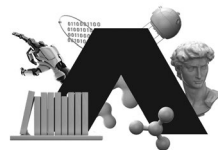




Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

# ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА  
СТРАТЕГИЧЕСКОГО  
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА  
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 1(84)  
2023

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*



*Дорогие читатели!*

*2023 год в России объявлен Годом педагога и наставника. Общеизвестно, что педагог в балете — это одна из важнейших составляющих его успеха. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой горячо приветствует заявленную президентом Российской Федерации культурную повестку текущего года. На страницах нашего журнала мы намерены расширять рубрику, посвященную теории и практике подготовки артистов балета. Наши будущие авторы из числа известных педагогов балета, наставников и их материалы, в свете вышеупомянутых событий, станут для редакции приоритетными и желанными.*

*С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения,*

*и. о. ректора,  
народный артист Российской Федерации,  
Н. М. Цискаридзе*


**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) по специальностям 5.10.1 Теория и история культуры, искусства; 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства).

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. Specialties: 5.10.1 Theory and history of culture, art; 5.10.3 Arts (with specific arts listed).

**Панов А. А.** — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. органа, клавесина 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).

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

## СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия . . . . .	3
---------------------------------	---

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

<i>Ковалев А. Б.</i> Балет Н. Н. Сидельникова «Степан Разин»: особенности сценического воплощения . . . . .	6
<i>Пушкина И. А.</i> Неизвестные факты довоенной подготовки балета «Гаянэ» А. Хачатуряна к военной премьере . . . . .	17
<i>Федорченко О. А.</i> Первый солист второго плана: танцовщик петербургской балетной труппы Эжен Гюге. . . . .	27

### **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА**

<i>Брагинская Н. А.</i> Явление «танцы в опере» в музыкальном театре Игоря Стравинского. . . . .	41
<i>Каминская Е. А., Данилова Л. В.</i> Театрализованное представление «День города» как модификация традиционных обрядовых действий . . . . .	52
<i>Соколов Д. Д., Фотина Д. А.</i> Театрализация в пространственно-пластическом решении спектакля: на примере творческих показов студентов Санкт-Петербургского государственного института культуры . . . . .	64

### **ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА**

<i>Кузнецов И. Л.</i> Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: традиции ленинградской и московской балетных школ. . . . .	78
<i>Папилова Е. В.</i> Творческая и педагогическая деятельность А. П. Павловой: вклад в развитие британского хореографического искусства. . . . .	89

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА**

<i>Крапива А. И.</i> Владивостокское Отделение ИРМО в зеркале архивных материалов Владивостока и Санкт-Петербурга . . . . .	100
<i>Попова М. Ю.</i> Звучащие тела: аудиальные аспекты современного танца. . . . .	117
<i>Порядина М. Е.</i> Образ японского сада в творчестве Тору Такэмицу . . . . .	132
<i>Элькан О. Б., Макарская Л. В.</i> Эмоционально-экспрессивная функция киномузыки: коммуникативный аспект . . . . .	146
Правила направления и опубликования научных статей . . . . .	158
Порядок рецензирования научных статей . . . . .	161
Редакционная политика журнала . . . . .	163
Редакционная этика журнала . . . . .	164
К сведению подписчиков . . . . .	165

## CONTENTS

Editorial Board . . . . .	3
---------------------------	---

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

<i>Kovalev A. B.</i> N. N. Sidelnikov's ballet <i>Stepan Razin</i> : Features of the stage embodiment. . . . .	6
<i>Pushkina I. A.</i> Unknown facts of the pre-war preparation of the ballet <i>Gayane</i> by A. Khachaturian for the military premiere. . . . .	17
<i>Fedorchenko O. A.</i> The first soloist of a second outline: Dancer of the St. Petersburg ballet company Eugène Huguët. . . . .	27

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

<i>Braginskaya N. A.</i> Phenomenon "dances in the opera" in Igor Stravinsky's musical theater . . . .	41
<i>Kaminskaya E. A., Danilova L. V.</i> Theatrical performance "Day of the City" as a modification of the side effects of ritual . . . . .	52
<i>Sokolov D. D., Fotina D. A.</i> Theatricalization in the spatial and plastic solution of the performance: On the examples of creative screenings of students of the St. Petersburg State Institute of Culture. . . . .	64

### **BALLET DANCERS AND MUSICIANS TRAINING**

<i>Kuznetsov I. L.</i> Some results of a comparative study of classical dance training programs: The traditions of the Leningrad and Moscow ballet schools . . . . .	78
<i>Papilova E. V.</i> Artistic and pedagogical activity of Anna Pavlova: Her contribution to the development of British classic choreography . . . . .	89

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

<i>Krapiva A. I.</i> The Vladivostok branch of the Imperial Russian Musical Society in the mirror of archival materials of Vladivostok and St. Petersburg. . . . .	100
<i>Popova M. Yu.</i> Sounding bodies: Auditory aspects of contemporary dance. . . . .	117
<i>Poriadina M. E.</i> The image of a Japanese garden in the art of Toru Takemitsu . . . . .	132
<i>Elkan O. B., Makarskaya L. V.</i> Emotional and expressive function of cinema music: Communicative aspect . . . . .	146
Requirements for author's manuscripts. . . . .	158
Peer-review . . . . .	161
Editorial policy. . . . .	163
Ethics policy . . . . .	164
To data of followers . . . . .	166

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## БАЛЕТ Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА «СТЕПАН РАЗИН»: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Ковалев А. Б.<sup>1</sup>

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

Целью статьи является рассмотрение особенностей сценического воплощения балета Н. Н. Сидельникова «Степан Разин» в постановке Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1977, балетмейстер А. В. Чичинадзе). Несмотря на явные художественные достоинства спектакля, практически отсутствуют посвященные ему исследовательские работы, за исключением нескольких рецензий на премьеру. Поэтому некоторые важные детали анализа музыкально-сценической драматургии балета «Степан Разин» освещаются впервые.

В статье, наряду с опорой на опубликованные научно-публицистические источники, использованы фрагменты из интервью композитора, предоставленного литературно-драматургической частью Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также личные наблюдения автора.

В заключении делается вывод о масштабности замысла спектакля, способствующей созданию, по сути, хореографического романа, согласно идее самого композитора.

**Ключевые слова:** Н. Н. Сидельников, А. В. Чичинадзе, музыкальный театр, полистилистика, народный танец, классический танец, хореографический роман.

**Благодарности:** Автор выражает искреннюю признательность руководителю литературно-драматургической части Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Д. В. Абаулину за предоставленную аудиозапись интервью с Н. Н. Сидельниковым и фотографии.

## N. N. SIDELNIKOV'S BALLET *STEPAN RAZIN*: FEATURES OF THE STAGE EMBODIMENT

*Kovalev A. B.*<sup>1</sup>

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

The purpose of the article is to consider the features of the stage embodiment of N. N. Sidelnikov's ballet *Stepan Razin* staged by the Moscow Musical Theater. K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko (1977, choreographer A. V. Chichinadze). Despite the obvious artistic merits of the play, there are practically no research papers devoted to it, with the exception of several reviews of the premiere. Therefore, some important details of the analysis of the musical and stage dramaturgy of the ballet *Stepan Razin* are covered for the first time.

The article, along with relying on published scientific and journalistic sources, uses fragments from the composer's interview provided by the literary and dramatic part of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Musical Theater, as well as the author's personal observations.

In conclusion, the conclusion is made about the scale of the idea of the performance, contributing to the creation, in fact, of a choreographic novel according to the idea of the composer himself.

**Keywords:** N. N. Sidelnikov, A. V. Chichinadze, musical theater, polystylistics, folk dance, classical dance, choreographic novel.

Интерес к русской тематике, хронологически относящейся к допетровской эпохе, — одно из примечательных явлений в отечественном балетном театре 1970-х годов. Симптоматично, что к данной тематике почти одновременно обратились художественные руководители ведущих театров страны — Ю. Н. Григорович и А. В. Чичинадзе в Москве, О. М. Виноградов и Н. Н. Боярчиков в Ленинграде. Так, в 1975 году в Большом театре СССР увидел свет один из ярчайших спектаклей Юрия Григоровича «Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева. В 1974 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова<sup>1</sup> О. М. Виноградовым был поставлен балет Б. И. Тищенко «Ярославна», а в 1978 году в Малом театре оперы и балета<sup>2</sup> его главный балетмейстер Н. Н. Боярчиков выпустил балет на музыку С. С. Прокофьева «Царь Борис», ранее

---

<sup>1</sup> Ныне Мариинский театр.

<sup>2</sup> Ныне Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского — Михайловский театр.



поставленный этим же балетмейстером в Пермском театре оперы и балета. Таким образом, появление балета Н. Н. Сидельникова «Степан Разин» на московской сцене можно считать вполне закономерным. Его премьера состоялась 26 декабря 1977 года на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. По счастливой случайности премьерный показ совпал с 60-летним юбилеем главного балетмейстера театра А. В. Чичинадзе, который являлся не только постановщиком спектакля, но и автором либретто, написанного на основе одноименного исторического романа Степана Злобина и киносценария Максима Горького. Балет создавался в тесном сотрудничестве композитора с театром в течение четырех лет: с 1974 по 1977 год.

### *Музыка балета «Степан Разин»*

Анализ музыки единственного балета Н. Н. Сидельникова (дирижеры Г. Г. Жемчужин, М. В. Юровский) подробно осуществлен в ряде работ профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского Г. В. Григорьевой [1; 2, с. 96–100; 3]. Исследователь отмечает такие важнейшие качества этого произведения, как полистилистика, сквозное драматургическое развитие, при котором большое количество эпизодов различной протяженности скреплены системой лейтмотивов. Главным из них является лейтмотив Степана Разина, проходящий через всю партитуру балета. Полистилистика как один из важнейших творческих методов композитора проявляется в удивительно гармоничном соединении самых различных стилевых пластов: от народно-песенных и танцевальных интонаций, мелодических оборотов церковного пения до различных видов субкультуры. Особо важную роль в музыкальной композиции балета занимает тема народной песни «Не было ветру», которая варьируется, обрастает выразительными в интонационном и тембральном отношении подголосками и развивается на протяжении всего произведения. По словам автора, эта песня «полна глубокой символики, намеков, предощущений, какой-то глубинной, очень сокровенной поэзии и смысла»<sup>3</sup>.

Еще одна грань музыкальной композиции балета — аллюзия на подлинный церковный напев в картине «Царские палаты» (эпизод «Молитва Царя»). Напев шестого гласа, широко используемый в современной церковной практике, несколько изменен с точки зрения ладовой структуры, подан в остро диссонантной гармонии, более напоминая стон исстрадавшейся души, нежели кроткую молитву. Но в любом случае этот пласт, по замыслу автора, видимо, должен был контрастировать стихийному размаху музыкальных тем, построенных на фольклорной основе.

---

<sup>3</sup> Аудиозапись интервью с Н. Н. Сидельниковым из фонотеки Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



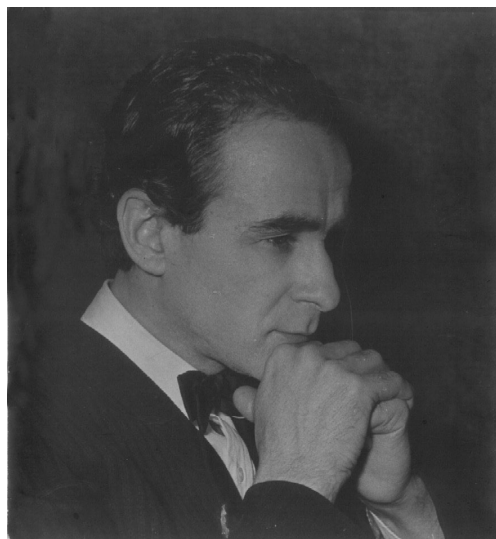
И, наконец, отметим характерную черту художественного стиля Н. Н. Сидельникова, имеющую важное значение для понимания творческого замысла композитора и сценического воплощения балета, — большой хронометраж созданных им произведений (как сценических, так и концертных), будь то опера, балет, хоровой или инструментальный цикл.

*Постановщик спектакля А. В. Чичинадзе*

Алексей Виссарионович Чичинадзе (1917–1994) — главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с 1971 по 1984 год, в прошлом его ведущий солист, участник премьер таких выдающихся спектаклей своего предшественника Владимира Бурмейстера, как «Эсмеральда» (1950) и «Лебединое озеро» (1953) (илл. 1).

Важнейшие черты творческой индивидуальности Чичинадзе видятся в опоре на народные танцевальные традиции, в актуальности тематики и глубине содержания балетных спектаклей, органичном взаимодействии всех средств выразительности: музыкальной первоосновы, либретто, драматургии и хореографии, а также в их подлинной демократичности, доступности самой широкой зрительской аудитории. В балете как жанре театрального искусства хореограф привлекали драматическая напряженность сценического действия, сюжетная острота и конфликтность огромной эмоциональной силы.

Чичинадзе — мастер постановки массовых сцен, где классический танец обогащается народным колоритом, элементами танцевального языка, характерными для той или иной национальной культуры. Это качество балет-



Илл. 1. А. В. Чичинадзе.  
Фото из домашнего архива А. Чичинадзе

мейстера высоко ценили выдающиеся деятели хореографического искусства — балетмейстер Р. В. Захаров, исполнитель танцев народов мира М. А. Эсамбаев, крупный специалист по танцевальному фольклору Т. С. Ткаченко, ведущие балетные критики Г. В. Иноземцева, Г. В. Беляева-Челомбитько, Е. Л. Луцкая. Вот что писал Р. В. Захаров о хореографическом воплощении поставленной Чичинадзе в 1972 году Сюите из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна: «Балетмейстер спектакля... добился успеха прежде всего потому, что, как и композитор обратился к истокам народного творчества — к армянской национальной хореографии.

Смело и вдумчиво развивая лучшие традиции советского балета, он органически слил народный танец с танцем классическим, который стал основным выразительным языком балета: в нем появилась яркая национальная образность, характерность, одухотворенность и пламенность, без которых нет истинного искусства» [4, с. 8].

Другой пример еще более смелого эксперимента Чичинадзе в плане соединения танцев двух совершенно различных культур — в балете С. А. Баласаняна «Шакунтала» по мотивам древнеиндийского эпоса Калидасы, также получившего высокую оценку прессы. Как пишет Г. В. Иноземцева, «...с большим тактом вплетает Чичинадзе в архитектуру классического танца затейливую вязь индийской хореографической лексики: соединяя, казалось бы, несоединимое, он формирует собственный пластический язык, обладающий богатыми выразительными возможностями. И потому сольные монологи, дуэты, массовые сцены балета отмечены не только национальной достоверностью, они помогают постичь внутренний мир героев произведения, понять особенности характера народа, его нравы, обычаи...» [5].

И в «Степане Разине» заиграли яркими сочными красками самые разнообразные массовые сцены донских казачьих хороводов, свадебного обряда, грозной и лихой казачьей вольницы (илл. 2). И полный контраст — обращение балетмейстера к совершенно иной, ориентальной стилистике в сцене «Персидский берег» во 2-м действии.



Илл. 2. «Степан Разин». Сцена из 1-го действия. Фото А. Степанова

*Сценическое воплощение балета «Степан Разин»*

Масштабность замысла композитора и огромный объем музыкального материала балета задали соответствующее направление его сценическому воплощению. Для музыкально-драматургического решения «Степана Разина» характерна повествовательность, неторопливость развертывания сценического действия, подобно перелистыванию страниц литературного произведения. В его основе — воплощение сложных взаимоотношений разных человеческих характеров, судеб, вольно или невольно оказавшихся причастными к одному из центральных событий «бунташного» XVII века — крестьянскому восстанию под руководством Степана Разина. Передадим слово самому композитору: «Мне хотелось показать все многообразие, все величие, всю широту нашей жизни, всю жестокость XVII века, и отчасти, где-то людям напомнить о том насилии, которое совершается в наши дни. С думой о надеждах, которые и тогда владели людьми, и сегодня владеют ими в плане освобождения от гнета и насилия»<sup>4</sup>.

Образ главного героя, о котором народная память сложила немало песен и преданий, в спектакле Чичинадзе психологически сложен, неоднозначен. Главное — он плоть от плоти взрастившего его русского народа, которому, по словам Н. А. Бердяева, в одинаковой степени свойственны «деспотизм, гипертрофия государства и анархия, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость... искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт» [6, с. 78–79].

Разин беспощаден к угнетателям и в то же время полон душевной щедрости и сострадания к тяжелой доле простого люда. Однако логика войны сурова и непререкаема: невольными жертвами кровавых событий, в том числе по вине главного героя, становятся и соратники самого Степана. Важное место в балете занимает сцена «Муки совести», где находящемуся в заключении перед казнью поверженному борцу за народное счастье в воображении являются все погибшие. Мотив раскаяния делает образ Степана Разина еще более живым, убедительным, что для 1970-х годов было свежим, неординарным решением образа положительного героя.

Линия развития характера Степана Разина, начиная с остроэмоционального, целостного по композиции и организации сценического пространства Пролога — «Русь подневольная», проходит через все многочисленные события балета (илл. 3).

Это собрание вольницы; спасение беглых крестьян; радости и страдания друзей; сложные взаимоотношения главного героя со вдовой стрельца Марьей,

---

<sup>4</sup> Интервью из архива Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Илл. 3. «Степан Разин». Пролог.  
Разин — В. Тедеев.  
Фото А. Степанова

которая вначале мстит за убитого мужа, а потом, движимая противоречивыми чувствами, становится сподвижницей Разина.

Параллельно в спектакле развивается контр-линия, связанная с внедрением в стан вольницы провокатора-предателя Прокопа, подстрекающего восставших к неповиновению своему предводителю, а Марью — к его убийству. Одним из наиболее характерных проявлений этой контр-линии становится последовательность сцен второго действия, начиная со «Сцены очарования». Дуэт Степана с персидской княжной Мейран, исполненный несколько гипертрофированно страстно, сменяет-

ся острыми драматическими эпизодами пьяного разгула казаков, спровоцированного Прокопом, их бунта против своего предводителя, гибели Мейран, яростного обвинения Степана в жестокости одним из его верных сподвижников (Миколой) и ухода последнего от восставших.

Танцевальная партия Степана Разина эмоционально насыщена и разнообразна в плане использования выразительных средств пластики. Зрелищность композиторского языка Сидельникова помогла балетмейстеру создать яркий хореографический рисунок, основанный на соединении сложных комбинаций движений классического танца с фольклорными элементами. Здесь нашлось место и для русской удали, широты, и для неистового волевого порыва. Замечательно поставлена сцена последней битвы, где герой словно парит над сценой в высоких прыжках. Эффект парения усиливается благодаря удачному сценографическому решению: высвеченная прожектором красная рубаха главного героя словно яркий факел прорезает темноватый фон сценического пространства (художник спектакля — М. А. Соколова).

Впечатляют и чисто игровые сцены, где пластика Степана предельно статична: здесь важное значение приобретают повороты корпуса, выразительные жесты, мимика лица, что по аналогии с кино и телевидением можно назвать крупным планом. В этом смысле примечательна сцена в избе, где к спящему Степану приходит мстительница Марья с намерением его убить. Их небольшой дуэт, построенный исключительно на пантомиме, оставляет очень сильное

впечатление. Образ Степана Разина стал звездным часом для выдающегося мастера отечественного балета второй половины XX века Вадима Тедеева — артиста самобытного дарования и яркого темперамента.

Не менее интересны в спектакле женские персонажи: вдовы стрельца Марьи и персидской княжны Мейран. Сильный, бунтарский характер Марьи контрастирует с женской притягательностью и беззащитностью Мейран. В партии Марьи блистала своим дарованием прима-балерина Маргарита Дроздова (илл. 4).



Илл. 4. «Степан Разин». Марья — М. Дроздова. Фото А. Степанова

Балет «Степан Разин» во многом стал поворотным в творческой судьбе выдающейся балерины. Благодаря плодотворной работе с Чичинадзе Дроздова доказала, что ей подвластны любые роли, любое амплуа в диапазоне от яркой комедийности (в балете Л Делиба в постановке А. В. Чичинадзе «Коппелия») до высокого трагизма. А партия Мейран стала первым крупным успехом Людмилы Рыжовой. Вот что писал о ее выступлении сам Чичинадзе: «Психологическая глубина духовного мира персидской княжны Мейран раскрывается в исполнении Л. Рыжовой. В грациозной хрупкости ее движений ощущается внутренняя сила. И будто не Степан убивает ее, бросая в море, а она сама, до дна испившая горькую чашу женского бесправия, добровольно приносит себя в жертву истинной свободе, борьбе за которую посвятил свою жизнь ее возлюбленный» [7].

Среди других персонажей большое место в спектакле занимает образ беглого крестьянина, скомороха Миколы. Будучи сподвижником Разина, Микола, потрясенный гибелью Мейран и пьяным буйством казаков, уходит от них. Но затем он вновь появляется в сцене казни и главное — в Эпilogue балета



«Просветление гусяра». Драматургически Эпилог вместе с Прологом «Русь подневольная» служит арочным обрамлением балета. Если в Прологе в центре сценического пространства фигура Степана Разина притягивает к себе разрозненные группы угнетенных крестьян, превращая их в грозную сокрушающую силу, то здесь образ Миколы на фоне скорбных фигур женщин со свечами служит олицетворением народной памяти, словно перенося действие из реального времени в вечность. К сожалению, эта драматургически важная сцена оказалась несколько «недотянутой» хореографически, из-за чего «благостно-умиротворенный» (Г. В. Григорьева) музыкальный контекст, блистательно выписанный композитором, остается недосказанным.

#### *О дальнейшей сценической судьбе балета Н. Н. Сидельникова*

В 1980-е годы спектакль Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко продолжал жить интересной сценической жизнью: на главные роли были введены новые исполнители — Валерий Лантратов (Степан Разин) и Наталья Трубникова (Марья), некоторые сцены обрели новое прочтение (например, поединок Разина с воеводой Прозоровским, за которым наблюдает мстительница Марья). Отказавшись от несколько наивной иллюстративности эпизода с поединком, балетмейстер сосредоточил все внимание на переживаниях Марьи, которая неожиданно проникается сочувствием к главному герою. Однако большой хронометраж балета уже после премьеры стал поводом для неоднозначной его оценки со стороны балетной критики. Высказывались претензии по поводу затянутости перенасыщенного событиями действия, большого количества персонажей, запутанности сюжетных линий. В результате спектакль подвергся значительным сокращениям, в том числе была изъята довольно важная в драматургическом плане картина «Муки совести», а также очень красочное начало второго действия «Персидский берег» с элементами ориентальной стилистики, что очень обеднило спектакль.

Последнее представление балета «Степан Разин» на московской сцене состоялось 21 января 1985 года, и сегодня мы практически не имеем сведений о других его сценических версиях, за исключением спектакля Новосибирского театра оперы и балета в постановке тогдашнего руководителя балетной труппы В. А. Бударина. Премьера этого спектакля состоялась в том же 1985 году. Однако спектакль просуществовал на сцене недолго.

#### *Заключение*

Балет «Степан Разин», безусловно, стал примечательным явлением в музыкальном театре середины 1970-х — начала 1980-х годов благодаря обращению авторов к одному из волнующих событий в истории России

и его талантливому воплощению в музыке Н. Н. Сидельникова, обладающей синтезом «выразительного, иллюстративно-изобразительного и дансантичного компонентов» [2, с. 100]. В постановке А. В. Чичинадзе, впечатляющей своей «жизненной правдой», гармонично сочетается классический танец, обогащенный фольклорными элементами, с пантомимой, яркими «игровыми» моментами. Сценическое воплощение «Степана Разина», кстати, очень высоко оцененное самим композитором, при всех отдельных недостатках, свидетельствует о масштабности замысла, способствовавшей созданию, по сути, хореографического романа согласно идее самого композитора. Запомнились яркие массовые, сольные и дуэтные сцены, точные хореографические характеристики самых разных персонажей, способствовавшие крупным актерским удачам М. С. Дроздовой и Э. Е. Власовой (Марья), Л. И. Рыжовой (Мейран), М. В. Крапивина (Тимоха), В. П. Петрунина (Микола), А. В. Иванова и О. М. Егорова (Прокоп), О. И. Микрашевского и О. В. Захарова (Царь), А. Н. Анучиной и А. Н. Полякова (юродивые), А. Н. Домашева и Н. Х. Якубова (Работорговец). И, наконец, самая главная удача спектакля — образ Степана Разина в исполнении выдающихся мастеров отечественного балетного театра Вадима Тедеева и Юрия Григорьева.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. В. Балет о Степане Разине // Советская музыка. 1979. № 5. С. 47–52.
2. Григорьева Г. В. Николай Сидельников. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2014. 176 с.
3. Григорьева Г. В. О связи полистилистики и драматургии в музыке советского балета («Ярославна» Б. Тищенко и «Степан Разин» Н. Сидельникова) // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4 / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М.: Музыка, С. 139–154.
4. Балет музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко / Сост. Н. Азарин, Н. Вихрева. М.: Реклама, 1975. 40 с.
5. Иноземцева Г. В. По мотивам древней легенды // Музыкальная жизнь. 1979. № 22. С. 10.
6. Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 77–144.
7. Смирнова Н. Именем народного героя // Московская правда. 1978. 2 февр.

#### REFERENCES

1. Grigor`eva G. V. Balet o Stepane Razine // Sovetskaya muzy`ka. 1979. № 5. S. 47–52.
2. Grigor`eva G. V. Nikolaj Sidel`nikov. 2-e izd., pererab. i dop. M.: Nauch.-izdat. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2014. 176 s.



3. *Grigor`eva G. V.* O svyazi polistilistiki i dramaturgii v muzy`ke sovetskogo baleta («Yaroslavna» B. Tishhenko i «Stepan Razin» N. Sidel`nikova) // Muzy`ka i xoreografiya sovremennoogo baleta. Vy`p. 4 / Sost. Yu. Rozanova i R. Kosacheva. M.: Muzy`ka, S. 139–154.
4. Balet muzy`kal`nogo teatra imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko / Sost. N. Azarin, N. Vixreva. M.: Reklama, 1975. 40 s.
5. *Inozemceva G. V.* Po motivam drevnej legendy` // Muzy`kal`naya zhizn`. 1979. № 22. S. 10.
6. *Berdyayev N. A.* Russkaya ideya // Voprosy` filosofii. 1990. № 1. S. 77–144.
7. *Smirnova N.* Imenem narodnogo geroya // Moskovskaya pravda. 1978. 2 fevr.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ковалев А. Б. — д-р искусствоведения, доц., проф. кафедры истории и теории музыки;  
andrey-kovalev@yandex.ru  
ORCID ID: 0000-0001-5503-3676

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kovalev A. B. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof., Prof of the Chair of History and Theory of Music;  
andrey-kovalev@yandex.ru

УДК 792.8

## НЕИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ ДОВОЕННОЙ ПОДГОТОВКИ БАЛЕТА «ГАЯНЭ» А. ХАЧАТУРЯНА К ВОЕННОЙ ПРЕМЬЕРЕ

*Пушкина И. А.*<sup>1</sup>

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

В статье приводятся новые сведения и уточняются детали появления балета «Гаянэ» в репертуарном плане Театра оперы и балета имени С. М. Кирова: описываются события постановочного процесса довоенного периода работы над спектаклем и первый показ поставленных фрагментов балета на ленинградской сцене. С помощью архивных документов выявляются причины замедления и задержек в ходе постановки балета в предвоенный период.

**Ключевые слова:** балет «Гаянэ», А. Хачатурян, Н. Анисимова, Л. Лавровский, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, предвоенная подготовка балета.

## UNKNOWN FACTS OF THE PRE-WAR PREPARATION OF THE BALLET *GAYANE* BY A. KHACHATURIAN FOR THE MILITARY PREMIERE

*Pushkina I. A.*<sup>1</sup>

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

The article reveals new facts and clarifies the details of the appearance of the ballet *Gayane* in the repertoire of the Opera and Ballet Theater named after S. M. Kirov. The events of the staging process of the pre-war period of work on the performance and the first showing of staged fragments of the ballet on the Leningrad stage are described. On the basis of archival documents, the reasons for the slowdown and delays in the process of staging the ballet in the pre-war period are explained.

**Keywords:** ballet *Gayane*, A. Khachaturian, N. Anisimova, L. Lavrovskiy, the Opera and Ballet Theater named after S. M. Kirov, pre-war staging of the ballet *Gayane*.

«Только что осуществленная постановка балета “Гаянэ” — большая творческая удача. Балет этот — праздник музыки и красок. Смотришь и не знаешь, чему отдать предпочтение» [1, с. 3] — такими словами наградили премьеру спектакля благосклонные критики. Балет был показан в конце второго года Великой Отечественной войны в сложных условиях эвакуации в далеком уральском городе. Для всех участников премьеры это действительно был праздник, событие долгожданное, а для создателей — выстраданное. В тот момент никто не предполагал, какая судьба предстоит спектаклю с нежным женским именем «Гаянэ».

История постановки началась в 1939 году, почти за четыре года до военной премьеры 1942 года, под совершенно другим названием, и даже не в Ленинграде.

По предложению руководства Ереванского театра оперы и балета имени А. Спендиарова в феврале 1939 года А. Хачатурян приступает к работе над балетом «Счастье». Спектакль был предназначен для показа на Декаде армянского искусства в Москве. С большой заинтересованностью и энтузиазмом композитор взялся сочинять музыку к первому балету о современной жизни армянского народа, буквально «напитав» себя мелодиями родного края. Он ознакомился с национальными мотивами, специально прослушивал многие фольклорные коллективы республики. После премьеры А. Хачатурян писал: «Работа над балетом шла необычайно интенсивно, я бы сказал, по конвейеру. Написанная мною музыка немедленно передавалась частями переписчикам, а затем в оркестр» [2]. Одновременно с композитором работали автор либретто Г. Ованесян и балетмейстер И. Арбатов (И. Ягубян). Все были увлечены необычностью задачи: рассказать средствами хореографии современную историю о любви деревенской девушки Каринэ и пограничника Армена, о жизни и труде колхозников и пограничников, их доблести и патриотизме.

После одного показа нового балета в сентябре 1939 года в Ереванском театре премьера «Счастья» состоялась 24 октября 1939 года на сцене Государственного академического Большого театра в Москве. Спектакль прошел успешно, несмотря на заметные недостатки либретто. Особо пристальное внимание профессионалов привлекла музыка, поэтому армянский балет был внесен в постановочные планы Большого театра. Прошел год, но работа над постановкой так и не началась.

Неожиданно для многих в последнем номере ленинградской газеты «За советское искусство»<sup>1</sup> за 1940 год появилась статья «Солнечный спектакль» [3, с. 3]. В ней объявлялось о начале работы постановочной бригады Кировского театра над балетом «Счастье». В состав бригады входили композитор А. Хачатурян, режиссер-постановщик Ф. Бондаренко, дирижер И. Шерман,

---

<sup>1</sup> Печатный орган Театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

художник М. Сарьян. Балетмейстером значилась Н. Анисимова, она же стала автором газетной статьи. В связи с этим приведем один интересный факт. Из письма и. о. директора Е. Радина к художнику М. Сарьяну<sup>2</sup> от 30 ноября 1940 года следует, что выпуск спектакля был намечен на весну 1941 года, «подготовительные работы уже начались», и, главное, «балет ставят Н. А. Анисимова и з[аслуженный] а[ртист] С. Г. Корень» [4, л. 9]. Далее ни в одном документе фамилия С. Кореня не встречается. В воспоминаниях артистов также нет сведений о совместной работе над балетом. Косвенно возможность такого содружества объясняют устные воспоминания Н. Анисимовой: «Лавровский сам и выдвинул [меня], хотя труппа была против и не верила в женщину-балетмейстера» [5]. По-видимому, чтобы сломить недоверие труппы, в помощь начинающему хореографу и был дан старший товарищ.

Каким образом постановка балета переносится в Ленинград? На этот вопрос дает ответ фрагмент из письма референта репертуарной части театра Н. Шастина в Ленинградское отделение управления по охране авторских прав:

«В виду того, что для Большого театра эта работа не была первоочередной, а театру им. Кирова был необходим материал для новой постановки Гл[лавное] Упр[авление] Театров включило балет “Счастье” в репертуарный план театра им. Кирова на 1941 год» [4, л. 48]. Возникли сложности с либретто балета: первый сценарист Г. Ованесян предъявил театру претензии в связи с нарушением его авторских прав. Далее в письме даются исчерпывающие и краткие ответы еще на несколько вопросов, неизбежно возникающих у историков. «По указанию Гл[авного] Упр[авления] Театров договор с А. И. Хачатуряном был передан театру им. Кирова. Театр поручил написание нового либретто К. Н. Державину. Либретто написано и принято театром. Либретто тов. Ованесяна совершенно не удовлетворяло театр и было целиком отвергнуто. Никакого редактирования, никаких переделок в отношении либретто тов. Ованесяна не предпринималось. К. Н. Державин взял новый сюжет, новую тему — без заимствования из либретто тов. Ованесяна, что может быть проверено Л[енинградским] О[тделом] упр[авления] по охране авторских прав.

Композитор А. И. Хачатурян в соответствии с новым либретто К. Н. Державина перерабатывает музыку и пишет новую картину и ряд новых сцен.

В силу этого театр отвергает обвинения тов. Ованесяна, как несостоятельные. Если автор настаивает на изменении названия балета, то оно будет изменено» [4, л. 48].

Письмо датировано 4-м апреля 1941 года. Отметим, что название «Счастье» употребляется вплоть до июня 1941 года. На производственном

---

<sup>2</sup> С М. Сарьяном велись переговоры, но он отказался ввиду загруженности работой в Москве. После этого художником балета стал Н. Альтман.

совещании от 29 мая балет обсуждают именно под этим названием [4, л. 83]. По-видимому, оно сохранялось как рабочее.

С января 1941 года начинается целенаправленная работа над спектаклем. Краткие сообщения в газете «За советское искусство» в феврале – марте подтверждают это: «К. Н. Державин написал новое либретто, отличающееся драматизмом и яркостью замысла. В связи с этим композитор заново перерабатывает клавишную и партитуру балета» [6, с. 6]. «Музыка ставит перед нами весьма серьезные и сложные задачи. Она заставляет искать новые пути танцевальной выразительности, разнообразия танцевального языка. ...Особой трудностью нашего спектакля является задача на бытовой основе сюжета построить поэтическое действие. ...Здесь музыка А. Хачатуряна оказывает нам огромную помощь» [7, с. 1], — писала Н. Анисимова в мартовской заметке.

Отметим, что первоначально все-таки не предполагалось менять или дописывать музыкальный материал. Перед сценаристом стояла нелегкая задача создать свое либретто на основе готовой музыки, «раскрыть тему “Счастье” на материале быта нашей советской Армении, сочетая лирику с комедийностью и романтическим героизмом, сочетая тему большого личного счастья со счастьем новой жизни на радостной советской земле» [3, с. 3]. Цели ставились высокие и чрезвычайно актуальные в предвоенные годы: показать в танце борьбу с правонарушителями, вредителями, активное противодействие предательству во всех его формах. А так как попытки создания спектаклей на современную тему появлялись регулярно, то постановщики стремились не повторять возможных ошибок: «В процессе работы мы отвергаем всякие варианты, которые могут привести к упрощенной плакатной схеме» [3, с. 3].

Естественно, что даже опытному театроведу К. Державину было сложно сочинять сценарий, постоянно имея в виду готовую музыкальную драматургию. Он признавал противоестественность такой работы. Как вспоминала впоследствии Н. Анисимова, К. Державин, обдумывая либретто, говорил, «что танцы зазвучат по-иному, если будет правильное, соответствующее музыке, действие» [4, д. 470]. Поэтому директор театра Е. Радин и балетмейстер Н. Анисимова настойчиво приглашают А. Хачатуряна прибыть из Москвы в Ленинград и работать вместе [4, л. 36; 38; 47]. Но композитор медлит, ссылаясь на болезнь.

