влияний, направлений и стилей. В нем резонируют музыкальные элементы Ренессанса с джазовыми моделями и элементами фри-джаза, фрагменты конкретной музыки с культивированным утонченным звуком. С другой стороны, в философско-интеллектуальном пространстве музыки Шпалингера взаимодействуют идеи Гегеля, Адорно, Маркса, Витгенштейна, что обусловлено спецификой его социально-политического мышления. С 1970-х годов,

фактически с самого раннего периода его творчества, композитора волновали главным образом сами условия возникновения и последующего исполнения композиции в разрезе взаимоотношений индивидуального и коллективного. Он также озадачивался вопросами деталей и контекста, формы и содержания. На уровне музыкального формообразования в его музыке импровизация вполне может сочетаться с четкой фиксированной нотацией, а сложный процесс взаимодействия между эстетической автономией и политическим самосознанием композитора создает широчайшую палитру различных музыкальных приемов, рассредоточенных в крайне разнообразных композициях музыканта.

Темы музыки и политики для Шпалингера предполагают единство трактовки понятия «мир», в котором музыка — это носитель значений; находящийся в прямой зависимости от реальности автор дистанцируется, созерцая ее, или же — противопоставляя ей. Соединение музыки и политики указывает нам на диалектическое посредничество между этими двумя сферами, которые более не являются противоположностями, а, скорее, обладают возможностями альтернативного соединения — дизъюнкции, когда «и» меняется на «или». Музыка зависит от мира, находится в прямой зависимости от материальных условий, от повседневной практики, экономики и от политики. Мир также зависит от музыки. Исключительные и несовместимые друг с другом области находятся в полной и зависимости от своего идеологического или функционального характера [1, S. 24]. Далее в этой теоретической работе Шпалингер цитирует Мао Цзе Дуна, в частности его слова о том, что «пролетарская литература и искусство составляют важную часть всего революционного дела или, как сказал Ленин, становятся колесами и маленькими винтиками общего механизма революции» [1, S. 24]. Даже простой функциональный инструмент интерпретируется обществом, говорит Шпалингер, как ключ к его социальному использованию. И даже такой нефункциональный предмет, как жемчужное ожерелье, передает нам смысл через свое «преднамеренное отсутствие функциональности».

Шпалингер утверждает, что политические значения музыки столь же нестабильны, сколь и амбивалентны: они не достигают достоверности значений слов. Искусство как саморефлексия обращается к семантическим структурам. Это одновременно и путь к пониманию, и его процесс. Это такой способ мышления, в котором субъект-объектные отношения складываются весьма специфично: музыка — это единство объективной реальности и субъективного сознания [1, S. 25].

Так же, как и творчество Хельмута Лакхенманна, работы Шпалингера находятся в философском поле идей Теодора Адорно и резонируют с марксистскими воззрениями. Так, например, в трактовке понятия «определенное отрицание», к которому относится подлинно новая музыка, Адорно переосмысливает

гегелевскую категорию «определенного» (bestimmte) отрицания, придавая отрицанию принципиально иное значение [2, с. 230]. Его не удовлетворяет позитивное гегелевское отрицание, так как он рассматривает в контексте существующего порядка вещей, в котором оно оказывается «недостаточно отрицаемым», и именно этот фактор принципиальным образом отделяет негативную диалектику Адорно от диалектики Гегеля. Общеизвестная математическая аксиома: «минус на минус дает плюс» нашла свое продолжение и у Карла Маркса, в его же определении коммунизма с позиции отрицания отрицанием. В соответствии с ним, он является «действительным, для ближайшего этапа исторического развития необходимым моментом эмансипации и обратного отвоевания человека» [3, с. 127]. Определенное отрицание у Адорно — это не катализатор движения, так как понимает его Гегель, напротив — это нечто «непоколебимое» (unbeirrte), не подлежащее сомнению, а именно — окончательное отрицание [4, с. 238].

Важной темой для Шпалингера становятся отношения индивидуума и общества. Гегель признал, что субъект-объектные отношения отличаются от объектных: субъект не стоит перед одним объектом; его сознание уже является продуктом общества, и он должен в первую очередь постичь себя самого. Чем более изощренной и разнообразной предстает социализация субъекта, тем выше возможности его самопознания. В то время, когда композитор достигает наивысшего уровня своего художественного ремесла, полагает Шпалингер, его творчество становится все более концептуальным. В качестве примеров концептуализации он приводит пьесы *Communication Games* Ханса Вюртриха и Симфоническую поэму для 100 метрономов Дьердя Лигети. С его точки зрения, именно эти примеры иллюстрируют конвергенцию между расширенной концепцией материала в новой музыке и социальными условиями, которые действительно сегодня не требуют более разделения труда. Композитору нужно лишь обладать достаточным художественным сознанием и воображением с тем, чтобы он смог реализоваться как музыкант, не становясь при этом ремесленником. Для концептуализма в целом характерно, что «одна идея, найденная за несколько секунд, записанная за несколько минут, запускает многочасовую музыку высокой степени сложности» [5]. Таким образом, через процесс слушательского «сочувственного взаимодействия» композитор приходит к интересубъективному познанию мира. Новая музыка, полагает Шпалингер, подобна бесконечной петле, когда невозможно более понять и ощутить общую продолжительность композиции. Развенчание понятия «испорченной идеи бесконечности», которую в музыке, равно как и в философии, нельзя исчерпать, следует свести к минимуму суждений, по аналогии с научными «измами», в чем Шпалингер вновь перекликается с «Негативной диалектикой» Адорно [2, с. 246].

Для Шпалингера идея «окончательного отрицания» и невозможности компромисса с существующим порядком вещей становится отправной точкой его авторской концепции. Он говорит решительное «Нет!» и развивает адорнианскую негативную диалектику, направляя ее в звуковое пространство. В одном случае он отрицает возможность применения расширенных техник, ставших также общеупотребимыми для новой музыки. В другом случае он приходит к идее самоликвидации композитора, он отрицает возможность применения тональных средств, равно как и серийных процедур. И, наконец, он вносит протестный политический контекст, отрицая существующие порядки социума, проводя смысловую деконструкцию за счет внедрения текста.

Две основополагающие стратегии, применяемые Шпалингером для трансляции его политических идей и философских смыслов, — это повторение и отрицание, связанные с концепциями ре-контекстуализации и фрагментации. Повторение, в понимании Шпалингера, подразумевает критическую интенцию, которая предполагает необходимость смены фокуса. Зная, что сам объект неизменен, мы пытаемся взглянуть на него иначе. Повторение, в том качестве, в котором его применяет композитор, создает новое ощущение процесса формообразования: это не повторение в буквальном смысле, это отрицание того, что Шпалингер воспроизводит в том или ином виде. Повторяющийся элемент, такой, например, как аккорд из начала Третьей симфонии Бетховена в *passage / paysage* (1989/90), или же идея отказа от расширенных техник игры, которая вынуждает его «повторять» обычные техники, экспериментирова с крайне неожиданным составом в пьесе для семи роялей, это лишь отправная точка отрицания.

Мы понимаем, что наше восприятие знакомого объекта кардинально изменилось: отрицание — это форма, в которой различные звуковые события раскрывают в себе неожиданные свойства. Они, как отрицательные частицы, отталкиваются друг от друга, не позволяя реализоваться ни одной из них в музыкальном процессе. Апперцепция, таким образом, оказывается центральной идеей: музыкальный тезис предстает в своем одновременно первоначальном и окончательном виде.

*«Окончательное отрицание» целостной музыкальной формы:
Morendo (1974)*

Правомерность разнонаправленных композиционных стратегий, в которых двойное отрицание порождает конечное утверждение, а двойное утверждение приводит к противоположному эффекту, Шпалингер подтверждает и иными примерами из своего творчества. Так, в ранней оркестровой пьесе под названием *Morendo* (1974) исходным пунктом становится «окончательное отрицание» целостной музыкальной формы. Композитор приходит к идее деконструкции —

разложению сложной структуры на детали, индивидуальность которых генерирует их собственную новую жизнь. Первая часть композиции создает такую ситуацию, в которой слушателю приходится «отслеживать различные состояния материала». Оркестр разделен на шесть инструментальных групп, каждая из которых участвует в создании целостной звуковой картины через повторяющийся музыкальный мотив. С самого начала становится ясно, что «целое» состоит из множества элементов, которые соотносятся между собой по случайному принципу. Элементы повторяются, они частично связаны друг с другом, но механическое повторение неоднократно прерывается и нарушается громкими ударами, которые создают иллюзию смены локализации слушателя по отношению к оркестру. Механический порядок материала, звучащего у групп оркестра, также подвергается атаке, хотя в принципе полностью не нарушается. Это постепенное разрушение, которое не меняет целостного облика композиции, прерывается в начале второй части одним «качественным скачком», подобным «удару молнии». Для Шпалингера важна адорнианская «логика распада»: «определенной и хорошо оснащенной формы понятий, которые первоначально имели познающего субъекта как свою непосредственную противоположность. Их тождество с субъектом является не-истиной. Незаметно вместе с тождеством приходит субъективная преформация феноменов в отношении нетождественного, в отношении *Individuum ineffabile*» [2, с. 246]. Детали *morendo*, освобожденные от механической навязчивости повторений, имеют одномерную функцию, и они либо исчезнут в своей изоляции, либо могут быть перенесены в свободный контекст. Композитор стремился подчеркнуть противоречие, создавая причудливо странные и одновременно симметричные конструкции, где каждая музыкальная мысль исходит из противоположности без последующего подтверждения отрицанием. Диалектическое отношение к оркестру, с одной стороны, как к монолитному ансамблю, а с другой стороны, как к материалу для создания различных пространственных конфигураций, провоцирует композитора на разделение оркестра на шесть различных групп, каждая из которых связывается с определенным тематическим фрагментом, многократно повторяемым.

*«Окончательное отрицание» традиционного инструментария:
Éphémère (1977)*

В композиции *Éphémère* (1977) Шпалингер отрицает традиционный подход к инструментарию: он использует наряду с фортепиано широкий спектр ударных инструментов, применяя также различные бытовые объекты, определяемые композитором как «*veritabel instruments*», — так называемые «натуральные инструменты». В качестве таковых у Шпалингера представлены кастрюли, пивные бутылки, будильники и даже фотокамера со вспышкой.

Из них извлекаются исключительно повседневные будничные звуки, сопровождающие нас в реальной жизни.