Вероятно, А. Хачатурян без энтузиазма воспринял перенос постановки балета из столичного Большого театра в ленинградский Кировский. Тем более, что в то же время с ним велись переговоры администрации Большого театра о написании оперы «Хаджи-Мурат» и балета «Спартак». Композитор был в нерешительности. Начало активной переписки и сочинение дополнительной музыки ведется с середины февраля 1941 года.

В дополнение ко всему из докладной записки от 22 апреля 1941 года дирижера театра И. Шермана узнаём, что «в настоящее время композитор занят

над музыкой к “Маскараду” в театре им. Вахтангова и потому над “Счастьем” работает недостаточно» [4, л. 75]. Дирижер даже предлагает командировать в Москву Анисимову для ускорения работы. Объясняет он свое предложение так: «3-я картина композитором еще не написана, [а] в 4-ой, 5-ой и 6-ой картинах необходимо дописать музыку минут на пятнадцать и проредактировать эти картины в связи с новым либретто» [4, л. 75].

Работа шла не так активно, как того хотели ленинградцы. Этому существует еще одно объяснение: композитор не получил официального разрешения от Главреперткома на переработку музыки балета «Счастье» по новому либретто. 10 апреля 1941 года Хачатурян в телеграмме в Главрепертком просит «ускорить разрешение» [4, л. 68], а 21 апреля помощник директора театра имени С. М. Кирова А. Беляков пишет: «Срочно вышлите разрешение...» [4, л. 72].

Напомним, что в первые полгода работы над либретто и редактированием музыки балет называли «Счастье», не изменяя первоначального наименования. В дальнейшем переработанное либретто повлекло за собой изменение названия постановки по имени главной героини «Гаянэ». Премьера балета в декабре 1942 года прошла под этим названием.

В работе над историей создания музыкального спектакля закономерно стремление увидеть и услышать тот музыкальный материал, который лег в основу изучаемой постановки. Известно, что клавиш первой редакции балета «Гаянэ» в виде переложения для фортепиано в четыре руки М. Карпова<sup>3</sup> был опубликован в 1945 году (М.- Л., Музгиз). По этим нотам в полной мере можно представить порядок номеров всей постановки.

В нотной библиотеке Мариинского театра хранится папка с надписью: «“Гаянэ” карандашный автограф Карпова» [8]. Стандартные нотные листы заполнены аккуратным почерком концертмейстера. При просмотре оказалось, что это не вся музыка к балету, а лишь некоторые номера из 1-го, 2-го и 3-го актов, но большинство фрагментов принадлежит 1-му акту. Самое ценное здесь — даты, проставленные педантичным переписчиком. Но М. Карпов их ставит не с начала клавира. Можно предположить, что Вступление, «Сбор хлопка», Сцена отдыха, Танец колхозников, Выход Гико, Приезд Казакова взяты без изменений из балета «Счастье». Тем более, что на первой странице нот переписчик сделал надпись: «Балет “Счастье” музыка А. Хачатуряна». Даты указаны с 21 февраля 1941 года по 30 мая 1941 года. По-видимому, по мере поступления нот от композитора М Карпов их переписывал.

Итак, несмотря на все сложности с либретто и с новой музыкой, Н. Анисимова увлеченно ставит и 29 мая 1941 года представляет Художественному

---

<sup>3</sup> Карпов Михаил Петрович (1884–1960) — дирижер и ведущий концертмейстер балетной труппы Театра оперы и балета имени С. М. Кирова с 1918 по 1955 год.

совету театра 1-й акт<sup>4</sup> балета. В Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга сохранился стенографический отчет производственного совещания о работе над балетом «Счастье» [4, л. 83]. Вдохновленный увиденным, директор театра Е. Радин (он высказывался первый) говорил: «Сегодня я всё понял и всему поверил. Потому, что это [сделано] очень просто и очень грамотно, я бы сказал с настоящим вкусом и с хорошей культурой» [4, л. 85].

Художественный руководитель труппы Л. Лавровский<sup>5</sup>, благодаря которому Н. Анисимова стала хореографом балета «Счастье», поддерживая ее, отметил: «Мы присутствовали на рождении очень интересного и ценного постановщика; ...есть основания полагать, что мы получим очень интересный, своеобразный и достаточно волнующий спектакль» [4, л. 115 (об.)]. Эти слова стали итогом недолгой, но трудной работы для начинающего хореографа и для исполнителей.

Выступающие отмечали, что начальные этапы постановки, хотя и шли достаточно интенсивно, все же были окружены пессимизмом и, можно добавить, недовольством труппы. Недоверие к женщине-балетмейстеру усугублялось и тем, что «работа проходила при отсутствии плана, графика, даже при наличии штурмовщины<sup>6</sup>. ...Внутри репетиционный план также плохо выполнялся. Масса времени терялась в бездействии» [4, л. 109]. Многие можно объяснить творческой натурой постановщика. Н. Анисимова, будучи эмоциональной, импульсивной, могла прийти на репетицию, не имея четкого хореографического решения сцены или номера. Зачастую она обдумывала и ставила их во время репетиции. Артистов это раздражало и выводило из терпения. Поэтому на совещании Е. Радин произнес такую фразу: «Насколько мне известно, товарищ Анисимова испытывает очень большие трудности в связи с отсутствием на репетициях ряда ответственных исполнителей ролей» [4, л. 86]. Естественно, что имена «ответственных исполнителей» названы не были.

Создание спектакля шло в период расцвета на балетной сцене хореодрамы. Н. Анисимова также пробовала строить массовые мизансцены «по типу поведения каждого отдельного человека». В разговоре на совещании выяснилось, что некоторые не были согласны с таким методом. Так, многоопытный

---

<sup>4</sup> При чтении отчета мы обратили внимание на то, что некоторые танцы в дальнейшем стали идти в 3-м, 4-м актах.

<sup>5</sup> Лавровский Леонид Михайлович (1905–1967) — танцовщик, балетмейстер, с 1938–1944 — художественный руководитель балетной труппы Театра имени С.М. Кирова.

<sup>6</sup> Штурмовщина — поспешная, беспланируемая работа с целью наверстать упущенное.



Л. Леонтьев<sup>7</sup> заявил: «Я категорически против того, чтобы дать массе индивидуальную игру. Это только несет неразбериху, толчею и базар, все те моменты, которые требуют большого напряжения» [4, л. 109]. Но мизансцены Н. Анисимова продумывала и ставила не одна. Об этом несколько слов сказал Л. Лавровский: «Здесь [в сценах] она менее опытна, чем в танце. Это естественно. Мы часто встречаемся на репетициях, у нас есть общий язык» [4, л. 115 (об.)]. Как художественный руководитель Л. Лавровский, со своей стороны, помогал и опекал молодого постановщика.

Далее выступающие отмечали, что «творческий показ прошел очень удачно, в танцевальном и в *драматургическом* отношении *это был образцовый спектакль* (курсив мой. — И. П.)» [4, л. 93 (об.)]. Из стенограммы обсуждения удалось выявить большинство названий танцев, которые были показаны на просмотре. Номера мы расположили в соответствии с либретто К. Державина (1941): Танец хлопка; Танец Аракси и Авета; Гаянэ и Авет; вариация Армена; приезд Казакова; Танец ковровщиц (2 карт.); Колыбельная (2 карт.); Танец розовых девушек (5 карт.); Танец стариков (5 карт.); Гопак (5 карт.).

Партитура А. Хачатуряна богата мелодиями с красочной национальной основой. Н. Анисимова чутко улавливала армянские мотивы в музыке. Уже во время постановки только 1-го акта артисты заметили: «Работа идет совершенно необычная, ...колорит движения, характер движения, стилистика движения необычн[ые] для нас» [4, л. 100]. В дальнейшем весь балет будет построен на народном танцевальном материале. Уже первые показанные номера отличались своеобразием и театральностью. Балетмейстер, прислушиваясь к музыке, активно использовала свой богатый танцевальный опыт, не забывая претворять его в характерный, созвучный армянским мелодиям, танец. Л. Лавровский в своем выступлении определил сразу: «У постановщика есть танцевальный язык, он свеж, он присущ ей, он не напоминает ничего виденного и переделанного... Это очень ценное основное качество, по которому можно определить, что это балетмейстер, а не сцепщик» [4, л. 115 (об.)]. Впоследствии Н. Анисимова писала, что «старалась пользоваться широконациональными штрихами и красками» [9, с. 58] как важным основным материалом, помогающим создавать хореографические образы.

Работа над балетом, действительно, была интересной и непривычной. Музыка вдохновляла, часто изумляла своим отчетливо национальным звучанием, которое требовало адекватного отображения в движениях. О танцевальном языке на совещании говорили многие. В процессе разговора был подмечен еще один немаловажный нюанс «относительно манеры, с которой держится масса —

---

<sup>7</sup> Леонтьев Леонид Сергеевич (1885–1942) — выпускник Петербургского театрального училища (1903), советский артист, балетмейстер, педагог.

девушки, они держатся по манере старого классического балета» [4, л. 93 (об.)] Таким образом, сами участники показа отмечали: чтобы все воспринималось естественно, надо и в сценах между танцами вести себя проще.

На совещании были указаны конкретные сроки выпуска спектакля. Они существенно сдвинулись по отношению к установленным ранее. Директор Е. Радин определил их так: «Мы в этом году [1941] должны под рояль сдать второй акт и какие-то фрагменты, очень большие из других актов с тем, чтобы к сентябрю балет был бы закончен и в октябре [1941 года] его выпустить» [4, л. 90]. Отмечаем это особо, потому что в статье В. Юзefовича «Арам Хачатурян. Создание “Гаянэ”» сказано: «Премьера намечалась на конец июня 1941 года» [10, с. 47].

После показа и обсуждения просмотренного материала коллективу дали несколько дней отдохнуть от постановочных репетиций и осмыслить все сказанное в адрес исполнителей и постановщика. 14 июня 1941 года в театральной газете «За советское искусство» появляется статья З. Чупровой о возобновлении репетиций балета «Счастье». «Несколько дней тому назад балет приступил к репетициям третьей картины второго акта — “водопад”, балета “Счастье”. ...Очень приятно, что с первой же черновой репетиции наши артисты стараются найти правильную линию поведения для дальнейшего раскрытия образа» [11, с. 1]. «Правильная линия поведения» была найдена исполнителями не только в отношении создания образов.

В этом же номере газеты наиболее сознательные танцовщицы дали сощобязательства и объявили соревнование по балету «Счастье». Артистки А. Блатова, А. Улитина, Т. Шмырова давали обещание повышать качество исполнения номера «Гопак», «не успокаиваясь на достигнутом», помогать друг другу в «усвоении стиля, характера и технической стороны номера», и далее, «соблюдать производственную дисциплину, т. е. репетировать в полную силу, полностью соблюдать все указания балетмейстера» [11, с. 3].

Солистка балета Т. Вечеслова предлагала свою помощь другим составам в разучивании партии Аракси<sup>8</sup> и обещала «присутствовать на репетициях на следующий день после участия в спектакле» [11, с. 3]. Это действительно было серьезное решение и обещание, так как с дореволюционных времен существовало негласное правило для балерин и первых солистов об обязательном выходном дне после исполнения ими ответственной партии в балете.

Балетмейстер Н. Анисимова не отставала от коллег по цеху и, «желая ускорить сроки подготовки балета, обещает тщательно планировать репетиционную работу, ликвидировать практику коротких массовых репетиций длительностью менее часа и повысить самодисциплину на репетициях путем организации спокойной работы» [11, с. 3].

<sup>8</sup> Аракси — подруга Гаянэ, переименованная позже в Нунэ.

Но этим благим намерениям не суждено было осуществиться. В конце статьи на первой странице газеты читаем, что «сцену “водопад” в этом сезоне закончить не удастся, т. к. с пятнадцатого числа до 24-го [июня 1941 года. — И. П.] репетиции по “Счастью” временно прекращаются из-за подготовительной работы к юбилею Е. М. Люком» [11, с. 3].

Так завершился начальный этап работы над балетом. Показ 1-го акта доказал право Н. Анисимовой на сочинение целого спектакля в стенах театра. Сложности, с которыми столкнулись постановщики, казались преодолимыми. К. Державин писал либретто, учитывая пожелания композитора, отвечающее требованиям времени. А. Хачатурян, со своей стороны, прислушивался к хореографу и либреттисту.

А потом была война... Она нарушила все планы. В первые месяцы и речи не могло быть о возобновлении каких-либо репетиций. Постепенно становилось понятно, что надо готовиться к эвакуации...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Азаров Вс., Прицкер Д.* Гаянэ (Премьера в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова) // Литература и искусство. 1943. № 3. 16 янв. С. 3.
2. Я был и буду всегда армянином. Из воспоминаний Арама Хачатуряна. // Ноев ковчег. 2020. № 5 (328), июль. URL: <https://noev-kovcheg.ru/mag/2020-05/6976.html> (дата обращения: 27.07.2021).
3. *Анисимова Н.* Солнечный спектакль // За советское искусство. 1940. 31 дек. С. 3.
4. Материалы по постановке балета «Гаянэ» музыка А. Хачатуряна (договора, переписка, докладные записки, протоколы совещаний 1940–1942 г.). Либретто балета // СПб ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 199.
5. Из беседы Н. А. Анисимовой с А. А. Соколовым-Каминским // Личный архив А. А. Соколова-Каминского. 1976.
6. *Б/а.* Работа над балетом «Счастье» // За советское искусство. 1941. 4 февр. С. 6.
7. *Анисимова Н.* К постановке балета «Счастье» // За советское искусство. 1941. 15 март. С. 1.
8. «Гаянэ» // Нотная библиотека Мариинского театра (ОНФ ГАМТ). «Гаянэ». Автограф Карпова. №24760.
9. *Анисимова Н. А.* И характерный танец необходим! // Мастера балета — самодеятельности. М.: Искусство, 1973. Вып. 1. С. 58.
10. *Юзефович В.* Арам Хачатурян. Создание «Гаянэ» // Советский балет. 1983. № 5. Сент. – окт. С. 47.
11. *Чупрова З.* Репетиции балета «Счастье» // За советское искусство. 1941. 14 июня. С. 1.

#### REFERENCES

1. *Azarov Vs., Priczker D. Gayane`* (Prem`era v Leningradskom teatre opery` i baleta imeni S. M. Kirova) // *Literatura i iskusstvo*. 1943. № 3. 16 yanv. S. 3.
2. Ya by`l i budu vseгда armyaninom. Iz vospominanij Arama Xachaturyana. // *Noev kovcheg*. 2020. № 5 (328), iyul`. URL: <https://noev-kovcheg.ru/mag/2020-05/6976.html> (data obrashheniya: 27.07.2021).
3. *Anisimova N. Solnechny`j spektakl`* // *Za sovetskoe iskusstvo*. 1940. 31 dek. S. 3.
4. Materialy` po postanovke baleta «Gayane`» muzy`ka A. Xachaturyana (dogovora, perepiska, dokladny`e zapiski, protokoly` soveshhanij 1940–1942 g.). Libretto baleta // SPb CzGALI. F. 337. Op. 1. D. 199.
5. Iz besedy` N. A. Anisimovoj s A. A. Sokolovy`m-Kaminskim // *Lichny`j arxiv A. A. Sokolova-Kaminskogo*. 1976.
6. *B/a. Rabota nad baletom «Schast`e»* // *Za sovetskoe iskusstvo*. 1941. 4 fevr. S. 6.
7. *Anisimova N. K postanovke baleta «Schast`e»* // *Za sovetskoe iskusstvo*. 1941. 15 mart. S. 1.
8. «Gayane`» // *Notnaya biblioteka Mariinskogo teatra (ONF GAMT). «Gayane`»*. Avtograf Karpova. №24760.
9. *Anisimova N. A. I xarakterny`j tanecz neobxodim!* // *Mastera baleta – samodeyatel`nosti*. M.: *Iskusstvo*, 1973. Vy`p. 1. S. 58.
10. *Yuzefovich V. Aram Xachaturyan. Sozdanie «Gayane`»* // *Sovetskij balet*. 1983. № 5. Sent. – okt. S. 47.
11. *Chuprova Z. Repeticii baleta «Schast`e»* // *Za sovetskoe iskusstvo*. 1941. 14 iyunya. S. 1.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пушкина И. А. — доц. каф. балетоведения; [i.pushkina.spb@yandex.ru](mailto:i.pushkina.spb@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pushkina I. A. — Ass. Prof. of the Ballet Science Chair; [i.pushkina.spb@yandex.ru](mailto:i.pushkina.spb@yandex.ru)

УДК 792.8

ПЕРВЫЙ СОЛИСТ ВТОРОГО ПЛАНА:  
ТАНЦОВЩИК ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЭЖЕН ГЮГЕ

*Федорченко О. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Французский танцовщик Эжен Гюге (Eugène Huguet, 1821–1875) посвятил русскому балету более двадцати лет. Он был ангажирован в петербургскую балетную труппу в качестве ведущего солиста, по окончании исполнительской карьеры преподавал в Театральном училище. Гюге принимал участие практически в каждой знаковой петербургской премьере 1850-х годов, однако, до сих пор он не попадал в поле зрения исследователей (за исключением незначительных упоминаний в исследованиях В. М. Красовской и Ю. И. Слонимского). В настоящей статье, написанной по материалам периодической печати и личного дела артиста, хранящегося в Российском государственном историческом архиве, предпринята попытка рассмотреть и проанализировать исполнительскую деятельность Эжена Гюге в Санкт-Петербурге. Автор видит причину невнимания к фигуре Эжена Гюге в утвердившемся в балетоведении взгляде на идеального танцовщика эпохи романтизма, подразумевающим гармоничное сочетание высокой исполнительской техники и актерского мастерства. Между тем Гюге, выступавший в дивертисментных номерах, был «просто» виртуозным танцовщиком и партнером балерины.

**Ключевые слова:** Эжен Гюге, Жюль Перро, петербургский балет, романтический балет, история балета.

**Благодарности:** Благодарю Мариуша Водзицки, сообщившего ценные сведения о деятельности Гюге в Европе; К. Э. Лебедеву — за перевод с французского языка некоторых документов из личного дела танцовщика.

THE FIRST SOLOIST OF A SECOND OUTLINE: DANCER  
OF THE ST. PETERSBURG BALLET COMPANY EUGÈNE HUGUET

*Fedorchenko O. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute for the History of the Arts, 5, St. Isaac's Square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

A French dancer Eugène Huguet (1821–1875) devoted more than twenty years to Russian ballet. He was engaged to the St. Petersburg ballet troupe as

a leading soloist, at the end of his performing career he taught at the Theater School. Huguet took part in almost every iconic St. Petersburg premiere of the 1850s, but until now he has practically not come to the attention of researchers (with the exception of minor mentions in the studies of V. M. Krasovskaya and Yu. I. Slonimsky). In this article, written on the materials of the periodical press and the personal file of the artist, stored in the Russian State Historical Archive, an attempt is made to review and analyze the performance activities of Eugene Huguet in St. Petersburg. The author sees the reason for the lack of attention to the figure of Eugene Huguet in the view of the ideal dancer of the era of romanticism, which has been established in ballet studies, which implies a harmonious combination of high performing technique and acting skills. Meanwhile, Huguet, who performed in divertissement numbers, was “simply” a virtuoso dancer and partner of a ballerina.

**Keywords:** Eugène Huguet, Julle Perrot, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history.

Имя французского танцовщика Эжена Гюге, посвятившего русскому балету более двадцати лет, что называется, «на слуху». Известно, что в 1850-е годы он был солистом петербургской балетной труппы, демонстрировал отличную исполнительскую технику. Высоко оценена его деятельность в петербургском Театральном училище в 1850–60-е годы; имена ведущих русских балерин Екатерины Вазем и Евгении Соколовой, учениц Эжена Гюге, говорят о его незаурядном педагогическом таланте. Но это общеизвестные факты, о которых можно прочитать и в Википедии. Если же задаться вопросами, в каких балетах блистал Гюге, в каком имел самый большой успех, чьи педагогические традиции он передавал своим ученицам в балетных классах училища, то на них вряд ли кто-то сможет дать ответы: в нашей истории балета есть образ хорошего танцовщика и талантливого педагога, и всё... Гюге — «известный незнакомец».

Вопреки значительной роли, которую он сыграл в истории петербургской балетной труппы как танцовщик и педагог, литературы о нем практически нет. В частности, его имя отсутствует в отечественных энциклопедиях «Балет» (1981) и «Русский балет» (1997), нет его и в зарубежных энциклопедиях. Дореволюционные историки балета А. Плещеев [1] и С. Худеков [2] о Гюге упоминают кратко. Не удостоился он внимания историка отечественного и европейского балета Веры Красовской [3; 4]. Не вызывал он интереса и у европейских балетоведов: о Гюге не упоминал Айвор Гест в своих трудах по истории английского и французского балета эпохи романтизма [5; 6], его имени нет в новейших исследованиях Лауры Ормигон [7], Бенедикт Жаррас [8], Надин Мейснер [9].

Самая развернутая информация о Гюге содержится в двухтомнике «Материалы по истории русского балета» под редакцией М. Борисоглебского [10], где кратко изложено содержание личного дела Гюге, хранящегося в фонде Дирекции Императорских театров. В представленном очерке постараемся охарактеризовать первого солиста петербургской балетной труппы, 200-летие которого приходилось на недавний 2021 год.

Эжен Гюге отдал России двадцать один год своей достаточно короткой 54-летней жизни. В том, что французский танцовщик был обделен вниманием отечественных историков балета, нет ни злого умысла, ни пренебрежения его творчеством. Расцвет исполнительской деятельности Гюге пришелся на 1850-е годы, когда в петербургской труппе работали такие харизматические танцовщики и артисты, как Христиан Иогансон (с 1841 года), Мариус Петипа (с 1847-го) и Жюль Перро (с 1848-го). Эти три танцовщика негласно разделили между собой художественные амплуа: Иогансон доминировал в ролях лирического и благородного плана, Петипа исполнял главные танцевально-драматические партии, Перро на премьерский репертуар не претендовал и выходил в танцевально-игровых ролях второго плана. Гюге в этой блестящей компании отвечал за виртуозные танцы: его уделом были многочисленные вставные *pas de deux* и *pas de trois*, которые, чуть притормаживая действие балетов, позволяли зрителям оценить невероятные технические трудности, выше которых, как тогда писали, «не может идти балетное искусство». В этом и кроется одна из причин, почему собственно биография и творчество Гюге не стали предметами изучения: в его репертуаре не было ролей, которые бы позволили говорить о нем как о танцовщике-актере. Ведь «полноценный» танцовщик должен сочетать в себе уверенную технику и актерский дар. Гюге же довольствовался отточенной техникой и репутацией виртуоза и на роли с актерским содержанием не посягал (хотя, возможно, он и хотел бы выйти в игровой партии, но ему никто их не поручал и не предлагал).

Эжен Гюге приехал в Россию в январе 1848 года. Его русская служба началась с момента пересечения границы 18 января 1848 года [11, л. 1]. Предварительно заключенным во Франции контрактом место его службы не оговаривалось: «Дирекции представляется [право. — О. Ф.] оставить его на службе при С. Петербургских театрах или отправить к Московским» [11, л. 1]. По прибытии в Петербург, вероятно, состоялся «просмотр», после которого директор А. М. Гедеонов принял окончательное решение: «[Гюге. — О. Ф.] Оставлен он мною при здешней дирекции за усмотрение его таланта» [11, л. 1]. Эта фраза свидетельствует о том, что Дирекция Императорских театров считала, что петербургская балетная труппа, несмотря на присутствие в ней Христиана Иогансона и Мариуса Петипа, нуждается в еще одном классическом солисте.



Все трое — Иогансон, Петипа и Гюге — были почти ровесниками. Иогансону в 1848 исполнился 31 год, и он был полон сил; 30-летний (в 1848 году) Петипа, хотя считался 26-летним<sup>1</sup>, также находился в зените славы. Гюге приехал в Россию в год своего 27-летия (он родился в 1821-м).

Иогансон и Петипа представляли разные хореографические школы: первый — датскую, второй — французскую. Художественная «родословная» Гюге неизвестна: даже Л. Блок, известная скрупулезным и дотошным изучением исторических источников, вынужденно констатировала: «Чей ученик Гюге, нам установить не удалось» [12, с. 316].

Со временем обнаружались материалы, позволившие восстановить отдельные эпизоды европейского периода деятельности артиста. К примеру, новые материалы к творческой биографии Эжена Гюге на одной из конференций Российского института истории искусств в 2022 году представил в докладе Мариуш Водзицкий<sup>2</sup>. Исследователь, в частности, установил, что Гюге происходил из театральной семьи: его отец в 1820-е годы служил балетмейстером и был постановщиком мелодрам (*maître des ballets et chargé de la mise en scène des mélodrames*) в лионском Театре Селестинцев (*Théâtre des Célestins, Lyon*). В том же театре со второй половины 1820-х годов в ролях «молодых любовниц» выступала *Mariette Huguet* (скорее всего, мать Эжена Гюге). В конце 1820-х семья Гюге переехала в Париж: в 1828 году имя Гюге-отца, сначала как режиссера эпизодов (*régisseur pour la mise en scène*), а с сезона 1828/1829 — как главного режиссера (*régisseur-général*), появляется на афишах парижского театра «Амбигю-Комик» (*Ambigu-Comique*). Вполне возможно, что первым педагогом Эжена Гюге был отец. С 1834 по 1839 год Эжен Гюге посещал балетные классы Парижской оперы. В сезоне 1843/44 годов 22-летний Эжен в качестве второго танцовщика выступал на сцене Большого театра (*Grand Théâtre de Lyon*) в Лионе и принимал участие в премьере «Девы Дуная», за которое удостоился упоминания в рецензии (*La Fille du Danube // Le Salon musical. 1843. 23 Nov.*): «Первое представление “Девы Дуная”, балета Тальони на музыку Адана<sup>3</sup>, состоялось в прошлый вторник при почти полном зале: несмотря на прекрасные декорации, изысканную постановку, чрезвычайно хороший сюжет автора дю Шале (*du Chalet*), несмотря на явный и признанный

<sup>1</sup> Известно, что он уменьшил свой возраст на четыре года.

<sup>2</sup> Водзицкий М. Танцовщик Эжен Гюге (Huguet): европейский период: доклад, сделанный 1 декабря 2022 г. в Российском институте истории искусств, СПб в рамках III Историкомедведческих чтений «Драма. Опера. Балет». Цитаты из европейской прессы приводятся со скриншота презентации, сопровождавшей доклад г-на М. Водзицкого, перевод К. Э. Лебедевой.

<sup>3</sup> В тексте рецензии написано «Adam», в переводе мы используем устоявшееся в отечественной традиции написание имени композитора как «Адан».

талант мадемуазель Валентин (Valentine) и д'Иларио (d'Hilariot), мадам Аппиани (Appiani) и месье Гюге (Huguet), успех этого балета сомнителен». В 1844-м Гюге выступал в неапольском театре Сан Карло, где, по словам английского критика, «приобрел хорошую репутацию...» В феврале – марте 1845 года танцовщик был ангажирован в Лондон, в театр Друри Лейн (Drury Lane Theatre), где участвовал в премьере «Данаиды» (*Les Danaïdes*, 4 февраля). Осенью 1846 года Гюге вновь выступал на этой сцене в дуэте с 16-летней балериной Софией Фуоко (Sofia Fuoco). По словам Мариуша Водзицкого, изучившего английскую прессу, Гюге в Лондоне называли «новой звездой <...>, молодым танцовщиком, у которого больше достоинств, чем репутации».

Из этого следует, что в Россию прибыл весьма опытный солист, зарекомендовавший себя успешными выступлениями в европейских театрах. Решением оставить Гюге в Петербурге дирекция укрепляла мужской состав первых танцовщиков (но не очень понятно, в каких спектаклях предполагалось занять новое «приобретение»).

Сезон 1847/48 годов не был для балета слишком продуктивным, несмотря на успешные премьеры балетов «Пахита» и «Сатанилла», в которых блистательно выступил Мариус Петипа. Всего за сезон было дано двадцать пять балетных представлений, из которых тринадцать пришлось на «Пахиту»<sup>4</sup>.

Гюге был принят в петербургскую труппу на положение «первого танцора во всех родах, и в ролях мимических, в сем качестве танцовать во всех балетах, дивертисментах» [11, л. 8] с размером жалованья в 2000 рублей серебром [10, с. 366], ежегодным полубенефисом, сроком на три года. Заметим, что Дирекция Императорских театров «оценила» Гюге даже несколько выше Петипа: их жалованье было одинаковым (Петипа по контракту получал 8000 франков, составлявшие в пересчете 2000 серебряных рублей). Но с Гюге контракт заключили сразу на три года, до 1851-го, между тем как с Петипа (который не мог предъявить большое количество отзывов о себе в европейской прессе) до 1853-го контракты заключались лишь на год.

Несмотря на то, что Гюге прибыл в Россию в январе 1848 года, его дебют состоялся лишь спустя четыре месяца. На первый взгляд, — ничего страшного, ведь и Мариус Петипа впервые вышел на петербургскую сцену через четыре месяца после приезда. Но Петипа прибыл, когда театральный сезон уже закончился, т. е. в конце мая, а Гюге стал артистом Императорских театров в разгар театрального сезона. Поскольку ко времени приезда все выступления в балетах уже были распределены между Иогансоном и Петипа (зимний сезон

---

<sup>4</sup> Репертуар состоял всего лишь из пяти наименований: помимо двух названных премьер зимой 1847/48 годов, давали «Пери» (четыре спектакля), «Жизель» (два представления) и «Мельников» (два представления) [13, с. 139].

заканчивался 22 февраля), Гюге пришлось ждать открытия театров после Пасхи, которую в России в 1848 году праздновали 10 апреля.

Эжен Гюге впервые предстал перед русскими зрителями 9 мая 1848 года в опере М. Глинки «Жизнь за царя»: он исполнил классическое *pas de deux* в сцене бала в паре с Анастасией Яковлевой. Если сравнивать все отклики на выступления Гюге в России в качестве танцовщика на протяжении всей его деятельности, то обнаружится, что самые развернутые пассажи отечественных историков балета и хроникеров были посвящены его дебюту. Правда, речь не шла о талантах нового артиста или его исполнительском мастерстве. Главной темой дебюта Гюге стал... испанский костюм: «Для первого опыта ему дали протанцевать *Pas de deux* в испанском костюме... Можно себе представить, как кстати был испанский танец в стане польских воинов» (Вольф) [14, с. 133]; «Е. Гюге дебютировал в классическом *pas de deux* в опере “Жизнь за царя”, во время бала. Мне кажется, что тут излишни всякие комментарии» (Плещеев) [1, с. 155]; «Дебютировал на Мариинской сцене 7 мая 1848 в опере “Жизнь за царя”, причем исполнял танцы в испанском костюме» (Борисоглебский) [10, с. 366]. Даже В. Красовская не смогла удержаться и повторила слова А. Вольфа о пресловутом испанском костюме [3, с. 208].

Раз всех историков так задел этот испанский костюм, выскажем предположение, что это был собственный костюм Гюге, который он привез для своих выступлений на петербургской сцене из Франции<sup>5</sup>. Вполне вероятно, Гюге заказал его, имея в виду «испанский» репертуар петербургского Большого театра (балеты «Пахита» и «Сатанилла», испанские танцы из опер (например, болеро из «Фенеллы») и дивертисментов. Таким образом, «тот самый испанский костюм» Эжена Гюге свидетельствует, что артист рассчитывал исполнять ведущие афишные партии текущего репертуара.

Сам дебют прошел вполне удачно. Нам удалось обнаружить рецензию в «Северной пчеле», где строгий Рафаил Зотов отметил наличие у танцовщика «легкости и апломба», зафиксировал благожелательный прием публикой: «...г. Гюге очень понравился и был два раза вызван...», «Это весьма приятное приобретение для нашей прекрасной балетной труппы» [15, с. 425].

Дальнейшее положение (и продвижение) в труппе солиста во многом зависело от союза с балериной. Но тут Гюге не повезло: балерины были «разобраны». Мариус Петипа быстро стал постоянным партнером примы Елены Андреевны. Приехавшей осенью 1848 года Фанни Эльслер «достался» Христиан Иогансон.

<sup>5</sup> В то время еще не существовало единого художественного оформления спектакля, и артисты часто шили сами себе костюмы по своему вкусу. Вспомним, что Мариус Петипа перед приездом в Петербург заказывал в Париже у одного из лучших театральных портных роскошный (и дорогой) костюм для выступления в балете «Жизель» (за который он, кстати, далеко не сразу рассчитался) (см. об этом: [16, с. 82; 90–91]).

Из балерин «незанятой» оставалась лишь одна Татьяна Смирнова (по мужу Невахович), ровесница Гюге. Соперница Андреяновой по сцене, Смирнова «творчески воспринявшая принципы тальониевского романтического стиля» [3, с. 246], считалась лучшей русской исполнительницей главных партий в балетах «Сильфида» и «Тень» (разумеется, после Марии Тальони). Она и стала партнершей-балериной Эжена Гюге. Вскоре, в ее бенефис 3 декабря 1848 года, Гюге станцевал со Смирновой в двух балетах: «Мечта художника» и во втором акте «Сильфиды». Если в «Мечте художника» он вышел лишь в финальном радостном галопе, то в «Сильфиде» исполнил одну из важнейших мужских романтических партий – роль Джеймса. Пусть это был только второй акт, в котором главный герой преследовал свою мечту в зачарованном лесу, но роль сулила перспективы и однозначно указывала на неоспоримый лирический дар нового приглашенного артиста. Хотя у исследователя творчества Мариуса Петипа Марины Ильичёвой есть другое мнение: она считает, что «Гюге оказался хорошим танцовщиком героического амплуа» [16, с. 129] (правда, исследователь не уточняет, на основании каких данных и анализа каких ролей был сделан этот вывод).

Татьяна Смирнова ценила своего партнера. В следующий бенефис танцовщицы в 1849 году в балете «Тарантул» Смирнова и Гюге исполнили *Pas de deux*, названное «очень хорошим» [17, с. 126]. Дуэт Смирновой и Гюге отличался редкой гармонией: русские критики отмечали замечательные партнерские достоинства танцовщика. В его руках балерина чувствовала себя уверенно, поддержки казались безуильными и создавали иллюзию парения артистки в воздухе. Журналисты описывали «воздушные полеты г-жи Смирновой, которая выполняла их со всегдашним искусством» [18] в дуэте с Гюге. И пусть похвала относилась к вставному *Pas de deux* во втором акте балета «Тщетная предосторожность», но она ярко характеризует исполнительские качества Гюге в дуэтном танце: он умело скрывал технические моменты, делая незаметным участие танцовщика в подержках и выдвигая балерину на первый план. В другом дуэте, в балете «Тарантул», Гюге, напротив, подчеркнул чеканную технику балерины и ее уверенные вскоки на пальцы: «Г-жа Смирнова <...> смело и твердо становится на носки» [19]. Вероятно, неявная, но значительная поддержка партнера придавала танцовщице уверенности в движениях на пальцах.

Смирнова и Гюге недолго танцевали вместе: исполняемый балериной репертуар в конце 1840-х – начале 1850-х годов практически всегда исключал присутствие партнера. Так, на премьере «Эсмеральды» Перро поручил ей вторую женскую партию (Флер де Лис), но отказал в дуэте: невеста Феба исполнила только одну сольную вариацию на балу в честь собственной помолвки. В «Питомце фэй» Смирнова исполнила партию Розовой феи, хореографическое

решение которой также не подразумевало дуэтного танца. В «Жизели» Смирнова солировала в партии повелительницы виллис Мирты. В 1854 году танцовщица вышла на пенсию и покинула сцену. Других балерин для Эжена Гюге не было: все приглашенные в Санкт-Петербург звездные гастролерши танцевали с премьерами труппы — Иогансоном или Петипа.

После ухода со сцены Татьяны Смирновой Гюге стал партнером первой солистки Зинаиды Ришар. Их роднило многое — уверенная техника, победная манера исполнения, любовь публики и... отсутствие афишных ролей: репертуар Ришар и Гюге составляли разнообразные классические *pas de deux* и *pas de trois*. В них танцовщики демонстрировали чудеса виртуозности, скрываемые критиками за похвалами «ловкость», «уверенность», «бойкость», которые с полным правом можно отнести и к дуэтному танцу, и к исполнению вариаций: «Г-жа Ришар в *pas de deux*, которое она танцевала с г-м Гюге, выказала свойственную ей ловкость» (цит. по: [20, с. 43]). В рецензиях часто упоминается концертное *pas de deux*, которое Гюге и Ришар исполняли на бенефисах коллег; в статьях, как правило, лишь называли имя Эжена как партнера и хвалили «отчетливость» [21] танцев Зинаиды. Однако и этот дуэт просуществовал недолго: в 1856 году Зинаида Ришар взяла отпуск для выступлений в Париже и в родную труппу уже не вернулась. Гюге вновь остался без постоянной партнерши.

В 1855 году состоялась премьера балета Жюля Перро «Армида». Заглавную роль в нем исполнила Фанни Черрито, балерина «не первой молодости» [22, с. 224], а рядом с ней в партии Амура выступила воспитанница Театрального училища Марфа Муравьёва. Юную балерину заметили, и она стала появляться в репертуарных спектаклях петербургского Большого театра в сольных вариациях и отдельных небольших ролях. Вскоре ей доверили выступить во вставном *pas de deux* второго акта в «Фаусте», где будущая звезда русского балета должна была продемонстрировать, помимо виртуозной техники в вариации, и талант в дуэтном танце. До Муравьёвой в этом *pas de deux* блистала Зинаида Ришар. «Опекать» неопытную балерину доверили Эжену Гюге: он был постоянным исполнителем этого номера, а потому должен был внушить уверенность дебютантке. Дебют был признан удачным, в расточаемых Муравьёвой похвалах не затерялось и имя ее партнера, от которого зависела добрая половина успеха: «Перл русского балета, обещающий весьма многое, г-жа Муравьёва, танцевала *Pas de deux* с г. Гюге и справедливо заслужила рукоплескания» (цит. по: [20, с. 144]). Несколько дней спустя они вновь выступили в этом *pas de deux* в бенефисе драматической актрисы Владимировой, и, по словам рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей», их дуэт был так хорош, «что на него нельзя насмотреться» [23].

Гюге стал постоянным партнером Марфы Муравьёвой во второй половине 1850-х годов. Несомненно, то был удачный союз: опытный танцовщик опекал начинающую балерину, техника которой, как отмечали критики,

еще формировалась. Чуткость Гюге в дуэтном танце позволяла юной Муравьевой чувствовать себя уверенно в сложных адажио, где артист «заставлял» парить танцовщицу в воздушных подержках, скромно оставаясь в тени. Строки рецензентов, зафиксировавших в танцах Муравьевой «что-то воздушное» (цит. по: [20, с. 271]), несомненно, относятся и к партнерским достоинствам Эжена Гюге. Именно в дуэте с французом русская балерина сделала свои первые шаги к европейской славе.

Эжен Гюге зарекомендовал себя исключительно как танцовщик-солист. В этом статусе развивалась его деятельность на сцене петербургского Большого театра. Афишных партий, т. е. в тех, где его имя значилось в списке ролей, за все время исполнительской карьеры Гюге в России обнаружилось пять: упоминавшийся выше Джеймс в «Сильфиде»; Крестьянин, жених подруги Лиды, в возобновленном Петипа балете Филиппо Тальони «Лида, швейцарская молочница» (1849); сторож замка на премьере «Своенравной жены» (1850). Чуть позже (1854) в этом же балете он выступил в роли Слепого старика, который оказывался волшебником и устраивал главную интригу балета, переменяя местами героинь. А в буффонадном балетике «Балетмейстер в хлопотах» (1851) он, вместе с Христианом Иогансоном и Мариусом Петипа, исполнил роль... самого себя (роли всех троих в афише обозначались как «Первые танцовщики»).

Список балетов, в которых Эжен Гюге танцевал соло, обширен. Он включал следующие спектакли: «Мечта художника», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность», «Тень», «Жизель», «Своенравная жена», «Фламандская красавица», «Наяда и рыбак», «Балетмейстер в хлопотах», «Пахита», «Фауст». Как правило, он исполнял там *pas de deux* или *pas de trois*, реже — участвовал в более многофигурных композициях, как, например, *pas de cinq* в «Наяде и рыбаке». Но все эти хореографические ансамбли никак не влияли на сюжетное развитие балета и являлись номерами дивертисментов.

Журналисты того времени редко обращали внимание на мужское исполнительство: мужской танец, наполненный виртуозными трудностями, самоценный как объект «чистого» искусства, не привлекал внимания рецензентов, если он не развивал действие. Порой критики, писавшие о спектакле, похвалив балерину, вообще не называли фамилии исполнителя главной партии, что уж говорить о танцовщике, который вышел на сцену в одной бравурной вариации... Поэтому найти имя Гюге на страницах русской периодической печати, пусть даже в беглом перечислении фамилий танцовщиков, принимавших участие в дивертисментных номерах, — большая удача.

Тем не менее таких упоминаний нами обнаружено достаточно. Похвалы в адрес Гюге-танцовщика регулярно появлялись на страницах петербургских газет. В «Жизели» он исполнял «крестьянское» *pas de deux* вместе с Анаста-



сией Яковлевой. Посвятив танцовщице несколько хвалебных строк, критик «Санкт-Петербургских ведомостей» назвал и фамилию Гюге, присовокупив, что по-прежнему остается «при своем прежнем [благожелательном. — О. Ф.] мнении» [24] о нем. В балете «Тень» «*Pas de trois* г-жами Яковлевой, Ришар и г. Гюге было исполнено превосходно» [25]. «Недурным» сочли *pas de trois* с теми же участниками в балете «Лида, швейцарская молочница» [17, с. 125].

Чрезвычайно удачным было для Гюге *pas de trois* с Анастасией Яковлевой и Зинаидой Ришар, исполнявшееся в первом акте балета «Своенравная жена». Этот номер заметили все рецензенты, освещавшие спектакль, что говорит не только об интересной хореографии, но и о мастерстве исполнителей. Рафаил Зотов назвал *pas de trois* «прекрасным» [26]; рецензент «Современника» его оценил как «очень миленькое» [27, с. 275]; а корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» Василько Петров назвал номер «заслуживающим особенного внимания» [28].

В балете «Фламандская красавица» во время исполнения *pas de trois* с Зинаидой Ришар и воспитанницей Марией Суровщиковой танцовщицы вызвали «продолжительные и заслуженные рукоплескания» [29]. В балетном дивертисменте оперы Д. Ф. Обера «Густав» в паре с Ришар и еще тремя парами солистов (Фанни Черрито – Жюль Перро; Габриэль Иелла – Мариус Петипа, Мария Суровщикова-Петипа – Христиан Иогансон) Гюге весело проносился по сцене в финальном галопе.

Он часто выступал в бенефисах своих коллег с «концертными» *pas de deux* или (реже) *pas de trois*, но отзывы критиков не всегда указывали из какого балета взят номер: «В дивертисменте [в бенефис Тамберлика] отличались г-жи Прихунова, Амосова и г-н Гюге» (цит. по: [20, с. 229]). Вполне возможно, в репертуаре Гюге было «свое», сочиненное специально для подобных случаев *pas de deux*. На такие мысли наводят слова Маврикия Раппопорта, рецензировавшего бенефис драматической актрисы Владимировой в Александринском театре осенью 1858 года: «Г-жа Муравьева исполнила с г. Гюге новое *Pas de deux*» (цит. по: [20, с. 356]). Автора хореографии рецензент не назвал (им мог быть и Жюль Перро, и, возможно, сам Эжен Гюге), но сообщил, что в качестве женской вариации Муравьева танцевала «непостижимо трудное» соло из балета «Мраморная красавица».

Служба Гюге в Дирекции Императорских театров протекала ровно, без взысканий и штрафов. За несколько месяцев до окончания первого контракта, в конце 1850 года, по существующим правилам, Гюге уведомил администрацию о желании продолжить работу в России, но просил «возобновить контракт мой на условиях более выгодных» [11, л. 9 об.]. «Более выгодные» условия, вероятно, были им озвучены устно. Скорее всего, Гюге хотел получать такое же жалованье, как и Мариус Петипа, у которого оно достигло 2500 рублей серебром в год



[16, с. 184]. Но в представлении Гедеонова Мариус Петипа «котировался» выше Эжена Гюге. В рапорте 1850 года директор писал министру императорского двора, князю Петру Михайловичу Волконскому: «Петипа по таланту и способности его для театра полезен и необходим» (цит. по: [16, с. 185]). Гюге оставили с прежним содержанием 2000 рублей в год и... вменили в обязанности «обучать также танцам в Училище воспитывающихся по назначению Дирекции» [11, л. 13].

К Гюге в театральной администрации относились хорошо, его «полезность» подтверждает рапорт А. М. Гедеонова графу В. Ф. Адлербергу 1853 года, в котором директор, обосновывая необходимость продления очередного контракта с Гюге, указывает на «надобность в Артисте сем» [11, л. 17]. В 1858 году, когда исполнилось десять лет службы танцовщика в Дирекции Императорских театров, ему был «Всемиловейшее пожалован» пенсия в размере 571 рубль 44 копеек серебром [11, л. 31].

4 февраля 1859 года, согласно афишам, Гюге с Марфой Муравьевой, его постоянной партнершей в последние годы, принимал участие в бенефисе Амалии Феррарис. Гюге и Муравьева исполнили *pas de deux*, премьеры которого состоялась осенью 1858 года. После этой даты сведений о выступлениях Гюге на петербургской сцене обнаружить не удалось. И хотя контракты с 1859 года заключались с Гюге и как с танцовщиком (2000 рублей серебром) и как с педагогом (1200 рублей серебром) [11, л. 49–49 об.], 38-летний танцовщик, судя по всему, окончательно перешел на педагогическую деятельность. Работа Эжена Гюге в петербургском Театральном училище требует самостоятельного изучения.

Приглашение в 1848 году Эжена Гюге в Петербург и последовавшая затем его десятилетняя исполнительская деятельность в труппе Большого театра имели большое значение для достижения технического совершенства у русских танцовщиц. Великолепно владевший многими секретами исполнения классического танца, он, несомненно, делился ими со своими партнершами. Это подтверждает и рапорт Гедеонова министру императорского двора П. М. Волконскому: «он... безвозмездно занимается практическим обучением всех лучших здешних танцовщиц» (цит. по: [10, с. 366]), т. е. Гюге вел что-то вроде современного класса усовершенствования артисток. Результаты были замечены очень быстро. Уже в конце первого театрального сезона, в декабре 1848-го, Рафаил Зотов отмечал прогресс у Зинаиды Ришар, которая часто танцевала с Гюге: «Мы должны с величайшей похвалой отозваться о г-же Ришар. Она день ото дня совершенствуется, приобретая много мягкости, апломба и грации» [30]. Год спустя критик вновь выделял солисток, танцевавших с Гюге: «Мы были поражены успехами г-жи Ришар и прекрасным усовершенствованием г-жи Яковлевой». А затем, перечислив имена Анны Прихуновой, Марии Соколовой (Соколова 1) и Анастасии Амосовой, Зотов свидетельствовал «видимое и прекрасное развитие их талантов» [25]. С большой долей вероятности можно считать, что и с ними обеими занимался Эжен Гюге.

Эти замечания ценны тем, что раскрывают неизвестную сторону деятельности Гюге — его талант репетитора. Благодаря занятиям французского танцовщика с солистками и корифейками балетной труппы русские артистки сделали значительные успехи в профессиональном развитии. Это способствовало повышению художественного уровня петербургских танцовщиц и успеху балетов Жюля Перро на русской сцене. В творческих достижениях русских артисток 1850-х годов, несомненно, есть заслуга Эжена Гюге, французского танцовщика, первого солиста, так и оставшегося на втором плане балетной истории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Плещеев А. А. Наш балет. СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
2. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. Ч. IV. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. 310 с.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 312 с.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 432 с.
5. Guest I. The Romantic Ballet in England. London: Dance Books, 1954. 176 p.
6. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
7. Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2017. 573 p.
8. Jarrasse B. Les Deux corps de la danse, Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Paris: Centre national de la danse, 2018. 992 p.
9. Meisner N. Marius Peripa. The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019. 498 p.
10. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / Под ред. М. В. Борисоглебского. Л.: Изд-во Ленинград. хореограф. училища, 1938. Т. 1. 382 с.
11. Дело о службе при С. Петербургских театрах уволенного танцовщика пенсионера Евгения Гюге // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11574.
12. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
13. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 2 ч. СПб.: Типография Голике, 1877. Ч. II: Статистика драматической, оперной и балетной части. 214 с.
14. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 2 ч. Часть I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб.: Типография Голике, 1877. 190 с.
15. Р. З. Театральная хроника. Дебют г. Гюге // Северная пчела. 1848. 14 мая. С. 425.

16. Ильичева М. Неизвестный Петипа. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
17. Балет // Современник. 1850. Т. XIX. № 1–2. С. 119–126.
18. Театральная хроника. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 28 ноября. С. 1077.
19. Тан. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 янв. № 1. С. 2.
20. Груцынова А. П. Музыкальный и театральный вестник о балете: (1856–1859). СПб.: Планета музыки; Лань, 2022. 580 с.
21. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 29 апр. С. 540.
22. [Скальковский К. А.]. Балетоман. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 282 с.
23. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 30 дек. С. 1618.
24. Тан. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 9 нояб. С. 1.
25. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1849. 30 дек. С. 1154.
26. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1850. 27 нояб. С. 1062.
27. Новости петербургских театров. Балет // Современник. 1852. Т. XXV. № 2. С. 273–276.
28. Василько Петров. Театральное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 17 янв. С. 47.
29. С. О. Т. «Фламандская красавица» // Современник. 1851. Т. XXX. С. 185.
30. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 13 дек. С. 1118.

## REFERENCES

1. Plesheev A. Nash balet. SPb.: Izd-e F.A. Perejaslvtseva i A.A. Plesheeva, 1899. 474 s.
2. Khydekov S.N. Istoriya tanzev. P. IV. Petrograd: Tipografia "Petrogradskoy gazety", [1918]. 310 s.
3. Krasovskaya V.M. Russkij balentnij teatr on vozniknoveniya do serediny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1958. 312 s.
4. Krasovskaya V.M. Zapadnoevropeyskij baletnij teatr. Ocherki istorii: Romantizm. M.: ART, 1995. 432 s.
5. Guest I. The Romantic Ballet in England. London: Dance books, 1954. 176 p.
6. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance books, 2008. 474 p.
7. Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842 – 1850). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2017. 573 p.
8. Jarrasse B. Les Deux corps de la danse, Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Paris: Centre national de la danse, 2018. 992 p.
9. Meisner N. Marius Peripa. The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019. 498 p.
10. Materialy po istorii russkogo baleta / pod red. M.V. Borisoglebskogo. V 2-h tomah. T. I. L., 1938. 382 s.

11. Delo o službe pri S.Peterburgskih teatrah uvolennogo tanzovschika pensionera Evgenija Hugueta // RGIA. F. 497. OP. 1. Ed.hr.11574.
12. *Blok L.D.* Klassičeskij tanez. Istoria i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
13. *Volf A.I.* Hronika peterburgskih teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855. In 2 vol. P. II. SPb.: Tipografija Golike, 1877. 214 s.
14. *Volf A.I.* Hronika peterburgskih teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855. In 2 vol. P. I. SPb.: Tipografija Golike, 1877. 190 s.
15. *R.Z.* Teatralnaja khronika. Debut Hugueta // Severnaya Pchela. 1848. 14 may. S. 425.
16. *Il'icheva M.* Neizvestny Petipa. SPb.: Kompozitor, 2015. 456 s.
17. Balet // Sovremennik. 1850. T. XIX. № 1 – 2. S. 119 – 126.
18. Teatralnaja khronika. Benefis Iogansona // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1848. 28 nov. S. 1077.
19. *Tan.* Teatralnaja khronika // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1850. 1 janv. № 1. C. 2.
20. *Gruzinova A.P.* Muzikal'nij i teatral'nij vestnik o baletе: (1856 – 1859). Spb.: Planeta muziki; Lan', 2022. 580 s.
21. Peterburgskaja letopis' // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1856. 29 apr. S. 540.
22. [*Skalkovskij K.A.*]. Baletoman. Balet, ego istorija i mesto v rjadu izjatschnih iskusstv. SPb.: Tipografija A.S. Suvorina, 1882. 282 s.
23. Peterburgskaja letopis' // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1856. 30 dek. S. 1618.
24. *Tan.* Teatralnaja khronika // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1849. 9 nov. S. 1.
25. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1849. 30 dek. S. 1154.
26. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1850. 27 nov. S. 1062.
27. Novosti peterburgskih teatrov. Balet // Sovremennik. 1852. T. XXV. № 2. S. 273 – 276.
28. *Vasil'ko Petrov.* Teatral'noje obozrenije // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1851. 17 jan. S. 47.
29. *S.O.T.* «Flamandskaya krasavitza», novij balet // Sovremennik. 1851. T. XXX. S. 185.
30. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1848. 13 dek. S. 1118.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения, ст. науч. сотрудник;  
olgafedorcenco@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

# МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91

## ЯВЛЕНИЕ «ТАНЦЫ В ОПЕРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

*Брагинская Н. А.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматривается явление «танцы в опере» применительно к музыкальному театру И. Ф. Стравинского. С позиций удельного веса хореографических элементов анализируются четыре оперных сочинения, относящихся к разным этапам творчества композитора, — «Соловей» (1908–1914), «Мавра» (1921–1922), «Царь Эдип» (1926–1927), «Похождения повесы» (1947–1951), а также музыкальное представление «Потоп» (1961–1962), созданное по заказу телекомпании CBS, но при жизни Стравинского ставившееся и в оперной версии (Гамбург, 1963). В результате наблюдений автор приходит к выводу о важной для композитора роли дансантичных импульсов, которые зачастую определяют ключевые зоны в многоуровневой драматургии указанных сочинений. Так, опыт, почерпнутый молодым музыкантом на петербургских спектаклях Мариуса Петипа, получает новое претворение в зрелом модернистском театре Стравинского.

**Ключевые слова:** Игорь Стравинский, балет, опера «Соловей», музыкальное представление «Потоп», Мариинский театр, Мариус Петипа.

**Благодарности:** Статья написана на основе доклада «Игорь Стравинский и танец в опере: от *Соловья* до *Потопа*», подготовленного автором для выступления на международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 г., РАМ им. Гнесиных). Благодарю доктора искусствоведения профессора Ирину Петровну Сусидко за персональное приглашение к участию в конференции.

## PHENOMENON “DANCES IN THE OPERA” IN IGOR STRAVINSKY’S MUSICAL THEATER

*Braginskaya N. A.*<sup>1</sup>

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

The article deals with the phenomenon of «dances in the opera» in relation to the music theater of Igor Stravinsky. From the standpoint of the specific weight of choreographic elements, four opera compositions belonging to the composer’s different creative periods are analyzed – *The Nightingale* (1908–1914), *Mavra* (1921–1922), *Oedipus Rex* (1926–1927), *The Rake’s Progress* (1947–1951) – as well as a musical play *The Flood* (1961–1962), written for the CBS television company, but during the life of Stravinsky also staged in an opera version (Hamburg, 1963). As a result, the author comes to the conclusion about the important role of dance impulses for the composer, they often define the key areas in the multi-level dramaturgy of the analyzed works. Thus, the experience gained by the young musician at the Petersburg performances of Marius Petipa receives a new implementation in the mature modernist theater of Stravinsky.

**Keywords:** Igor Stravinsky, ballet, opera *The Nightingale*, musical play *The Flood*, Mariinsky Theater, Marius Petipa

**Acknowledgements:** The article is written on the basis of the paper «Igor Stravinsky and dance in opera: from *The Nightingale* to *The Flood*» delivered by the author at the international conference «Ballet in Musical Theater: History and Present Time» (November 21–25, 2022, Gnesin Russian Academy of Music). I thank the Doctor of Art Studies, Professor Irina Petrovna Susidko for personal invitation to participate in the conference.

То, что балет является поистине универсальным жанром для Игоря Стравинского, подтверждается интенсивным процессом «хореографизации»<sup>1</sup> его небалетной музыки, достигшим уже при жизни композитора рекордных масштабов. Как подсчитал Чарлз Джозеф, автор специальной статьи в новейшей «The Cambridge Stravinsky Encyclopedia», на балет оказалось положено около 90 процентов всей музыки Стравинского [2, с. 38]. Балетные импульсы, явные или скрытые, присутствуют и в четырех его операх («Соловей», «Мавра», «Царь Эдип», «Похождения повесы»). С явлением «танцы в опере», восходящим

---

<sup>1</sup> Термин «хореографизация» предложен в 1921 году критиком Д. И. Лешковым (см.: [1, с. 668]).

к французской традиции, композитор познакомился в петербургские годы, в Мариинском театре. Данная статья ставит своей задачей проследить, как юношеский опыт Стравинского, почерпнутый на спектаклях Мариуса Петипа, претворился в условиях модернистского театра русского мастера на разных этапах его творчества.

Закономерно, что Игорь Стравинский, сын знаменитого певца Императорской сцены и верный ученик Н. А. Римского-Корсакова, в 1908 году начинает свою театральную карьеру именно с оперы; ею стала лирическая сказка «Соловей» по Андерсену. Но под влиянием идей Сергея Дягилева жанровые приоритеты молодого композитора стремительно менялись, что и определило характер постановки «Соловья» в Париже в мае 1914 года<sup>2</sup>, когда опера наконец была завершена. Начнем с любопытной цитаты из периодики 1914 года. Документ, обнаруженный нами в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, представляет собой вырезку из номера «Петербургской газеты» от 1 июня 1914 года со следующей публикацией: «Гвоздем русского сезона в Париже был “Золотой петушок” (беседа с балетмейстером Б. Г. Романовым)».

«В Петербург возвратился молодой балетмейстер Б. Г. Романов, ездивший в Париж для постановки танцев в новой опере “Соловей” И. Ф. Стравинского.

— Собственно говоря, танцев в “Соловье” нет, — сказал нам г. Романов, а есть китайский марш, которому я придал танцевальный характер. Опера “Соловей” имела большой успех, несмотря на то, что ее поставили в какие-нибудь четыре дня. Все остальное время ушло на приготовления к “Золотому петушку”, который, действительно, оказался “гвоздем” нынешнего русского сезона в Париже. Первое представление “Соловья” дало сбору 61 тысячу франков. Героями спектакля были сам композитор Стравинский и певица московской Императорской оперы Добровольская, подражавшая пению соловья и выказавшая изумительную колоратуру. Г-жа Добровольская пела из оркестра, а сам соловей находился на сцене. К ноге его были привязаны семь цепочек, и четырнадцать китайцев несли его на шесте. Затем соловей улетел на проволоке.

— Удобна ли музыка Стравинского для танцев?

— Вначале кажется, что один такт на три четверти, другой — на пять четвертей, но в результате все сливается и получается такой ровный ритм, что очень легко танцевать. В общем — необыкновенно ритмичная музыка» [3]<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Премьера оперы «Соловей» И. Стравинского (либретто С. Митусова и И. Стравинского) состоялась 26 мая 1914 года на сцене Гранд-Опера: дирижер П. Монте, постановка А. Бенуа и А. Санина, декорации и костюмы А. Бенуа, балетмейстер Б. Романов.

<sup>3</sup> Интервьюер неизвестен. Вырезка была сделана, скорее всего, матерью Игоря Фёдоровича, Анной Кирилловной. Заметим, этот источник в своем роде уникален, т. к. он не вошел в Приложение II «Отзывы в русской прессе на исполнение сочинений И. Ф. Стравинского», составленное В. П. Варунцем для II тома «Переписки...» [1, с. 553–681].



Уже сам по себе факт беседы с балетмейстером о первой же опере Стравинского заслуживает внимания. Из богатой мемуарной и научной литературы о дягилевской антрепризе хорошо известно, что кульминационный момент спектакля «Соловей» 1914 года пришелся именно на «Китайский марш», инструментальный номер 2-й картины оперы, решенный чисто хореографически, как и «Церемониальное шествие»<sup>4</sup> 3-й картины, что подкреплялось композиторскими ремарками в партитуре: «Торжественное шествие китайской знати». «Несколько слуг торжественно вносят сидящего в балдахине Китайского Императора». «Слуги ставят балдахин с Кит. Имп. на возвышение посреди сцены»; и далее, в 3-й картине: «Придворные, считая Китайского Императора уже умершим, церемониальным маршем входят в передние покои дворца. Занавесь, отделяющая последние от опочивальни, торжественно задерживается пажами с противоположных сторон» [4, р. 53; 59; 91].

Но вряд ли работа Бориса Романова в «Соловье» ограничилась этими эпизодами, если судить по перечню участников премьерного спектакля в Гранд-Опера: только поименный список, реконструированный В. П. Варунцем, насчитывает 34 танцора — Герольды, Воины, Придворные, Мандарины, Чудовища, Юноши; кроме того, упомянут отдельный «Танец с Соловьем» в исполнении М. Фроман (см.: [1, с. 720]). К идее независимого пластического воплощения ряда ролей Стравинский шел самостоятельно, до вызревания постановочной концепции, согласно которой персонажи Соловей и Рыбак существуют в двойных ипостасях: звучащие певцы-солисты в оркестровой яме и их визуальные дубли на сцене, т. е. условный образ Соловья (птичка-муляж, которую «четырнадцать китайянок несли ... на шесте») и статист Рыбак. «Соловей — это олицетворение души» — признание композитора в письме к С. Митусову от 3 августа 1909 года [5, с. 214] не допускало прямолинейной сценической материализации подобной роли. Еще более показательна реплика Стравинского в письме к А. Бенуа от 20 февраля 1914 года, на второй фазе работы над оперой: «...я считаю или, вернее, продолжаю считать, что только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки, и всю вещь (“Соловья”) мы с Митусовым так вели, чтобы спрятать всё то, что неизбежно стало бы на сцене, хотя бы и выносимой, но вампукой» [1, с. 218].

В цитированном выше интервью с Б. Романовым не случайно фигурирует эпохальный спектакль «Золотой петушок», премьера его была дана 24 мая 1914 года, за два дня до первого спектакля «Соловей»: революционный подход Дягилева к опере Римского-Корсакова состоял в разделении функций между певцами и введенными в действие артистами балета и миманса.

<sup>4</sup> В эскизах композитор именует шествие придворных в спальню больного Императора «Траурный марш» (см.: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky. Mf 122/0848–1048).

Эта же эстетика театра представления, характерная для парижской постановки «Соловья», была воплощена в постановке оперы Стравинского, принятой Мейерхольдом в сотрясаемом политическими бурями Петрограде 1918-го, на Мариинской сцене. Чудом сохранившиеся эскизы костюмов, выполненные художником Александром Головиным для петроградского спектакля, ныне хранящиеся в частной коллекции в Сан-Франциско, были выставлены в мае – июне 2018-го в Лондоне, в старейшем аукционном доме Bonhams<sup>5</sup>. Из комплекта эскизов, сопровождаемых детальными русскими надписями Головина, можно понять, что подключение статистов, мимов, танцоров (общим числом 62!) носило в мейерхольдовской постановке еще более интенсивный характер, чем в Париже. Неслучайно Мириам Шимен, автор буклета к аудиозаписи «Соловья», осуществленной в 1992 году Пьером Булезом, назвала это сочинение Стравинского «оперой-балетом» [7, р. 9].

Но вот поразительная ремарка самого композитора, которую можно обнаружить, всматриваясь в партитуру «Соловья»: в двухорной композиции антракта «Сквозняки» Стравинский дважды предписывает хористам петь ... «танцевально» — «Dansant» (см.: ц. 56 и 57)!!! Неудивительно, что буквально через три года материал оперы смодулировал в чисто балетный жанр: балет «Песня соловья» на музыку симфонической поэмы 1917 года ставился в антрепризе Дягилева и Леонидом Мясиним в 1920-м, и Георгием Баланчиным в 1925-м.

Следующий оперный эксперимент Стравинского, его «коломенская» «Мавра» (1922), выстроен по канонам оперы-буффа. По наблюдениям А. А. БAEовой, танцевальный элемент, водевильный по своей природе, буквально пронизывает партитуру; при этом Стравинский «опирается не только на определенные жанровые формулы, смешивая вальс, польку, фокстрот, регтайм, но и передает более обобщенный тип танцевального движения» посредством оживленного темпа, краткости мотивов, устойчивых ритмоформул [8, с. 83–84]. При подготовке парижской премьеры складывался постановочный образ «Мавры», где, как и в «Соловье», потребовался хореограф. Им стала Бронислава Нижинская, которая год спустя поставит «Свадебку». «Дягилев и я, — пишет Стравинский в «Хронике», — мы поручили ей руководить игрой артистов в «Мавре» с точки зрения пластики и движений. У нее были чудесные находки, но, к сожалению, она натолкнулась на полную неспособность оперных артистов подчиняться непривычной для них дисциплине и технике» [9, с. 235]. Так что визуализация танца в этой опере Стравинского не состоялась, хотя намерения автора были очевидны.

Казалось бы, в величественной музыкальной архитектуре оперы-оратории «Царь Эдип» (1927), концепция которой отразила и монументальные формы французского Art Deco (см.: [10, р. 187]), и глубокое воцерковление композитора,

<sup>5</sup> См. каталог выставки [6].

начавшееся в 1926-м (см.: [11, р. 46]), не было места танцевально-пластическому элементу, к тому же статика драматургии отражала главную мысль трагедии Софокла — непреложность рокового долженствования. Тем парадоксальнее выглядит признание Стравинского в «Диалогах»: «Из всех постановок [" Эдипа "] в сценическом отношении мне больше всего понравилась постановка Кокто в театре Елисейских полей в мае 1952 г. Его огромные маски были замечательны, как и использование символического мима, хотя это и противоречило моему замыслу» [12, с. 181]. Возможно, именно эта оценка Стравинского позволила Джули Теймор в ее знаменитой «японской» постановке «Эдипа»<sup>6</sup> ввести не только пластического двойника главного героя, но и постоянно действующий кордебалет, с параллельной драматургией, — в полном соответствии с принципом разъединения искусств, прогрессирующим в театре Стравинского.

Последняя, «настоящая», большая опера Стравинского «Похождения повесы» (1951), современная *dramma giocoso*, вошла в историю как своего рода энциклопедия классико-романтической оперы. Стивен Уолш указывает, что первоначально Стравинский обсуждал возможность воссоздания в «Похождениях повесы» хореографического дивертисмента в духе французского «*ballet de cour*» [13, р. 229], в дальнейшем идея приобрела иные национальные, а именно английские контуры. Традиция английской маски просматривается в заключительной картине оперы (в Бедламе), где действие неожиданно модулирует в пространство изломанной античной аллегории с характерными «дансантами» эпизодами — хором-менуэтом безумцев и хором-траурным шествием за воображаемыми похоронными дорогами Тома-Адониса. Искрящиеся вкрапления антимаски, возможно, присутствуют в насыщенной пританцовывающими мотивами 2-й картине оперы, происходящей в публичном доме, — фантазмагория «перевернутой» доброй сказки, где царит Матушка-Гусыня, словно сошедшая с гравюр Хогарта «Улица Пива» или «Переулок Джина». Детская игра в «Ручеёк» оборачивается здесь сценой грехопадения Тома: под звуки двусмысленных стихов хора «*Lanterloo*» между рядами лихих «братьев Марса» и ветреных «сестер Венеры» героиня покорно движется в объятия своей Тени. В соответствии с авторской режиссерской ремаркой хористы образуют проход, «как в детской игре», выстраиваясь в две линии: мужчины по одну сторону, женщины по другую; под надзором Шэдоу, Матушка-Гусыня и Том медленно идут между ними к двери в глубине сцены. Опереточно-водевильные модели сменяются здесь подобием форланы.

К старинным театральным прообразам тяготеет чакона 2-й картины II акта «Пождений повесы». Барочные композиторы, следуя канону Ж.-Б. Люлли,

<sup>6</sup> Saito Kinen Festival (1992), реж. Дж. Теймор, дир. С. Озава.

приберегали чакону для финалов своих спектаклей. У Стравинского монументальное звучание инструментальной чаконны обозначает один из узловых моментов в драматургии сочинения. В дуэте и последующем трио с Бабой-Турчанкой разобшение Тома и Энн, ангела-хранителя Тома, достигает критического пика, поэтому холодное великолепие оркестрового *tutti* чаконны, напоминающей об английском граунде, здесь, в локальном Финале, символизирует триумф Дьявола, Ника Шэдоу. Авторская режиссура вновь напоминает игру в «Ручеёк»: абсурдистская пара молодоженов — бородатая женщина Баба-Турчанка и Том, молча поднимаются по парадной лестнице их лондонского дома между двумя рядами слуг с факелами в руках... Факт остается фактом: в единственной «полнометражной» опере Стравинского важнейшие сюжетные вехи, отмечающие роковые повороты в судьбе Повесы, потребовали привлечения танцевально-пластических ресурсов.

И наконец «Потоп» 1962 года, формально не являющийся оперой: это *musical play*, музыкальное представление, или музыкальная пьеса, написанная Стравинским по заказу американской телекомпании *CBS*. Показательно, что в модернизированном жанровом миксте «Потопа», который по количеству жанровых источников, как справедливо указывает В. В. Гливинский, «не имеет себе равных в творчестве Стравинского» [14, с. 135], два определяющих фрагмента являются чисто танцевальными — «Строительство ковчега» и собственно картина всемирного «Потопа». При этом пластическое начало активно проникает и в другие эпизоды сочинения, так что, к примеру, хоровой *Te Deum* Стравинский именовал «игорианским пением», т. е. «танцевальной пьесой, танцевальным хоралом в быстром темпе» (цит. по: [14, с. 138]), а во время первой телетрансляции 14 июля 1962 года произведение, по воле автора, шло с подзаголовком «танцевальная драма» [14, с. 135] — в хореографии Джорджа Баланчина. И хотя Стравинский признавался, что пока не может «представить произведение на оперной сцене, т. к. музыкальная скорость [его] явно кинематографическая» [14, с. 144], в Гамбургской опере по инициативе ее директора Рольфа Либермана 30 апреля 1963 года «Потоп» был показан как оперный спектакль, в постановке известного оперного режиссера Гюнтера Реннерта. На основе материалов IV тома переписки Игоря Стравинского с русскими корреспондентами, собранного В. П. Варунцем и готовящегося к изданию С. И. Савенко, можно заключить, что поначалу Стравинский был воодушевлен идеей «оперного “Потопа”». «Отдельные куски постановки Реннерта замечательны», — писал он Петру Сувчинскому за девять дней до премьеры [15, № 2561]. Но сама премьера принесла композитору полное разочарование, так что и месяц спустя (28 мая 1963 года) в письме к сыну он сетовал: «...дурацкое представление [“Потопа”], которое я все больше и больше ненавижу — долго писать, но ничего общего с музыкой не имеет эта постановка Реннерта

в берт-брехтовском стиле 20-х годов» [15, № 2567]<sup>7</sup>. В отсутствие описаний спектакля Реннерта остается предположить, что Стравинского могла оттолкнуть реалистичность объектов, появившихся на сцене, будь то Ковчег, который по замыслу композитора в идеале должен быть «столь же нереален, как Троянский конь» [14, с. 144], или сам образ потопа. Картина всемирного потопа в телевизионной фантазии Стравинского – Баланчина передавалась натиском черной, нефтеобразной, пузырящейся материи; под ней находились танцоры-мужчины, подпрыгивавшие с колен, имитируя волны, которыми «поглощались» танцоры-женщины – тонущие люди.