Вопросы, которые задает композитор слушателю, звучат так: что же здесь эфемерно и в чем суть музыки? Как мы воспринимаем будничный шумовой фон, и способен ли он конкурировать со звуками фортепиано? Обращает на себя внимание также и то, что паузы сопровождаются вопросительными знаками — так композитор подчеркивает их временную неопределенность, которая должна вносить в композицию элемент внезапности и случайности. Эффект от вступления инструментов должен быть неожиданным и непредсказуемым.

Планомерное разрушение порядка: мировой дух или абсолют в отчуждённой форме своего бытия, диалектика бесконечности

Концепция пьесы *Passage/paysage* (1989/90) для большого оркестра основывается на идее разрушения порядка посредством его же собственной легитимности. Для достижения этой цели композитору было нужно найти структурные элементы и принципы композиции, которые не только оправдывают данный контекст, но и могут применяться последовательно, заставляя слушателя осознать принципы порядка в момент их планомерного разрушения. Этот диалектический процесс был нацелен на то, чтобы даже «несущественная мелкая деталь обретала собственное индивидуальное бытие. Так, в соответствии с идеями Гегеля, которого опять же цитирует Шпалингер в своей аннотации, мировой дух или Абсолют в отчуждённой форме своего бытия (инобытии) не в состоянии полностью реализовать свою сущность и достичь полноты своего выражения [4, с. 230]. Необходимость «включить процесс деконструкции» в композицию обосновывается идеей изначального постмодернистского недоверия к власти структуры. В центре пьесы находится концепт перехода, однако, не метаморфозы фиксированного в стихийное, а в качестве постоянного изменения, обнаруживающего диалектику бесконечности конечного. Развитие приводит к несхожести переходящих друг в друга фрагментов, где из второго элемента появляется третий, который, не похож на первый, и, в конечном итоге, не возникает никакого основополагающего композиционного принципа. Соотношение частей и целого выглядит логически не обусловленным. Никакого направленного движения: «...постоянные изменения в развитии первоначальной музыкальной идеи разворачиваются во всех возможных направлениях одновременно. Этот процесс не поддается одномерному временному представлению; он не ощутим в своей полной форме, а лишь частично, в виде дроби, представляющей его по частям. Он подобен контрастной полифонии разнородного материала. Качественные скачки происходят посредством количественных изменений, а несущественные характеристики превращаются в существенные, поэтому число путей их развития — бесконечно.

В начале пьесы звучит цитата из вступительных аккордов Третьей симфонии Бетховена. Разрывы и швы находятся на переднем плане: ограниченное число коротких, неоднородных секций движется по спирали, при этом каждое повторение пропускает одно или несколько начальных элементов, которые переносятся из начала в конец. Каждый раздел меняется в соответствии с самыми различными аспектами, отчасти потому, что время, прошедшее с момента последнего его появления, также оказывает влияние на процесс восприятия».

Вечное движение как негативное действование: Furioso (1991/92)

В пьесе *Furioso* (1991/92) для четырнадцати исполнителей на двадцати трех инструментах, композитор стремился показать ансамбль в постоянном движении. В идеале он хотел бы, чтобы исполнители то появлялись, то исчезали на сцене. Однако, как полагает сам Шпалингер, подобная концертная ситуация была бы слишком навязчивой для слушателя, поэтому приемы, к которым он прибегает, далеки от идей инструментального театра. Пространственные эффекты достигаются чисто динамическими средствами. Композитор применяет множество градаций пиано и пианиссимо, создавая эффект «отдаления», а врывающиеся время от времени фортиссимо создают иллюзию «появления» на сцене исполнителя, который в действительности никуда с нее не уходил.

Название пьесы и эпиграфы, предпосланные партитуре, говорят сами за себя. Пьеса *Furioso*, как следует из названия, отражает всестороннее чувство ярости, охватывающее индивидуума в процессе его стремления к свободе. Однако, когда эта свобода вырывается наружу, индивидуальная свобода становится частью стихийной — всеобщей. Шпалингер обращается к Гегелю в эпиграфе к пьесе и цитирует следующие строки из «Феноменологии духа»: «...никакого положительного произведения или действия всеобщая свобода создать не может; ей остается только *негативное действование*; она есть лишь *фурия* исчезновения» [4, с. 240]. Далее Шпалингер цитирует текст из пьесы Бухнера «Смерть Дантона», описывающей события Французской революции, смысл которого сводится к фразе: «...мы и есть народ, и мы хотим, чтобы не было никакого закона. А что это значит? Значит, эта наша воля и есть закон; значит, именем закона нет больше никакого закона, значит — перебить их!» [12]. Ярость, выраженная в стремлении уничтожать себе подобных, ищет причину, оправдывающую себя, и находит ее. Об этом пишет и Адорно, которого, тем не менее, не цитирует в этой пьесе Шпалингер: «Animal rationale, испытывая желание сожрать или уничтожить противника, должно, будучи счастливым обладателем сверх-Я, найти для этого причину» [2, с. 245]. «Познание, жаждущее истины, хочет утопии», — пишет далее Адорно, а свобода утопична, она лишь «фурия исчезновения» — делают заключительный вывод и Шпалингер, и Гегель. Таким образом, апории, возникающие в результате

абсолютизации принципов порядка, оборачиваются своей полной противоположностью. *Furioso* — это абсолютное отрицание, которое становится регулирующим фактором. Сменяющие друг друга пространственно-звуковые парадоксы всегда оказываются отрицанием предыдущего материала. Название *Furioso* оперирует типичной постмодернистской ироничной двойственностью: во-первых, композитор ссылается на отрывок из «феноменологии ума» Гегеля, в котором философ описывает эффект «абсолютной свободы» как «негативное действие». С другой стороны, он отсылает к танцевальному жанру, основной характеристикой которого является чередование двух и трех метрик, которое приводит к постоянному отрицанию только что установленных условий акцентуации и, таким образом становится ритмичным символом радикально-негативного подхода. Конечно, «полностью опосредованное чистое отрицание», которое Гегель определяет, как «чистое самоуравнение универсальной воли», — это инструмент, который быстро выходит за пределы композиционной конкретизации. Таким образом, композитор определяет для себя, как может быть воспринято звучащее отрицание: на уровне параметров, от звука к звуку, от одной звуковой формы к противоположной или же от одной структурной секции к другой. Шпалингер говорит и о том, что парадоксальный импульс постепенно вновь приводит к инерции и пространственному автоматизму. «Отрицание» не оказывается слышимой для восприятия программой, а скорее скрытой движущей силой фундаментальной композиционной диалектики. *Furioso* — это своего рода философский дискурс о процессе музыкальной композиции.

*Диалектика конечного и бесконечного в движении материи —
«звуковое эссе» о бессистемном восприятии: Gegen unendlich (1995)*

В пьесе для камерного ансамбля *Gegen unendlich (1995)* («Противодействие бесконечности») Шпалингер создает своего рода «звуковое эссе» о бессистемном восприятии. Известно, что в «Науке логики» Гегель писал, что «конечность есть наиболее упрямая категория рассудка». Наше познание интересуют лишь конечные вещи, а представления о бесконечности резонируют в нашем сознании с пониманием того, что является конечным. Бесконечность, таким образом, являет собой не что иное, как сумму конечностей. Именно эту сущность Гегель называл «дурной бесконечностью», утверждая, что подобная бесконечность — «оконеченное бесконечное». В первую половину пьесы Шпалингер привносит особый звуковой контекст, который позволяет услышать бесконечное множество интервальных передвижений в наименьшем интервальном пространстве. Неконтролируемость минимальных микрохроматических отклонений основывается на ненадежности человеческого слухового восприятия звуковысотности. В обычной акустической ситуации не может быть

такого явления, как абсолютно равные высоты. Звуковысотность сама по себе не имеет особого значения, звуки познаются в сравнении: нас привлекает процесс распознавания: являются ли они одинаковыми или разными. Неосознанное восприятие принимает в качестве точки отсчета свою собственную неуверенность в объективности слышимого.

Внимание слушателя направлено композитором также и на ритм, основой которого становятся минимальные искажения и отклонения. Таким образом, Шпалингер утверждает возможность существования бесконечного числа длительностей. В дополнение к этим идеям важную роль играют различные степени композиционной свободы. В то время как тонкая текстура первой половины обычно не придерживается какой-либо конструктивной регулярности, звуковысотность второй половины определяется разнообразными механическими процессами.

В концепции бесконечности *Gegen unendlich* (1995) Шпалингер склоняется к миропониманию Декарта с его образом беспредельного мироздания, где повсеместно господствует кругообразное движение. Фундаментальная и традиционная концепция порядка — это одновременно рациональная и утопическая идея с точки зрения универсальности предлагаемых структур для конструирования музыкальной композиции. Бесконечность — это скорее процесс автоотражения, так как композитор, в сущности, не предлагает никакой новой информации; он создает определенные стимуляторы для чувственного знания.

Окончательное отрицание расширенных техник: Farben der Frühe (2005)

В своем сочинении для семи фортепиано *Farben der Frühe* (2005) Матиас Шпалингер утверждает окончательное отрицание расширенных техник извлечения звуков во внутреннем пространстве рояля (на струнах) или же использование внешних поверхностей. Всеми семью исполнителями используются лишь вполне традиционные способы игры на клавиатуре фортепиано. Традиционные звуковые жесты и созвучия взаимодействуют диалектически: они могут быть конструктивно очищены и пережиты в изменившемся контексте. При этом Шпалингер также стремится к «окончательному отрицанию» тональных средств, равно как идеалов стилистической стерильности сериализма. Именно эта саморефлексия обретает свое «право» в отказе от условностей и каких-либо априорных утверждений. В сегодняшней ситуации музыка там, где она идет вразрез со своим собственным, укоренившимся в практике самопредставлением, поднимает вопрос о том, существует ли она вообще.

Проанализированные выше примеры из музыки Шпалингера, демонстрирующие его приверженность к философии Гегеля, Адорно, трудам Маркса, политизации композиторского творчества, представляют лишь часть его творческого наследия, ориентированного на этот социально-философский вектор.

Множество иных произведений композитора также по-своему продолжают развитие этих идей и следуют его яркой и самобытной политической позиции, которую он, подобно Ноно или Лахенманну, демонстрирует как в вербальной форме следования текстам, выражающим его взгляды напрямую, так и транслирует ее, избегая прямых форм выражения через собственную систему знаков и метафор.

Мышление, язык и структурная упорядоченность — это три пересекающиеся линии в концепции Шпалингера. Основой его работы становится деконструкция смыслов, попытка аналитически разложить на элементы существующие в музыке основы структуризации. За этим скрывается утопия Гёльдерлина, относящаяся к тому, что после исчезновения социально обусловленных принуждений появятся новые, которые одновременно будут как «более свободными, так и более интимными». Основополагающая контрстратегия Шпалингера состоит в противостоянии устойчивым, исторически сложившимся музыкальным структурам, которая состоит в двойном утверждении, порождающем отрицание, а в некоторых случаях и окончательном отрицании, которое иногда предполагает возможность смены двойного минуса на конечный плюс. Таким образом, мы имеем дело с диалектикой, в которой Гегель и Адорно образуют семантическую ось, где вдоль системы координат располагаются творческие концепты Шпалингера, и при этом ни плюс, ни минус значения не имеют. Акценты ставят исполнители и слушатель в их «сочувственном взаимодействии».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Spahlinger M.* Wirklichkeit des bewußtsein und wirklichkeit für das bewußtsein // *Aparecido en Musiktext.* 1992. Vol. 39. S. 23–39.
2. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 374 с.
3. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1974. 580 с.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа // пер. с нем. Г. Г. Шпета. М.: Наука, 2000. 495 с.
5. *Spahlinger M.* Doppelt bejaht. 2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/werke-mit-variablen-besetzungen/> (дата обращения: 26.02.2020).
6. *Фреге Г.* Смысл и денотат / пер. с нем. Е. Э. Разлоговой // *СиИ.* 1977. № 8. С. 181–210 [Электронный ресурс]. URL: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35_15FREGE.pdf (дата обращения: 26.02.2020).
7. *Spahlinger M.* 128 erfüllte augenblicke, Partitur, vorbereitung // systematisch geordnet, variabel zu spielen. für stimme, klarinette und violoncello. Spielpartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1989. -264 S.

8. *Spahlinger M.* Ephemere: für schlagzeug, veritable instrumente und klavier stimmensatz partitur. Hamburg: Peermusic classical. 1977. -156 S.
9. *Spahlinger M.* Passage / paysage (1989/90) commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
10. *Spahlinger M.* Furioso – commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
11. *Spahlinger M.* Furioso Spielpartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1991. -128 S.
12. Бухнер Г. Смерть Дантона [Электронный ресурс]. URL: <http://dramaturgija.ru/georg-buexner-smert-dantona/2/> (дата обращения: 07.02.2020).
13. *Spahlinger M.* ἀπὸ δῶ (apo do) commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/mathias-spahlinger-chamber-works/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
14. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
15. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974. 455 с.

REFERENCES

1. *Spahlinger M.* Wirklichkeit des bewußtsein und wirklichkeit für das bewußtsein // Aparecido en Musiktext. 1992. Vol. 39. S. 23–39.
2. *Adorno T. V.* Negativnaya dialektika. М.: Nauchny`j mir, 2003. 374 S.
3. *Marks K., E`ngel`s F.* Soch., t. 42. М.: Izd-vo polit. lit-ry`, 1974. 580 S.
4. *Gegel` G. V. F.* Fenomenologiya duxa // per. s nem. G. G. Shpeta. М.: Nauka, 2000. 495 S.
5. *Spahlinger M.* Doppelt bejaht. 2009 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/werke-mit-variablen-besetzungen/> (data obrashheniya: 26.02.2020).
6. *Frege G.* Smy`sl i denotat / per. s nem. E. E`. Razlogovoj // SiI. 1977. № 8. S. 181–210 [E`lektronny`j resurs]. URL: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35_15FREGE.pdf (data obrashheniya: 26.02.2020).
7. *Spahlinger M.* 128 erfüllte augenblicke, Partitur, vorbemerkung // systematisch geordnet, variabel zu spielen. f`r stimme, klarinette und violoncello. Spielpartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1989. 264 S.
8. *Spahlinger M.* Ephemere: für schlagzeug, veritable instrumente und klavier stimmensatz partitur. Hamburg: Peermusic classical. 1977. 156 S.
9. *Spahlinger M.* Passage / paysage (1989/90) commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).

10. *Spahlinger M.* Furioso – commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).
11. *Spahlinger M.* Furioso Spielpartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1991. 128 S.
12. *Buxner G.* Smert` Dantona [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://dramaturgija.ru/georg-byuxner-smert-dantona/2/> (data obrashheniya: 07.02.2020).
13. *Spahlinger M.* ἀπό δῶ (apo do) commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/mathias-spahlinger-chamber-works/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).
14. *Adorno T. V.* E`steticheskaya teoriya / per. A. V. Dranova. M.: Respublika, 2001. 527 s.
15. *Gegel` G. V. F.* E`nciklopediya filosofskix nauk. T. 1. Nauka logiki. M.: My`sl`, 1974. 455 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
Orchid ID: 0000-0002-0887-8075
Researcher ID: U-3307-2017

УДК 785.11

СИМФОНИИ С. В. РАХМАНИНОВА: ДУХОВНОЕ ТРИЕДИНСТВО КАК ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА СТИЛЯ

Шаталова А. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер «А», 190068, г. Санкт-Петербург, Россия.

Исследователи творчества С. В. Рахманинова выделили в его симфонических опусах (и не только) опору на три традиционных стилевых направления — светское, фольклорное и духовное (в частности, церковно-певческое). Сам композитор отмечал значимость для него данных трех истоков при создании музыки. В процессе аналитического обзора ряда мемуарных источников, оркестровых сочинений было определено, что Рахманинов сумел найти путь, который позволил ему органично воплотить в звуках то, что он обозначил как «открытие новых путей в музыке».

Для выявления особенностей симфонических циклов Рахманинова были применены методы музыковедческого и культурологического анализа, предполагающие комплексный подход к исследованию избранных сочинений композитора. В основной части статьи вводится тезис о равнозначности в творчестве Рахманинова трех стилевых направлений русской культуры: фольклорном, светском и церковном, определяемых как «триединство». Более подробно рассматривается последнее направление. Поэтому кажется уместным введение термина «духовность» как особого качества наследия композитора. Вместе с другими качествами духовность становится важной константой, и представленный анализ трех симфоний Рахманинова служит подтверждением музыкального воплощения различных смысловых модулей данного понятия. Автор приходит к выводу, что приемы воплощения в симфониях трех обозначенных содержательных пластов и достигнутый художественный результат позволяют говорить о значимости триединства в произведениях композитора.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, симфоничность, духовность, триединство, лейттема, знаменный распев.

S. V. RACHMANINOV'S SYMPHONIES: SPIRITUAL TRINITY AS A CHARACTERISTIC FEATURE OF A STYLE

Shatalova A. A. ¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, letter «А», Glinka St., 190068, St. Petersburg, Russian Federation.

In his symphonic opuses (and not only) the researchers of S. V. Rachmaninov's work singled out reliance on three traditional stylistic directions – secular, folklore and spiritual (in particular, church singing). The composer himself noted the importance for him of these three sources when creating music. In the process of an analytical review of a number of memoir sources, orchestral works, it was determined that Rachmaninov managed to find a way that allowed him to organically embody in sounds what he designated as “opening new paths in music”. Research methods and methodology: To identify the features of Rachmaninov's symphonic cycles, the methods of musicological and culturological analysis were applied, suggesting an integrated approach to the study of the composer's selected works. The main part of the article introduces the thesis about the equivalence in the work of Rachmaninov of three stylistic trends in Russian culture: folklore, secular and ecclesiastical, defined as a “trinity”. In more detail, this article discusses the last of the designated series. In this regard, it seems appropriate to introduce the term “spirituality” as a special quality of the composer's legacy. Along with others, it becomes an important constant, and the presented analysis of Rachmaninov's three symphonies serves as confirmation of the musical embodiment of various semantic modes of this concept. Conclusion: the methods of embodiment in the symphonies of the three indicated meaningful layers and the achieved artistic result allow us to speak about the significance of the trinity in the composer's works.

Keywords: S. V. Rachmaninov, symphonicity, spirituality, trinity, leitthema, znamenny chant.

Обширность и многогранность наследия С. В. Рахманинова, включающего, как известно, симфонии, оперы, вокально-симфонические опусы, вокально-камерные произведения, фортепианные пьесы, дополняются множественностью трактовок каждого жанра, богатством образного решения, привнесением в каждое сочинение новых драматургических и художественно-выразительных приемов. Значительная по масштабам научная литература о творчестве композитора вскрывает такие стилевые особенности, как стремление композитора к воплощению концепций философского, морально-этического харак-

тера, так и лирико-трагедийную направленность рахманиновского творчества в целом. Как само собой разумеющееся исследователями обозначается опора композитора на три традиционных стилевых направления, определяющих особенности большинства опусов — музыку светскую¹, фольклорную, духовную (в частности, церковно-певческую).

Подробно рассмотренное Е. Э. Лобзаковой двуединство светской и религиозной традиции в русской музыке [2] естественно дополнить, на наш взгляд, фольклорной традицией, что в совокупности точнее определяет обозначенное триединство как черту стиля Рахманинова². Л. А. Скафтымова в статье, посвященной мелодике композитора, отмечает особенности генезиса его музыкального строя: «В нем цепко переплетаются истоки, идущие от русской крестьянской и городской песни, от русского романса, от накопленного русскими композиторами-предшественниками мелодического опыта в других жанрах, особенно Чайковским. Здесь же и истоки от русского культового мелоса — знаменного распева, значение которого особо возросло в музыке Рахманинова первых десятилетий XX века» [4, с. 103–122; 104].

Обратимся к высказываниям композитора, в которых можно отчетливо увидеть, чем для него является «русское» в музыке и где обозначены три пласта выражения. Композитор писал: «На меня, несомненно, оказали огромное влияние П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков, но я никогда, насколько помню, не подражал никому. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, — это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки [выделено мной. — А. Ш.]» [5, с. 144]. Следующее высказывание: «Музыка должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь. Его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора» [5, с. 145; 147]. И еще: «Я люблю церковное пение..., ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка» [6, с. 243].

При рассмотрении сочинений композитора неизбежно возникает вопрос, почему они воспринимаются как «символ России», «русской души»? Интересным

¹ Светское искусство, в частности, определяется как «искусство, освобожденное от влияния и вмешательства церкви в определении форм, направлений, характера и тематики произведений искусства» [1, с. 61].