С учетом петербургской культурной генетики и Баланчина, и Стравинского закономерно возникает мысль о Мариусе Петипа, коллеге по Мариинской труппе и друге Фёдора Стравинского, отца композитора. Лидер Императорского балета, до конца 1890-х отвечавший и за дансатную часть в оперном репертуаре («танцы в опере»)<sup>8</sup>, Петипа, как известно, никогда не прибегал в своей хореографии к прямому уподоблению. Образы водной стихии особенно удавались балетмейстеру – уроженцу Марселя: В. М. Гаевский предполагает, что именно генетическая память об Атлантике вдохновляла Петипа на создание изумительных хореографических марин, будь то каноно-фугатная форма условной картины прибоя «в сцене нерейд в “Спящей красавице”, лучшем его балете», или необычный морской пейзаж в «Щелкунчике» – последняя дань Мастера «излюбленной и родственной ему стихии» [17, с. 9]. Далекое эхо петербургских балетных впечатлений Стравинского в его театральных партитурах еще предстоит детально изучить. Но уже на данном этапе погружения в тему становится очевидным, сколь сильно дансатное начало в представленных сочинениях, независимо от нюансов их жанрового наклонения и особенностей музыкальной стилистики. Хореографический компонент в оперном (и шире – музыкальном) театре Стравинского выполняет формообразующую роль и зачастую определяет поворотные моменты в многосоставной драматургии спектакля.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.

<sup>7</sup> Цитируемые здесь письма, обнаруженные В. П. Варунцем в Архиве Стравинского в Базеле, ранее нигде не публиковались.

<sup>8</sup> Список шедших на русской сцене опер, в которых Петипа ставил танцы, насчитывает около 40 наименований (см.: [16]).

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. Стравинский И. Ф. Отзывы о нем и его сочинениях. Вырезки из различных газет и журналов (1908–1915) // ОР РНБ. Ф. 746: Стравинские Ф. И. и И. Ф. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 31.
4. Igor Strawinsky. *Rossignol: Réduction pur chant et piano par l'auteur*. Édition Russe de Musique, 1914. 93 p.
5. *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. 551 с.
6. *Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's Le Rossignol*. London: Bonhams, [2018]. 50 p.
7. *Chimènes M.* Booklet // Igor Stravinsky. *Le Rossignol*. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 5–15.
8. *Баева А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: URSS, 2008. 298 с.
9. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текст. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
10. *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.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
13. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
14. *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
15. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / сост. и подг. текста В. П. Варунца; дополн., ред., коммент. и сопр. материалы С. И. Савенко. М.: НИЦ «Московская консерватория» (в печати).
16. 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.
17. *Гаевский В.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 428 с.



## REFERENCES

1. *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.*
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. *Stravinskiy I. F. Otzyvy o nem i ego sochineniyakh. Vyrezki iz razlichnykh gazet i zhurnalov (1908–1915) // OR RNB. F. 746: Stravinskie F. I. i I. F. Op. 1. Ed. khr. 73. L. 31.*
4. *Igor Strawinsky. Rossignol: Réduction pur chant et piano par l'auteur. Édition Russe de Musique, 1914. 93 p.*
5. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. I: 1882–1912 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. 551 s.*
6. *Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's Le Rossignol. London: Bonhams, [2018]. 50 p.*
7. *Chimènes M. Booklet // Igor Stravinsky. Le Rossignol. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 5–15.*
8. *Baeva A. A. Opernyy teatr I. F. Stravinskogo. M.: URSS, 2008. 298 s.*
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. *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.*
11. *Moody I. Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.*
12. *Stravinskiy I. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 c.*
13. *Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.*
14. *Glivinskiy V. V. Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo. Donetsk: Donechchina, 1995. 192 s.*
15. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. IV: 1940–1971 / sost. i podg. teksta V. P. Varuntsa; dopoln., red., komment. i sopr. Materialy S. I. Savenko. M.: NITS «Moskovskaya konservatoriya» (v pechati).*
16. *Postanovki M. Petipa v Rossii / sost. A. Vladimirskaaya, Z. Pavlova // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. S. 343–374.*
17. *Gaevskiy V. Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 428 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. каф. истории зарубеж. 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 code: 4123-2295

УДК 791

## ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «ДЕНЬ ГОРОДА» КАК МОДИФИКАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРЯДОВЫХ ДЕЙСТВ

*Каминская Е. А., Данилова Л. В.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются массовые театрализованные представления, посвященные широко распространенному в современной массовой культуре празднику «День города». Выбор тематики обусловлен важностью современных форм социокультурной идентификации субъекта, поиск которых весьма остро стоит в сложные моменты развития культуры и общества. Театрализованные представления рассматриваются авторами в рамках массовой культуры как одно из проявлений средств массовой коммуникации, так как постоянно возникающие новые общественные праздники начинают выстраиваться по законам обрядовых действий, наделяться символическим значением. Именно поэтому в современной праздничной культуре ярко проявляется интерес к реконструкциям обрядовых форм, лежащих в основе театрализованных представлений и праздников. Одной из таких модификаций семейно-бытовых и, одновременно, календарно-обрядовых действий становится День города. В статье даны примеры проведения наиболее характерных театрализованных представлений, посвященных Дню города Москвы в разные годы.

**Ключевые слова:** массовая культура, театрализованное представление, модификация традиционного обрядового действия, современные формы социокультурной идентификации субъекта, сценарная основа праздника День города.

## THEATRICAL PERFORMANCE “DAY OF THE CITY” AS A MODIFICATION OF THE SIDE EFFECTS OF RITUAL

*Kaminskaya E. A., Danilova L. V.*<sup>1</sup>

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

The article deals with mass theatrical performances dedicated to the City Day holiday, which is widespread in modern mass culture. The choice of topics is due to the importance of modern forms of social identification of the subject, the search for which is very acute at difficult moments in the development of culture

and society. Theatrical performances are considered by the authors within the framework of mass culture as one of the manifestations of mass media, since constantly emerging new public holidays begin to line up according to the laws of ritual actions, endowed with symbolic meaning. That is why in modern festive culture there is a clear interest in the reconstruction of ritual forms that underlie theatrical performances and holidays. One of such modifications of family and household and, at the same time, calendar and ritual actions is the Day of the City. The article gives examples of the most characteristic theatrical performances dedicated to the Day of the City of Moscow in different years.

**Keywords:** mass culture, theatrical performance, modification of the traditional ritual action, modern forms of social and cultural identification of the subject, scenario basis of the City Day holiday.

В последние десятилетия все большую популярность приобретают масштабные театрализованные представления. Это объясняется всей логикой развития массовой культуры, характеризующейся развлекательностью, соответствием интересам и запросам широкого круга населения, коммерциализацией и пр. Массовая культура зиждется на трех китах средств массовой коммуникации: 1) технические средства личной коммуникации (телефон, почта, мессенджеры и пр.); 2) средства массовой коммуникации (далее – СМК), воздействующие на отдельные группы людей (группы / каналы в социальных сетях, блоги, интернет-сайты по интересам, тематические газеты и журналы и пр.); 3) средства массовой информации (далее – СМИ), воздействующие на большие массы населения (реклама, телевидение). Именно с бурным развитием СМК и связанными с ними возможностями трансляции информации на максимально возможную аудиторию массовая культура приобрела невиданный до настоящего времени масштаб. При этом театрализованные представления, с одной стороны, сочетающие в себе художественные средства и постулаты театральной культуры с возможностями непосредственного взаимодействия со зрительской аудиторией; с другой – ее включенность в представление, наиболее полно соответствуют веяниям массовой культуры. Степень непосредственного участия зрителя в таком представлении различается в зависимости от его (представления) типа, формы, цели и задач. Театрализованные представления не всегда масштабны [1]; но их отличительная особенность – это приуроченность к какому-либо событию, важному лично или общественно.

В рамках данной статьи рассматриваются массовые театрализованные представления в рамках праздника День города. Выбор этой тематики обусловлен важностью нахождения форм для социокультурной идентификации, поиск которой весьма остро стоит в сложные моменты развития культуры

и общества. Под социокультурной идентификацией мы понимаем отождествление личности с конкретной культурой и обществом, включая интенсивное переживание такой общности. Именно поэтому в современности ярко проявляется интерес к обрядовым формам культуры, лежащим в основе театрализованных представлений и праздников. Этот интерес, помимо указанного, обусловлен и глобализационными процессами и, как их следствие, процессами глокализации, связанными с поисками путей сохранения корневых оснований национальной культуры. Под обрядами в рамках данной статьи будут пониматься традиционные действия, наделенные определенными символическими значениями, сопровождающие важнейшие моменты личной (семейно-бытовые обрядовые формы) и общесоциальной (календарно-земледельческие и иные обрядовые формы) жизни человека. В этом смысле для анализа представленной проблематики целесообразным представляется обращение к структурно-функциональному подходу, позволяющему в то же время выявлять символически-смысловые аспекты рассматриваемых явлений.

При анализе обрядовых форм логичным стало обращение к тем работам В. П. Аникина [2], М. М. Забылина [3], В. Я. Проппа [4], Б. Н. Путилова [5], И. М. Снегирева [6], А. В. Терещенко [7], В. И. Чичерова [8] и др., в которых рассматриваются структура, содержание, символическое значение обрядов в культуре народа. В последние десятилетия все большую популярность приобретают реконструкции календарно-земледельческих обрядов и театрализованные представления по их мотивам (прежде всего Масленица, Иван Купало, Коляда). Конечно же, *символическое значение* этих обрядов модифицировано: например, за Масленицей уже давно закрепилось значение символического перехода от зимы к весне. Семейно-бытовые обряды тоже подверглись трансформации. Так, практически отсутствует родильная обрядовость, в последние десятилетия сильно преобразились похоронные обряды. В свадебную обрядовость проникли и достаточно прочно укрепились западноевропейские традиции. Рекрутские обряды отдельными элементами сохраняются в проходах на службу в армию. В то же время возникают новые общественные праздники, которые начинают выстраиваться по законам обрядовых действий (наделяться символическим значением), например, профессиональные Дни рыбака, охотника, шахтера, металлурга и т. п. Драматургия театрализованных празднеств выстраивается соответственно драматургии обрядовых действий и в строгом соответствии с театральной режиссурой: экспозиция (вхождение в обряд / открытие представления), развитие и кульминация (справление обряда, максимальная концентрация и выполнение символических действий) и финал (выход из обряда). Обо всем этом пишет А. И. Чечётин, сравнивая драматургию театрализованных празднеств (термин Чечётина) с драматургией симфонии: «Говоря... о драматургии театрализованного празднества, режиссеры и теоретики

единодушно выделяют в нем три важнейших момента единого действия: экспозицию (как открытие праздника), кульминацию и финал. Что же касается понятий коллизия или развитие действия, то в празднестве этот момент, ...более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов» [9, с. 180]. При этом, несомненно, учитывается, что драматургия театрализованных представлений основывается на монтаже «разнородного и разножанрового материала»; сведении «его в единую драматургическую структуру» [10 с. 7]. Аналогичная ситуация складывалась и в обрядах: разножанровый (музыкальный, хореографический, поэтический, драматический) материал объединялся в единое действие на основе тематики, скреплялся обязательными элементами (традиционными действиями, мотивами-формулами, символикой и т. п.).

Разновидностью семейно-бытовых и одновременно календарно-обрядовых празднеств становится День города — показательная форма театрализованного представления современности. Следует отметить, что в науке нет утвержденного понятия «театрализованное представление», хотя само явление (а также учебная дисциплина) давно существует в пространстве культуры. В рамках данной статьи, опираясь на работы О. Вершковского [11], Д. Генкина [12], А. Коновича [13], мы будем понимать под театрализованными представлениями зрелища, организованные по законам театральных действий и происходящие на сценических площадках. Вместе с тем следует обратить внимание на сложный характер театрализованного действия, образуемый «ансамблем» его свойств, в котором «театральность» указывает на театр как своего рода прообраз и источник различных выразительных средств; «инсценирование» — на специфику технологических приемов преобразования ситуации; «ритуальность» отсылает к архаическим корням театрализации в ее первичных социокультурных значениях; «сценичность» означает воплощение пространственной локализации театрализованных действий; «перформативность» передает экспрессивный характер происходящего; «визуализация» представляет путь выражения смысловых аспектов действия в зрелищных формах [14, с. 239]. В этой действенной структуре принципиально важна смысловая и функциональная значимость традиционных обрядово-ритуальных корней при сложении любых праздничных традиций.

Первые массовые празднования Дней рождения городов приходятся на 1970-е годы, хотя еще в 1847 году состоялось чествование 700-летия Москвы, а в 1903 году прошли торжества, приуроченные к 200-летию Санкт-Петербурга. Распространенным праздник День города становится в 1980-е и повсеместным — в 1990-е годы в связи с «бумом» регионального брендинга. Несомненно, что День рождения города коррелирует с днем рождения человека: и то, и другое событие связаны с появлением на свет, открывают жизненный цикл.



В родильной обрядовости большое внимание уделяется бережным ритуалам, направленным на облегчение родовой деятельности женщины, привлечение здоровья, удачи ребенку, защиты его и матери от потусторонней силы. Всего этого нет в праздновании Дня города. С родильной обрядовостью День города рождают только ритуалы включения ребенка в семью, род и социум (т. е. подчеркивающие идентичность, одинаковость, тождественность с чем-то). В случае с Днем города — это принадлежность отдельного человека к населению этого города на основании общего места проживания. Однако в большей степени переживание подобной общности человека с социумом присуще календарно-земледельческим обрядам, с традициями повсеместного участия в них, массового включения в действо. Именно такая принадлежность к определенному социуму, проживающему в едином месте, становится доминирующим смыслом при праздновании Дня города. Этот праздник является торжеством солидарности и единства городского сообщества. Положительная эмоциональная окраска и экспрессивная насыщенность, присущие любому яркому совместному действию, делают эти акции незабываемыми и желанными в дальнейшем. С точки зрения понимания и восприятия зрителем такие театрализованные представления должны соответствовать следующим критериям успешности: единая идея, устоявшийся формат, ориентация на зрительские ожидания. Все это роднит День города с традиционными обрядовыми действиями, сохраняя, прежде всего, их значение и структуру, но наполняя их новым современным содержанием.

Сценарий Дня города позволяет репрезентировать коллективные смыслы, которые должны быть доступны для понимания всеми членами сообщества. В этом случае коммуникативный процесс можно считать успешным. Успешность театрализованного представления зависит от достижения целостности всего процесса, какую обеспечивали в традиционных культурах обряды. Эта целостность направлена на преодоление барьера между исполнителями и зрителями: «Задача состоит в том, чтобы создать... эмоциональную связь аудитории с актером и текстом и таким образом создать условия для проецирования культурных смыслов из перформанса на аудиторию. В той степени, в какой эти два условия выполняются, мы можем сказать, что элементы перформанса достигли слияния» [15, с. 547]. Не стоит забывать о том, что «зритель, который пришел на массовое представление, ждет действия. Он ждет не просто действия, но и воздействия на себя. Он пришел ради этого» [16].

В этом смысле в процессе театрализации происходит, по словам Т. Паволайнена, превращение перформативной сетки ситуации в зрелищно наглядную театрализованную ткань, а далее — возникновение ситуативного среднего контекста и аффективное распространение события [17, р. 232].

На практике все вышеизложенные постулаты могут воплощаться как в форме, так и тематике театрализованного действия, понятных современной

зрительской аудитории. Например, в 2002 году празднование Дня города Москвы совпало с ежегодным и, пожалуй, самым популярным у детской аудитории праздником — День знаний, 1 сентября. Совместно с Префектурой Центрального административного округа (далее — ЦАО) Москвы и Цирком Никулина на Цветном бульваре была разработана концепция театрализованного мероприятия, состоящего из трех эстрадно-цирковых представлений (так как вместимость цирка — 2 000 человек, а первоклассников ЦАО — около 6 000) и «открытой площадки» на Цветном бульваре для всех приглашенных москвичей и гостей столицы. Надо отметить, что эта форма празднования имела не только психолого-педагогический аспект (снятие стресса у детей-первоклассников), но и весьма памятный момент, так как основатель цирка Ю. В. Никулин всегда мечтал, чтобы дети 1 сентября непременно после первых шагов в школе приходили в цирк, чтобы процесс обучения начинался для них с праздника и ассоциировался только с положительными эмоциями (надо отметить, что с 2000 года эта традиция 1 сентября в ЦАО Москвы «прижилась» и действовала на протяжении 10 лет).

Это действо стало не только окружным мероприятием для первоклассников ЦАО, но и мероприятием общегородского и районного масштабов в дни праздника День города Москвы. В концертных программах участвующих в мероприятии коллективов и исполнителей (как в цирке, так и на открытой площадке на Цветном бульваре), обязательно присутствовали либо номера, либо целые программы с интерактивными включениями зрителей всех возрастов. Тем самым данное театрализованное действо отвечало критериям традиционного обрядового по массовости участников и их включенности в процесс.

День города Москвы в 2014 году в Северном округе (далее — САО) столицы организован был как театрализованное представление «Путешествие из Петербурга в Москву». По просьбе заказчика (Префектуры САО Москвы) представление было связано не с географическим местоположением площадки (канал имени Москвы, река), а с историей развития главной дорожной «артерии» Москвы — Ленинградского шоссе, связывающего центр Москвы с аэропортом Шереметьево и городами-спутниками Химки и Зеленоград. Когда-то давно именно «странствование» по этой дороге прославил молодого литератора Александра Радищева. Исходя из данного заказа, в театрализованном представлении был использован образ дороги из Петербурга в Москву как основа для образного решения не только сценарно-драматургического хода, но и в сценическом, и в видеооформлении площадки. В процессе театрализованного представления были использованы интерактивные действия в виде викторины о Северном округе и его районах, в которых приняли активное участие пришедшие на мероприятие зрители.

Одним из оригинальных приемов оформления всего мероприятия стало «Песочное шоу», в ходе которого на видеоэкране непосредственно в процессе театрализованного представления создавались картины с видами Москвы.

Вся театрализованная программа условно была разделена на несколько эпизодов, непосредственно связанных либо с историческими достопримечательностями округа, либо с районами САО. Кратко остановимся на них.

*Эпизод 1.* Дорога без конца (история шоссе Санкт-Петербург – Москва). Функционально может быть соотнесен с вхождением в обрядовое действо.

*Эпизод 2.* Народные гуляния.

*Эпизод 3.* «Эй, ямщик, гони-ка к “Яру”!» (в формах, в определенной мере аналогичных прежним традициям развлечений в городских условиях).

*Эпизод 4.* В городском саду (березовая роща, петровский парк – традиционные места гуляний и развлекательных форм времяпровождения жителей Северного округа Москвы).

*Эпизод 5.* Дорога молодежная (современное продолжение истории шоссе Санкт-Петербург – Москва. Интересные факты в художественном изложении об учебных заведениях САО Москвы).

*Эпизод 6.* Старая книга в новом прочтении (образы дорог и мест САО: Ленинградское шоссе, канал имени Москвы, аэропорт Шереметьево).

В финале представления «символическая книга» «Путешествие...» была передана представителям Администрации района для продолжения летописания истории района и округа. В эту символическую книгу были записаны добрые пожелания москвичей – жителей САО своему родному округу (сбор записей проводили в процессе мероприятия специально подготовленные аниматоры). Эту часть условно можно соотнести с выходом из обрядового действия.

Таким образом, через участие в театрализованном представлении люди почувствовали свою социокультурную идентичность, что полностью соответствует функциям обрядовых действий, а структура проведения театрализованного представления может быть соотнесена со структурой этих действий.

Сочетание в театрализованном праздничном действе традиционно обусловленных структурно-функциональных приемов и актуальных социокультурных контекстов представляет другой пример. 2016 год официально был объявлен в нашей стране Годом российского кино. Поэтому День города Москвы был посвящен этому событию. Вся Тверская улица стала сплошной «кинолентой», посвященной классике отечественного кино, или одним большим «коридором Мосфильма», попав в который, каждый зритель мог стать участником съемок какого-либо знакового фильма. Всего было обустроено 10 «съёмочных площадок», посвященных фильмам:

1. «Цирк». Режиссер Григорий Александров. Киностудия «Мосфильм». 1936 г. Девиз «И никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить».

2. «Иван Васильевич меняет профессию» Режиссер Леонид Гайдай. Киностудия «Мосфильм». 1973 г. Девиз «Танцуют все!».
3. «Свинарка и пастух» Режиссер Иван Пырьев. Киностудия «Мосфильм». 1941 г. Девиз «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве».
4. «Война и мир». Режиссер Сергей Бондарчук. Киностудия «Мосфильм». Девиз «И нет величия там, где нет простоты, добра и правды».
5. «Место встречи изменить нельзя». Режиссер Станислав Говорухин. Одесская киностудия. 1979 г. Девиз: «Здесь МУР, а не институт благородных девиц».
6. «Я шагаю по Москве». Режиссер Георгий Данелия. Киностудия «Мосфильм». 1963 г. Девиз «Бывает всё на свете хорошо, в чем дело, сразу не поймешь»;
7. «Покровские ворота». Режиссер Михаил Козаков. Киностудия «Мосфильм». 1982 г. Девиз: «Высокие, высокие отношения!»
8. «Гостья из будущего». Режиссер Павел Арсенов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1984 г. Девиз «Понимаете, я за кефиром пошел, а тут такие приключения!».
9. «Ночной дозор». Режиссер Тимур Бекмамбетов. Кинокомпания «Таб-БаК», «Базелевс-продакшн». 2004 г. Девиз «Ночной дозор! Всем выйти из сумрака».
10. «Стиляги». Режиссер Валерий Тодоровский. Кинокомпания «Красная стрела». 2008 г. Девиз «Важно не то, что снаружи, а то, что на подкладке. Чем свободней человек, тем он проще одет».

Многие кинофильмы, снятые о Москве либо в Москве, стали поистине народными, имена их героев — нарицательными, а ключевые фразы — крылатыми. Прогулявшись по главной улице столицы, все участники совершили незабываемое путешествие по «золотому фонду» отечественного кино.

Одна из важнейших площадок была посвящена фильму «Я шагаю по Москве». Именно на этой площадке разыгрывалось основное действие, посвященное Дню города. Чувству эмоционального переживания общности способствовали образно-зрелищные формы: мастер-классы и флешмобы по хореографии (с балетмейстером-репетитором Государственного академического Большого театра России Эльвирой Дроздовой), музыке, живописи (рисование московских пейзажей под руководством Сергея Друзьяка), географии, индустрии моды (с участием коллекций от киностудии «Мосфильм» и модного дома «Алина Асси»), море музыки и песен от Дарьи Бурлюкало и группы «Класси джаз», а также группы «Вердели» и др.

Всех присутствовавших на данном мероприятии призывали вспомнить интересные эпизоды из жизни столицы 1960-х годов, а также стать соавторами

сценариста и режиссера замечательного фильма. «Входная группа» на площадке была оформлена в стиле Центрального парка культуры и отдыха (ЦПКиО) им. Горького. На площадке находились аниматоры, которые разыгрывали со зрителями специально адаптированные эпизоды из фильма в форме экскурсии и киносъемки. Таким образом, создавалось полное погружение зрителей в атмосферу фильма и эпохи.

В 2017 году Москва отмечала очередной юбилей — свое 870-летие. Более сорока праздничных площадок разместились на пешеходных пространствах, улицах и площадях, где традиционно прошли мероприятия цикла «Московские сезоны». Основной темой юбилейных торжеств был выбран слоган «Москва — город, где создается история». Кульминацией праздника стала программа на Тверской улице, которая в День города (9-10 сентября) по традиции была пешеходной. Темой одной из площадок — «Москва строит»: в театрализованном представлении были отражены складывавшийся веками архитектурный облик Москвы, уникальные городские ансамбли, мастерство и новаторские решения столичных архитекторов и строителей.

У москвичей и гостей столицы появилась уникальная возможность поближе познакомиться с ключевыми архитектурными, ландшафтными и транспортными объектами Москвы. На площадке расположился уникальный арт-объект — макет из зеленых растений «Ландшафтный парк» с декоративным прудом, а также уменьшенные макеты следующих значимых объектов: «сталинские высотки» (все семь строений); здания Рижского и Ярославского вокзалов; комплекс «Москва-Сити»; Шуховская башня; фабрика «Красный Октябрь»; «Бахметьевский гараж»; целый ряд доходных и жилых домов в разных архитектурных стилях. Два праздничных дня на площадке работала открытая «архитектурная мастерская», где всех желающих обучали некоторым необходимым для строительства навыкам (чертежи, макетирование, озеленение и пр.).

Вместе с уличными артистами из так называемой «раус-программы» зрители узнали о профессии архитектора, поучаствовали в интерактивном спектакле «Здесь будет город-сад». Для маленьких москвичей была открыта детская строительная площадка, где можно было ознакомиться с «азами» строительных профессий и самостоятельно построить из огромных поролоновых кубиков макеты самых известных зданий Москвы. И опять-таки через приобщение к культурно-историческим ценностям столицы происходила идентификация людей со своей культурой, страной, родиной.

Таким образом, приведенные примеры убедительно доказывают, что День города, действительно, стал для его участников праздником единения (благодаря проведению массовых мероприятий), подчинения всего пространства основной идее, соответствующей зрительским ожиданиям, направленным на формирование чувства сопричастности и культурно-исторической общности

с судьбами города. Это максимально сближает День города с архетипическими основами традиционных обрядовых действий, трансформируя их смысловое наполнение через новые формы и современное содержание.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Павленко Е. День города как перформанс единства сообщества // *Laboratorium*. 2015. № 7 (3). С. 118–128.
2. Аникин В., Круглов Ю. Устное народное поэтическое творчество. М.: Просвещение, 1987. 479 с.
3. Забылин М. М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия. М.: Юрайт, 2022. 481 с.
4. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). М.: Лабиринт, 2000. 188 с.
5. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор / ред. Путилов Б. Н. Л.: Наука, 1974. 276 с.
6. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды М.: Кучково поле, 2011. 544 с.
7. Терещенко А. В. Быт русского народа / вступ. ст. А. Ф. Чистякова. М.: Русская книга, 1997. 288 с.
8. Чичеров В. П. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX вв. М., 1957. 236 с.
9. Чечётин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. М.: Просвещение, 1981. 192 с.
10. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. М.: Просвещение, 1986. 463 с.
11. Вершковский О. И. Режиссура клубных массовых представлений. Л.: ЛГИИК, 1981. 72 с.
12. Генкин Д. И. Массовые праздники. М.: Просвещение, 1975. 140 с.
13. Конович А. А. Театрализация в празднично-обрядовой культуре: дис. ... д-ра пед. наук. Л. 1991. 400 с.
14. Соковиков С. С., Соковицова С. М. Многоликость театрализации в культурном пространстве: несколько замечаний к определению явления // IX Лазаревские чтения. Театрализация как феномен художественного мышления режиссера представления и праздника: сб. науч. тр. Всерос. конф. Челябинск: ЧГИК, 2020. С. 218–243.
15. Jeffrey A. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy // *Sociological Theory*. 2004. No. 11 (4). P. 527–573.
16. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М.: Просвещение, 1976. 88 с.



17. *Paavolainen T.* Theatricality and Performativity: Writings on Texture from Plato's Cave to Urban Activism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. 293 p.

#### REFERENCES

1. *Pavlenko E.* Den' goroda kak performans edinstva soobshchestva // *Laboratorium*. 2015. № 7 (3). S. 118–128.
2. *Anikin V., Kruglov Yu.* Ustnoe narodnoe poeticheskoe tvorchestvo. M.: Prosveshchenie, 1987. 479 s.
3. *Zabylin M. M.* Russkij narod, ego obychai, obryady, predaniya, sueveriya. M.: Yurajt, 2022. 481 s.
4. *Propp V. Ya.* Russkie agrarnye prazdniki (opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniya). M.: Labirint, 2000. 188 s.
5. *Fol'klor i etnografiya. Obryady i obryadovyj fol'klor* / red. Putilov B. N. L.: Nauka, 1974. 276 s.
6. *Snegirev I. M.* Russkie prostonarodnye prazdniki i suevernye obryady M.: Kuchkovo pole, 2011. 544 s.
7. *Tereshchenko A. V.* Byt russkogo naroda / vstup. st. A. F. Chistyakova. M.: Russkaya kniga, 1997. 288 s.
8. *hicheroV V. P.* Zimnij period russkogo narodnogo zemledel'cheskogo kalendarya XVI–XIX vv. M., 1957. 236 s.
9. *Chechyotin A. I.* Osnovy dramaturgii teatralizovannyh predstavlenij: Istoriya i teoriya. M.: Prosveshchenie, 1981. 192 s.
10. *SharoeV I. G.* Rezhissura estrady i massovyh predstavlenij. M.: Prosveshchenie, 1986. 463 s.
11. *Vershkovskij O. I.* Rezhissura klubnyh massovyh predstavlenij. L.: LGIIK, 1981. 72 s.
12. *Genkin D. I.* Massovye prazdniki. M.: Prosveshchenie, 1975. 140 s.
13. *Konovich A. A.* Teatralizaciya v prazdnichno-obryadovoj kul'ture: dis. ... d-ra ped. nauk. L. 1991. 400 s.
14. *Sokovikov S. S., Sokovikova S. M.* Mnogolikost' teatralizacii v kul'turnom prostranstve: neskol'ko zamechanij k opredeleniyu yavleniya // IX Lazarevskie chteniya. Teatralizaciya kak fenomen hudozhestvennogo myshleniya rezhissera predstavleniya i prazdnika: sb. nauch. tr. Vseros. konf. CHelyabinsk: CHGIK, 2020. S. 218–243.
15. *Jeffrey A.* Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy // *Sociological Theory*. 2004. No. 11 (4). P. 527–573.
16. *Tumanov I. M.* Rezhissura massovogo prazdnika i teatralizovannogo koncerta. M.: Prosveshchenie, 1976. 88 s.
17. *Paavolainen T.* Theatricality and Performativity: Writings on Texture from Plato's Cave to Urban Activism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. 293 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Каминская Е. А. — д-р культурологии, канд. пед. наук, проф.; kaminskaya@mail.ru  
Данилова Л. В. — канд. пед. наук, доц.; danilova.lyudmila@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kaminskaya E. A. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Pedagogy), Prof.;  
kaminskaya@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0003-0529-0601  
Danilova L. V. — Cand. Sci. (Pedagogy), Ass. Prof.; danilova.lyudmila@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-2827-9563

УДК 792.3

## ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ СПЕКТАКЛЯ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОКАЗОВ СТУДЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

*Соколов Д. Д.<sup>1</sup>, Фотина Д. А.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., д. 2–4, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

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

В статье на примерах двух постановочных работ «Мцыри» (по мотивам одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова) и «Облако в штанах» (по мотивам одноименной поэмы В. В. Маяковского) выявляются алгоритмы и механизмы работ по созданию сценической театрализации: разделение постановочного процесса на смысловые этапы, выявление художественных закономерностей основного текста, нахождение для них эквивалентов сценической выразительности, отбор лексического материала, формирование образов на основе интерпретации предлагаемых обстоятельств и художественных особенностей исходного текста и выбранной условности. Основной акцент сделан на пространственно-пластическое решение, хореографические особенности создания сценического образа и создание единой постановочной композиции, нахождение самостоятельной пластической лексики, которая рождает драматический образ в пространстве сцены.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что создание пространственно-пластического решения спектакля – это программируемый процесс, сочетающий в себе рациональные расчеты, подчиняющие общей задаче эмоциональные потенциалы драматической и лексической форм.

**Ключевые слова:** театрализация, образ, конфликт, народно-сценический танец, современная хореография, стилизация танца, пластика, синтез искусств, ретрансляция, этнохудожественное наследие.

## THEATRICALIZATION IN THE SPATIAL AND PLASTIC SOLUTION OF THE PERFORMANCE: ON THE EXAMPLES OF CREATIVE SCREENINGS OF STUDENTS OF THE ST. PETERSBURG STATE INSTITUTE OF CULTURE

*Sokolov D. D.*<sup>1</sup>, *Fotina D. A.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg State Institute of Culture, 2–4, Dvortzovaya nab., Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation.

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

The article uses the example of two staged works *Mtsyri* (based on the poem of the same name by M. Y. Lermontov) and *Cloud in pants* (based on the poem of the same name by V. V. Mayakovsky) algorithms and mechanisms of work on the creation of stage theatricalization are revealed: the division of the staging process into semantic stages, the identification of artistic patterns of the main text, finding for them the equivalent of scenic expressiveness, the selection of lexical material, the formation of an image based on the interpretation of the proposed circumstances and artistic features of the source text and the chosen convention. The main emphasis is placed on the spatial-plastic solution, choreographic features of creating a stage image and creating a single staged composition, finding an independent plastic vocabulary that gives rise to a dramatic image in the space of the stage. As a result of the research, the authors come to the conclusion that the creation of a spatial-plastic solution of a performance is a programmable process combining rational calculations that subordinate emotional potentials to a common task in dramatic and lexical form.

**Keywords:** theatricalization, image, conflict, folk stage dance, modern choreography, stylization of dance, plastic, synthesis of arts, retransmission, ethnoartistic heritage.

Центром представленного исследования является процесс создания сценического действия на основе непредназначенных изначально для сценических комплексов материалов. Авторы считают необходимым дать определения двум возможным для этого механизмам и понятиям. Первый из них — инсценировка. А. В. Сергеев пишет в издании «Театральные термины и понятия: материалы к словарю»: «Переработка недраматургического литературного произведения для театра; пьеса, написанная по эпическому или лирическому произведению (произведениям). Приспособление в качестве литературной основы спектакля недраматического (в основном — прозаического) текста. Возникновение такого феномена может быть объяснено самой сутью существовавшей

театральной системы, видевшей себя продолжением литературного творчества драматурга и, следовательно, логоцентрической по сути. Ситуация, в которой театр “продолжал” литературу, неминуемо должна была привести к прорыву на сцену недраматических текстов. Технологически перевод прозы в драму выглядит весьма просто и конкретно: повествовательная форма заменяется диалогической. Однако в силу тождественности формы и содержания изменение первой предопределяет изменения второго. Между тем подавляющее большинство авторов инсценировок видели (и продолжают видеть) своей задачей сохранение для театра фабулы первоосновы и ее идейно-содержательного плана; в некоторых случаях прослеживается стремление сохранить поэтику литературного первоисточника» [1, с. 102].

Из сказанного становится очевидна логоцентричная ориентация самого способа, что для авторов постановок не является приемлемым, так как их поиски сценических решений сконцентрированы более вокруг действенной части спектакля. Отсюда возникает необходимость введения второго ключевого понятия театрализации. Э. В. Вершковский считает, что театрализация — это «творческий способ приведения сценария к художественной образной форме представления через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств в сценическом пространстве» [2, с. 8]. Этот способ создания сценического действия на основе недраматургического материала и лег в основу описываемых далее постановок и стал предметом исследования авторов.

Театрализация как поиск актуальных способов выражения смыслов в современном сценическом пространстве — важнейший процесс, позволяющий решить целый спектр задач, традиционно встающих перед постановщиками всех без исключения сценических жанров. Некоторые из этих задач:

- освоение способов переработки исходного материала, изначально не предназначенного для постановки;
- практическое применение различных техник и выразительных средств для создания творческого синтеза;
- обогащение образной палитры за счет выхода за границы выразительности моно-жанров;
- освоение материала с учетом анализа потенциальной аудитории;
- освоение способов разработки материала максимально близкого аудитории по контексту, а значит, более эффективного для восприятия общего постановочного решения.

Мы определяем процесс театрализации как нахождение сценического эквивалента для материала, изначально для сцены не предназначенного. Под «нахождением эквивалента» следует понимать попытку создания уникального образа того или иного предмета или явления в пространстве сцены и при помощи средств сценической выразительности. Процесс этот имеет несколько

этапов и отличается от прямой инсценировки тем, что в своей основе имеет не прямое перенесение в пространство чего бы то ни было, а опосредованное.

Первым этапом является анализ, цель которого — выявление сути самого предмета и явления; философское, эмоциональное, этического и эстетическое его осмысление. Лишь после этого следует приступать к поиску той системы условности (приемов сценической реализации), которая позволит автору воплотить уже не сам предмет, а его нравственно-эмоциональный «слепок», созданный средствами, присущими сцене. «Художественной культуре присуща такая условность, через которую правдиво и глубоко отражается действительность, и чужда условность, являющаяся самоцелью и зачеркивающая содержание. Это означает наличие в художественном образе объективного и субъективного, изобразительного и выразительного, общего и единичного», — считает Э. В. Вершковский [3, с. 88].