² Приведем высказывания А. И. Кандинского: «Думается, Рахманинов... влюбленный в природу России, в поэзию народных обрядов, старинных праздников, воспринимал, подобно Чехову, русскую старину “объемно”, в совокупности природного и бытового, в единстве прекрасного и доброго». И далее: «Соприкосновения с фольклорной и обиходной интонационными сферами весьма характерно для музыки Рахманинова. Этот синтез возник в ней непреднамеренно и потому столь естественно, убедительно» [3, с. 6; 8].

в этом отношении является высказывание А. В. Ляховича: «Рахманинов не только следовал “традиции”, но и внес свой вклад, способствующий популярности его музыки и по сей день, и вместе с тем, трактовке его наследия как символа “русской идеи”» [7, с. 14]. Вводя данное понятие, А. В. Ляхович обращался к определению Ф. М. Достоевского: «Мы знаем, что не оградимся уже теперь китайскими стенами от человечества. Мы предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея [выделено мной. — А. Ш.], может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности. Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых» [8, с. 37]. Для ответа на поставленный ранее вопрос в большей степени отвечает высказывание современного исследователя А. П. Юдина: «Русская идея — пространно формулируемый, но интуитивно глубоко чувствуемый и “ощущаемый сердцем” идеальный субстрат, живущий (и всегда живший) в глубинах самосознания русского народа и проявляющий себя как в повседневном укладе бытия, так и в высших достижениях отечественной культуры» [10, с. 42].

Важно отметить, что Рахманинов, как настоящий художник, был натурой интуитивной, и — благодаря воспитанию, внутренним качествам — любил Родину и всецело воспринял те свойства, которые придают особенный оттенок понятию «русское». А. Б. Ковалев, рассматривая литургический аспект в творчестве Рахманинова, обращается к высказыванию В. В. Медушевского, акцентирующего горячую убежденность композитора в правоте своих этических установок, глубину его погружения в самую суть национальной культуры: «Была скала, которая неколебимо стояла в огне свирепых искушений XX века. На Рахманинова обрушилась со всей яростью идеология мирового антистиля авангардизма. А он не отступил ни на йоту от идеала Божественной красоты. Не сделал ни единой уступки “духу времени”, оставшись верным духу вечности» [9, с. 341]. Это умозаключение как бы уточняет мысль другого отечественного исследователя — Б. В. Асафьева относительно фигуры Рахманинова, определяющего такие важные качества композитора, как «волевой аристократизм и душевное благородство» [11, с. 384].

Выявление обозначенного триединства в сочинениях композитора во многих случаях не вызывает затруднений. Например, при изучении хоровых произведений (особенно духовных) естественно обсуждение вопросов о взаимоотношении в них светской, фольклорной и духовной (а именно ее церковно-певческий пласт) сфер, то есть особенностей звучания, берущих свое начало как в роман-

сово-оперном и инструментальном наследии, так и в особенностях фольклорного и церковно-певческого наследия. Сложнее обстоит дело при рассмотрении у Рахманинова классических жанров, где очевидны светский и фольклорный пласты выражения³, но глубоко скрыт церковный пласт. Рассмотрим эту ситуацию на примере симфонических сочинений композитора.

При изучении симфонических опусов исследователи акцентируют внимание преимущественно на одном истоке, который прослеживается во всех сочинениях отечественных предшественников Рахманинова — народно-песенном. Между тем, церковно-певческое начало, наряду с фольклорным и светским, в русской музыкальной культуре играет, как хорошо известно, значительную роль, по-своему претворяясь в композиторском наследии. Творчество С. В. Рахманинова представляет ценные примеры взаимоотношения «триединства» светского, фольклорного и церковного пластов, поэтому становится актуальным исследование методов, принципов, форм, способов и результатов влияния каждой из них на его сочинения. В данной статье будет рассмотрен в симфониях композитора один пласт из трех — церковно-певческий.

Интерес композитора к духовной сфере музыки обусловлен не только его личным увлечением, но и тенденцией того времени. В начале XX века в России многие музыканты сочиняли церковную или паралитургическую музыку, в том числе и представители так называемого «Нового направления»⁴, главной идеей которого было возрождение подлинной, «дораскольной» церковно-певческой традиции (в первую очередь — знаменного пения) в стилевом контексте русской музыки рубежа XIX–XX веков.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что роль церковное искусство в «триединстве» в творчестве Рахманинова претворяется по-особому⁵. На наш взгляд, он связан с таким качеством музыки композитора, как духовность. А. И. Кандинский пишет: «Не менее важными были и впечатления детских лет — от северной русской природы, от древнего Новгорода с его соборами, иконами и фресками, колокольными звонами, с церковным пением. Да и семейная обстановка детских новгородских лет (в доме бабушки

³ Термин «пласт» мы используем в одном из четырех его значений, предложенных Д. Н. Ушаковым в толковом словаре редакции 1935–1940 годов: «...4. *перен.* Часть чего-нибудь, однородная в каком-нибудь отношении (*книжн.*)».

⁴ К нему принадлежат Архангельский А. А.; Гречанинов А. Т.; Григорьев П. Г.; Иванов-Радкевич П. О.; Кастальский А. Д.; Лирин В. Л.; Орлов В. М.; Черепнин Н. Н.; Чесноков П. Г. и др. Подробнее см.: [12].

⁵ А. И. Кандинский писал: «Древнерусское певческое искусство вместе с фольклором явились, по убеждению Рахманинова, важнейшим истоком и опорой русской музыкальной культуры в целом, средоточением исторической памяти народа, его художественного чувства и эстетического сознания» [13].

С. А. Бутаковой), где сохранялись исконные традиции русской жизни, их высокая духовность [выделено мной. — А. III.], питала художественную натуру композитора, его самосознание русского человека, формировала в нем “чувство России” в нерасторжимом единстве эстетического и этического начал» [13]. Исследователи нечасто отмечают данное качество музыки Рахманинова, говоря в основном о «национальности, соборности, церковном влиянии», однако, изучение духовности и ее «вплетение» в мышление композитора является наиболее точным определением его специфичности, индивидуальности в ряду выдающихся русских композиторов конца XIX – начала XX века.

Избрание в качестве предмета рассмотрения обозначенных произведений связано с тем, что именно в них отчетливо (и это вполне закономерно) проявляется симфоничность мышления композитора. Она становится важной константой в творчестве Рахманинова, существуя наряду с другой — духовностью. Первая выступает способом выражения того содержательного пласта, которым является вторая. Напомним, что термин «духовность» обладает множественностью определений. В. И. Даль приводит следующую трактовку термина: «Духовность — состояние духовного. Духовный, бесплотный, не телесный, из одного духа и души состоящий... все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [14, с. 519]. С. И. Ожегов определяет духовность как «свойство души, состоящее в преобладании духовных, нравственных и интеллектуальных интересов над материальными» [15, с. 184]. В «Философской энциклопедии» духовность толкуется как явление, противоположное физической сущности человека, как его мыслительная деятельность [16, с. 82]. Разнообразие трактовок данного термина, с одной стороны, помогает составить достаточно полное представление смысловой нагрузки используемого понятия, с другой — затрудняет сформулировать точную характеристику применения «духовности» в творчестве конкретного автора.

Значительными примерами проявления духовности как особого качества музыки Рахманинова выступают три его симфонии, созданные на разных этапах творчества. Первую симфонию (1895) мы вправе трактовать в широком смысле как духовное произведение, которое он сам декларировал, описывая замысел создания⁶. Здесь духовность содержания подкрепляется обращением композитора к мелодике знаменного распева, интонации которого в их самом общем виде становятся частью основного мелодического образа симфонии, заложенного в ее лейттеме во вступлении к I части. Брянцева В. Н., в свою

⁶ «Я был высокого мнения об этом произведении, построенном на темах из “Обихода” — книги хором с песнопениями из служб русской церкви — во всех восьми тональностях. Радость созидания захватила меня. Я был убежден, что в Симфонии открыл совершенно новые пути в музыке ...» (цит. по: [17, с. 76–77]).

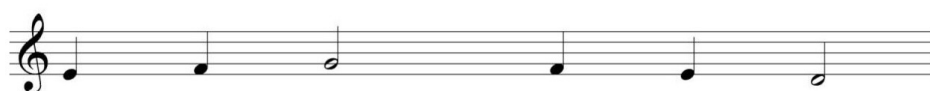
а)



б)



в)



г)

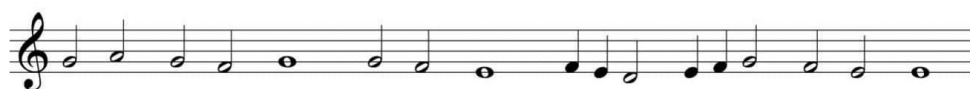


Илл. 1 а) Тема вступления к I части Первой симфонии; б) Попевка «кулизма»;
в) Попевка «паук»; г) Попевка «шибок»

а)



б)



Илл. 2 а) Тема вступления к I части Второй симфонии; б) Попевка «наметка»

очередь, приводит пример сходства лейттемы Первой симфонии Рахманинова с попевкой «шибок» в церковно-певческом искусстве (см: илл. 1 а, б, в, г).

Поэтому образно-содержательный план симфонии можно интерпретировать как утверждение православного понимания смысла человеческой жизни: преодоление бренности земного бытия оказывается возможным лишь крестным путем (т. е. «буквальная духовность»).

В связи с утверждением относительно опоры композитора на интонации знаменного распева необходимо сделать следующее уточнение. Сходство мелодического движения в лейттеме Рахманинова с попевками сохраняется на уровне длительного разнонаправленного поступенного движения и не включает существенный аспект интонационного оформления распева — его ритм (и тем более

а)



б)



Илл. 3 а) Тема Пп⁷ из I части Второй симфонии; б) Первая тема Adagio Второй симфонии

метроритм), который бы в полной мере позволил говорить об интонационной близости двух явлений — знаменной попевки и композиторской темы. Поэтому при рассмотрении связей рахманиновских тем со знаменными напевами стоит, вероятно, говорить о сходстве типов изложения, но не интонационной общности.

Вторая симфония (1907), с точки зрения духовности, интерпретируется как синтез церковного ощущения (опора на мелодику знаменного распева в лейттеме (см.: илл. 2 а, б) и высокого человеческого чувства (любви, что позволяет характеризовать музыку композитора как «лирическую» (см.: ил. 3 а, б).

⁷ Здесь и далее используются сокращенные обозначения: Гп — главная партия, Сп — связующая партия, Пп — побочная партия, Зп — заключительная партия.

В связи с этим возникает другая линия претворения духовности в творчестве композитора. Образно-содержательный план можно трактовать как поклонение не только Богу, но и чувству любви, осуществляемое с помощью метаморфоз лейттемы. Они очерчивают вектор условно обозначенного духовного восхождения через «земные» ощущения, эмоции, обращение к молитвенной сфере и, наконец, единение с божественным⁸. Таким образом, композитор совмещает светский, фольклорный и церковный пласты, что наглядно иллюстрирует жизненный путь человека. Изначально духовность воспринимается сквозь призму личных эмоциональных ощущений, чаще всего от соприкосновения с образцами искусства в широком плане, также обращения к национальным истокам/историческому наследию, или же созерцание природных пейзажей, а затем, посредством соприкосновения с церковной сферой, она дополняется «новым» качеством, необходимым для отображения наряду с «душой» человека его «духа».

В Третьей симфонии (1937) наблюдается перевес в сторону личных чувств, духовность становится «внутренней», поскольку на первый план выходят уже совершенно другие силы. По сравнению со Второй симфонией чувство любви трансформируется в воспоминание о нем, а далее — в ощущение тоски по нему; где значительный вес приобретают «злые» силы, связанные с воплощением образа «внешнего мира», которому противостоит человек. Лейттема здесь, как и в других симфониях, представляя Героя, аналогично проходит ряд преобразований, которые непосредственно связаны с претворением светского, фольклорного и церковного начала (см.: илл. 4 а, б, в).

Вследствие этого образуется третья линия воплощения духовности в творчестве Рахманинова, которая здесь становится скрытым смыслом, осознаваемым в процессе развития музыкального материала. Метаморфозы лейттемы (см.: илл. 5 (а, б)) связаны с душевным миром человека, где глубоко внутри ощущается опора на духовную составляющую⁹ (без чего Герой симфонии не может противостоять «внешнему миру», или судьбе/року по Чайковскому).

⁸ Первый вариант имеет сходство с плачем, затем возникает ее аскетично-хоральный вариант, далее — экстатично-гимнический вариант, возвышенно-неземной, и, наконец, «хорал» — соборно-молитвенный вариант.

⁹ В начале своего изменения она приобретает тревожный вариант, затем звучит приглушенно, как эхо, далее — как отдаленное просветленное воспоминание; еще один вариант — подобно часовому механизму, и, наконец, как последние удары сердца. В III части хорально-маршевый вариант лейттемы сближается с секвенцией *Dies Irae* (которая в квазитарантельном ритме приобретает гротесковые очертания). Наконец, ее звучание в последних тактах финала ассоциируется с воспоминанием об утерянной связи с Родиной, духовный лик которой запечатлен в лейттеме изначально.

а)



б)



в)



Илл. 4 а) Тема вступления к I части Третьей симфонии; б) Вступление ко II части Третьей симфонии (как отдаленное просветленное воспоминание); в) Последние такты коды II части Третьей симфонии (как последние удары сердца)

а)



б)



Илл. 5 а) Тема Вступления к I части Третьей симфонии;
б) Попевка «колчанец»

Ввиду этого синтез светского и церковного начал, где «фольклорное» ощущается лишь подспудно, снова приводит к обращению к душе и духу человека, без чего невозможно претворить духовность в музыке.

Таким образом, симфонии Рахманинова условно представляют собой образцы воссоздания духовности как:

- декларируемое претворение ее основных идей;
- раскрытие непосредственно через передачу человеческих чувств;
- поручение ей функции отражения скрытых смыслов.

Исходя из этого, мы вправе говорить, что симфонии могут служить некими опорами, «точкой отсчета» при рассмотрении других жанров композитора, поскольку в них, так или иначе, проявляются различные оттенки данных линий воплощения духовности. Они, по сути, являются неотъемлемым качеством музыки Рахманинова, что, помимо прочего, позволяет использовать для ее художественного описания такие характеристики, как «русская, национальная», имея в виду три пласта выражения, обозначенные в названии статьи.

Как было указано ранее, способом выражения этого особого содержательного пласта является симфоничность, или симфонизм, — еще одно неотъемлемое качество творчества композитора. Это понятие вбирает в себя множественность элементов, которые работают на понятие духовности (аналогично представленное сложносоставным концептом) с точки зрения смысла, формы, средств музыкальной выразительности. Симфоничность мышления композитора становится тем методом, с помощью которого раскрывается сложный принцип претворения духовности в музыке. Здесь чрезвычайно важно определение «симфонизм» Б. В. Асафьева, а также близкое ему по смыслу определение В. А. Цуккермана: «непрерывное, интенсивное, связанное с качественными изменениями развитие музыкальных образов, значительных по содержанию и обобщающих по кругозору» [18, с. 379].

Обращаясь к понятию «симфонизм», мы рассматриваем, разумеется, его не только в рамках собственно жанра симфонии, а как некий «надсмысловой» уровень, поскольку духовность не является темой, или смыслом (т. е. чем-то однонаправленным), это — совокупность явлений (ощущения, слово, действие как отсутствие статики). С этой точки зрения Первая симфония (как было отмечено ранее, опорная константа при исследовании претворения духовности в музыке Рахманинова) определена самим композитором, и мы находим тому подтверждение. Выделим эту тенденцию во Второй симфонии.

Данная симфония, как и Первая, раскрывает несколько образов, необходимых для демонстрации определенного действия в многоактной драме или рома-

не (каковой симфония, собственно, и является)¹⁰. Есть лейттема, основанная на мелодике знаменного распева, производная от нее тема Главной партии — действенная характеристика образа Героя, и тема Побочной партии — лирическая грань Героя.

Поскольку Гп и Пп являются производными от лейттемы (близкой к религиозной сфере), композитор уже в начале симфонии обозначает соединение светского и церковного истоков, что в свою очередь выводит нас на ведущий смысловой уровень, а именно — обращение к внутреннему миру Героя, к душе и духу. Здесь «душа» выступает как представитель определенной личности, в данном случае Герой может быть трактован как фигура самого композитора, а «дух» — неотъемлемая часть человека, отображающая его «духовность». К ней композитор обратился в Первой симфонии, посчитав, что «открыл новые пути», выразив в светской музыке качество, доселе считавшееся чуждым для воплощения в ней.

Структура Второй симфонии формируется таким образом, что каждая часть представляет собой некую ситуацию/событие, в которое попадает Герой, и, проходя через него, обретает новое качество изначального «Я». I часть — введение в действо, показ Героя, его соприкосновение с окружающим миром (обозначающее импульс к противостоянию в следующей части). II часть в жанре Скерцо — противопоставление Героя «внешнему миру», их столкновение/борьба¹¹. III часть — лирический центр симфонии — развернутая характеристика лирической грани Героя, воспевание чувства любви¹² (воплощение свет-

¹⁰ О. В. Соколов отмечает: «Потенциально присущий чистой музыке лиризм ... неизбежно влияет и на "симфоническое действие": в нем всегда слышится "голос автора", в гораздо большей степени, чем в театральной драме. Это сближает симфонию с романом, в пользу которого свидетельствует также и сложность ритма высшего порядка, глубина переключений из одного содержательного аспекта в другой, подобно различным частям повествования, развертывающимся с точки зрения разных действующих лиц» [19, с. 80].

¹¹ В Скерцо основная тема основывается на интонациях лейттемы, при этом соединяя в себе черты скерцозности и маршевости (эта тема является характеристикой «внешнего мира», с которым сталкивается Герой, импульс чего был задан в разработке I части, где мотив темы Гп поглощается потоком фигураций, как бы подвергаясь воздействию хаоса и теряясь в нем). Здесь лейттема выступает собирательным образом Героя, обозначая его «присутствие». На протяжении всей части она «пропадает, теряется» под натиском бездушного, механистического развития.

¹² В. В. Медушевский сравнивает основную тему этой части с молитвой: «Бесконечная мелодия кларнета в медленной части Второй симфонии есть не что иное как исихастская безмолвная молитва, херувимского характера. Какое богатство великих тайн Божиих носил в своей душе Рахманинов, тая их в молчанье уст и открывая только в музыке!» [9, с. 352].

ского истока — романсовости)¹³. И, наконец, IV часть — ситуация начала симфонии, когда Герой представлен и сопоставлен с «внешним миром»¹⁴. Отличие в том, что, пройдя через некие события в Скерцо и Adagio, он преобразуется, приобретает новое качество «себя» (как, например, Чацкий у А. С. Грибоедова или Онегин у А. С. Пушкина — в начале и конце произведений читателю представлена одна и та же ситуация, но оба героя в них — уже преобразившиеся).

Как отмечалось ранее, в Третьей симфонии на первый план выдвигаются личные переживания, чувство любви трансформируется в воспоминание о нем, а затем и в ощущение тоски по нему. Значительный вес приобретают «злые» силы, связанные с воплощением образа «внешнего мира», с которым идет противостояние человека. Лейттема симфонии аналогично проходит ряд трансформаций, близкие ей по образному содержанию тема Гп (действенная грань Героя) и тема Пп (лирическая грань), как и в предшествующих циклах, видоизменяются под воздействием противопоставляемых им сил «внешнего мира».

Стоит отметить, что в данной симфонии композитор «устраняет» Скерцо в качестве самостоятельной части, вследствие чего происходит «рассредоточение» скерцозности по всем частям цикла. Противоположные по смысловому наполнению музыкальные характеристики «внедряются» во внутренний мир Героя, становясь как бы объектом его «рефлексии изнутри». Такой путь преобразований в конечном итоге все же преодолевает имеющуюся «негативную» направленность. Результатом такого развития музыкальных образов является отражение «внутренней» духовности, которая здесь выступает в качестве глубоко внутреннего скрытого смысла.

Таким образом, на примере обращения к симфониям С. В. Рахманинова, их основным темам и методам работы с ними рассматривается один из трех пластов «триединства» — церковный, как характерная особенность композиторского письма. Способы выражения этого особого музыкального содер-

¹³ В Adagio наступает переломный момент. Герой (начальное зерно темы Гп сохраняется неизменным в длительном процессе ее развертывания-восхождения к вершине) обращается к миру реальному, полному ощущений, эмоций, к чувству любви. Первая тема формируется из интонаций «тревоги, волнения», фактурно напоминает мелодику знаменного распева. В процессе развертывания исходного тезиса молитвенная интонация наполняется экспрессией романсового типа. А вторая тема части (по сути, являясь неким сплавом интонаций темы Гп и первой темы этой части) будто рождается в процессе длительного развертывания, на его вершине.