Также необходимо отметить, что лексико-пластический материал, созданный для реализации сценических и постановочных задач, с учетом всего его разнообразия и направленности, способен передать субъективную образную структуру, отражающую на сцене вполне объективные процессы. Пластическое решение спектакля придает представлению более яркую и эмоциональную форму, влияет на композиционно-динамический рисунок общего действия. К. С. Станиславский отмечал, что хорошее движение на сцене не есть некая абстрактно существующая красота, пластичность, изящество, ловкость вообще, а физическое действие, логическое, последовательное и целенаправленное по смыслу, экономичное и точное по качеству исполнения [4, с. 112].

Представленная работа — обобщение постановочного опыта авторов в рамках учебного процесса, рассказ о реализации творческих учебных постановок с воспитанниками Санкт-Петербургского государственного института культуры в мастерской Дмитрия Соколова<sup>1</sup>. В рамках учебного процесса инструмент современной театрализации намеренно использовался для сценического воплощения исходного поэтического материала — поэм М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и В. В. Маяковского «Облако в штанах», по структуре своей не предполагающего возможности прямой инсценировки.

Цели постановочной работы на конкретных примерах:

- выявить закономерные и необходимые для процесса сценической театрализации элементы и этапы формирования художественного замысла;
- описать необходимый алгоритм отбора средств сценической выразительности для оптимальной реализации постановочного замысла;

---

<sup>1</sup> Мастерская Дмитрия Соколова является структурным подразделением кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры.



- отобрать необходимый для создания образной выразительности спектаклей лексический материал;

- стилизовать народно-сценическую, бытовую хореографию для создания универсального пластического языка с учетом формата сценического существования, объединяющего для исполнителей пластику, работу с реквизитом, сценографию, слово и пр.;

- проследить процесс формирования художественного образа от этапа отбора предлагаемых обстоятельств и выбора системы условности до формирования главного художественного образа.

Приступая к постановке на основе поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри», учитывая ее притчевый и внебытовой характер, стилистические особенности, тяготеющие к романтизации и идеализации героя, свойственные творчеству поэта, авторы изначально ставили перед собой следующие постановочные задачи: создание общего сценического пространства, позволяющего подчеркнуть внебытовой, но вместе с тем общечеловеческий характер действия; стилистического, мизансценического и, как следствие, обособленного образного разделения частей поэмы (для визуальной наглядности и возможности действенного их противопоставления); нахождения общего постановочного решения, лежащего вне поля вербальности, но, вместе с тем, не идущего в разрез с исходным материалом и идеями М. Ю. Лермонтова.

Сюжет поэмы строится на рассказе молодого послушника о том, как он сбежал из монастыря и провел три дня на свободе, плутая и ходя кругами вокруг обители, так и не найдя настоящего пути на свободу. Физическое хождение по кругу стало первой предпосылкой для сценического решения. Цикличность жизни монастыря, постоянное включение всех его жителей в череду повторяющихся действий, которое предстояло показать в одной из частей представления, стало вторым элементом, составляющим пространственное решение. С самого начала в качестве противопоставления жизни в монастыре авторы задумали реализовать на сцене вольную жизнь кавказского селения — того самого, из которого был родом главный герой. Здесь тоже явно прослеживается сезонная и возрастная цикличность: вся жизнь селения — цепь повторяющихся действий, связанных с аграрным календарем или циклом традиций и обрядов, сопровождающих человека от рождения и до самой смерти. В итоге анализ всех исходных плоскостей действия привел авторов к мысли о необходимости создания внутри сценического пространства некой циклической формы. Следующее решение родилось из соображений сценической целесообразности: полноценно и одновременно круговое действие зритель может рассмотреть, если оно представлено сразу со всех сторон. Отсюда пришло постановочное решение, связанное с рассадкой зрителя по кругу и организацией действия внутри этого круга с намеренной цикличностью и равноправием

восприятия с любой точки просмотра. Подобное решение стало первым шагом к общей театрализации пространства, смысл которой в том, что и конкретный сюжет, и вся наша жизнь цикличны: зритель видит не только действие, но и других зрителей, наблюдающих за действием и включенных в общее зрительное поле; а значит, зритель видит и себя, включенным в этот жизненный круговорот.

Для реализации общего замысла представления авторы разделили действие на три принципиально разных пространства.

1. *Пространство монастыря* — сдержанный в эмоциях, скорбный, молитвенный мир, лишенный всех излишеств, обитатели которого, подчиняясь логике своего движения по кругу, день за днем несут свой крест. В решении спектакля это была буквально прямая метафора: было решено использовать в качестве основного элемента для сценической трансформации большие грубо оструганные доски, которые участники сцены сначала тащили на себе, а затем складывали из них стены монастыря, перегородки келий, алтарь и даже гроб. Многократное повторение манипуляций с тяжелым реквизитом создавало атмосферу сосредоточенного погружения в служение. Пластика актеров основывается на общем скользящем ходе, переходах из позы в позу; на спины «водружен» реквизит, заставляющий слегка согнуть корпус вперед, а подбородок опустить вниз. Все это символизирует бытность монахов. Артисты двигаются медленно, ритмично, синхронно, в отличие от главного героя, который ни разу в начале сцены не принял коленопреклоненного положения. Рисунок танца состоит из линий, перестроения в колонны, преобразований последних в круг, с главным героем в центре.

2. *Пространство вольной жизни* — мир, полный радости и счастья, светлый и праздничный, но в то же время опасный, где есть место любимым эмоциям (восторженным, скорбным...); мир, разнообразный в своих проявлениях. Здесь также использовались доски, но в ином качестве — как столбы для отметки роста рождающихся и взрослеющих детей, как подпорки для растущего винограда и подвесы для младенческих колыбелей, как символ столов и скамей для пира.

Такой разнообразный мир требовал совершенно иного пространственно-пластического решения. Лексический материал, положенный в основу хореографического текста спектакля, базируется на национальном народно-сценическом грузинском танце. Полифоническая структура музыкального материала грузинской народной музыки находит свое отражение в постановке. Музыка в представлении, по мнению Никитина, эмоциональна: это — лирическая женская песня; военный, призывающий к действию, клич; молитва [5, с. 30]. Зрителю представляется символичное, пластически реализованное «колесо жизни» (Борзов А. А.) [6, с. 52]. Вокально-хореографическая композиция

погружает пришедшего на спектакль в атмосферу маленькой грузинской деревушки. Балетмейстер спектакля стилизует народную (грузинскую) лексику, благодаря чему появляется возможность окунуться в национальный колорит, погрузиться в предлагаемые обстоятельства действия и, вместе с тем, ощутить в действе на сцене отголоски современности. По мнению Мусиной, с учетом сформировавшейся национальной, народной пластики, танец строится на фундаментальных для традиций движений рук, корпуса, основного шага [7, с. 197–204].

Хореографический текст возникает в соответствии с образом существования героев в предлагаемых обстоятельствах. При «стилизации танца перед хореографом стоит задача создания самых разнообразных форм народного танца, ... [которые. — Д. Ф.] должны быть созвучны нашему времени» [8, с. 120]. В основу лексики театрализованного представления вписан ход по кругу «свла» (груз. — სვლა) — неотъемлемая часть грузинского танца как мужского, так и женского [9, с. 37]. Здесь исполнительницы делают шаг вперед с пятки на всю ступню, затем два коротких шага, проскальзывая на полупальцах, плавно и ритмично выстраиваются в круг на сценической площадке. В руках они несут барабаны. В контексте спектакля барабан — еще один символ и инструмент театрализации (барабаны — это и стук материнского сердца, и сигнал к войне, и родившийся ребенок). Движения танцовщиц отдаленно напоминают женский танец самаия, исполняющийся тремя солистками. Корни его уходят в языческие времена. Известно, что он посвящался царице Тамаре [9, с. 134]. На основе этого лексического материала хореограф создает образ женщины-прародительницы, готовой подарить миру новую жизнь. Музыкальные мотивы лирического и величественного танца самаия сменяются повышением темпа танца мтиулури, исполняющегося чаще всего поселенцами грузинских гор. Во время танца мужчины показывают, как осваивают новые земли и оберегают честь девушек.

Женщины также показывают силу характера и то, что они достойны быть около своих темпераментных мужчин. Музыка достаточно быстрая и ритмичная, основной ход приобретает более резкую фактуру: переход из позиции в позицию происходит за счет высокого подъема на полупальцы. В этой части между артистами образуются дуэты, основу которых составляет стилизация лексики танца картули (грузинский танец, исполняющийся на свадьбе). Девушка очень плавно и изящно делает поворот на месте, опустив взор: партнер находится за ее спиной, дублируя женский рисунок танца. Движения рук мужчины символизируют размах крыльев горного орла. Во время танца партнеры не прикасаются друг к другу. Этот танец символизирует соединение женского и мужского начала, преемственность традиций и продолжение рода (об этом: [9, с. 115]).

Основным рисунком танца остается круг, внутри которого образуется еще один. Во внешний круг выходят девушки, их основной ход становится более жестким: используются приставные шаги накрест, переходы со всей стопы на пятку открытой ноги; руки подняты вверх, двигаются из стороны в сторону, напоминают колышущиеся на ветру кроны горных деревьев. Пластика движений исполнителей из внутреннего круга — это движения женского лирического танца нарнари (об этом: [9, с. 156]). Танцовщицы берутся за руки, поднимаются на высокие полупальцы и идут по кругу. Молодые люди, находящиеся во внутреннем круге, выходят из него, преобразуя общий рисунок танца, разбивая его таким образом на один внешний и два внутренних круга. У каждого из кругов — свой лексический текст. Движения рук исполнительниц, находящихся во внешнем круге, плавные, руки поднимаются вверх по очереди и через круговые аккуратные ронды кистей также по очереди опускаются вниз: так виноградная лоза стремится к солнцу и гроздьями ягод (будущим вином) тянется к земле. Продолжая держать в ногах основной ход, исполнительницы меняют движения рук; теперь внимание зрителей переключается на сбор урожая.

Мужчины, образовавшие средний круг, двигаются по линии рисунка танца широкими выпадами; в руках у них доски. Пластика напоминает движения плуга во время вспахивания земли.

Девушки, танцевавшие во внутреннем круге, меняются местами с юношами. Исполнители вновь соединяются в пары, берутся за руки, мужчины покрывают головы женщин платками. Каждая из танцовщиц внешнего круга по очереди подходит к вновь образовавшимся парам. Этот рисунок повторяется еще несколько раз со сменой участников внутри трио. Основной ход и рисунок танца остается прежним. На примере этой пластико-хореографической композиции постановщик показал, как создаются образы цикличности жизни, смены поколений.

Эмоциональный настрой музыки далее меняется, ведущим инструментом становится барабан, в отличие от предыдущей части, где солировали мелодично играющие струнные.

Все танцовщицы оказываются внутри плотного кольца исполнителей-мужчин, танцующих хоруми — танец воинов (об этом: [9, с. 110]). Хоруми рассказывает зрителю о борьбе грузинского народа за независимость. Танцоры-воины своими движениями имитируют подготовку к сражению, применяя элементы боевой техники [9, с. 189]. Танцовщики двигаются по кругу через широкие выпады на одно колено и переходы через вторую позицию ног. Во время исполнения мужчины бьют одной рукой в барабан, создавая этим свой собственный ритм для движения, отличный от ритма музыкального сопровождения.

3. *Пространство воспоминаний и рефлексий главного героя* — это мир, наполненный лишь легкими намеками на былое существование, похожий на легкое дуновение ветра, лишь на мгновение принесшего давно забытые звуки, запахи и ощущения.

Для создания этого пространства требовалось принципиально иная работа с трансформирующимися деталями (здесь доски уступили место легким, летящим тканям и платкам), иным виделось и пластическое решение. Хореограф задействует в этой картине только девушек. Их движения плавные и легкие, напоминают хоровод. Артистки движутся по кругу, перестраиваются в две линии, осуществляют смену рисунка через дозадю. Основа перестроения — тройной шаг. Руки плавно переходят из подготовительной позиции в третью, корпус наклоняется вперед и назад, создавая ощущение легкости и полета.

В циклическом чередовании этих трех пространств был показан не только ход жизни человека, но и его попытки совместить внешнюю свободу с внутренней гармонией. Авторы хотели передать метания человека между реальным настоящим и чем-то эфемерным, существующим лишь в воображении или памяти. Взаимопроникновение этих миров, выраженное посредством пластического решения (инструмента театрализации), конкуренция этих миров за право стать тем кругом, в который войдет и останется герой, — вот что стало основой всего представления.

Сам сюжет поэмы, само философское обоснование романтизма предполагало отказ от реальных и материальных пространств и выход в другой, идеальный, нематериальный мир, существования мыслей главного героя, прошедшего жизнь в чуждом ему порядке монастыря и уже не готового к вольной и настоящей жизни. Пространство мира воспоминаний поглощало героя, как и всех находящихся на сцене.

Вторая работа, на примере которой мы обращаемся в поисках алгоритма театрализации, — поэма В. В. Маяковского «Облако в штанах». Как известно, эта поэма была попыткой молодого еще поэта философски осмыслить весь окружающий его мир, в котором исходной точкой В. В. Маяковский выбирает для себя любовь, а точнее, момент, когда он принимает решение от любви отказаться. После анализа поэмы авторы приняли решения в постановке следовать следующим утверждениям: «Мир без любви неполноценен»; «Без любви невозможны благие свершения»; «Без любви нет возможности ни создавать стихи, ни вершить судьбы мира»; «Без любви само существование мира поставлено под вопрос».

Четырехчастная структура поэмы по замыслу авторов спектакля позволила поэтапно раскрывать зрителю смысл перечисленных утверждений, отвергая, тем самым, мир без любви. Принципиальным пространственным и сценографическим решением стала специальная подвижная ширма с натянутыми

эластичными полосами, плотно примыкающими друг к другу, позволяющими исполнителям осуществлять сквозной проход через декорацию в любом ее месте. Работа с ширмой позволила для каждой новой части спектакля выстраивать свое уникальное пространство, нетривиальным образом обеспечивать выход и уход персонажей, а также акцентировать внимание зрителей на отдельных фрагментах действия.

На глазах у зрителя герой раз за разом отказывается от какой-либо значимой части себя самого, что показывает его расчеловечивание.

В первой части герой «отказывался от своих нервов». Декорация, составленная углом, изображала комнату героя. Он был один, но сквозь стены просачивались, буквально ожившие, его переживания, страдания, неуверенность и страх. Здесь хореограф создает три плана общего рисунка танца. На первом плане мы наблюдаем технику, основывающуюся на contemporary dance [10, с. 77–96], исполняющейся в партере. Артисты в своих пластических «высказываниях» чередуют смену темпа и ритма. Резкие переходы от острых линий перемежаются с плавными. Этот прием используется для создания образа рисунка картинке кардиограммы. Танцовщики, находящиеся в среднем плане композиции, двигаются без изменения ритма своей пластики в такт музыкальному аккомпанементу. Основной базой для комбинаций является стилизованный танец джаз-модерн [11, с. 245] с его четко простроенными линиями, шириной движений рук, переходами из позиции в позицию, резкими разворотами корпуса. Артисты на среднем плане практически не передвигаются по сцене. Они исполняют комбинации на месте, обступив главного героя. Исполнители на третьем плане композиции находятся выше остальных участников эпизода. Они работают с декорациями, создают визуально-читаемые образы: руки, манящие к себе главного героя, через движения пантомимы превращаются в крест.

Вторая часть спектакля соответствует второй части поэмы. Речь идет о взаимоотношениях человека и общества. Здесь герой сознательно отказывался от своей души. По мнению авторов, отказавшись от любви, а вслед за этим и от души, герой (поэт) не может рассчитывать на подлинно великие человеческие деяния. Ведомая им толпа без сердца и души способна лишь на низменные и бытовые желания, ее путь грязен и кровав. Здесь декорационное пространство раскрывалось, открывая через арки-провалы всю глубину сцены. Все поступки героя, начатые в его пространстве, находили прямое продолжение в большом мире за стеной. Прием, который использовал хореограф в первой части, связанной с «нервами» и отказом от них, для работы с исполнителями на авансцене становится основой пластики для толпы поэтов. Но теперь из движенческого поведения артистов совершенно исчезает возможность замедления ритма, наоборот, общий ритм приобретает маршевую структуру,



темп исполнения постепенно увеличивается. Артисты, до этого работающие исключительно в партере, встают на ноги, выстраиваются клином. Движения ног — шаги из второй выворотной позиции во вторую с акцентом в пол на каждую вторую долю такта. Благодаря такому пластическому построению рисунка танца и лексики создается образ взаимодействия героя и толпы (людей, уже не подчиняющихся его воле).

Третья часть поэмы посвящается поэтической славе. По мнению авторов, человек, лишенный любви и души, не может воспользоваться и насладиться заслуженной им славой. Он вызывает только насмешки. Герой здесь оказывается в самом центре божественного веселья, где толпа готова увлечься любым, даже самым сомнительным поэтом, петь ему и рукоплескать. Она не хочет замечать Гения, чем доводит героя до иступления, зависти, ругательства, отчаяния и даже попытки самоубийства. Сценографическое решение этого фрагмента — сужение пространства от широкого раскрытия ширмы, до ее схлопывания в узкую щель. Герою в нем просто нет места; «ширма» выдавливает его наружу, фактически толкая на самоубийство.

Основой пластики движения артистов становится танец, популярный в 20-е годы XX века, — блэк-боттом (Black-Bottom). В основном, блэк-боттом был сольным танцем, однако, его можно было исполнять и напротив своего партнера или в группах [12, с. 89–90]. Танец состоит из ударов ногами, прыжков назад и вперед, топтания, вращения бедрами и многого другого. Руки при этом, как и в чарльстоне, поддаются общей волне танца. Однако в отличие от чарльстона в сольном исполнении движения блэк-боттома энергичнее, а в его репертуаре больше веселых форм [13, с. 110–111]. На основе стилизации движений танца блэк-боттом создается пластика третьей части. Движения артистов свободные, развязные, сексуальные. Корпус и руки переходят из положения в положение через широкие ронды, ноги отстукивают ритм музыкального сопровождения. За счет всего этого создается атмосфера ресторана или артистического кабаре начла XX века.

Заключительная часть была посвящена устройству мира. Лексическим материалом для этой части стал танец танго. Хореограф создает условный дуэт между главным героем и «женщинами», таким образом преобразовывая структуру парного танца. Танго — танец страсти, переплетения энергий, проявления высшей степени интереса партнеров друг к другу [14, с. 518]. Мужчина в танго ведет, создавая танцевальный рисунок, а женщина следует за ним, интерпретируя и украшая его шаги. Танго — драматичный танец. Его иногда называют «любовью на 5 минут» [14, с. 148]. В интерпретации хореографического текста танго, представленного в четвертой части, основной лексикой наделяются танцовщицы. Единственному мужчине (главному герою) остается лишь отстраняться от девушек. Движения исполнительниц — плавные, скользящие

по полу комбинации шагов, ронды ногами, резкие повороты, широкие движения руками, переходы из позу в позу через паузы. Девушки, поочередно выходящие из-за кулис, обступают главного героя, двигаются по кругу, все плотнее и плотнее сжимая кольцо вокруг него. Это происходит до тех пор, пока масса не «поглощает» исполнителя. Главный герой исчезает под натиском навязанной ему излишней страстности и похоти. Он, раздираемый страстями, буквально обнажается, оставаясь бестелесно голым перед лицом любви, от которой он отказался. За неимением возможности обратиться еще к кому-нибудь (ведь все остальное в его мире просто исчезло) герой молится и требует у нее что-то. Для создания этого эпизода хореограф использует приемы акробатики и брейкданса (Breakdance) [13, с. 14] исключительно в партере. Таким образом сложность выполняемых главным героем элементов увеличивается, за счет чего достигается образное соответствие внутреннему состоянию персонажа. Каждое его стелание, каждое обращение (возможно, к Высшим силам) даются ему через суровую физику тела. Необходимо отметить, что все переходы, выстроенные по принципу зигзага от «божественного» к последующим образам, осуществляются через партерные слайды, перекаты, кувырки. Не получив ответа, герой идет дальше. Декорационная конструкция представляет сплошной стеной мира, которую он пытается сломать или пройти, а затем просто обрушает, оказываясь в совершенной пустоте голый и без каких-либо признаков внешнего присутствия мира. Артист, буквально сжимаясь в этой звенящей пустоте, собирает свое тело в позу эмбриона, максимально пытаясь уйти от проблем внешнего мира, раствориться в пространстве, садится на середине сцены и исчезает по причине подъема декорации.

Так, через работу с пространством сцены и разнохарактерные пластические решения авторами были достигнуты заявленные цели визуализации превращения полноценного человека, отказывающегося от любви, в деградирующее ничтожество, показ бессмысленности любых дерзаний и начинаний в отсутствии любви и, наконец, исчезновения физического мира при условии изъятия из него любви.

Театрализация — как путь выражения смыслов через нахождение в сценическом пространстве максимально-точно реализующих их выразительных средств — чрезвычайно мощный и точный инструмент психоэмоционального воздействия на зрителя. Причина этого, как видится авторам, таится в осознанном и программируемом, направленном воздействии на зрителя самостоятельных видов искусства (уже несущих в себе сильнейший художественный и эмоциональный заряд). Речь идет о соподчинении средств сценической выразительности, их драматической и драматургической структуризации, соединении в пространстве сцены стихийной эмоциональности и рациональной, направленной точно в цель, драматургической прагматичности.

Нахождение самостоятельной пластической лексики, которая перерождается в эмоциональную стихию, как нельзя лучше подходит для выражения драматического прагматизма, если он рационально встроен при помощи театрализации в нужную схему.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / А. П. Варламова и др. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. 250 с.
2. *Вершковский Э. В.* Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. 98 с.
3. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. М.: Искусство, 1989. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 511 с.
4. *Никитин В. Ю.* Современный танец или contemporary dance? // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2016. № 4. С. 27–30.
5. *Борзов А. А.* Танцы разных народов СССР. М.: ГИТИС, 1988. 86 с.
6. *Мусина Н. Д.* Стилизация народного танца как способ ретрансляции этнохудожественного хореографического наследия в современность // ЮНЕСКО: стратегия развития культуры, науки и образования в контексте нового гуманизма: мат-лы Международ. науч.-практ. конф. Казань: КАЗГИК, 2016. С. 197–200.
7. *Карпенко В. Н.* Народный танец как древнейший вид искусства // Интеграция наук. Белгород: БГИИК, 2017. № 5 (9). С. 118–120.
8. *Джавишвили Д. Л.* Грузинские народные танцы. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1958. 279 с.
9. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: ГИТИС, 2000. 438 с.
10. *Kantor M., Maslon L.* Broadway: American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 205 p.
11. *Stearns M. W., Stearns G.* Jazz Dance: A History of American Folk Dance. Da Capo Press, 1988. 150 p.
12. *Castro D. S.* The Argentine tango as social history: The soul of the people. NY Press., 1991. 579 p.
13. *Драгилёв Д.* Лабиринты русского танго. СПб: Алетейя, 2008. 168 с.
14. *Spady J. G.* The Global & Cripa: Hip Hop Culture and Consciousness. Philadelphia: Black History Museum Press, 2006. 341 p.

#### REFERENCES

1. Teatral'nye terminy i ponyatiya: materialy k slovaryu / A. P. Varlamova i dr. SPb.: RIII, 2005. Vyp. 1. 250 s.

2. *Vershkovskij E. V.* Rezhissura teatralizovannyh predstavlenij. SPb.: Nestor-Istoriya, 2017. 98 s.
3. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktera nad soboj. M.: Iskusstvo, 1989. Ch. 1. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya. Dnevnik uchenika. 511 s.
4. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyy tanec ili contemporary dance? // Academia: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie. 2016. № 4. S. 27–30.
5. *Borzov A. A.* Tancy raznyh narodov SSSR. M.: GITIS, 1988. 86 s.
6. *Musina N. D.* Stilizaciya narodnogo tanca kak sposob retranslyacii etnohudozhestvennogo horeograficheskogo naslediya v sovremennost' // YUNESKO: strategiya razvitiya kul'tury, nauki i obrazovaniya v kontekste novogo gumanizma: matly Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Kazan': KAZGIK, 2016. S. 197–200.
7. *Karpenko V. N.* Narodnyj tanec kak drevnejshij vid iskusstva // Integraciya nauk. Belgorod: BGIK, 2017. № 5 (9). S. 118–120.
8. *Dzhavishvili D. L.* Gruzinskie narodnye tancy. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1958. 279 s.
9. *Nikitin V. Yu.* Modern-dzhaz tanec: Istoriya. Metodika. Praktika. M.: GITIS, 2000. 438 s.
10. *Kantor M., Maslon L.* Broadway: American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 205 p.
11. *Stearns M. W., Stearns G.* Jazz Dance: A History of American Folk Dance. Da Capo Press, 1988. 150 p.
12. *Castro D. S.* The Argentine tango as social history: The soul of the people. NY Press., 1991. 579 p.
13. *Dragilyov D.* Labirinty russkogo tango. SPb: Aletejya, 2008. 168 s.
14. *Spady J. G.* The Global & Cipa: Hip Hop Culture and Consciousness. Philadelphia: Black History Museum Press, 2006. 341 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Соколов Д. Д. — доц.; proshow@mail.ru  
Фотина Д. А. — аспирант; moonr\_87@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Sokolov D. D. — Ass. Prof.; proshow@mail.ru  
Fotina D. A. — Postgraduate Student; moonr\_87@mail.ru

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793.3 + 378.016

### НЕКОТОРЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОГРАММ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ: ТРАДИЦИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ И МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ

*Кузнецов И. Л.*<sup>1</sup>

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

В статье поднимается проблема важности изучения программ обучения классическому танцу, их терминологии, приемов исполнения движения и приемов комбинирования как отдельных заданий, так и уроков в целом. Демонстрируется разница в тенденциях развития программ ленинградской и московской балетных школ, приводятся примеры описания и категоризации забытых движений, делается вывод о насущной необходимости исследования опыта отечественных мастеров и опыта зарубежных балетных школ.

**Ключевые слова:** программа классического танца, балет, методика преподавания, история.

### SOME RESULTS OF A COMPARATIVE STUDY OF CLASSICAL DANCE TRAINING PROGRAMS: THE TRADITIONS OF THE LENINGRAD AND MOSCOW BALLET SCHOOLS

*Kuznetsov I. L.*<sup>1</sup>

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

The article raises the problem of the importance of studying classical dance training programs, their terminology, movement performance techniques and methods of combining both individual tasks and lessons as a whole. The difference in the trends in the development of the programs of the Leningrad and Moscow ballet schools is demonstrated, examples of the description and categorization of forgotten movements are given, a conclusion is made about

the urgent need to study the experience of domestic masters and the experience of foreign ballet schools.

**Keywords:** classical dance program, ballet, teaching methods, history.

Отечественная методика преподавания любой танцевальной дисциплины обычно опирается на опыт педагогического самонаблюдения и самоанализа танцовщиков и педагогов-наставников, изучение прошлого опыта работы отечественных мастеров танца и педагогов-наставников, изучение исполнительского и педагогического опыта зарубежных танцевальных (в том числе балетных) школ.

Из опыта прошлого и иностранных школ для преподавателей танцевальных дисциплин наибольшую ценность представляют программы обучения в части их терминологии, приемов исполнения и комбинирования как отдельных заданий, так и уроков целиком. Далее проведем сравнительный анализ некоторых программ классического танца по указанным позициям.

Начнем с опровержения довольно распространенного мнения, что программа классического танца была создана А. Я. Вагановой. На самом деле первый близкий к программе классического танца документ был зафиксирован в 1885 году В. И. Степановым. Он назывался: «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов, по степени трудности и сложности их» [1, с. 260]. Сразу обратим внимание на оговорку «с примерным содержанием». Она совсем не случайна. Дело в том, что и сегодняшняя программа классического танца не может быть абсолютно эталонным или обязательным к изучению (тем более — к обязательному экзаменационному показу) списком движений. Состав классов бывает разным, и если в одном классе программа осваивается хорошо, так сказать, по праву природных способностей учащихся, то в другом тот же самый программный материал будет изучаться с трудом.

«Второй ошибочный взгляд, — полагал Н. И. Тарасов, чье мнение мы всецело разделяем, — относится к тем лицам, которые преувеличивают значение программ. Никто не будет спорить о необходимости программ, устанавливающих единую систему преподавания во всех хореографических училищах нашего Союза. Однако никакая программа не может предусмотреть всех неожиданностей, встречающихся в практике. Программа не в состоянии заменить сценический опыт, знание предмета, профессиональный и общий культурный уровень и творческие приемы педагога. Ведь мы имеем дело с живыми людьми, каждый из которых требует изучения и индивидуального к себе подхода. Всего этого предусмотреть в программе нельзя, а поэтому она хоть и совершенно необходимое, но далеко



не исчерпывающее руководство. Слепо держаться программы на практике невозможно»<sup>1</sup> [2, с. 9].

За последние пять лет автору настоящей статьи удалось собрать коллекцию из нескольких десятков программ классического танца. Результатом работы стал выпуск совместного с Н. М. Цискаридзе сборника методических материалов для педагогов балета «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [3].

Работая над книгой, мы восстановили историю создания многих программ-предшественниц нашей собственной, в том числе вывели и охарактеризовали тенденции развития программ ленинградской и московской балетных школ. Если первая (ленинградская) сохранила верность идее документа-помощника начинающего преподавателя, то вторая (московская) программа превратилась в сухой список, составленный из обязательных к изучению движений.

Ленинградская программа 1936 года, вошедшая в сборник, содержит свою краткую характеристику:

она «...является результатом трехлетней работы по фиксации движений и составлению методических указаний к тем из них, которые на практике вызывают наибольшее количество ошибок, т. е. трудны для усвоения. <...> Изложение движений дано в последовательности их прохождения. Таким образом, публикуемый текст фактически перерастает размер программы и дает схему краткого учебного пособия. <...> В программе даны зарисовки положения пальцев кистей, принятого в классическом танце: отдельно для младших классов (учебного характера) и для старших (сценической формы). Точно также даны зарисовки канонических *четырёх* [выделено мною. — И. К.] форм *port de bras* с их вариантами» [3, с. 42].

Это не ошибка. В программе действительно представлены четыре, а не шесть форм *port de bras*! Названные «каноническими», они разительно отличаются от сегодняшних шести форм! И это при том, что программа была издана двумя годами позже учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» [4].

Начиная с 1969 года, в программы ленинградской балетной школы, помимо пошагового плана прохождения учебного материала, включаются музыкально-ритмические раскладки: *demi-plié* в первом классе на два такта по 4/4 (во втором полугодии один такт 4/4; *battement tendu* по I позиции в том же первом классе на два такта по 4/4 и т. д.) [3, с. 186].

Из программ московской школы с 1977 года полностью исчезают методические рекомендации, документы превращаются в списки обязательных

---

<sup>1</sup> Данная цитата взята из доклада Н. И. Тарасова, с которым он выступил на педагогической конференции преподавателей хореографических училищ Советского Союза в Москве в 1950 году.

к прохождению движений. Прямо указывается, что «в перечне движений не предусматривается порядок их прохождения» [3, с. 209]. Исключением является интереснейший вариант программы из учебника «Методика классического тренажа» В.Э. Морица, Н. И. Тарасова и А. И. Чекрыгина 1940 года, в которую, помимо плана с указанным порядком прохождения движений, вошел календарный график распределения учебного материала — своего рода «дорожная карта» для начинающего преподавателя, которую, при необходимости, можно легко изменить под свой класс.

Приведем в качестве небольшого примера план первой четверти первого учебного года:

«Первая неделя. Позиции ног, рук (не держась за станок), *demi-plié* по I позиции 2 раза.

Вторая неделя. Прибавляется *demi-plié* по II, III и V по 2 раза. *Battement tendu* с I позиции в сторону 4 раза.

Третья неделя. *Demi-plié* по I, II, III и V по 4 раза. *Battement tendu* с I позиции в сторону 8 раз. *Battement tendu* с *demi-plié* с I позиции в сторону 4 раза» [5, с. 322].

Сверх того, в учебные планы средних классов были добавлены примеры учебных заданий *adagio* на середине зала и задания *allegro*.

В московской балетной школе обсуждения экзаменационных уроков бывали напряженными из-за жесткой позиции, занимаемой в отношении методики преподавания классического танца некоторыми педагогами. Например, часть преподавателей стояла на том, что в мужском классическом танце *pirouette en dehors* может быть исполнен только со II позиции, а значит, его исполнении с IV позиции недопустимо. Подобная уверенность вызывает удивление, так как приводит к искусственному обеднению пластической палитры классического танца.

Еще одним спорным моментом программы 1940 года является указание на выполнение *préparation* к *pirouette* с IV, V и в последнюю очередь — со II позиции [3, с. 84]. Невозможно с этим согласиться, поскольку ни в одной из известных автору настоящей статьи программ нет требований изучения *pirouette* в мужском классе *исключительно* со II позиции.

Сравнительный анализ программ классического танца позволяет увидеть, как в первой половине XX века формировался инструментарий отечественной педагогики балета. Так, в программы начали добавлять варианты усложнений: всевозможные *demi-plié*, *relevé* на полупальцы, малые и большие позы. Просматривается и другая заметная, если так можно сказать, тенденция, связанная с перераспределением движений в динамике обучения. По сравнению с программами довоенного периода, в более поздних программах 1950–1960-х сложные движения были незаметно передвинуты в начальные классы;

сначала наполненность элементами программ младших, средних и старших классах ... была равномерной, но затем значительно загруженными оказались средние классы.

Сегодня есть тенденция насыщения сложными элементами программ первых лет обучения. Полагаем, что тому есть несколько причин. Во-первых, сложность программ задается театральным репертуаром. Если учащиеся младших классов вынуждены на театральной сцене использовать сложные *pas*, то последние обязательно приходится разучивать в классе. Вторая причина — это серьезная подготовка детей к поступлению, когда в десятилетнем возрасте до поступления в Академию, будущие ученики со всеми огрехами заранее осваивают сложные программные *pas*.

Следующая тема — это лексические изменения классического танца в программах. Сравнение многочисленных версий программ обнаруживает проблему отказа от некоторых движений и учебных заданий, вариантов исполнения, забвения названий.

Терминологический словарь, как и сама программа классического танца, требует постоянного обновления. В отличие от французов, любой прыжок называющих *levé* или *sauté*, мы должны пользоваться научной аргументацией в терминологии. Принцип тут прост: на каждый отдельный тип движения нужен отдельный термин, но в балетной среде до сих пор нет ясности и взаимопонимания в этом вопросе. Дискуссии о *dégagé*, *développé*, *temps levé* и *temps sauté* и о многом-многом другом остаются открытыми.

Простейший прыжок на двух ногах без смены позиций одни авторы-составители программ именуют *temps levé*, другие — *temps sauté*, третьи — *temps levé sauté*. Для сравнения: в программе 1895 года все прыжки включены в раздел с общим названием *Pas sautés*; а в программе 1928 года прыжки на двух ногах по I, II, III и V определены как *Petits sauts*. В программах 1936 и 1940 годов есть просто *Маленькие прыжки*, но в программе московской школы они уже — *Маленькие прыжки (sautés) в I, II и V позициях*.

Перечислим далее изученные нами следующие заголовки разделов программ, анонсирующих прыжки:

1947 год — *Temps levé sauté*.

1951 год — *Sauté на 1, 2 и 5 позиции*.

1960 год — *Temps levé (прыжки) I, II и V позиции*.

1965, 1967, 1969 годы — *Temps sautés по I, II и V позициям*.

1977, 1995 годы — *Temps sauté*.

2016 год — *Temps levé*.