¹⁴ Финал представляет темы Гп и Пп как характеристики «внешнего мира» — энергичная, маршевая первая тема и воодушевленно-ликующая вторая, по характеру напоминающая оперные арии и романсы гимнического склада. Появление Героя осуществляется лишь в репризе (темы Пп), где звучит «хоральный» вариант лейттемы (снова обобщенный образ, т. е. без разделения его на действенную и лирическую грани, а соединенные в одну общую — духовную).

жательного слоя (представленного в симфониях лейттемами с опорой на мелодику знаменного распева), как было указано, воплощают симфоничность мышления Рахманинова. Присущая ему множественность элементов открывает для композитора возможность отобразить свое внутреннее миропонимание, что позволяет говорить о претворении в его музыке духовности, как едином качестве, о чем пишет Н. А. Бердяев: «Духовность есть высшее качество, ценность, высшее достижение в человеке» [27].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богородская О. Е., Котлова Т. Б. История и теория культуры: учеб. пос. Иваново: Ивановский государственный энергетический университет (ИГЭУ), 1998. 81 с.
2. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
3. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Музыкальная академия. М.: Композитор, 1991. № 5. С. 4–9.
4. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов / Общ. ред. и сост. Е. М. Орлова и Е. А. Ручьевская. Л.: Музыка, 1973. С. 103–122.
5. Рахманинов С. В. Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., автор вст. ст., комм., указ. З. А. Апетян. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 14–148.
6. Нелидова-Фивейская Л. Я. Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Т. 2. М.: Музыка, 1974. С. 236–244.
7. Ляхович А. В. Рахманинов и национальный романтизм // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2018. № 1 (761). С. 14–21.
8. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Публицистика. Письма. Тт. XVIII–XXX. Т. 18. Статьи и заметки. 1845–1861. Л.: Наука, 1978. 372 с.
9. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: учеб. пос.: в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 630 с.
10. Юдин А. П. М. И. Глинка и национальная идея в отечественной музыкальной культуре // Музыка и время, 2004. № 7. С. 42–46.
11. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указат. З. А. Апетян. Изд. 5-е доп. Т. 2. М., 1988. С. 344–377.
12. Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX в. — начала XX в.: историко-стилевой аспект: дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. М. 2015. 479 с.

13. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/rahmaninov-s-v/kandinskij-a-vsenoshhnoe-bdenie-rahmaninova-i-russkoe-iskusstvo-rubezha-vekov-k-voprosu-ob-interpretacii-pamjatnika/> (дата обращения: 15.11.21).
14. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. А – З. СПб., М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. 627 с.
15. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.
16. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. В. Константинов. Т. 2. Дизъюнкция – Комическое. М.: Советская энциклопедия, 1962. 575 с.
17. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. 246 с.
18. Цуккерман В. А. «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 497 с.
19. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 219 с.
20. Сарафанникова Н. В. К прочтению Второй симфонии Рахманинова // Музыковедение. М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2008. № 9. С. 22–25.
21. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч.-практ. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. С. 90–110.
22. Левашов Ю. А. Третья симфония Рахманинова // Проявление контраста в музыке: межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж: Изд-во Воронеж. университета, 1988. С. 98–110.
23. Валькова В. Б. Феномен Первой симфонии С. В. Рахманинова // Наследие: русская музыка — мировая культура. XVIII–XIX век. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. С. 512–520.
24. Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова. Очерк первый // Советская музыка. М.: Композитор, 1973. № 4. С. 83–93.
25. Синявская Л. П. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч. прак. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. С. 53–63.
26. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2: Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. текста, вступ. статья и примеч. к работам о Чайковском В. В. Протапопова, к работе о других композиторах Е. М. Орловой. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 384 с.

27. Бердяев Н. А. Дух и реальность, основания божественно-человеческой реальности // Православный портал «Азбука веры» [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/duh-i-realnost-osnovaniya-bozhestvenno-chelovecheskoj-realnosti/ (дата обращения: 19.10.2022).

REFERENCES

1. *Bogorodskaya O. E., Kotlova T. B.* Istoriya i teoriya kul'tury: ucheb. pos. Ivanovo: Ivanovskij gosudarstvennyj e'nergeticheskij universitet (IGE'U), 1998. 81 s.
2. *Lobzakova E. E'.* Vzaimodejstvie svetskoj i religioznoj tradicij v tvorchestve russkix kompozitorov XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2007. 26 s.
3. *Kandinskij A. I.* «Vsenoshhnoe bdenie» Raxmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov // Muzykal'naya akademiya. M.: Kompozitor, 1991. № 5. S. 4–9.
4. *Skafty'mova L. A.* O melodike Raxmaninova // Stranicy istorii russkoj muzyki: Stat'i molody'x muzykovedov / Obshh. red. i sost. E. M. Orlova i E. A. Ruch'evskaya. L.: Muzyka, 1973. S. 103–122.
5. *Raxmaninov S. V.* Muzyka dolzhna idti ot serdca // Literaturnoe nasledie: v 3 t. / sost.-red., avtor vst. st., komm., ukaz. Z. A. Apetyan. T. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'y. Pis'ma. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. S. 14–148.
6. *Nelidova-Fivejskaya L. Ya.* Iz vospominanij o S. V. Raxmaninove // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. A. Apetyan. 4-e izd., dop. T. 2. M.: Muzyka, 1974. S. 236–244.
7. *Lyaxovich A. V.* Raxmaninov i nacional'nyj romantizm // Muzykal'naya akademiya. M.: Kompozitor, 2018. № 1 (761). S. 14–21.
8. Ob'yavlenie o podpiske na zhurnal "Vremya" na 1861 god // *Dostoevskij F. M.* Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. Publicistika. Pis'ma. Tt. XVIII–XXX. T. 18. Stat'i i zametki. 1845–1861. L.: Nauka, 1978. 372 s.
9. *Medushevskij V. V.* Duxovnyj analiz muz'ki: ucheb. pos.: v 2 ch. M.: Kompozitor, 2014. 630 s.
10. *Yudin A. P. M. I.* Glinka i nacional'naya ideya v otechestvennoj muzykal'noj kul'ture // Muzyka i vremya, 2004. № 7. S. 42–46.
11. *Asaf'ev B. V. S. V.* Raxmaninov // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., predisl., komment. i ukazat. Z. A. Apetyan. Izd. 5-e dop. T. 2. M., 1988. S. 344–377.
12. *Artemova E. G.* Duxovno-muzykal'naya kul'tura Peterburga konca XIX v. – nachala XX v.: istoriko-stilevoj aspekt: diss. ... dokt. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M. 2015. 479 s.

13. *Kandinskij A. I.* «Vsenoshhnoe bdenie» Raxmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov (K voprosu ob interpretacii pamyatnika) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/rahmaninov-s-v/kandinskij-a-vsenoshhnoe-bdenie-rahmaninova-i-russkoe-iskusstvo-rubezha-vekov-k-voprosu-ob-interpretacii-pamyatnika/> (data obrashheniya: 15.11.21).
14. *Dal` V. I.* Tolkovy`j slovar` zhivogo velikorusskogo yazy`ka. T. 1. A-Z. SPb., M.: Tip. M. O. Vol`fa, 1880. 627 s.
15. Tolkovy`j slovar` russkogo yazy`ka / S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova; Rossijskaya AN, In-t rus. yaz., Rossijskij fond kul`tury`. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Az``, 1994. 907 s.
16. *Filosofskaya e`nciklopediya* /gl. red. F. V. Konstantinov. T. 2. Diz`yunkciya-Komicheskoe. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1962. 575 s.
17. *Raxmaninov S. V.* Vospominaniya, zapisanny`e O. fon Rizemanom. M.: Klassika-XXI, 2010. 246 s.
18. *Czukkerman V. A.* «Kamarinskaya» M. I. Glinki i ee tradicii v russkoj muzy`ke. M.: Muzgiz, 1957. 497 s.
19. *Sokolov O. V.* Morfologicheskaya sistema muzy`ki i ee xudozhestvenny`e zhanry`. Nizhnij Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 219 s.
20. *Sarafannikova N. V.* K prochteniyu Vtoroj simfonii Raxmaninova // Muzy`kovedenie. M.: Izd-vo Nauchtexlitizdat, 2008. № 9. S. 22–25.
21. *Nazajkinskij E. V.* Simvolika skorbi v muzy`ke Raxmaninova (k prochteniyu Vtoroj simfonii) // S. V. Raxmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch.-prakt. konf. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1995. S. 90–110.
22. *Levashov Yu. A.* Tret`ya simfoniya Raxmaninova // Proyavlenie kontrasta v muzy`ke: mezhvuz. sb. nauch. trudov. Voronezh: Izd-vo Voronezh. universiteta, 1988. S. 98–110.
23. *Val`kova V. B.* Fenomen Pervoj simfonii S. V. Raxmaninova // Nasledie: russkaya muzy`ka – mirovaya kul`tura. XVIII–XIX vek. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2013. S. 512–520.
24. *Kandinskij A. I.* O simfonizme Raxmaninova. Ocherk pervy`j // Sovetskaya muzy`ka. M.: Kompozitor, 1973. № 4. S. 83–93.
25. *Sinyavskaya L. P.* O simfonizme Raxmaninova. K utochneniyu zhanrovoj prirody` // S. V. Raxmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. prakt. konf. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1995. S. 53–63.
26. *Asaf`ev B. V.* Izbranny`e trudy`. T. 2: Izbranny`e raboty` o P. I. Chajkovskom, A. G. Rubinshtejne, A. K. Glazunove, A. K. Lyadove, S. I. Taneeve, S. V. Raxmaninove i drugix russkix kompozitorax / red. teksta, vstup. stat`ya i primech. k rabotam o Chajkovskom V. V. Protapopova, k rabote o drugix kompozitorax E. M. Orlovoj. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 384 s.