Оба термина — и *sauté*, и *temps levé* дословно могут быть переведены как «прыжок». В ленинградской школе термином *temps levé* обозначают простейшие прыжки на двух ногах и на одной ноге. В московской школе

двум разнотипным прыжкам дают два определения, что соответствует терминологическому принципу: каждому виду — свой термин. Temps sauté — прыжки с двух ног на две. Temps levé — прыжки на одной ноге, когда другая либо в положении sur le cou-de-pied, либо открыта в одном из возможных направлений.

Нечто похожее в программах происходило и с battement tendu (с опусканием пятки на пол). Сегодня в нашей школе этому движению соответствует красивый термин pour le pied, но так было не всегда.

Движение было зафиксировано (описано вместе со способом исполнения) в программе 1936 года без закрепления за ним специфического термина. В 1940 году pas из программы исчез. В программе 1960 года он появился как *Battements tendus doublés*. В 1965 году pas — это *relevés во II позицию (battements tendus doubles — с опусканием пятки во II позицию)*.

В программах 1967, 1977, 1995 годов есть разделы *Battement tendu с опусканием пятки во II позицию*; в программах 1969, 2016 годов — *Battements tendus pour le pied*.

Учитывая, что большинство балетных терминов имеет французское исходное определение, конечно, обозначение pour le pied логичнее и просто красивее, чем battement tendu с опусканием пятки, или battement tendu с «нажимом», или battement tendu double. К слову сказать, в учебной практике встречается прием, в котором на пол опускается не вся стопа с пяткой, а лишь подушечки стопы, полупальцы. Прием этот никак не отображен в программах и, если когда-нибудь это произойдет, то будет уместно определить его как *demi pour le pied*. Важно также отметить, что прием исполнения упомянутого простого движения отличается в отечественной и западных школах.

В старых программах имеется ряд движений, которые необходимо уточнить и, возможно, вновь «взять на вооружение». Например, в шестом классе программы 1936 года есть Tours en l'air en dehors и en dedans. Это не что иное, как современные два тура в воздухе в мужском классе. Только сегодня они исполняются строго en dedans. Если правая нога находится в V позиции впереди, то она идет вправо. В tour en l'air en dehors наоборот: направление вращения происходит в сторону позади стоящей ноги. Считаю, что прием может быть полезен в учебной практике, например при изучении *assemblé en tournant*.

В восьмом классе программы 1951 года есть *revoltade* в пол-оборота. С одной стороны, большинство педагогов могут догадаться, как исполнить это движение, но кажется странным, что ни в одном методическом пособии не указаны пошаговые инструкции его выполнения. Николай Максимович Цискаридзе предположил, что исполняться он мог так: сначала с шага-супрe, *chassé* или любого другого подхода вытянутая правая нога выбрасывается вперед; в воздухе, одновременно с поворотом на 180°, левая нога подводится к V позиции и остается на 90° назад в позе III *arabesque*; после всего приземление происходит на правую ногу, *arabesque* сохраняется.

Есть в программах и совсем забытые движения. В программе 1928 года в двух разделах упоминается *Temps de courante*, описание которого можно найти в фрагменте книги «Гимнастика театрального танца» Леопольда Адиса [6, с. 198]. Адис сообщает, что в старой французской школе движение *temps de courante* было обязательным на всех этапах обучения, тогда как сегодня оно осталось только в младших классах.

Итак, *temps de courante* — это серия из *grand plié* по V и II позициям с простым и сложным *port de bras*. Простое *port de bras* — это 1-я форма *en dehors* и *en dedans*, сложное *port de bras* — это когда одновременно одна рука идет *en dehors*, а другая — *en dedans*. Всего в задании исполняется 16 *grand plié* с 8 *port de bras*. Сложность состоит в том, как совместить музыкально-пластическую ровность с координацией движений рук по пространственным точкам позиций.

Исчезло движение *temps de courante* из-за предположения, что большое количество приседаний заметно меняет форму ног. В. С. Костровицкая и А. А. Писарев, в частности, отмечали (в своей книге «Школа классического танца»), что в старших классах количество *grand plié* в уроке сокращается вдвое из-за нежелательного изменения формы ног [8, с. 24]. Если в младших классах методисты рекомендовали исполнять по два *grand plié* по всем позициям, то получается, что в старших классах надо исполнять всего по одному.

Можно усомниться в подобного рода рекомендациях и противопоставить им мнение автора статьи, что красота классического танца больше основана на блестящем владении устойчивостью, техникой, точностью исполнения, чем на чрезмерной утонченности линий. В этой связи практика отработки *temps de courante* на занятиях в школе представляется чрезвычайно полезной. И последнее по этому вопросу: то, что практически все задания *adagio* на середине Костровицкой начинались с *grand plié* [9], можно расценивать как последствия применения того самого *temps de courante*, с которого старинные экзерсисы начинались на середине зала.

В седьмом классе программы 2016 года в разделе *allegro* есть движение *Temps suisse*. Согласно словарю Г. Грант [10, с. 121], *Temps de suisse* состоит из двух движений. Первое — *préparation*, быстрое поднятие работающей ноги из V позиции в V. Это движение можно было бы назвать *retiré* на *demi-plié* (кажется, *retiré* и есть та составляющая, которая определяется термином *suisse*). Второе движение — это *sissonne fermé* в заданном направлении. Можно было бы удовлетвориться этим объяснением, «закрыв глаза» на незначительное различие в терминах, но в отечественных программах термин *suisse* встречается не единожды:

- *Battement de cuisse* у палки (1895);
- *Temps de cuisse* на середине (1895);
- *Grand battement de cuisse* у палки (1928);

– Grand battement de cuisse вперед и назад для женского класса у палки (1936);

– Pas de cuisse (allegro 1947).

И только один раз, в шестом классе 1936 года, у движения Grand battement de cuisse вперед и назад для женского класса дан следующий прием исполнения: «...вытянутую ногу бросить на высоту 90°, ударить бедренной частью об опорную ногу. Начинать с одного удара. К концу года — количество движений постепенно увеличивать» [3, с. 61].

Как мы видим, это движение не имеет ничего общего с pas, описанным в балетном словаре Г. Грант. Определение cuisse указывает на удар одного бедра о другое. Нечто подобное использовал в своих уроках П. А. Пестов, когда во второй части задания rond de jambe par terre у палки при исполнении penché на полупальцах он добавлял двойной, акцентированный вверх удар одной ноги о другую.

Последний вопрос, который представляется важным в рамках дискуссии о профессиональной терминологии, — это вопрос об обозначении вращений в отечественной балетной школе. Сегодня в стенах одного и того же учебного заведения можно услышать, как одни педагоги pirouettes называют tours, а другие tours меняют на pirouettes. Обращаясь к программам, можно выделить некую этапность изменений этих терминов.

Пятый год обучения программы 1895 года, пункт № 7: *Pirouette sur le cou-de-pied: ¼ tour, ½ tour, 1 tour et 2 tours en dehors et en dedans*; пункт № 8: *Pirouette à la second: ¼ tour, ½ tour, 1 tour et 2 tours en dehors et en dedans*. С точки зрения логики эти обозначения абсолютно верны. Все вращения на полу определяются термином pirouette, причем всегда в единственном числе. Термин tour или tours определяет количество оборотов вокруг своей оси. Воздушные вращения определяются в той же программе как *Un tour et deux tours en l'air*.

В программе 1928 года pirouettes *Petit pirouette (un tour)*, а вот название вращений в какой-либо позе меняется: *Tours en attitude, en arabesque, à la second et à la tire-bouchon*.

В программе 1936 года обозначение этих вращений вновь возвращается к начальному *Pirouette en attitude, en arabesque, à la seconde et en tire-bouchon по одному кругу*.

Четвертый класс ленинградской программы 1940 года: pirouette пре-вращается в tour — *Один tour с IV поз., V и II поз. sur le cou-de-pied en dehors et en dedans*. Шестой класс: *Tours: attitude, arabesque, à la seconde, à la tire-bouchon* и на остальные позы (по одному туру) со II и I позиций. А в московской программе пятого года обучения есть *Маленький пируэт (sur le cou-de-pied)* и *Большой пируэт со II и IV позиций во всех позах на 90°* (один оборот) в шестом классе.



С 1947 по 1960 годы все вращения именуются *tours*.

В сноске к движению №2 3 третьего года обучения программы 1965 года указывается: «Согласно принятой терминологии на Всесоюзном совещании по хореографическому образованию в 1958 году «*pirouette*» — называется вращение на месте и с продвижением на одной ноге, на полупальцах и пальцах, другая — в положении *sur le cou-de-pied*; «*tour*» — называется вращение на месте и с продвижением на одной ноге на полупальцах и пальцах, другая нога в большой или вращение в прыжке. Исключением является «*grand pirouette à la seconde en dehors*» — мужской класс. См. стенограмму секции классического танца Всесоюзного совещания по хореографическому образованию 1958 год» [3, с. 152]. Несмотря на предпринятую попытку упорядочивания терминологии, в программах 1960-х, 1969 года по-прежнему для всех вращений остался в ходу термин *tour*.

Есть разночтения в понимании *développé*. Если возможны уточнения *petit* и *grand*, то почему их не использовать, считая, что *développé* может исполняться исключительно на 90°? Если *enveloppé* исполняется на любую высоту, то чем плох *développé*? Почему на 90° *développé* — это *développé*, а на 22°, 30° или 45° — это уже *dégagé*?

Требуется рассмотрения вопрос о приеме *soubresaut*, то есть заметной или даже длительной фиксации V позиции в разделах малого, среднего и большого *allegro* (*changement de pieds* и *échappé*).

В западных школах *pour le pied* может исполняться иначе, чем в отечественных. Если у нас при опускании пятки по II или IV позиции в этом усложнении исполнитель остается на опорной ноге, то, например, во французской школе при этом движении вес его тела полностью располагается на обеих ногах. Педагоги объясняют студентам, что возвращать вес на опорную ногу необходимо с помощью мышц стопы, которая, отталкиваясь от пола, тренируется для прыжков. Обратите внимание, что этим движением они хотят подготовить мышцы стопы к прыжкам, наделяя работающую ногу весом тела. В нашем варианте мы вырабатываем моторику и скорость вытягивания, иногда объясняя студентам, что здесь полезно растягивать ахиллово сухожилие, «не сходя» с опорной ноги. Есть уверенность, что оба варианта полезны и нужны в обучении.

Размышляя над этими проблемами, обсуждая их с коллегами, мы невольно повышаем свою квалификацию. Любопытство начинающего исследователя тянет нас к изучению опыта западных школ, кругозор расширяется. Все западные школы, если и не были основаны отечественными мастерами, то, как минимум, испытали значительное влияние русских мастеров-педагогов. А значит, там можно и даже нужно искать следы, детали, которые, возможно, вновь обогатят отечественную балетную школу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. // Л.: ЛГХУ, 1938. Т. 2. 356 с.
2. *Тарасов Н.* Вопросы хореографического воспитания // М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР, Бюллетень № 1. 1957–1958. 113 с.
3. *Кузнецов И., Цискаридзе Н.* Программа классического танца. 100 лет улучшений // СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 336 с.
4. *Ваганова А.* Основы классического танца // Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.
5. *Мориц В., Тарасов И., Чекрыгин А.* Методика классического тренажа // СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 384 с.
6. *Адис Л.* Традиции французской школы танца // Классики хореографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 195–219.
7. *Adice L.* Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale // Paris: IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, 1859. 350 с.
8. *Костровицкая В., Писарев А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 271 с.
9. *Костровицкая В.* 100 уроков классического танца. Л.: Искусство, 1981. 262 с.
10. *Грант Г.* Практический словарь классического балета. М.: МГАХ, РАТИ – ГИТИС, 2009. 135 с.

## REFERENCES

1. *Borisoglebskij M.* Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. // L.: LGHU, 1938. T. 2. 356 s.
2. *Tarasov N.* Voprosy horeograficheskogo vospitaniya // M.: Horeograficheskoe uchilishche GABT SSSR, Byulleten' № 1. 1957–1958. 113 s.
3. *Kuznecov I., Ciskaridze N.* Programma klassicheskogo tanca. 100 let uluchshenij // SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2021. 336 s.
4. *Vaganova A.* Osnovy klassicheskogo tanca // L.: OGIZ-GIHL, 1934. 192 s.
5. *Moric V., Tarasov I., Chekrygin A.* Metodika klassicheskogo trenazha // SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, 2009. 384 s.
6. *Adis L.* Tradicii francuzskoj shkoly tanca // Klassiki horeografii. M.–L.: Iskusstvo, 1937. S. 195–219.
7. *Adice L.* Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale // Paris: IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, 1859. 350 s.
8. *Kostrovickaya V., Pisarev A.* Shkola klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1976. 271 s.
9. *Kostrovickaya V.* 100 urokov klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1981. 262 s.
10. *Grant G.* Prakticheskij slovar' klassicheskogo baleta. M.: MGAH, RATI-GITIS, 2009. 135 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецов И. Л. — канд. искусствоведения, доц.; ilyaballet@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-2520-2237

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kuznetsov I. L. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; ilyaballet@gmail.com

УДК 792.8

ТВОРЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
А. П. ПАВЛОВОЙ: ВКЛАД В РАЗВИТИЕ  
БРИТАНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Папилова Е. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный университет нефти и газа (НИУ) имени И. М. Губкина, Ленинский пр-т, д. 65, корп. 1, Москва, 119991, Россия.

Целью статьи является исследование роли А. П. Павловой в становлении британского балета. Знакомство британцев с творчеством великой балерины началось с ее гастролей в Лондон в 1910 году и продолжилось основанием ею школы танца в Лондоне (1913). В статье рассказывается об условиях работы артистов в труппе Павловой, ее методике преподавания, а также о наиболее способных воспитанниках школы Павловой, впоследствии основавших свои собственные школы классического танца, и тем самым ставших распространителями русской школы балета.

**Ключевые слова:** Анна Павлова, Великобритания, Лондон, британский балет, школа Павловой, труппа Павловой, русская школа балета.

ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF ANNA PAVLOVA:  
HER CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT  
OF BRITISH CLASSIC CHOREOGRAPHY

*Papilova E. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> National University of Oil and Gas "Gubkin University", 65-1, Leninsky Avenue, Moscow, 119991, Russian Federation.

The objective of this article is to investigate the role of Anna Pavlova in the formation of British ballet. The British were introduced to Pavlova's unique artistry in 1910, when she was touring in London. Soon afterwards, she founded her dance school in London (1913). The article discusses the working conditions of Pavlova's troupe performers, her teaching methods as well as those of her most talented students who afterwards founded their own schools of classical dance, spreading the Russian school of classical ballet in Great Britain.

**Keywords:** Anna Pavlova, Great Britain, London, British ballet, Pavlova's school of dance, Pavlova's troupe, Russian school of ballet.

Выступления Анны Павловой на британской сцене начались весной 1910 года. В лондонском Палас-театре она вместе с М. М. Мордкиным многократно танцевала «Вакханалию». В октябре 1911-го в составе «Русских сезонов» Павлова выступала в Лондоне в заглавной партии балета «Жизель», а в ноябре совершила турне по Великобритании. Балеты с участием Павловой с самых первых ее выступлений имели в этой стране такой успех, что, по мнению Аркиной, 1910 год можно считать «началом истории английского балета» [1, с. 45], потому что именно Павлова пробудила в британцах интерес к классическому танцу.

На рубеже XIX–XX веков балетное искусство в Великобритании фактически перестало существовать: по данным исследователей, в театрах предпочтение отдавалось опере и оперетте, а балет носил характер развлекательного зрелища, постановки отличали невысокий художественный уровень и посредственного качества музыка, мужской классический танец не существовал, мужские роли исполнялись женщинами [2, с. 112]. Гастроли русских артистов стимулировали возобновление классического танца в Великобритании. Не случайно Н. Рославлева, исследовательница истории английского балета, писала, что «русские впервые научили среднего лондонца тому, что балет вообще может быть искусством» [3, с. 7].

Интерес британцев к русскому балету и персонально к Павловой привел балерину к мысли о создании в Великобритании собственной школы танца (см.: Приложение, илл. 1). В 1913 году в 15 минутах езды от Лондона в районе Голден Гринс Павлова приобрела типичный старинный английский дом с большим залом (см.: Приложение, илл. 2). Этот дом был окружен запущенным садом. Каменный забор и часть стены дома обросли вековым плющом, отчего дом и получил название Ivy House («Дом в плюще») (см.: Приложение, илл. 3). Большой зал служил хозяйке «местом для упражнений, а частью и для репетиций» [4, с. 99–101]. В зале вдоль левой стены стоял станок, напротив него — огромное зеркало [5, с. 11]. Сквозь окно был виден сад, в нем пруд с лебедями, в том числе с любимцем балерины — лебедем Джеком (см.: Приложение, илл. 4–8). Своих учениц Павлова не раз отсылала на пруд наблюдать за грациозными птицами. В доме был установлен проекционный аппарат. По-видимому, балерина весьма критично относилась к своему исполнению, и кино помогало ей критически оценивать себя и исправлять недочеты [6, с. 73].

В свою школу Павлова принимала наиболее способных девочек в возрасте 9–13 лет. Численность обучающихся в школе изначально не превышала десяти. Немного подучив первых учениц, она поставила для них танец снежинок из балета «Щелкунчик». Родители были в восторге, детский спектакль несколько раз повторяли [7, с. 76]. Занятия Павлова проводила сама, а во время гастролей балерины с детьми занимались приглашенные ею педагоги. По воспоминаниям Мюриэль Стюарт, учившейся в студии Павловой с восьми лет,

классы начинались в десять часов утра ежедневно и продолжались до двенадцати: «Во время урока Павлова терпеливо повторяла с нами все упражнения; часто ей приходилось ползать на коленях, чтобы поправлять ноги учениц» [6, с. 96]. Учащимся разрешалось присутствовать на репетициях труппы. Девочки во все глаза глядели на Павлову, ее партнера Л. Л. Новикова и других солистов. Наиболее способные ученицы (как, например, Мюриэль Стюарт в 1916 году) присоединялись со временем к труппе.

По воспоминаниям Виктора Эмильевича Дандре, импресарио и гражданского мужа Анны Павловой, многие родители стремились показать своих детей Павловой и узнать ее мнение о наличии или отсутствии у них способностей к балету. Когда это были дети, ранее не занимавшиеся классическим танцем, Павлова отказывалась давать оценку, поясняя, что сказать что-то можно только после занятий под руководством педагога в течение 2–3-х лет. Если же это были девочки, которые уже обучались балету некоторое время, Павлова назначала дату и время для просмотра. Говорить неудобную правду было стеснительно, но приходилось. Павлова видела немало искалеченных (с искривленными коленями и т. п.) детей 7–8 лет, поставленных на пальцы в четырех-пятилетнем возрасте. Однажды балерина обещала посмотреть нескольких девочек, но, почувствовав себя усталой, попросила о помощи Энрико Чеккетти. Учительница девочек, присутствовавшая на просмотре, заставляла детей ходить на пальцах, на согнутых ногах, поднимать ноги выше головы. Когда Чеккетти спросили, что он думает о детях, он ответил: «Они милы, как все дети», а когда попросили сказать что-то об учительнице, сказал, что он «бы ее повесил» [4, с. 108].

Сохранились свидетельства о методике обучения Павловой. Своим юным ученицам она говорила, что англичане всегда боятся дать волю своим чувствам, что спокойствие и самообладание — превосходные качества в повседневной и домашней жизни, но для сценического артиста они, наоборот, являются препятствием, что артисту следует щедро, полно и выразительно делиться с публикой своей индивидуальностью. «Вы должны позволять себе плакать, когда вам грустно, и быть экспансивными в своей радости, когда вы счастливы, а не делать секрета из этих чувств», — вспоминал слова балерины ее ученик Харкурт Альджеранов [4, с. 178]. Отсутствие естественности в ученицах она объясняла британской системой воспитания, повелевающей быть сдержанными и не проявлять свои чувства и эмоции.

Павлова утверждала, что для того, чтобы стать великой артисткой, одной техники недостаточно: необходимо присматриваться ко всему и ко всем, все видеть, все слышать, все чувствовать. Балерина призывала учениц наблюдать за людьми, их настроением, поведением, проявлением эмоций, вдумываться, что отличает их друг от друга. «Прислушайся к тому, что они говорят, и старайся у каждого чему-нибудь научиться», — говорила она [1, с. 49].

В год основания балетной школы (1913) Павлова также создала и собственную труппу. Целью было избежать проблемы для каждого нового турне подбирать кордебалет. По воспоминаниям Дандре, в труппу сначала приглашались по возможности русские и польские артисты, но так как артисты Императорских театров зимой были заняты, выбор был невелик и восполнялся европейскими и американскими артистами. Со временем британские танцовщики составили основу труппы Павловой. Однако танцовщики и танцовщицы из России всегда были «лицом» труппы: даже когда отношения Павловой и Мордкина расстроились, в труппе остались Лаврентий Лаврентьевич Новиков, Александр Емельянович Волинин [8, с. 149].

В труппе существовала традиция изменять фамилии иностранцев на русский манер, подкрепленная мнением о том, что публика, возможно, утратит интерес к выступлениям коллектива, если узнает, что основной костяк труппы Павловой составляют британцы, а не русские. Таким способом, к примеру, была создана фамилия «Альджеранов» (Algeranoff) для английского танцовщика Харкурта Алджернона Лейтона Эссекса (Harcourt Algernon Leighton Essex)<sup>1</sup>. Настоящей фамилией танцовщицы Хильды Бутсовой была Бут (Hilda Boot). Австралиец по имени Артур стал в труппе Артуровым, был там и американец Андре Оливеров и другие<sup>2</sup>.

Одна из учениц Павловой, Кэтлин Крофтон, вспоминала: «Родители возражали против желания своих детей стать танцовщиками лишь до тех пор, пока им не приходилось увидеть Павлову. Родители тех счастливиц, которые попали в труппу Павловой, вправе были гордиться своими дочерьми. Кстати сказать, труппа пользовалась столь безупречной репутацией, что совсем юных девушек безбоязненно отпускали с Павловой в кругосветные поездки» [6, с. 100].

К своим артистам Павлова была требовательна, не могла терпеть небрежность в отношении к работе, могла обрушиться на виновного с резким замечанием. Х. Альджеранов вспоминал: «Я обычно покидал свои комнаты в 9 утра, кипя энергией, и возвращался в 11 вечера, ощущая себя проколотой шиной» [5, с. 30]. Распорядок дня был таким: в 10 часов классы, в 11 — репетиция, в 13 — ланч, потом вновь работа до 18, вечером с 20-ти до 23-х — представление. В те дни, когда шло два представления, не было ни классов, ни репетиций [3, с. 22].

Участница труппы Кэтлин Крофтон вспоминала, что Павлова, с ее глубокой впечатлительностью и чуткостью, была крайне нетерпелива и раздражалась, если ее недостаточно быстро понимали. С ее слов, сама Павлова отличалась

---

<sup>1</sup> Альджеранов Х. протанцевал в труппе Павловой почти десять лет и написал впоследствии книгу воспоминаний "My years with Pavlova" (London, 1957), в русском переводе см.: [5].

<sup>2</sup> Аркина утверждает, что и сегодня английские танцовщики порой берут русские фамилии-псевдонимы, считая их более убедительными для зрителя. См.: [1, с. 45].



быстротой восприятия, непостижимой и невозможной для простых смертных. Крофтон запомнилось любимое выражение Павловой: «Отвечайте мне! Без разговоров!», которое она резко бросала ученицам после того, как делала им какие-либо указания» [6, с. 101]. Гнев Павловой нередко обрушивался и на близких ей людей, например, на Виктора Дандре [7, с. 179].

Участница труппы Рита Глинде вспоминала случай на гастролях в Вашингтоне, когда в суете переезда балетмейстер не объявил ни занятия, ни репетиции, и артисты пришли в театр неразогретыми перед самым началом выступления. «Ты занималась сегодня?» — спрашивала Павлова каждую и получала отрицательный ответ. «Я — Анна Павлова, вы — кордебалет. Я тренируюсь каждый день, а вы ничего не делаете. Мы будем заниматься сейчас же, здесь!» Зрители ждали начала представления, а Павлова за десять минут до начала спектакля заставила труппу разминаться за закрытым занавесом [6, с. 105–106].

Вместе с тем Павлова искренне пеклась о своих подопечных. Х. Альджеронов вспоминал, что ни один мелкий несчастный случай не ускользал от ее внимания: она лично чертила сетку из йода на лодыжках танцовщиц и посылала их на специальный массаж, давала ароматическую жидкость тому, у кого болела голова, «...она по-матерински заботилась об этих девушках» [5, с. 25]. Павлова часто говорила своим воспитанникам: «Все вы мои дети» [6, с. 115]. Она заботилась даже о том, чтобы ученицы не читали в дороге бульварную прессу. В своих воспоминаниях Рита Глинде писала, как они хитрили, оборачивая запрещенные Павловой журналы разрешенной ею газетой *Saturday Evening Post* большого формата [6, с. 104].

Условия труда в труппе Павловой считались лучшими в Великобритании. Все заболевшие обеспечивались бесплатным лечением; жалование сохранялось на период болезни. Заработная плата выплачивалась дважды в месяц (1-го и 15-го). Минимальное жалование артистов составляло 10 фунтов в неделю (на гастролях в Америке — 50 долларов в неделю). У главных артистов доходило до 30 фунтов и даже выше (при том, что в Англии танцовщицы кордебалета обычно зарабатывали 3,5 – 4, редко 5 и никогда больше 5 фунтов в неделю [4, с. 117; 119]).

На страницах книг воспоминаний о Павловой [4; 5] сохранились имена ее воспитанников и участников труппы, в том числе англичан (Руфь Френч, Молли Лэйк, Джоун Уорд, Джульет Джарвис, Обри Хитчинз, Беатрис Гриффитс, Сильвия Николз, Мариан Уинтер, Вайолет Фошер, Роберт Ласселлз, Джойс Коулз, Лона Бартлетт, Куини Шеффилд, Рейчел Ланфранки, Беатрис Берк, Силвия Фиппс). Многие из них впоследствии открыли собственные школы балета, как в Великобритании, так и в других странах. В частности, достоверно известно, что танцовщица труппы Павловой Руфь Френч открыла в Лондоне свою школу танца [4, с. 121]; Кэтлин Крофтон преподавала балет

в Королевском балете в Лондоне [9]; Мюриэль Стюарт в 1927 году открыла школу в Сан-Франциско (США) [6, с. 95].

Английский журналист Филипп Ричардсон в интервью 1913 года с Павловой интересовался, что, по ее мнению, мешает английскому балету стать вровень с русским. Балерина ответила, что для этого необходимо создать «национальную школу». Она считала, что английский балет мог бы иметь перспективы, если бы нашлись хорошие педагоги. Зная, что в Великобритании преподавателем балета мог стать любой человек без специальной подготовки, Павлова считала это «преступлением» и настаивала на необходимости создания национальных театров и театральных училищ по образцу петербургского, которое закончила в 1899 году [10, с. 102; 104].

Авторитет Павловой за рубежом был так велик, что это приводило иногда к комичным ситуациям. Так, в Чикаго некая громадного роста женщина лет пятидесяти умоляла Павлову дать ей хотя бы один урок за любые деньги, но, получив отказ, умоляла словами: «Разве вы не понимаете, что мне это важно, чтобы я имела право сказать, что я — ученица Павловой». В другом городе учительница танцевального класса призналась, что когда-то приезжала с дочерью в Петербург, чтобы поучить ее у Е. П. Соколовой. После замужества и отъезда дочери мать, пользуясь тем, что видела, как давала уроки госпожа Соколова, открыла собственную школу. На вопрос, как обстоят дела в школе, она отвечала: «Очень хорошо. Американцы очень ценят настоящую русскую школу» [4, с. 108–111].

По мнению Е. Суриц, Анна Павлова оказала большое влияние на развитие танцевального искусства во многих странах, способствовала пробуждению интереса к классическому балету в самых отдаленных уголках земного шара: «...благодаря ей многие тысячи людей, не имевшие ранее никакого представления об этом искусстве, познакомились с ним, увлеклись им» [6, с. 5]. Добавим, что роль Павловой в развитии искусства балета в Великобритании особенно велика. И маленькая школа, созданная ею в доме, увитом плющом, и ее труппа, наряду с деятельностью других представителей русской школы этой поры (Т. П. Карсавина, Л. В. Лопухова, С. А. Астафьева, Л. Г. Кякшт), дали толчок становлению британского балета, достигшего в наши дни значительных успехов. Исследовательница истории английского балета Наталья Рославлева назвала влияние Павловой на формирование британского балета «общеизвестным фактом истории балета Великобритании» [11, с. 189]. Появление русских танцовщиков в корне изменило отношение британцев к классическому танцу: его перестали воспринимать как развлекательное зрелище; повысился уровень музыкального сопровождения; закрепился мужской танец. В сознании британцев балет еще долго продолжал ассоциироваться исключительно с русским балетом.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ФОТОГРАФИИ АННЫ ПАВЛОВОЙ<sup>3</sup>



*Илл. 1. Анна Павлова со своими ученицами в Лондоне*



*Илл. 2. Анна Павлова в своем доме в Лондоне*

---

<sup>3</sup> Источник: 417 Фотографий Анны Павловой [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gettyimages.com/photos/anna\\_pavlova](https://www.gettyimages.com/photos/anna_pavlova) (дата обращения: 17.01.2023).



*Илл. 3. Дом с плющом*



*Илл. 4. Анна Павлова у пруда с лебедями*





Илл. 5; 6. Анна Павлова с лебедем Джеком

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аркина Н. Е. Анна Павлова (к 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1981. 56 с.
2. Ведерникова М. А. Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций Серебряного века. М.: Экон-информ, 2012. 259 с.
3. Рославлева Н. П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.
4. Дандре В. Э. Анна Павлова: жизнь и легенда. СПб.: Вита Нова, 2003. 558 с.
5. Альджеранов Х. Анна Павлова. Десять лет из жизни звезды русского балета. М.: Центрполиграф, 2006. 28 с.
6. Анна Павлова. 1881–1931. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 191 с.
7. Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. СПб.: Лань. Планета музыки, 2009. 192 с.
8. Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. М.: КомКнига, 2006. 256 с.
9. Kathleen Crofton [Электронный ресурс]. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen\\_Crofton](http://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen_Crofton) (дата обращения: 01.12.2022).
10. Носова В. Балерины. М.: Молодая гвардия, 1983. 286 с. (Серия ЖЗЛ).
11. Roslavleva N. Era of the Russian Ballet, 1770-1965 / foreword by Ninette de Valois. London: Gollancz, 1966 p.

## REFERENCES

1. Arkina N. E. Anna Pavlova (k 100-letiju so dnya rozhdeniya). M.: Znanie, 1981. 56 s.
2. Vedernikova M. A. Russkii balet v kontekste vzaimosvyazi traditsii i novatsii Serebryanogo veka. Monografia. M.: Ekon-inform, 2012. 259 s.
3. Roslavleva N. P. Angliiskii balet. M.: Muzgiz, 1959. 170 s.
4. Dandre V. E. Anna Pavlova: zhizn' i legenda. SPb.: Vita Nova, 2003. 558 s.
5. Aldjeranov H. Anna Pavlova. Desyat' let iz zhizni zvezdi russkogo baleta. M.: Tsentrpoligraf, 2006. 285 s.
6. Anna Pavlova. 1881–1931. M.: Izdatel'stvo inostrannoi literaturi, 1956. 191 s.
7. Krasovskaya V. M. Anna Pavlova. Stranitsi zhizni russkoi tantsovschitsi. SPb.: Lan', Planeta muziki, 2009. 192 s.
8. Surits E. Ya. Artist baleta Mikhail Mikhailovich Mordkin. M.: KomKniga, 2006. 256 s.
9. Kathleen Crofton [Электронный ресурс]. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen\\_Crofton](http://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen_Crofton) (дата обращения: 01.12.2022).
10. Nosova V. Balerini. M.: Molodaya gvardia, 1983. 286 s. (Seriya Zh.Z.L.)
11. Roslavleva N. Era of the Russian Ballet, 1770-1965 / foreword by Ninette de Valois. London: Gollancz, 1966 p.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Папилова Е. В. — канд. филол. наук, доц.; llenochka@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Papilova E. V. — Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof; llenochka@mail.ru

SPIN-code: 8523-6322

Author ID: 840416

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.03

## ВЛАДИВОСТОКСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИРМО В ЗЕРКАЛЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ ВЛАДИВОСТОКА И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

*Крапива А. И.*<sup>1</sup>

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

Статья рассматривает деятельность Владивостокского отделения Императорского русского музыкального общества (ВО ИРМО) сквозь призму исторических документов и архивных материалов, содержательные подходы которых не попали в имеющуюся на сегодня региональную аналитику. Перерастая границы дальневосточной тематики, статья на примере Владивостокского отделения ИРМО поднимает общие вопросы функционирования адаптивных механизмов в реализации модели РМО/ИРМО, которая успешно существовала как в императорской, так и в постимператорской истории России. Обращение к архивным источникам актуализирует разрозненные документы, объединяя их в целостный комплекс материалов, хранящих память об истории Владивостокского отделения ИРМО. Оно дополняет информацию о творческом потенциале региона, его включенности в общую программу развития России в музыкальном отношении, о конкретных лицах, обеспечивающих преемственность профессионального музыкального развития в эпоху советизации. Контекстное осмысление архивных источников информации способствует преодолению разрыва эпох, обеспечив исторические скрепы в создании единой исторической линии, позволяет внести коррективы и углубить понимание событий прошлого, вводит в научный обиход новые факты, уточняет устоявшиеся представления, служит залогом объективизации и целостности в формировании исторической памяти поколений.

**Ключевые слова:** история русской музыки, музыкальная жизнь провинции, Владивостокское отделение Императорского русского музыкального общества (ВО ИРМО), сетевая модель РМО/ИРМО, музыкальная среда, преемственность музыкального развития, историческая память.

## THE VLADIVOSTOK BRANCH OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE MIRROR OF ARCHIVAL MATERIALS OF VLADIVOSTOK AND ST. PETERSBURG

*Krapiva A. I.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Viktor Popov Academy of Choral Arts, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

The article examines the activities of the Vladivostok branch of the Imperial Russian Musical Society (VO IRMS) through the prism of historical documents and archival materials, the substantive approaches of which did not fall into the current regional analytics. Outgrowing the boundaries of the Far Eastern theme, the article, using the example of the Vladivostok branch of the IRMS, raises general issues of the functioning of adaptive mechanisms in the implementation of the RMS/IRMS model, which successfully existed both in imperial and post-imperial Russian history. Turning to archival sources actualizes disparate documents, combining them into an integral set of materials that keep the memory of the history of the Vladivostok branch of the IRMS. It supplements the information about the creative potential of the region, its inclusion in the general program for the development of Russia in terms of music, specific individuals who ensure the continuity of professional musical development in the era of Sovietization. Contextual comprehension of archival sources of information contributes to overcoming the gap of epochs, providing historical bonds in the creation of a single historical line, allows you to make adjustments and deepen the understanding of past events, introduces new facts into scientific use, clarifies established ideas, serves as a guarantee of objectification and integrity in the formation of the historical memory of generations.

**Keywords:** history of Russian music, musical life of the province, Vladivostok branch of the Imperial Russian Musical Society (VO IRMS), RMS/IRMS network model, musical environment, continuity of musical development, historical memory.

В истории русской музыки существует немало страниц, посвященных опыту осмысления и описания путей формирования культурной и музыкальной среды провинции. Одной из важных страниц такого опыта является изучение деятельности Императорского русского музыкального общества (далее РМО/ИРМО), которое «активизировало развитие профессионального музыкального искусства и образования не только в российских столицах, но и практические на всей территории огромной империи. Оно смогло

эффективно консолидировать усилия и создать крупнейшую образовательную, просветительскую и концертную систему, не имевшую аналогов в России ни до его основания, ни после 1918 года» [1, с. 225]. Сегодня интерес к многомерному феномену ИРМО проявляется как исследователями глобальных процессов, осмысливающих деятельность общества в качестве «сегмента зарождающейся культурной политики, обеспечившей историческую преемственность апробированных на практике моделей, форм и методов организации музыкально-управленческого, образовательного, информационно-просветительского векторов» [2, с. 154], так и исследователями вполне конкретных аспектов работы, связанных с историей бытования региональных отделений РМО/ИРМО (см.: [3; 4]). Дальневосточные исследователи в этой истории оказались вписаны в общую линию изучения. По крайней мере, работы Л. А. Ваймана (развитие музыкальной культуры Владивостока, образовательная и концертная жизнь города, в том числе — ИРМО) [5], В. А. Королёвой<sup>1</sup> (системное описание культурной жизни города, история музыкального образования и концертной жизни Дальнего Востока) [6–9], Т. В. Марчишиной (комплексное изучение музыкального образования на Дальнем Востоке) [10], В. П. Матвейчука<sup>2</sup> и В. А. Федотова (роль военных оркестров в музыкальной культуре Дальнего Востока) [11], Ю. Л. Фиденко, (становление Владивостокского отделения ИРМО, далее ВО ИРМО) [12], С. А. Шаванда и А. Р. Шаванды (история музыкального образования во Владивостоке, вклад ИРМО в музыкальное образование города) [13] свидетельствуют об интересе ученых к изучению истоков формирования музыкальной среды региона. Правда, обращая внимание на конкретику региональной жизни, ни один из приведенных авторов не затрагивает вопросы осмысления исторической преемственности в линии перехода от императорской России к России советской, не обращает внимание на реализации механизмов модели РМО/ИРМО в регионах. А ведь эта модель в основе своей явилась прототипом в формировании общественных организаций переходного советизируемого времени.

---

<sup>1</sup> В контексте изучения региональной истории развития края В. А. Королёва показывает «на материалах развития музыкальной культуры центра Дальнего Востока России... историко-культурную типологию, позволяющую выявить не только повторяемость, но и различия в прохождении одних и тех же ступеней исторического развития России в центре и ее дальневосточном регионе» [6, с. 6; 7, с. 6]. Автор впервые создает системное описание культурной жизни города на материалах периодических изданий [8; 9].

<sup>2</sup> Целью данной статьи Т. В. Марчишина ставит создание «методического руководства для преподавателей... о музыкальной культуре Владивостока», содержательная сторона которого включает «три важнейших аспекта музыкальной культуры Владивостока послереволюционного периода до 1941 г.: концертная жизнь, музыкальное образование и военная музыка» [10, с. 8].

Предлагаемая статья на примере вовлечения в рассмотрение взаимодополняющих друг друга архивных материалов Санкт-Петербурга и Владивостока стремится актуализировать разрозненные документы, ввести в научный обиход новые источники информации, совмещение которых корректирует устоявшиеся представления, дополняя общую канву исторического знания, помогает конкретизировать содержательную часть работы Общества и найти общее и особенное в адаптации модели РМО/ИРМО в дальневосточном регионе. Если обращение к архивным материалам Владивостока способствует приросту качественно нового знания в части концертной жизни<sup>3</sup>, организации отделения ИРМО<sup>4</sup>, то архивы Санкт-Петербурга, напротив, хранят хронологически выстроенные материалы, способствующие полноценному осмыслению происходящих в регионе социальных и политических изменений. Поэтому сопряжение материалов архивов Владивостока и Санкт-Петербурга дает приближение к полноте понимания исторических процессов, особенно в постреволюционный период существования Дальневосточной Республики (далее ДВР)<sup>5</sup>, когда Главная Дирекция ИРМО объявила о самороспуске. Примечательно, что именно в эпоху ДВР ВО ИРМО не прекратило своей деятельности, но, адаптировавшись к новым историческим реалиям, сохранило традиции и идеи прекратившего свое существование РМО/ИРМО. Данный факт уникален. Он не имеет аналогов происходящего в советизируемой России и заслуживает внимания не только в музыковедческом знании.

Известно, что структура РМО/ИРМО предполагала *единую сетевую модель* развития всех своих отделений [14, с. 123]. В Уставе Общества было прописано: «Главная дирекция заботится о поддержании в действиях отделений единства видов и направления, необходимого для успешного достижения предназначенной обществу цели, и о развитии в России всех отраслей музыкального искусства» (ст. 33) [15, с. 11]. Строгая подотчетность региональных отделений Главной дирекции обеспечивала это единство.

---

<sup>3</sup> Концертная жизнь и просветительский вектор работы ИРМО подробно отражается в подшивках прессы 1910–1930-х гг.

<sup>4</sup> Информацию об организации и функционировании ИРМО главным образом можно почерпнуть из официальных уставных документов и обращений в вышестоящие инстанции (Дирекцию ИРМО, Городскую управу и пр.)

<sup>5</sup> Дальневосточная республика (ДВР, 1920–1922 гг.) — суверенное государственное образование на территории постреволюционной России с центром в г. Верхнеудинске. Республика охватывала обширные территории Прибайкальской, Забайкальской, Амурской, Приморской областей и северную часть о. Сахалин. Отечественные историки характеризуют ДВР как «буферное», «непризнанное» государство, как «уникальное и не имеющее аналогов в мировой практике государство времен Гражданской войны и иностранной интервенции, представляющее собой своеобразную модель парламентской республики» [16].

Согласно разделу «Об управлении Обществом» Устава<sup>6</sup> ИРМО: «Направление деятельности Общества и высшее наблюдение над действиями всех его отделений принадлежит Главной Дирекции Общества» (ст. 24) [15, с. 11]. Такое наблюдение осуществлялось с помощью отправления ежегодных отчетов о деятельности региональных Отделений в Главную Дирекцию и затем «печати ежегодного отчета о действиях Императорского русского музыкального общества» (ст. 44) [15, с. 14]. В этой связи логичным видится тот факт, что ИРМО был создан огромный архив сведений о музыкальной жизни всех отделений Общества. Этот архив располагался в столице<sup>7</sup> императорской России — Санкт-Петербурге.

Владивостокское отделение не стало исключением, по крайней мере, согласно сохранившимся архивным данным Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), ВО ИРМО неоднократно посылало отчеты и вело активную переписку с Главной Дирекцией. Примечательно, что «в год образования Русского музыкального общества [1859] города Владивостока<sup>8</sup> еще не было на карте России» [18, с. 188], но в юбилейный, 50-й год для ИРМО, Владивосток вошел в ряды городов, открывших отделения ИРМО «в 41 различных городах нашего обширного отечества» [19, с. 45]. В архиве Санкт-Петербурга сохранились документы, свидетельствующие о факте открытия ВО ИРМО. В них имеется обращение Владивостокского общества

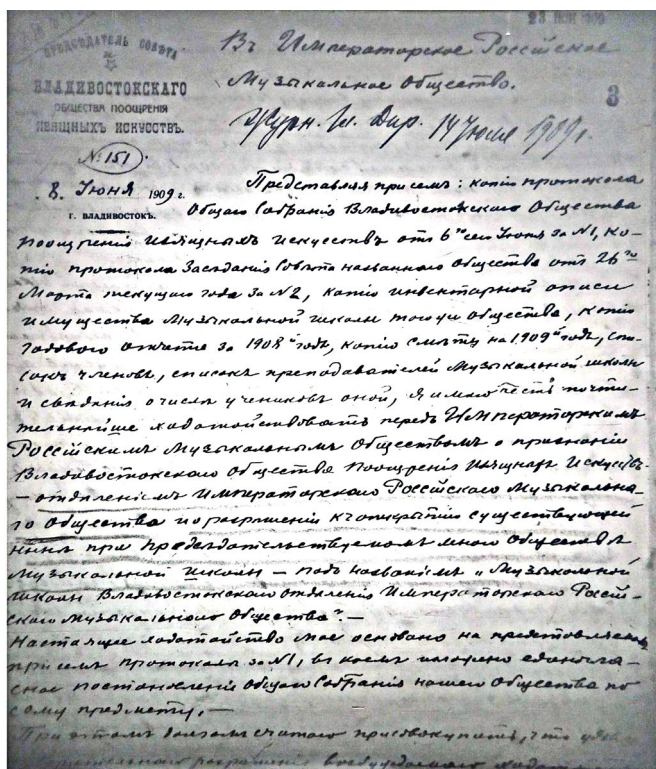
---

<sup>6</sup> Первый устав РМО был утвержден 01 мая 1859 г. и «представлял собой существенно переработанный вариант Устава Симфонического общества 1847 года. Он стал декларацией правовых и организационных норм общества» [17, с. 11]. После кончины великой княжны Елены Павловны (26 января 1873 г.) под покровительством вел. кн. Константина Николаевича Общество приобретает статус «Императорского» (16 марта 1873 г.) и утверждается новый Устав от 04 апреля 1873 г. Этот Устав подвергался незначительным корректировкам в 1875 и 1891, однако, продолжал действовать до 1917 года.

<sup>7</sup> Представители августейших фамилий на протяжении всей истории существования ИРМО осуществляли патронаж общества в качестве постоянных председателей, обеспечивая тем самым «историческую преемственность апробированных на практике моделей, форм и методов организации музыкально-управленческого, образовательного, информационно-просветительского векторов работы» [2, с. 156].

<sup>8</sup> Владивосток был основан 20 июня (2 июля) 1860 г. как военный пост; «в 1962 г. военный пост был переименован в порт», получил статус города в 1880 г. [20].





Илл. 1. Письмо Владивостокского Общества Поощрения Изыщных Искусств Главной Дирекции Императорского Русского музыкального общества [23, Л. 3]

поощрения изящных искусств<sup>9</sup> в лице З. П. Панафидина об основании во Владивостоке регионального отделения ИРМО в 1909 г. [10, Л. 1–6] (илл. 1), Протокол заседания Совета Общества Поощрения Изыщных Искусств ВО ИРМО [Там же, Л. 4–6], присланное «отношение Императорского

<sup>9</sup> Согласно исследованием современных историков, Владивостокское Общество поощрения изящных искусств было открыто в 1900 г. [18; 21]. С течением времени Общество стало ведущим музыкальным центром города. Его многолетняя просветительская деятельность способствовала формированию необходимых условий для создания Владивостокского отделения ИРМО, ставшего его непосредственным предшественником. Посещение Владивостока 17 мая 1909 г. Его Императорским Высочеством Великим князем Константином Константиновичем 17 мая 1909 г. [22, с. 131] и общение с творческой интеллигенцией города могли послужить одним из моментов, подтолкнувших музыкальную общественность к проведению общего собрания Общества поощрения изящных искусств 20 августа 1909 г., на котором постановили «переименовать его во Владивостокское отделение ИРМО» [18, с. 189], а открытие сезона общества назначить на 1 сентября 1909 г. Открытие Владивостокского отделения ИРМО современниками оценивалось как начало «новой музыкальной эры целого края», «как чрезвычайно важный шаг в развитии отечественной музыкальной культуры, необходимость в котором давно назрела» [21, с. 450].

Русского Музыкального Общества от 16 июля 1909 г. за № 4383»<sup>10</sup>, одобряющее открытие, а также согласование с Главной дирекцией ИРМО состава дирекции Владивостокского отделения<sup>11</sup>.

Среди документов Петербургского архива имеются: выписки из протоколов заседания ВО ИРМО [23, Л. 32], годовые отчеты за 1909–1910, 1913–1914 гг., программы музыкальных собраний и ученических вечеров за 1914–1915 гг., фрагменты переписки с Главной Дирекцией ИРМО (1909–1917), ходатайства о назначении директоров Владивостокского Отделения ИРМО, Представления и прошения об утверждении членов ВО ИРМО, изучение которых дает возможность ощутить связь Владивостокского отделения с центром, проанализировать инициативы отделения с точки зрения содержательного аспекта организации музыкальной жизни.

Структура отчетов ВО ИРМО соответствовала единообразному стандарту, применяемому во всех отделениях, и охватывала различные сферы: вводная часть — о сроках существования отделения, информация о составе почетных и действительных членов и проведении общих собраний, сведения о проведении музыкального сезона и концертной деятельности отделения, рубрика о доходах и расходах на нужды общества, пожертвованиях, в том числе и пожертвованиях на нужды войны<sup>12</sup>. Далее следовала информация о личном составе общества, начиная от Главной дирекции и «членов, уполномоченных ответственных отделений Общества». Почетные члены общества перечислены

---

<sup>10</sup> Сведения об «отношении» содержатся в Протоколе Общества поощрения изящных искусств от 20 августа 1909 г., на котором рассматривали вопросы «1) о ликвидации деятельности общества в виду признания его Отделением Императорского Русского Музыкального Общества, 2) о передаче имущества Музыкальной школы Общества Поощрения Изыщных Искусств в ведение Владивостокского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества, 3) о переименовании Общества Поощрения Изыщных искусств в Отделение Владивостокского ИРМО 4) о принятии к исполнению утвержденного ИРМО выбора Владивостокской Дирекции Отделения, 5) о выборе директора взамен отказавшегося от этого звания М. Т. Гонцова» [23, Л. 26].

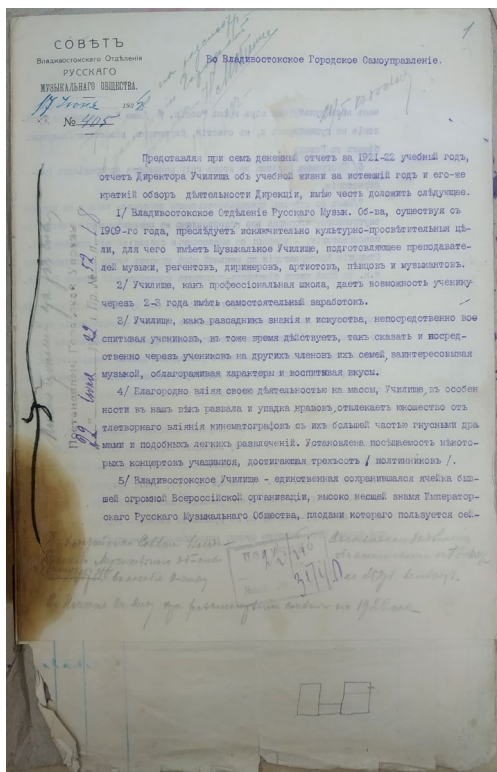
<sup>11</sup> Состав дирекции Владивостокского отделения был утвержден Главной Дирекцией (1909) и отражен в Протоколе от 20 августа 1909 г., 4 п.: «...принять к сведению и исполнению сообщение Императорского Русского Музыкального Общества об утверждении Владивостокской Дирекции: А. И. Павленко, Л. Н. Панафидиной, А. Н. Беляева, М. Т. Гонцова и З. П. Панафидина» [23, Л. 26].

<sup>12</sup> К Отчету Владивостокского Отделения за 1914–1915 гг. прилагаются программы концертов с посвящениями: «Часть сбора отчисляется в пользу сирот павших на поле брани славных русских солдат». 2 декабря 1914 г. [24, с. 21]; «В пользу семейств убитых на войне Бельгийцев». 29 декабря 1915 г. [24, с. 23]; «...для оказания помощи пострадавшим от военных бедствий» от 31 мая 1915 г. [Там же, с. 27], что совпадает с датами Первой мировой войны (28 июля 1914 – 11 ноября 1918).

как ныне живущие, так и «ныне умершие»<sup>13</sup>. После общего отчета о деятельности отделения следовал Отчет о работе образовательной организации при отделении. Отметим, что в финансовой части таких отчетов большую долю занимала расходная часть, в которой отделение подробно указывало открытые музыкальные классы, количество и/или состав учащихся в классах определенных педагогов, т. к. субсидии, выдаваемые Императорским Домом на функционирование отделений, были подотчетными. Доходная часть, в которые входили концерты Отделения, лотереи-аллегри и просветительские лекции, была краткой и в суммарном отношении занимала не более 1/6 отчета. Поэтому анализ финансового отчета Отделения позволяет подчеркнуть информацию, по большей части, именно об образовательном процессе. В случае Владивостокского отделения это — «Отчет Музыкальных классов Владивостокского отделения Императорского Русского музыкального Общества» [24, с. 10–17]. Основные разделы отчета Музыкальных классов ВО ИРМО посвящены учебной работе [Там же, с. 11–12]. В отчете представлен полный список учеников Музыкальных классов с отметками о посещаемости занятий по полугодиям, распределением учеников по специальностям и классам педагогов [Там же, с. 12–17]. Отдельные части отчета содержат «Программы музыкальных собраний и ученических вечеров» [Там же, с. 18–33], «Счет доходов и расходов по отделению общества» [Там же, с. 34–39], «Счет доходов и расходов по музыкальным классам» [Там же, с. 40–45] «Счет кассы» [Там же, с. 46–49], «Отчет по благотворительному ученическому вечеру в пользу раненых 14 декабря 1914 года» [Там же, с. 50–53], «Смету приходов и расходов по Владивостокскому отделению Императорского Русского Музыкального Общества и состоящих при нем классов на 1915/16 г.» [Там же, с. 54–58] и «Акт Ревизионной комиссии» от 14 октября 1915 года за подписями Г. Подставина, В. А. Ильина, Д. Пантемьева о проверке кассового отчета «за время с 1 августа 1914 г. по 1 сентября 1915 г. с приходными и расходными документами» и заключением, что «отчет составлен правильно», что соответствует ст. 54 Устава ИРМО: «Дирекции отделений Общества обязаны представлять главной Дирекции: 1. Сведения о действиях своих, равно и о действиях подведомственных им учреждений, и программ музыкальных собраний, концертов и представлений, по мере их выхода; 2. Ежегодный отчеты о денежных суммах, состоянии имущества подведомственных им учреждений, равно и предположения на будущее время» [15, с. 18].

---

<sup>13</sup> В отчете ВО ИРМО за 1914 и 1915 годы в перечне Почетных членов Общества составлен отдельный список из ныне живущих и «ныне умерших». Инициалы даются без расшифровки (т. е. не в такой же форме, что и в столичных отчетах) и в случае с указанием зарубежных композиторов бывают досадные промахи. Так, например, «Берлиоз» и «Гектор», «Вагнер» и «Рихард», «Лист» и «Франц» [Ференц. — А. К.] указаны разными людьми [24, с. 8].



Илл. 2. Денежный отчет Владивостокского отделения РМО за 1921/22 учебный год, отчет Директора Училища об учебной жизни за истекший год и его же краткий обзор деятельности Дирекции [26, Л. 1]

Особую ценность в общем комплексе документов, хранящих память об истории Владивостокского отделения ИРМО, представляют уникальные материалы Владивостокских архивов, которые существенно дополняют общую историческую канву музыкальной жизни провинции. В Российском государственном историческом архиве Дальнего Востока (РГИА ДВ) хранится множество материалов, не вошедших в отчеты, отправленные в Санкт-Петербург. Одной из причин этого является пункт общего для всех отделений Устава ИРМО (1873), предоставляющий «каждому отделению Русского музыкального общества... полную самостоятельность» [17, с. 12]. Среди таких материалов числятся афиши, программы просветительских вечеров, письма и прошения в Городскую управу города, расписки, рассказывающие о материальной базе Отделения. Для музыковедения особенно любопытными материалами РГИА ДВ являются уставные документы [25] и отчеты о деятельности ВО ИРМО после революционных событий [26], когда, по мнению большинства исследователей, «РМО прекратило свое существование как целостный общественно-государственный институт» [17, с. 12] и произошла некоторая децентрализация. Изучение архивов РГИА ДВ доказывает обратное. Деятельность Владивостокского отделения общества не только не угасла, но, адаптируясь к новым историческим условиям, сохранила жизнеспособность [27]. В Отчете, адресованном во Владивостокское Городское Самоуправление от 17 июня 1922 г. Рег. № 405 (пункт 1) читаем: «Владивостокское Отделение Русского Музыкального Общества, существуя с 1909 года, преследует исключительно культурно-просветительские цели, для чего имеет Музыкальное Училище, подготовляющее преподавателей музыки, регентов, дирижеров, артистов, певцов и музыкантов» [26, Л. 1] (илл. 2).

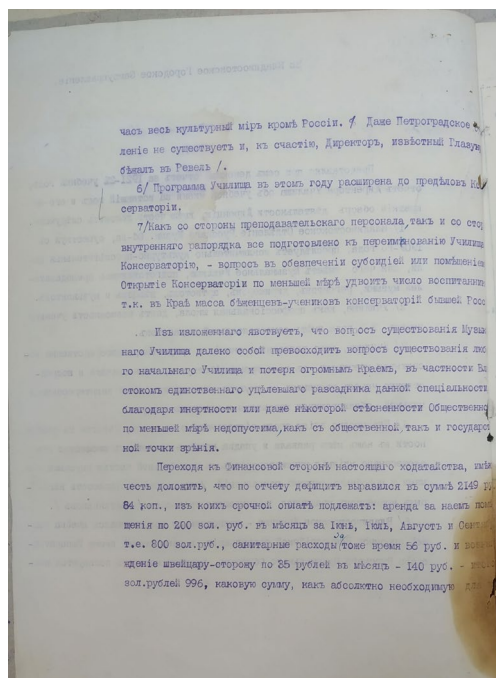
Далее преемственность имперской культурной политики зафиксирована пунктом 5, где сказано: «Владивостокское Училище — единственная



сохранившаяся ячейка огромной Всероссийской организации, высоко несшей знамя Императорского русского Музыкального Общества, плодами которого пользуется сейчас весь культурный мир, кроме России». Здесь же имеется историческая справка: «Даже Петроградское отделение не существует... Директор, известный Глазунов бежал в Ревель» [26, Л. 1 об.] (илл. 3).

Дирекция сохранившегося Владивостокского отделения Русского музыкального общества (потерявшего статус Императорского) в письме Городскому Владивостокскому самоуправлению подчеркивает свою приверженность идеалам ИРМО, и эта привязанность находит дальнейшую пролонгацию в период революционных событий. Авторы акцентируют важность сохранения преемственности традиции, заложенной РМО/ИРМО даже в период Гражданской войны, образования «непризнанного государства» — Дальневосточной республики — по крайней мере, к моменту написания письма (17 июня 1922 г.). Это отражается в следующих строках: «...потеря огромным Краем, в частности Владивостоком единственного уцелевшего рассадника данной специальности благодаря инертности или даже некоторой стесненности Ответственности, по меньшей мере недопустима, как с общественной, так и государственной точки зрения» [26, Л. 1 об.].

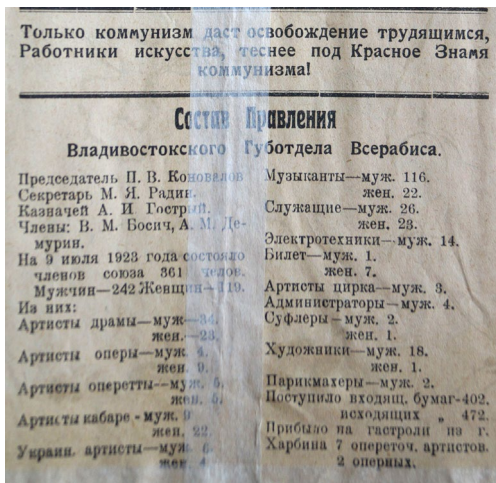
В период революционных событий деятельность Владивостокского отделения трансформировалась к новым историческим условиям. Это отражено в сохранившихся учебных планах нового образца [28], высылаемых и утверждаемых новыми органами (Научно-художественной секцией ГУСа) по всему Союзу, в том числе в охваченный военными действиями Дальний Восток; переписке и сведениях вхождения Дальнего Востока в РАБИС — новую всесоюзную организацию профессионального Союза работников искусств, в открытии первого Музыкального института [29–31] и Народной консерватории на территории Дальнего Востока. Все эти события находят отражение в архивных материалах Российского государственного исторического архива Дальнего Востока —



Илл. 3. Денежный отчет Владивостокского отделения РМО за 1921/22 учебный год, отчет Директора Училища об учебной жизни за истекший год и его же краткий обзор деятельности Дирекции [26, Л. 1 об.]



Илл. 4. «День РАБИСА» — газета Приморского отделения Губпрофсоюза работников искусств. 9 июля 1923 г. Приморский государственный архив



Илл. 5. Состав правления Владивостокского Губотдела Всерабиса. «День РАБИСА» — газета Приморского Губпрофсоюза работников искусств. 9 июля 1923 г. Приморский государственный архив

«единственного в России федерального архива, расположенного в г. Владивостоке. Созданный в 1943 г. в г. Томске на базе вывезенных из дальневосточного региона архивных документов, он относится к числу не комплектуемых архивов. В составе архива более 4 тыс. фондов» [32].

Отдельную сферу для изучения музыкальной жизни региона представляют подшивки периодических изданий и газет Дальнего Востока 1900–1920-х годов, частично сохранившиеся в РГИА ДВ, Государственном архиве Приморского края (ГАПК) и Федеральном государственном бюджетном учреждении культуры «Государственном объединенном музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева» (ПКМ). В условиях частичной деформации и утраты исторических документов именно сводки из газет фиксировали яркие события жизни региона. Таким образом, периодические издания часто остаются одним из основных источников, способствующих реконструированию исторических событий и сохранению исторической памяти. Таким примером являются афиши концертов, или объявления в рубриках газет «Искусство и жизнь», или отдельные изда-

ния посвященные деятельности новых крупных организаций (Пролеткульта и РАБИСА) на Дальнем Востоке, сохранившиеся в единственном экземпляре, фиксирующие музыкальную жизнь [33, Л. 1] (илл. 4; 5).

Специальный выпуск газеты «День РАБИСА» освещает проблемы участвующих в Союзе работников искусства (РАБИС). Следует отметить, что многие члены Советского РАБИС (Лугарти, Хуциева) в императорской России были членами ИРМО, что указывает на преемственность традиции, заложенной ИРМО и транслируемой в другую историческую эпоху.



Обращение к архивным источникам Санкт-Петербурга и Владивостока способствует объединению событий дореволюционной и постреволюционной России в целостную историческую линию, уточняет устоявшиеся представления, служит залогом объективизации и целостности в формировании исторической памяти поколений. Частный пример Владивостокского отделения ИРМО показывает специфику опыта импортирования модели РМО/ИРМО в постреволюционной практике музыкального развития региона. Уникальная сетевая модель, сформулированная РМО/ИРМО в 1859 г. и интегрированная в провинциальную культуру Дальневосточного региона, имела здесь свои специфические черты. Любопытно, что музыкальная жизнь по этой модели не ограничилась императорской эпохой. Приспособившись к историческому контексту ДВР и «обеспечив исторические скрепы в создании единой траектории развития музыкальной культуры» [34, с. 32], адаптивная конструкция продолжила свой путь в работе других всероссийских и всесоюзных обществ: РАБИС (1919), Пролеткульт (1917), Всероссийское хоровое общество (1957), Всероссийское музыкальное общество (1987). Таким образом, проект РМО/ИРМО на Дальнем Востоке доказал свою эффективность и жизнеспособность, перекинув мост от императорской к Советской России.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Городилова М., Коробова А.* Императорское русское музыкальное общество: уроки истории // Музыкальная Академия. 2019. № 1. С. 225–230.
2. *Ефимова Н. И.* Инновации Императорского Русского музыкального общества второй половины XIX века: диалог власти и музыкального сообщества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 154–160.
3. *Дабеева И. П.* Роль Императорского Русского музыкального общества в развитии хоровой культуры в XIX–XX веках // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: Материалы международ. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е. Е. Полоцкая. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2019. С. 74–80.
4. *Крылова А. В.* Практическое музицирование в контексте образовательного процесса музыкальных классов Императорского русского музыкального общества Ростова и Новочеркесска // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: Материалы международ. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е. Е. Полоцкая. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2019. С. 175–182.

5. *Вайман Л. А.* Развитие музыкальной культуры во Владивостоке в начале XX века // Культура народов Дальнего Востока: Традиции и современность. Владивосток: ДВНЦ АН СССР, 1984. С. 48–52.
6. *Королёва В. А.* Музыкальная культура Юга Дальнего Востока России. 1917–1929 гг. Очерки истории: дис. ... канд. ист. наук. Владивосток. 1996. 272 с.
7. *Королёва В. А.* Музыкальная культура Дальнего Востока России. Кн. 1: На рубеже эпох (1880-е–1917) – (1917–1920-е). Владивосток: Дальнаука, 2004. 272 с.
8. *Королёва В. А.* Хроника культурной жизни Владивостока 1917–1922: Музыка. Театр. Кино. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1998. 196 с.
9. *Королёва В. А.* Хроника культурной жизни Владивостока 1923–1929: Музыка. Театр. Кино. Владивосток: изд-во Дальневост. ун-та, 2000. 186 с.
10. *Марчишина Т. В.* История профессионального музыкального образования на Юге Дальнего Востока России: 1880–1970 гг.: дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток. 2004. 222 с.
11. *Матвейчук В. П., Федотов В. А.* Музыкальная культура Владивостока (1917–1941 гг.) // Культура Дальнего Востока. XIX–XX вв. Владивосток: Дальнаука, 1992. С. 30–42.
12. *Фиденко Ю. Л.* Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 г.) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкального общества: на переломах истории: материалы Международной науч.-практ. конф. / Отв. ред. Е. Е. Полоцкая. Екатеринбург: УГК, 2019. С. 190–195.
13. *Шаванда С. А., Шаванда А. Р.* К 100-летию образования на Дальнем Востоке России отделения Русского музыкального общества // Россия и АТР. 2009. № 1. С. 67–75.
14. *Гармаш О. А.* Менеджмент академической музыки в России: генезис явления: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2017. 223 с.
15. Устав Императорского Русского Музыкального Общества. Высочайше утвержденный 4-го (16-го) июля 1873 г., с изменением, последовавшим с Высочайшего разрешения, 9-го (21-го) августа 1885 г. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1889. 19 с.
16. *Стариков И. В.* Исторический опыт конституционного строительства непризнанного государства (на примере Конституции ДВР 1921 г.) // Genesis: исторические исследования. 2017. № 1. С. 18–30. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450) (дата обращения: 06.05.2022).
17. *Полоцкая Е. Е.* Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: Материалы междунаод. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е. Е. Полоцкая. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2019. С. 9–18.

18. Фиденко Ю. Л. Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 г.) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 187–192.
19. Пузыревский А. И. Императорское Русское Музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности. СПб.: Тип. В. Я. Мильштейна, 1909. 48 с.
20. Основание Владивостока. Портал «История. Рф» [Электронный ресурс]. URL: <https://histrf.ru/read/articles/osnovaniie-vladivostoka-event> (дата обращения: 06.10.2022).
21. Королёва В. А. Портреты музыкантов Владивостокского отделения Императорского Русского музыкального общества (1909–1920 г.) // Четвертые архивные научные чтения имени В. И. Чернышевой: материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Дальний Восток России: историческое наследие и современность». Хабаровск: Хабаровская краевая типография, 2012. С. 450–454.
22. Информация из газеты «Дальний Восток» о прибытии его императорского высочества великого князя Константина Константиновича во Владивосток 17 мая 1909 г. // Российский императорский Дом и Дальний Восток: документы и материалы. Владивосток: Рос. гос. ист. архив Дальнего Востока, 2007. С. 131–132.
23. Документы Владивостокского отделения Императорского Русского Музыкального Общества // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 616. Л. 1–60.
24. Отчет Владивостокского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденных при нем музыкальных классов. Владивосток: Типография и Цинкография «Далёкая окраина», 1916. 59 с.
25. Устав Русского музыкального общества: проект, принятый Главной Дирекцией в заседаниях 8-го, 16-го и 24-го марта 1918 г. // РГИА ДВ. Ф. Р–87. Оп. 1. Д. 187. Л. 16–22 об.
26. Денежный отчет за 1921-22 учебный год, отчет Директора Училища об учебной жизни за истекший год и его же краткий обзор деятельности Дирекции // РГИА ДВ. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 1–8.
27. Ефимова Н. И., Крапива А. И. Русское музыкальное общество в Дальневосточной республике: скрепы истории // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 36–45.
28. Учебные планы музыкальных учебных заведений, утверждено Научно-Художественной секцией ГУСа от 09.09.1922 г. // РГИА ДВ. Ф. р–87. Оп. 1. Д. 711. Л. 71–82.
29. Временное положение о Приморском Музыкальном Институте // РГИА ДВ. Ф. р–87. Оп. 1. Д. 711. Л. 11–15.
30. Письмо РАБИС в Губоно о расформировании Приморского Музыкального Института // РГИА ДВ. Ф. р–87. Оп. 1. Д. 711. Л. 86.
31. Выписка из протокола № 43 заседания Секретариата Приморского Губпрофсовета от 19-го сентября 1923 года об открытии коллективом преподавателей Приморского Музыкального Института // РГИА ДВ. Ф. р–87. Оп. 1. Д. 711. Л. 1–1 об.

32. Российский государственный архив Дальнего Востока: портал [Электронный ресурс]. URL: <https://rgiadv.ru/> (дата обращения: 20.06.2022).
33. ГАПК: День РАБИСА // Газета Приморского Губпрофсоюза работников искусств/ 9 июля 1923 г.
34. *Кранива А. И.* Музыкальная жизнь Дальнего Востока рубежа XIX-XX веков: традиция и инновации // АCADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика: сетевой электронный научный журнал. 2022. № 4. С. 32–41.

#### REFERENCES

1. *Gorodilova M., Korobova A.* Imperatorskoe russkoe muzykal'noe obshchestvo: uroki istorii // Muzykal'naya Akademiya. 2019. № 1. S. 225–230.
2. *Efimova N. I.* Innovacii Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva vtoroj poloviny XIX veka: dialog vlasti i muzykal'nogo soobshchestva // Problemy muzykal'noj nauki. 2018. № 4. S. 154–160.
3. *Dabaeva I. P.* Rol' Imperatorskogo Russkogo muzyka'nogo obshchestva v razvitii horovoj kul'tury v XIX-XX vekah // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. / otv. red. E. E. Polockaya. Ekaterinburg: Ural. gos. konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo, 2019. S. 74–80.
4. *Krylova A. V.* Prakticheskoe muzicirovanie v kontekste obrazovatel'nogo processa muzykal'nyh klassov Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva Rostova i Novocherkesska // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. / otv. red. E. E. Polockaya. Ekaterinburg: Ural. gos. konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo, 2019. S. 175–182.
5. *Vajman L. A.* Razvitie muzykal'noj kul'tury vo Vladivostoke v nachale HKH veka // Kul'tura narodov Dal'nego Vostoka: Tradicii i sovremennost'. Vladivostok: DVNC AN SSSR, 1984. S. 48–52.
6. *Korolyova V. A.* Muzykal'naya kul'tura Yuga Dal'nego Vostoka Rossii. 1917–1929 gg. Ocherki istorii: dis. ... kand. ist. nauk. Vladivostok. 1996. 272 s.
7. *Korolyova V. A.* Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii. Kn. 1: Na rubezhe epoch (1880-e–1917) – (1917–1920-e). Vladivostok: Dal'nauka, 2004. 272 s.
8. *Korolyova V. A.* Hronika kul'turnoj zhizni Vladivostoka 1917–1922: Muzyka. Teatr. Kino. Vladivostok: Izd-vo Dal'nevost. un-ta, 1998. 196 s.
9. *Korolyova V. A.* Hronika kul'turnoj zhizni Vladivostoka 1923–1929: Muzyka. Teatr. Kino. Vladivostok: izd-vo Dal'nevost. un-ta, 2000. 186 s.
10. *Marchishina T. V.* Istoriya professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya na Yuge Dal'nego Vostoka Rossii: 1880–1970 gg.: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Vladivostok. 2004. 222 s.