27. *Berdyayev N. A. Dux i real`nost` , osnovaniya bozhestvenno-chelovecheskoj real`nosti // Pravoslavny`j portal «Azбуka very`» [E`lektronny`j resurs]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/duh-i-realnost-osnovaniya-bozhestvenno-chelovecheskoj-realnosti/ (data obrashheniya: 19.10.2022).*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шаталова А. А. — аспирант; alenashatalova.ru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shatalova A. A. — Postgraduate student; alenashatalova.ru@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5960-8529

УДК 782.9

ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА В АВАНГАРДНЫХ ПРАКТИКАХ НАЧАЛА XX ВЕКА*

*Шорникова А. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Задача статьи — выявить истоки музыкального перформанса, проследив их в рамках авангардных художественных течений начала XX века — футуризме и дадаизме. Отталкиваясь от синтетической сущности перформанса, автор показывает, что уже в первых опытах представителей авангардного искусства, именуемых протоперформансами, звук и музыка играли немаловажную роль. Особая работа с фонетикой текстов, изобретение шумовых инструментов, опора на принцип случайности при создании музыкальных композиций как предтеча алеаторики и вытекающее из нее формирование нетрадиционного звуко-музыкального контекста произведениям дадаистов и футуристов нарушали зону привычного, оказывая суггестивное воздействие на публику, шокируя ее и вызывая протестные реакции. Обзор наиболее ярких с точки зрения перформативных практик произведений музыкального плана позволяет рассматривать их в качестве истока музыкальных перформансов конца XX века.

Ключевые слова: музыкальный перформанс, дадаизм, футуризм, шумовой оркестр, Луиджи Руссоло, Курт Швиттерс, Марсель Дюшан, Ефим Голышев.

ORIGINS OF MUSICAL PERFORMANCE ART IN THE AVANT-GARDE PRACTICES OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

*Shornikova A. V.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The purpose of the article is to identify the origins of musical performance art, tracing its roots in the avant-garde practices of the beginning of the 20th century —

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366 «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры». (Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00366 «Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture»).

futurism and dadaism. Based on the synthetic nature of performance art, the author shows that already in the first avant-garde experiments, so called protoperformances, sound and music played an important role. Special treatment of texts' phonetics, invention of noise-generating music instruments, involvement of chance element in the process of creation of musical compositions as a forerunner of aleatoric music and consequential non-traditional sound of the works by dadaists and futurists, — all of it violated the boundaries of familiar, had suggestive effect, triggered shock reaction and protests. Examination of the most illustrative examples of the musical pieces allowed us to consider them the origin of the musical performance art of the end of the 20th century.

Keywords: musical performance art, dadaism, futurism, noise music, Luigi Russolo, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Yefim Golyshev.

Можно ли проследить историю музыкального перформанса как отдельного феномена? Думается, что вне общего исторического контекста формирования перформативных практик сделать это сложно. Причина тому — синтетическая сущность явления, в рамках которого различные виды искусства не мыслятся художниками в отдельном существовании. Напротив, их элементы переплетаются друг с другом столь тесно, что иерархические связи между ними приобретают весьма условный характер.

Аудиальная составляющая встраивалась в перформанс по-разному. Решение задачи выстроить историческую линию развития музыкального перформанса следует начать с истоков явления. Известно, что перформанс как самостоятельная художественная практика появляется в 1960-е годы. Однако его история начинается раньше, с радикальных экспериментов авангардистов, разрабатывавших новую концепцию отношений между художником и зрителем. Подобные практики, существующие в рамках авангардных течений первой половины XX столетия, уместнее называть протоперформансами. Попробуем проследить этапы этого непростого пути, обозначить те художественные направления, в рамках которых перформанс как социокультурная практика обогатился художественной составляющей, и в сферу его творческих ресурсов были вовлечены звук и музыка.

Перформативное искусство берет свое начало в радикальных экспериментах авангардистов. Стремительность возникновения художественных течений в начале 1900-х годов стала симптомом модернизации жизни на европейском континенте. Среди их множества наибольший интерес в свете заявленной темы привлекает итальянский футуризм. Появление футуризма обозначает значимый для истории авангарда момент: это искусство, которое мыслит себя как некое общественное явление, адресованное не только профессионалам,

но самой массовой аудитории. В отличие от всех предыдущих направлений футуризм с самого начала позиционирует себя как откровенно политическое течение. Начиная с публикации Томазо Маринетти на первой полосе главной парижской газеты, важной частью деятельности участников движения становится создание и распространение манифестов. Это были неизменно радикальные, политически заряженные и провокационные тексты, что ярко проявляется уже в первом из них, ознаменовавшем рождение нового направления: «Слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее. Музеи — кладбища! ... Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи! ... Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!» [1, с. 7].

Манифесты являлись не просто художественным высказыванием. Беря во внимание способ их распространения, они превращались в своего рода «агитку», массовую продукцию. Например, манифест, посвященный воздушному футуристскому театру, разбрасывали с аэроплана, и, кружась над городом, эти листки медленно падали, привлекая всеобщее внимание. Уже в этом обнаруживается перформативный элемент их деятельности — новое искусство пропагандирует свои идеи на улицах, превращаясь в своеобразный перформанс в городской среде. Это совершенно новое понимание места, роли и функции искусства в современном обществе.

Осознав, насколько важно доносить свои идеи до широкой публики, художники начинают проводить футуристские вечера в пространстве театров или публичных залов. На них представители течения показывают на сцене свои картины, декламируют стихи, зачитывают манифесты и, что самое важное, бросают публике вызов, подначивают ее, устраивая наглые выходки и пытаясь превратить ее в активного участника этих сборищ. Как правило, публика поддавалась этой провокации: часто в исполнителей летели снаряды в виде всего, что энтузиастам из зрительного зала удавалось найти на ближайших рынках. Исполнители не отставали: художник Карло Карра на одном из вечеров нанес ответный удар: «Дураки, швырнули бы идею вместо картошки!» [2, с. 18]. Именно на такой эффект и были рассчитаны эти вечера: Маринетти даже написал манифест «Наслаждение быть освистанным» («La voluttà d'esser fischiati»), вошедший в его сборник «Война — единственная гигиена мира» («Guerra sola igiene del mondo», 1911–1915). Футуристы, утверждал он, должны своим примером учить всех авторов и исполнителей презрению к публике. Аплодисменты указывают лишь на «нечто посредственное, банальное, пережеванное или слишком хорошо переваренное» [2, с. 20]. Освистывание доказывает актеру, что публика жива, а не просто ослеплена «интеллектуальным опьянением» [2, с. 20]. Вписывалась ли музыка в контекст этих перформативных по природе акций?

В 1913 году художник Луиджи Руссоло вместе с Уго Пьяти, его ассистентом, конструируют музыкальные инструменты, которые позволяют издавать разные звуки, напоминающие городские шумы (шум трамвая, взрывы моторов, звуки поездов, крики толп и т. п.). Как он писал, в его арсенале инструменты были способны издавать порядка 30 тысяч шумов (такой результат он, по крайней мере теоретически, хотел получить). Предваряя работу публикацией манифеста «Искусство шумов», Руссоло сочиняет музыкальные композиции («Пробуждение столицы», «Свидания автомобилей и аэропланов», «Схватка в оазисе» и др.) для оркестра из пятнадцати шумистов, среди которых были три жужжателя, два взрывателя, один громохатель, три свистуна, два шуршателя, два булькателя, один трещатель, один скрипун и один хрипун.

В рецензии на одно из исполнений «Пробуждения города» для шумоинтронаторов в лондонском театре «Колизей» журналист описал впечатление публики: «Странные инструменты в форме воронки... напоминали звуки, издаваемые оснасткой парохода, пересекающего Ла-Манш в штормовую погоду. Со стороны исполнителей — возможно, их следует называть “шумыкантами”? — было, пожалуй, опрометчиво перейти ко второму номеру... после страдальческих криков “хватит!”, которыми их приветствовали изо всех охваченных возбуждением уголков зала» [2, с. 26]. Партитура произведения представляет собой схему действий, прописанную для каждого «шумыканта».

Перевертыш шумовой музыки Руссоло мы находим в творчестве советского композитора-авангардиста Арсения Авраамова, чье стремление объединить искусство и технологию сближает его с футуристами. Его самое известное произведение «Симфония гудков» представляет собой интересную страницу послереволюционного авангарда. Она предусмотрена для исполнения транспортными средствами всего города, включая корабли, трамваи, машины, сирены, колокола, и даже пушки и пулеметы. Он, в отличие от итальянского коллеги, не пытается изобразить повседневные шумовые звуки с помощью музыкальных инструментов, а выносит свое искусство на простор улиц, дирижируя «музыкальными» силами всего города. Собственно музыкальным материалом симфонии служили революционные произведения, такие как «Интернационал» и «Марсельеза». Эта грандиозная задумка требовала координации усилий огромного количества людей, а специальное дирижирование осуществлялось с помощью семафоров и подобных ему сигнальных устройств.

Особенностью произведения в контексте интересующей нас проблематики становятся как пространственная сторона его реализации, так и специфика его восприятия. Весь город являет собой пространство звуко-музыкального перформанса, и каждый житель становится его участником. Огромное значение приобрело «место погружения» в симфонию. Так, передвигаясь по городу, слушатель мог влиять на собственное восприятие произведения.

Этим объясняется различие впечатлений рецензентов, описавших свой опыт прослушивания «Гудковой».

Музыкально-шумовые номера стали неотъемлемой частью художественной деятельности участников следующего авангардного движения в европейской культуре — дадаизма. Дадаизм оказался во многом схож с итальянским футуризмом, но при этом был гораздо более радикальным. По замечанию В. Седелника, он «подвел искусство к нулевой точке, чтобы обновить его и в то же время поставить под сомнение само его существование, лишить эстетической определенности и онтологической устойчивости. В глазах дадаистов то, что традиционно воспринималось как искусство, лишалось права на существование. Креативными моментами дадаизм объявил фрагментарность, разорванность, пародийность, установку на ироническое и саркастическое “снятие” признаков и принципов миметического искусства. Тем самым он... возвестил о зарождении новой традиции художественного творчества..., в которой постоянно присутствует сомнение в праве искусства на существование» [3, с. 49–50].

Функционирование дадаистской группы связано в первую очередь с перформативными выступлениями на различных площадках. Их театр стал одним из наиболее радикальных явлений авангарда начала XX века. Дадаисты сознательно создают антитеатральный театр, который не согласуется ни с классическими, ни с миметическими, ни с какими-либо еще конвенциями и порывает с представлением о том, что в театре должны быть представлены психологически или социально обусловленные характеры-персонажи, последовательный сюжет или логический, осмысленный язык.

Музыкально-шумовые номера часто выполняли оформительскую роль таких сценических действий дадаистов, придавая им особый колорит. Однако дадаисты крайне редко прибегали к нотной фиксации своих звуковых опытов. Во многом это связано с широкой трактовкой того, что является музыкальными звуками, предвосхищающей появление конкретной музыки и концепции Дж. Кейджа. Подтверждение этому мы находим в многочисленных высказываниях представителей движения. Как выразился художник Римбон-Дессень, «...к музыке относятся всё, что мы слышим и что имеет некую длительность во времени. Музыка повседневности живет с нами. К сожалению, мы никогда не слышим эту настоящую современную музыку, поскольку не воспринимаем ее как музыку» [4, с. 7]². В связи с этим музыкальный облик движения отличался значительной неоднородностью.

² Интересно, что современные композиторы, работающие в рамках перформативных практик, высказывают аналогичные мысли. Приведем суждение немецкого композитора и режиссера Хайнера Гёббельса: «Я бы сказал, что воспринимать что-то как музыку — это производная человека. Например, понимать как музыку шум ветра или листья, или ритм падающих капель дождя. Когда мы начинаем видеть их как звуковой ландшафт, мы начинаем звать это музыкой» [5].

Можно выделить несколько областей творчества дадаистов, связанных с музыкально-звуковой сферой. Интереснейшей страницей их искусства являются звуковые стихотворения. Экспериментальные фонетические опыты на пересечении музыки и поэзии являлись способом разрушения существующей языковой системы. Дадаисты опирались на уже открытый футуристами способ стихосложения, заключающийся в произвольном сочетании слов и звуков. Однако, если Маринетти в его «Словах на свободе» изъяслял слово из рамок предложения, дадаисты пошли дальше и создали собственный «язык», вокабулы которого уже не поддаются осмыслению внутри нашей культуры и семиотической системы знаков.

Предполагая нетрадиционный способ восприятия, дадаисты рассчитывали на партиципаторный эффект. Опираясь на воспоминания Х. Балля о первом публичном чтении звуковых стихотворений, мы делаем вывод, что их исполнение было подобно ритуалу, в котором автор выступал в роли шамана или «магического епископа» [6, с. 106]. Приведенный ниже отрывок позволяет говорить о том, что данные стихотворения являются своего рода стилизацией под сектантскую или глоссологическую речь, которую субъект, произносящий ее, не контролирует, находясь в некотором трансе:

«...гаджи бери бимба glandриди лаула лонни кадори
гаджама грамма берида бимбала glandри галассасса лаулиталомини
гаджи бери бин бласса глассала лаула лонни кадорсу сассала бим...» [7, с. 60].

Ожидаемо суггестивное воздействие такого рода текстов на зрителя, лишенного возможности расшифровать и логически осмыслить услышанное.

Большую часть их наследия в данной области составляет «прикладная» группа спонтанных музыкальных и шумовых зарисовок, сопровождающих дадаистские манифестации и театрализованные акции. По причине своего импровизационного характера они не фиксировались в виде нотного текста, так что сегодня информацию о подобных опытах мы находим лишь в документальных источниках.

Менее известную часть творческого наследия составляют зафиксированные и структурно завершенные композиции, допускающие самостоятельное концертное исполнение. К этой области относятся сочинения, созданные как профессиональными музыкантами, так и «дилетантами», так как одной из важнейших установок направления была творческая свобода и преодоление барьера между профессиональным и любительским искусством. При всей внешней «академичности» (композиторы часто обращаются к формам и жанрам классической музыки) данные произведения также непосредственно вписываются в интересующую нас перформативную проблематику. Многие экспериментальные практики и композиционные приемы, развитие

и распространение которых произойдет в середине и второй половине XX века уже были опробованы в творчестве авторов, разделяющих дадаистскую (анти)эстетику. К ним можно отнести и обращение к алогизму и «непонятым» текстам в вокальных и музыкально-театральных сочинениях, извлечение звуков из немusических предметов, алеаторический подход к созданию произведения и другое. Остановимся на нескольких характерных, на наш взгляд, работах.

Сами по себе показательны говорящие названия произведений Ефима Голышева: «Дадаистический танец с масками», «“Каучук” для двух литавр, десяти трещоток, десяти дам и одного почтальона». Наибольший интерес вызывает композиция под названием «Антисимфония — музыкальная круговая гильотина в трех частях (Провокационный укол, Хаотическая полость рта или подводный самолет, Складывающийся Гипер-Фа-диезmajorчик)» (1919). Не имея возможности ознакомиться с нотным текстом произведения, мы можем основываться в наших суждениях на воспоминаниях современников. Партитура композиции предназначалась для фортепиано, женских голосов и шумового сопровождения трещоток, посуды и пластиковых изделий, а само исполнение предполагало инсценировку, в ходе которой пианист «небрежным движением руки невинного ангела предлагал садиться и голосом электронной куклы объявлял название сочинения» [8, с. 125–126.]

Подобный перформативный элемент сопровождал также исполнение произведения для фортепиано и тенора Курта Швиттерса «К Анне Блюме» (1929) — вокалисту предписывалось предстать перед зрителями в клоунском костюме, сидя на велосипеде.

Исполнение традиционных по форме музыкальных композиций Эрвина Шульхова обязательно предварялось провокационным конферансом в духе скандальных дадаистских манифестов, что провоцировало слушателей искать некий подвох даже в самых академических опусах. В его творчестве также нашла отражение ориентация дадаистов на коллажность и случайность. Создавая «Облачный насос» (1922) для баритона и инструментального ансамбля, композитор «закрывал глаза и подчеркивал карандашом произвольно выбранный фрагмент готового текста. Получившиеся в результате коллажи (арпады) он записывал предельно неразборчиво, тем самым призывая остальных при расшифровке проявить фантазию» [8, с. 8].

Однако одним из первых в истории примеров применения случайности в процессе создания произведения стала «Музыкальная опечатка» (1913) Марселя Дюшана. Композиция для вокального трио создавалась подобно игре в фанты: композитор помещал набор карточек с нотными обозначениями в шляпу и, произвольно извлекая их, складывал мелодическую линию. К сочинению также прикладывалась особая инструкция, согласно которой текст

необходимо было «повторить три раза, троими исполнителями, по трем разным партитурам, полученным с помощью изменения порядка нот, извлекаемых из шляпы» [9, с. 153].

Таким образом становится понятно, что разнообразные музыкальные, «околомузыкальные», фонетические и шумовые опыты были неотъемлемой частью художественного арсенала авангардных течений начала XX века в рамках продуцируемых этими течениями произведений, имеющих явную перформативную составляющую. Обращение к первым авангардным художественным практикам позволяет не просто характеризовать их — благодаря ряду свойств — как протоперформативные, но и проследить, как и в каких форматах звуко-музыкальные реалии вписывались в контекст этих исторически значимых событий. Несомненно, такие свойства, которые впоследствии определяют сущность перформанса как особой формы представления, были четко обозначены дадаистами и футуристами. Это прежде всего социальная «заряженность» проблематики и художественной образности, пространственная многофактурность действия с возможностью выхода за пределы замкнутых помещений музейно-концертного типа; это вовлеченность публики в происходящее посредством ее эпатажа, шока, нередко вызывающего протестные реакции, элементы ритуальных практик с обязательной трансформацией сложившихся стереотипов восприятия, синтетическая сущность явления. В рамках последней из отмеченных черт аудиальный компонент быстро адаптировался и в самых разных ипостасях стал способствовать реализации всех названных свойств, значимых для музыкальных перформансов будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов: Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / пер. В. Шершеневича. М.: Тип. Русского товарищества, 1914. 77 с.
2. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. М: Ад Маргинем, 2019. 320 с.
3. Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН). 2008. 607 с.
4. Goergen J. Dada: Music der Ironie und Provokation // Neue Zeitschrift für Musik. Vol. 155. No 3. 1994. S. 4–13.
5. Борисова А. Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога. В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 01.09.2019).

6. *Балль Х.* Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 560 с.
7. *Рихтер Х.* Дада — искусство и антиискусство: Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2014. 360 с.
8. *Кудряшов Ю. В.* Портрет художника и композитора Ефима Голышева // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л.: ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова, 1986. С. 119–140.
9. *Шикина Г. А.* Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород. 2020. 336 с.
10. *Stevance S., Flint de Medicis C.* Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. No 2. P. 150–170.

REFERENCES

1. Manifesty ital'yanskogo futurizma. Sobranie manifestov: Marinetti, Bochch'oni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan / per. V. SHershenevicha. M.: Tip. Russkogo tovarishchestva, 1914. 77 с.
2. *Goldberg R.* Iskustvo performansa ot futurizma do nashih dnei. M: Ad Marginem, 2019. 320 S.
3. Germaniya. HKH vek. Modernizm, avangard, postmodernizm / red.-sost. V. F. Kolyazin. M.: Ros. polit. enciklopediya (ROSSPEN). 2008. 607 s.
4. *Goergen J.* Dada: Music der Ironie und Provokation // Neue Zeitschrift für Musik. Vol. 155. No 3. 1994. S. 4–13.
5. *Borisova A.* Nekotorye zritel'i govorili mne, chto videli Boga. V Novom prostranstve Teatra Nacij otkryty installyacii Hajnera Gyobbel'sa [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (data obrashcheniya: 01.09.2019).
6. *Ball' H.* Cyurihskij dnevnik // Dadaizm v Cyurihe, Berline, Gannovere i Kyol'ne: teksty, illyustracii, dokumenty / отв. red. K. SHuman; per. s nem. S. Dmitrieva. M.: Respublika, 2002. 560 s.
7. *Rihter H.* Dada – iskustvo i antiiskustvo: Vklad dadaistov v iskustvo XX veka / per. s nem. T. Nabatnikovoj. M.: Gileya, 2014. 360 s.
8. *Kudryashov YU. V.* Portret hudozhnika i kompozitora Efima Golysheva // Evolyucionnye processy muzykal'nogo myshleniya. L.: LGITMIK im. N. K. CHerkasova, 1986. S. 119–140.
9. *Shikina G. A.* Dada-muzyka: fenomen na peresechenii iskusstva i antiiskusstva: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. Nizhnij Novgorod. 2020. 336 s.

10. *Stevance S., Flint de Medicis C. Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. No 2. P. 150–170.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шорникова А. В. — канд. искусствоведения, преподаватель; dartalexandra@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shornikova A. V. — Cand. Sci. (Art); dartalexandra@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2000-1735

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

№ 5 (82), 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 23.12.2022. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0812519

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