11. *Matvejchuk V. P., Fedotov V. A.* Muzykal'naya kul'tura Vladivostoka (1917–1941 gg.) // Kul'tura Dal'nego Vostoka. XIX–XX vv. Vladivostok: Dal'nauka, 1992. S. 30–42.
12. Fidenko Yu. L. Muzykal'naya zhizn' Vladivostoka i deyatel'nost' mestnogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1909–1920 g.) // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'nogo obshchestvo: na perelomah istorii: materialy Mezhdunarodnoj nauch.-prakt. konf. / Otv. red. E. E. Polockaya. Ekaterinburg: UGK, 2019. S. 190–195.
13. *Shavanda S. A., Shavanda A. R.* K 100-letiyu obrazovaniya na Dal'nem Vostoke Rossii otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva // Rossiya i ATR. 2009. № 1. S. 67–75.
14. *Garmash O. A.* Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genesis yavleniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2017. 223 s.
15. Ustav Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva. Vysochajshe utverzhennyj 4-go (16-go) iyulya 1873 g., s izmeneniem, posledovavshim s Vysochajshego razresheniya, 9-go (21-go) avgusta 1885 g. M.: Tovarishchestvo «Pechatnya S. P. Yakovleva», 1889. 19 s.
16. *Starikov I. V.* Istoricheskij opyt konstitucionnogo stroitel'stva nepriznannogo gosudarstva (na primere Konstitucii DVR 1921 g.) // Genesis: istoricheskie issledovaniya. 2017. № 1. S. 18–30. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450) (data obrashcheniya: 06.05.2022).
17. *Polockaya E. E.* Russkoe muzykal'noe obshchestvo: predystoriya, organizacionnoe ustrojstvo, sfery deyatel'nosti // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. / otv. red. E. E. Polockaya. Ekaterinburg: Ural. gos. konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo, 2019. S. 9–18.
18. Fidenko Yu. L. Muzykal'naya zhizn' Vladivostoka i deyatel'nost' mestnogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1909–1920 g.) // Problemy muzykal'noj nauki. 2018. № 4 (33). S. 187–192.
19. *Puzyrevskij A. I.* Imperatorskoe Russkoe Muzykal'noe obshchestvo v pervye 50 let ego deyatel'nosti. SPb.: Tip. V. Ya. Mil'shtejna, 1909. 48 s.
20. Osnovanie Vladivostoka. Portal «Istoriya. Rf» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://histrf.ru/read/articles/osnovaniie-vladivostoka-event> (data obrashcheniya: 06.10.2022).
21. *Korolyova V. A.* Portrety muzykantov Vladivostokskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1909–1920 gg.) // Chetvertye arhivnye nauchnye chteniya imeni V. I. Chernyshevoj: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. «Dal'nij Vostok Rossii: istoricheskoe nasledie i sovremennost'». Habarovsk: Habarovskaya kraevaya tipografiya, 2012. S. 450–454.
22. Informaciya iz gazety «Dal'nij Vostok» o pribytii ego imperatorskogo vysochestva velikogo knyazya Konstantina Konstantinovicha vo Vladivostok 17 maya 1909 g. // Rossijskij imperatorskij Dom i Dal'nij Vostok: dokumenty i materialy. Vladivostok: Ros. gos. ist. arhiv Dal'nego Vostoka, 2007. S. 131–132.

23. Dokumenty Vladivostokskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva // CGIA SPb. F. 408. Op. 1. D. 616. L. 1–60.
24. Otchet Vladivostokskago otdeleniya Imperatorskago Russkago muzykal'nago obshchestva i uchrezhdenykh pri nem muzykal'nykh klassov. Vladivostok: Tipografiya i Cinkografiya «Dalyokaya okraina», 1916. 59 s.
25. Ustav Russkogo muzykal'nogo obshchestva: proekt, prinyatyj Glavnoj Direkciej v zasedaniyah 8-go, 16-go i 24-go marta 1918 g. // RGIA DV. F. R–87. Op. 1. D. 187. L. 16–22 ob.
26. Denezhnyj otchet za 1921-22 uchebnyj god, otchet Direktora Uchilishcha ob uchebnoj zhizni za istekshij god i ego zhe kratkij obzor deyatel'nosti Direkcii // RGIA DV. F. 28. Op. 4. D. 222. L. 1–8.
27. *Efimova N. I., Krapiva A. I.* Russkoe muzykal'noe obshchestvo v Dal'nevostochnoj respublike: skrepy istorii // Problemy muzykal'noj nauki. 2021. № 1. S. 36–45.
28. Uchebnye plany muzykal'nykh uchebnykh zavedenij, utverzhdeno Nauchno-Hudozhestvennoj sekciej GUSa ot 09.09.1922 g. // RGIA DV. F. r–87. Op. 1. D. 711. L. 71–82.
29. Vremennoe polozhenie o Primorskom Muzykal'nom Institute // RGIA DV. F. r–87. Op. 1. D. 711. L. 11–15.
30. Pis'mo RABIS v Gubono o rasformirovanii Primorskogo Muzykal'nogo Instituta // RGIA DV. F. r–87. Op. 1. D. 711. L. 86.
31. Vypiska iz protokola № 43 zasedaniya Sekretariata Primorskogo Gubprofsoвета ot 19-go sentyabrya 1923 goda ob otkrytii kollektivom prepodavatelej Primorskogo Muzykal'nogo Instituta // RGIA DV. F. r–87. Op. 1. D. 711. L. 1–1 ob.
32. Rossijskij gosudarstvennyj arhiv Dal'nego Vostoka: portal [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rgiadv.ru/> (data obrashcheniya: 20.06.2022).
33. GAPK: Den' RABISA // Gazeta Primorskogo Gubprofsoyuzа rabotnikov iskusstv. 9 iyulya 1923 g.
34. *Krapiva A. I.* Muzykal'naya zhizn' Dal'nego Vostoka rubezha XIX-XX vekov: tradiciya I innovacii // ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika: setевой elektronnyj nauchnyj zhurnal. 2022. № 4. S. 32–41.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крапива А. И. — аспирант, помощник проректора по научной работе;  
krapiva\_alina@list.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krapiva A. I. — Postgraduate Student, Assistant Vice-Rector for Research;  
krapiva\_alina@list.ru  
SPIN-ID: 4237-8410  
ORCID ID: 0000-0001-5780-1843

УДК 792.8

ЗВУЧАЩИЕ ТЕЛА:  
АУДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

*Попова М. Ю.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена аудиальным аспектам художественных практик современного танца, таким как создание живого и электронного звука, использование голоса, речи и вербального выражения в танцевальных произведениях. В статье обозначается ряд ключевых моментов истории отношений танцующего тела и звука в современном танце с начала XX века. Автор статьи уделяет внимание некоторым зарубежным исследованиям роли и значения звука в современном танце и хореографии. С целью проанализировать использование звука и вербального выражения на локальной танцевальной сцене в статье рассматриваются произведения российских хореографов Александра Кукина, Михаила Иванова и Нины Гастевой, Евгении Андриановой. Автор приходит к следующим выводам: источником практик работы со звуком в современном танце являются внимание к телу и эмансипация тела, движения и танца; работа с аудиальным измерением в танцевальных произведениях расширяет границы телесности и создает условия для генерирования сложных смыслов.

**Ключевые слова:** современный танец, танец постмодерн, телесность, звук, голос, вербальное выражение, вокализованная хореография, новые медиа, компьютерные технологии.

SOUNDING BODIES:  
AUDITORY ASPECTS OF CONTEMPORARY DANCE

*Popova M. Yu.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

This article is devoted to the auditory aspects of the artistic practices of contemporary dance, such as – making live and electronic sound, the use of voice, speech and verbal expression in a dance pieces. The article identifies a number of key moments in the history of the relationship between the dancing body and sound in contemporary dance since the beginning of the 20th century.



The author also takes into account some foreign studies of the role and significance of sound in the artistic practices of contemporary dance. In order to analyze the use of sound and verbal expression in dance on the local dance scene, the article examines some dance works by such Russian choreographers as — Alexander Kukin, Mikhail Ivanov and Nina Gasteva, Evgenia Andrianova. The author comes to the following conclusions: the drivers behind the practice of working with sound in contemporary dance are the attention to the body and the emancipation of the body, movement and dance; working with the auditory dimension in dance pieces expands the boundaries of corporeality and creates conditions for generating complex meanings.

**Keywords:** contemporary dance, postmodern dance, corporeality, sound, voice, verbal expression, vocalized choreography, new media, computer technologies.

С конца XIX века в общемировой практике современного танца неоднократно переосмысливались отношения тела и движения, танца и музыки, различных сценических медиа. Размывание видовых и жанровых границ, диффузное взаимопроникновение медиа характерны для процесса развития современного искусства в целом. Автор концепции постдраматического театра Ханс-Тис Леман утверждает, что в театральном искусстве наблюдается «отступление синтеза» и происходит поиск надындивидуального уровня контакта, что выражается в неоднозначности, поливалентности, симультанности элементов и знаков театрального события [1, с. 132–134]. Философ и куратор Кристоф Кокс полагает, что искусство — это привилегированная область, в которой есть место для сенсорного экспериментирования, создания коллабораций между звуком и визуальностью, а также для исследования порождаемых ими интенсивностей [2, с. 296]. Восприятие звука и аудиальная культура с конца XIX века менялись в связи с развитием технологий звукозаписи и медиа, прогрессом в фиксации и трансляции звука [3, с. 174–178]. Звук — как самостоятельный объект — в XX веке стал предметом интереса композиторов, кинорежиссеров, саунд-художников, практиков театра, перформанса и танца. В XXI веке художественный язык произведений современного танца довольно часто включает различные способы производства звука: в хореографических спектаклях и перформансах танцоры говорят, поют, играют на музыкальных инструментах, создают интерактивные аудиовизуальные образы с помощью компьютерных программ. Данная тенденция расширения исполнительских практик современного танца представлена и на отечественной танцевальной сцене.

Задачи статьи — определить предпосылки возникновения и основания практик работы со звуком в современном танце, обозначить ключевые моменты

истории отношений танцующего тела и звука в практике современного танца, выявить эстетическую значимость и ценность аудиального измерения танца.

Создание звука в танце проявлено в традиционном фольклоре. В таких формах, как выстукивание ритма, хлопки, пение, использование кастаньет, колокольчиков, музыкальных инструментов, практики звучания танцующего тела и движения проявлены в танцевальных культурах многих народов на протяжении веков. Подобные возможности создания звука, в несколько меньшей степени, представлены и в сценических формах народно-характерных танцев.

Одной из важных конвенций эстетики классического балета является культивирование тела, двигающегося беззвучно. Бояна Кунст в своем эссе «Голос танцующего тела» подчеркнула, что с раннего Нового времени в практике балета бесшумность танца, отсутствие произносимого текста, а также отсутствие звуков вздохов и звучания слов стали основным кодом репрезентации танцующего тела. По ее мнению, в балете дисциплинированное тело скрывает физические усилия и бросает вызов ограничениям гравитации, но в то же время именно танец (или хореография) становится членораздельным и цивилизованным языком, речью [4].

С начала XX века в раннем современном танце возникает и формируется новое понимание тела, или, как это называет Бояна Кунст, диспозитив, через который танцующее тело претерпевает глубокие изменения, а «сонорность тела затрагивает тело изнутри» [4]. Бояна Кунст подчеркивает, что в практике современного танца возникает танцующее, дышащее звучно тело — гравитационное и шумное, способное говорить (в прямом смысле этого слова), в то же время текучее и неуловимо открытое. Одним из первых шагов на пути открытия голоса тела в современном танце, по мнению Бояны Кунст, была практика «слушания тела» Айседоры Дункан, которая писала, что в поиске источника движения подолгу пребывала в неподвижности, вслушиваясь в собственное тело. Фактически возможность звучания тела является следствием возможности слушать и слышать его внутреннее пространство.

При этом Бояна Кунст подчеркивает, что практики слушания в современном танце не направлены на проникновение в «психологическое тело как нарративное внутреннее», которое могло бы приблизить танец к театру; напротив, возникновение значений и смыслов является следствием сложного сопоставления тела и его голоса, никогда не сливающихся в единую структуру. Звучность тела в современном танце ведет к определенному уровню автономии: «Речь идет не только об эстетической стратегии, но и в более широком смысле — о необходимости обретения голоса как способа артикуляции слышимости тела и способа раскрытия голоса иной телесности» [4]. Слышимость тела в современном танце и в современном искусстве тесно связана с эмансипирующей позицией по отношению к телу и субъективности. Тело обретает собственный голос,

который больше не имитирует членораздельную речь: «Аффекты, события тела, воспоминания его мускулов и скелета воспринимаются уже не просто как шумы, через которые проявляется боль или борьба тела, а как речь, которую можно услышать» [4]. Именно такой голос тела, в понимании Бояны Кунст, стал репрезентативной речью нового художественного жанра и в то же время глубоко повлиял на то, как тело вошло в перформативные искусства XX века.

Открытием пионеров современного танца было осознание важности исследования отношений тела и гравитации. Рудольф фон Лабан, основоположник выразительного танца (*Ausdruckstanz*), хореограф, исследователь танца и движения, связал вопрос о памяти тела с законами гравитации, а вопрос ритма движений — с переносом веса тела [5, с. 360–364]. Вера Малетич пишет, что в своих ранних экспериментах он был движим желанием освободить танец от влияний музыки и драмы и создал принцип «свободного» или «абсолютного» танца, фундаментальные средства выражения которого следовало извлечь из ритма движения тела, из его пространственных и динамических компонентов. В 1910–1920-е Рудольф фон Лабан начал экспериментировать со взаимосвязью Танец – Звук – Слово (*Tanz – Ton – Wort*), однако, в отличие от вагнеровского *Gesamtkunstwerk* эта триада не стремилась к слиянию разнородных художественных элементов, но должна была уходить корнями в выразительные возможности жестов, песен и речи [6, р. 6]. Помимо произвольной танцевальной импровизации, Рудольф фон Лабан предлагал своим студентам исследование различных художественных стимулов, в числе которых ритм, значение произносимого слова, музыкальная гармония, игра на барабанах как сопровождение танца или как движение, и т. д. [6, р. 6–7].

Хореограф танца модерн Дорис Хамфри писала о том, что танец в тишине и использование звуковых эффектов были популярны в 1920–1930-е годы, так как в тот период многие хореографы стремились доказать самостоятельность танца как вида искусства. В качестве примеров танца с использованием тишины и звуков, создаваемых движением танцоров, она упомянула постановку Хосе Лимона «Всею своё время» («*There Is a Time*», 1956), в которой в качестве звукового сопровождения одного из эпизодов используются производимые танцорами хлопки по телу и полу; и также привела в пример собственную постановку — «Этюд о воде» («*Water Study*», 1928). «Этюд о воде» исполняется в тишине, сопровождается лишь звуками движений танцоров и их дыхания. Конкретная музыка и естественные звуки повседневности, по мнению Дорис Хамфри, также применимы в танце [7, с. 142–143]<sup>1</sup>. Она писала,

---

<sup>1</sup> Термин «конкретная музыка» в 1948 году был введен композитором Пьером Шеффером для обозначения сочинений, при создании которых используются звуки природного происхождения, записанные с помощью магнитофона или другого звукозаписывающего средства.

что оторванность танца от слова может преодолеваться множеством различных способов: танцовщики могут петь и говорить, а слова могут быть использованы как звук или набор звуков [7, с. 122–130].

С начала 1950-х в совместных работах и экспериментах творческого танца хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа были проблематизированы отношения танца, музыки, звука, слова и тишины. В качестве хрестоматийного примера раннего перформанса ряд исследователей приводят перформанс «Событие без названия» Джона Кейджа, представленный в 1952 году в Блэк Маунтаин колледже. Перформанс исполнялся участниками (композиторами, музыкантами, художниками, танцовщиками, поэтами) на основе партитур с указанием временных рамок и количества повторов конкретных действий, но без указаний, какое именно действие следует совершить, а главное, без необходимости учитывать некую общую концепцию или задачу всего выступления. Аудиальный план «События без названия» складывался из чтения различных текстов вслух, живой игры на экзотических музыкальных инструментах и подготовленном фортепиано, шумов, производимых конкретными действиями участников [8, с. 240–243; 9, с. 157–160; 10, с. 144–145]. Исследователь театра, автор концепции эстетики перформативности Эрика Фишер-Лихте предположила, что установить некую связь между событиями этого перформанса зрителям удавалось лишь благодаря их субъективному восприятию, и именно звук или неожиданное появление нового звука могли переключать внимание зрителей на ту или иную акцию [8, с. 240–241].

Хореографическая постановка Мерса Каннингема «Как пасовать, бить, падать и бегать» («How to pass, kick, fall and run», 1965) также сопровождалась живым чтением текста. Она исполнялась танцорами в то время, как Джон Кейдж с различной скоростью рассказывал короткие истории (по одной в минуту). Паузы между этими историями и тишина могли длиться около двух-трех минут [11, с. 107–108; 216]. Ханс-Тис Леман полагает, что танцевальный спектакль Мерса Каннингема и Джона Кейджа «Роараторио» («Roaratorio», 1979), также включавший чтение текстов вслух, является одним из примеров возникновения новых театральных текстур, создающих нелинейное развитие музыкального плана спектакля и наложение друг на друга различных звуковых миров [1, с. 149].

Идеи и работа Джона Кейджа, его внимание к шумам, тишине и звуку как элементам музыки, его экспериментальная практика композиции оказали влияние на многие искусства, в том числе на танец [12, с. 348–355]. Совместная работа Мерса Каннингема и Джона Кейджа позволила установить новые взаимоотношения между музыкой и танцем, включая их независимость, индивидуальную автономию, и ввести в художественную практику случайность (chance) в качестве ресурса создания композиции события — спектакля или перформанса.

Понимание танца, предложенное Мерсом Каннингемом, создало основу дальнейшего радикального переосмысления материала и средств хореографии, открыло путь к использованию любых движений, действий, композиционных методов, способов организации танцевального произведения [13, с. 47].

Помимо этого, новаторство Мерса Каннингема и Джона Кейджа создавало условия для авангардного поиска следующего поколения — хореографов танца постмодерн. Ивонн Райнер, Стив Пэкстон, Триша Браун, Симон Форти и другие начали свою экспериментальную работу в танце с 1960-х. В целом практика танца постмодерн переопределила понимание танца, тела, движения, значение и смысл техники танца [13, с. 86–87].

Хореографами танца постмодерн были впервые использованы различные стратегии создания музыкального или звукового сопровождения для танцевальных работ. Салли Бейнс писала, что в 1960-е тенденция минимализма привела к определенному разобщению различных видов искусства, а поиск сущности каждого из искусств стал изолированным. Танцоры часто обходились без музыкального сопровождения и, доводя разделение танца и музыки до крайности, самостоятельно делали музыку с помощью предметов и действий, которые производили звук [14, р. 315]. Например, в перформансе Стива Пэкстона «Музыка для словесных слов» («Music for Word Words», 1963) звук производился с помощью пылесоса, посредством которого надувался и сдувался большой пластиковый куб с руками и ногами, который в итоге становился костюмом. Симон Форти включала в свою хореографию пение, разговоры, крик, чтение вслух, смех и другие звуки, издаваемые самими танцорами. Ивонн Райнер использовала в своих работах магнитофонные записи монологов стендап-комика Ленни Брюса или записи собственного голоса [14, р. 315–317]. Мередит Монк для своих танцевальных работ часто писала музыку сама, пела, играла на музыкальных инструментах. В ранних работах Молиссы Фенли танцоры создавали «собственную перкуссию», используя маракасы, колокольчики, баллоны с песком [14, р. 322].

«Гибридная деятельность» танцоров, возобладавшая с 1980-х, в том числе в области производства звука, по мнению Салли Бейнс, теперь была свидетельством двойной специализации, а не анти-специализации, как это было в 1960-е годы [14, р. 325]. Также с 1980-х расширился диапазон видов и жанров музыки, используемой для танца; оппозиция между так называемыми высокими и низкими жанрами перестала быть актуальной, перестала быть критерием выбора для хореографов. В этот период в танец постмодерн вернулся интерес к нарративу, в результате чего был найден новый способ «рассказывать истории», а сценический танец присвоил право на вербальное выражение и возможность артикуляции темы танцевального произведения без ее иллюстрации в движении [13, с. 22].

С 1960-х и по настоящее время совершенствование и распространение средств записи звука, развитие электронной музыки, появление компьютерных программ захвата движения и звука, обработки звука и сигналов в числе прочего обеспечивают усложнение художественного языка произведений современного театра и танца. В некоторых случаях именно применение медиасредств и технологий может оказывать влияние на эстетику и форму спектаклей. Ханс-Тис Леман пишет, что возможности электронной музыки позволяют произвольно манипулировать параметрами звука, и это открывает новые возможности для музыкализации голосов и звуков в театре. Также электронный звук позволяет манипулировать всем звуковым пространством спектакля и структурировать его вполне целенаправленно [1, с. 149].

Примером искусствоведческого исследования отношений тела, голоса и звука на актуальном этапе развития современного танца является статья Фрейи Васс Ри «Слуховой поворот: вокализованная хореография Уильяма Форсайта». В статье рассматриваются танцевальные работы, созданные хореографом для собственной компании: «Разрушение» («Decreation», 2003); «Ты сделал меня монстром» («You made me a monster», 2005); «Гетеротопия» («Heterotopia», 2006). В создании аудиального плана этих хореографических произведений участвовали композиторы Том Виллемс (Thom Willems), Дэвид Морроу (David Morrow) и композиторы-программисты, саунд-дизайнеры, мастера работы с программами обработки голоса и цифровой обработки сигналов.

Хореограф практически исследовал отношения аудиальных и кинетических аспектов танца в работе с труппой Балет Франкфурт (Ballet Frankfurt), затем в работе с собственной труппой Компания Форсайта (The Forsythe Company) [15, р. 388]. Фрейя Васс Ри считает, что поворот к аудиальному и даже вокальному плану танца, состоявшийся в работе Уильяма Форсайта, подчеркивает не только звуковые измерения танца, но также их театральный потенциал [15, р. 391].

К 2003 году Уильям Форсайт и его ансамбль разработали импровизационные парадигмы, в которых танцевальное движение порождает вокализованный звук. Вокализация и работа с голосом основаны на исследовании связей, пронизывающих тело, в том числе на уровне фасциальных структур и мускульной связности. Телесность танца в этой технике расширяется из-за активного использования связи между внешней поверхностью танцующего тела и голосовым аппаратом. Такой подход позволяет «исследовать танец как визуально-звуковую практику», не ограничиваясь тем, как движение выглядит, но обращаясь к тому, как тело в движении звучит [15, р. 389]. Вместо того, чтобы отражать музыкальную композицию, созданную извне, тела танцоров становятся источниками не только танцевального движения, но и родственного ему звука.



Исследовательница сравнивает технику вокализации танца с практикой перевода: «Когда танцоры переводят движение в вокальный звук, они переназначают голос, который обычно служит передатчиком текстового значения, как [новый] вектор для слухо-висцеральной передачи телесного значения. Танец, который таким образом переозвучивается, открывает пространство для переосмысления того, как танцующие тела передают смысл...» [15, р. 391].

Вокализованный звук в танцевальных работах «Разрушение», «Ты сделал меня монстром», «Гетеротопия» проходил серию искажений: во-первых, он изменялся в связи с активным движением танцоров, во-вторых, в каждой из работ применялись определенные технологические возможности ремоделирования и трансляции звука. При этом танцоры не стремились произносить слова отчетливо и узнаваемо, напротив, в их задачи входило отделить звучание слов от их значений. Разработанные Уильямом Форсайтом приемы вокализации, импровизационные модальности и хореографические структуры намеренно противостоят привычным склонностям в области перцепции как у исполнителей, так и у зрителей, что позволяет активизировать осознание конвенций, которые окружают танец и практику зрительства [15, р. 390].

В практике российского современного танца также исследуются отношения кинетических и аудиальных аспектов танца, а звучание производится с помощью различных исполнительских практик и художественных стратегий. К возможности вербального выражения в своих танцевальных работах с 1990-х обращались хореографы Александр Пепеляев, Ольга Пона, Александр Гиршон и др. Как правило, использование технологий российским хореографам не столь доступно, как их зарубежным коллегам, тем не менее, и в практике отечественного современного танца есть примеры танцевальных работ, созданных с помощью интерактивных компьютерных технологий и программ преобразования звука.

В первой половине 2000-х был создан междисциплинарный совместный проект «Noise & Silence», возникший в результате сотрудничества петербургского Театра танца «Игуан» (хореографы Михаил Иванов и Нина Гастева, танцоры Нина Гастева, Михаил Иванов, Артем Игнатъев, Анастасия Кадрулева, Алиса Панченко) с композитором, медиахудожником Ричардом Дойчем (Richard Deutsch) и программистом Кристианом Вогелем (Christian Vogel). Описание, размещенное на сайте композитора, сообщает, что при производстве и в ходе исполнений проекта «Noise & Silence» использовалась компьютерная технология захвата движения, танцевальные последовательности вживую записывались на сцене с помощью веб-камеры и в реальном времени преобразовывались в данные для управления различными аспектами звука [16]. Следовательно, звук, который слышали танцоры и зрители проекта «Noise & Silence», был результатом серии технологических операций захвата



образов движений веб-камерой, преобразования этих образов в электронный звук компьютерной программой и т. д. При этом доступные фрагменты видеодокументации перформанса «Noise & Silence» позволяют увидеть, что возникший в результате работы компьютерных программ электронный звук создавал среду для интенсивного переживания живого опыта танца.

Начиная со второй половины 2000-х Нина Гастева и Михаил Иванов начали активно работать со словом и речью; возможность вербального выражения была реализована ими в танцевальных перформансах «Радиотанец» (2007), «Любовь в супермаркете» (2009), «Древо стажа» (2013) и др. В перформансе «Любовь в супермаркете» соло Нины Гастевой также сопровождалось звукоподражанием. Используя микрофон, Михаил Иванов издавал звук, замещающий то ли звук бега оленя, то ли звук бега персонажа — Нины, бегущей по супермаркету как олень. В целом из-за того, что оба перформера использовали микрофоны, «Любовь в супермаркете» создавала впечатление интерференции между танцем, интеллектуальным кабаре и радио-жанром «театр у микрофона». Сам акт говорения в танцевальных работах Нины Гастевой и Михаила Иванова стал важным средством выражения и эмансипации тела. Говоря на сцене, они вводят в действие принцип, который в своем эссе «Голос танцующего тела» подчеркнула Бояна Кунст: «...видимость [в том числе, и тела] является следствием слышимости» [4].

Возможность производства звука, напрямую не связанная с использованием технологий, представлена в хореографическом опусе Александра Кукина «Кольца Борромео», который исполняется тремя танцовщицами (Юлия Кузнецова, Лотта Головачева, Елена Андреева / Наталья Антипова. Театр танца Александра Кукина, 2006.). В этой работе использована музыка скрипичного концерта Иоганна Себастьяна Баха (J. S. Bach, Double Violin concerto in D minor BWV 1043) и музыка современного североамериканского авангардного композитора Джона Зорна (John Zorn). Отношения аудиального плана в «Кольцах Борромео» строятся на разрывах ожидаемой связности и последовательности отношений музыки, танца и звука, а драматургия всей работы тяготеет к алогизму.

Костюмы напоминают повседневную одежду и не создают конкретных персонажей; танцовщицы одеты в обычные футболки, рубашки, юбки. Танцевальный вокабуляр работы «Кольца Борромео» виртуозен, основан на многолетнем поиске Александра Кукина в области языка движения, работе с модернистскими танцевальными техниками, включая технику партнеринга. Однако хореограф дополнительно усложняет исполнительские задачи: в течение всего опуса три танцовщицы как бы «не видят», удерживая качество взгляда, характер движения и поведения, присущие незрячим людям. Мотив слепоты изменяет пластику тел, в позах и движениях танцовщиц

появляется микросмещение центра тяжести тела, их походки выглядят неуверенно. Танцуя, девушки сохраняют манеру «не-видеть», но двигаются виртуозно, и от этого в танце проявляется необъяснимая странность.

Хореографическая структура «Колеч Борромео» не позволяет состоять танцу на музыку трехчастного концерта Иоганна Себастьяна Баха как последовательному переводу музыкальной формы в танцевальное движение. Аудиозапись Allegro первой части скрипичного концерта, едва начавшись, обрывается, через пару минут продолжается и вновь подхватывается виртуозным танцем. После завершения Allegro одна из танцовщиц в тишине начинает создавать ритм хлопками по собственному телу, вскоре в создание ритма включаются и две другие танцовщицы. Параллельно «телесной музыке», создаваемой хлопками и шагами танцовщиц, звучит композиция Джона Зорна с неявным ритмом. Весь ритмический фрагмент длится около четырнадцати минут и воспринимается как длительный, долгий. Различные ритмические структуры производятся танцовщицами последовательно и одновременно, шлепки танцовщиц по собственным телам также заставляют их наклоняться, падать, поворачиваться.

Следующие эпизоды опуса «Кольца Борромео» исполняются со второй частью концерта Largo, с композицией Джона Зорна, и с третьей частью концерта Vivace. Атмосфера, заданная вначале, остается без значительных изменений. В течение всей работы три танцовщицы остаются на сцене, их состояние изменяется незначительно, их действия и отношения не создают длинных цепочек причинно-следственных связей. «Незрячесть» танцовщицами не психологизируется, не ранит их персонажей и, предположительно, не порождает симпатизирующее сочувствие у зрителей, так как зрителю предъявляется очевидно виртуозное исполнение хореографии. При этом в «Кольцах Борромео» проявляется сложное противоречие между уязвимостью танцовщиц, создаваемой исполнением слепоты, и агентностью звука и ритма, которые также сами танцовщицы производят.

В длительном ритмическом эпизоде опуса «Кольца Борромео» три танцовщицы, создавая звук, непосредственно воздействуют как на свои тела, так и на тела зрителей. Эрика Фишер-Лихте подчеркивает, что звук воспринимается всем телом и оказывает длительное воздействие на того, кто его слышит [8, с. 221–222]. По мнению исследователей искусства кино, Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера, звук как волновое явление обладает тактильными и гаптическими свойствами. В определенном смысле звук буквально «касается» тела зрителя (слушателя), а чувствительность человека к звуковому восприятию, как правило, высока [17, с. 273]. В то же время танцовщицы и зрители подвергаются воздействию ритма, поскольку, как подчеркнула Татьяна Гордеева, «единение в ритмическом движении заложено глубоко в человеческом

опыте», а возможность и потребность в ритмическом единении укоренена в телесных структурах — нервной и мышечной системах человеческого тела [18, с. 61].

Другая стратегия звучания тел и движений использована создателями перформанса «Круговая порука» (автор идеи, режиссер и хореограф Евгения Андрианова, звуковой дизайн — Марина Поднебеснова, вокал — Игорь Поднебеснов, исполнительницы — Ольга Сорокина, Елена Малкова, Елена Дергачева, Марианна Бекетова, Евгения Андрианова). Этот танцевальный перформанс, созданный в 2017 году, посвящен событиям 1917 года и защитницам Зимнего дворца — полуроте женского батальона<sup>2</sup>. Основой этой работы послужил текст воспоминаний Марии Бочарниковой, одной из участниц исторических событий, а сами создатели «Круговой поруки» обозначили эту работу как «спиритический перформанс». Костюмы исполнительниц по форме напоминают одежду начала XX века (белые платья, юбки и рубашки). В центре площадки — низкая белая платформа в форме круга, напоминающая столешницу. Стулья для зрителей расставлены по кругу. До начала спектакля зрители рассаживаются, исполнительницы берут со стульев небольшие коробки и садятся среди зрителей. Начало «Круговой поруки», продолжительное и тихое, незаметно подключает модальность тактильного восприятия. Исполнительницы вынимают из коробок мелкие предметы или кусочки бумаги с текстами, передают зрителям, безмолвно приглашают продолжить передачу по кругу. Сколько держать предмет в руках, всматриваться в предмет или в текст, каждый из зрителей решает самостоятельно. Рассматривание, ощупывание и передача предметов незаметно складываются в ритм маленьких, обыденных, движений. Постепенно входит аудиальный план: запись шумов ветра, города, ретро-пластинок, хода поезда.

В следующем эпизоде исполнительницы садятся на пол вокруг круглой белой платформы и начинают кидать на нее яблоко. Каждое соприкосновение предмета с платформой создает интерактивный электронный звук. Этот звуковой эффект изменяет атмосферу и окончательно выводит происходящее за рамки отношений повседневности.

Когда звук стихает, сидящие на полу исполнительницы начинают произносить фрагмент текста воспоминаний Марии Бочарниковой: сначала — поочередно и последовательно, затем, — смещая ритмы, накладывая фразы друг на друга. Возникает полифония, звуковое нагромождение слов, обрывков

---

<sup>2</sup> «Женские батальоны» были созданы летом 1917 года Временным правительством, которое было высшим исполнительно-распорядительным и законодательным органом государственной власти в России в период между Февральской и Октябрьской революциями 1917 года. Один из женских батальонов, наряду с другими воинскими частями, принимал участие в защите Зимнего дворца, в котором располагалось Временное правительство.

описания уже несуществующего быта, утраченных отношений, переживаний. Создателями спектакля выбран относительно нейтральный по содержанию фрагмент текста Марии Бочарниковой, но форма, которую он обретает при произнесении, несет собственную драматургию. Тела говорящих спокойны, почти неподвижны, но звуки голосов, слова, возникающие образы пребывают в движении. Фрагмент воспоминаний одной женщины в многократном повторе разными женскими голосами из монолога превращается в хор или в эхо.

В дальнейших эпизодах «Круговой поруки» участницы перформанса исполняют танцевальные соло, звучащие при соприкосновении с платформой-столом. Движение в этих соло возникает не столько как танец, но, скорее, как производство звука. К обратной стороне круглой платформы прикреплены пьезодатчики, снимающие возникающий от прикосновения тела звук, который затем обрабатывается процессором эффектов, передается далее через звуковоспроизводящие устройства. Каждое соло звучит по-своему из-за различий в движениях и также из-за применения различных эффектов обработки звука. В результате захвата и ремоделирования звука в «Круговой поруке» происходит изменение отношений между конкретным телом и производимым им звуком: отделяясь от своего первоисточника, звук становится нездешним, даже зловещим.

Аудиальный план «Круговой поруки» также включает живое чтение текста на немецком языке, пение: исполнительницы поют солдатскую песню, голос невидимого певца исполняет песню Председателя из «Пира во время чумы» (певец находится за пределами круга зрителей). Завершающее танцевальное соло одной из исполнительниц сопровождается тем, что сидящие вокруг платформы женщины многократно бросают в нее нечто сыпучее, похожее на картель. Каждый бросок звучит, потом женское тело на круглой платформе останавливается и затихает. Броски картель прекращаются. Затем женщины встают в линию плечом к плечу и, сохраняя строй, медленно поворачиваются. Их тела в белых платьях становятся экраном, поверхностью, на которую транслируются кадры военной кинохроники, художественных фильмов 1930-х годов об Октябрьской революции 1917 года и Гражданской войне. Одновременно с этой видеотрансляцией образов войны идет аудиотрансляция звуков и шумов: ветра, топота, марша, выстрелов, обрывка из «Марсельезы».

Все кульминационные моменты «Круговой поруки» связаны как с визуальным, так и с аудиальным планом этого спиритического перформанса. Одной из целей создателей «Круговой поруки» была работа с коллективной памятью, или, точнее, с пробелом в коллективной памяти. Потому живое исполнение песен и текста воспоминаний Марии Бочарниковой обретало значение форм биологической и социальной памяти.

Опираясь на понимание форм захвата звука, предложенное композитором Крисом Катлером, Кристоф Кокс пришел к умозаключению, что первичные формы биологической и социальной памяти могут как актуализировать, так и виртуализировать устные формы передачи и песню: «... она [песня] не просто произносится определенным телом, в определенное время и в определенном месте, а течет сквозь множества тел и поколений, удерживая прошлое и одновременно выступая резервуаром для всякой новой конкретизации» [2, с. 84]. Таким образом, аудиальное измерение перформанса «Круговая порука» стимулирует различные уровни восприятия, обращаясь как к индивидуальной памяти каждого зрителя, так и к памяти коллективной.

В работах российских хореографов, рассмотренных в данной статье, применяются принципиально различные способы работы со звуком, голосом и вербальным выражением, при этом аудиальное измерение каждой из работ создает не только сложность и богатство художественного языка, но и условия активизации зрительского восприятия.

Обращение к работам современных европейских исследователей, взгляд на историю отношений танцующего тела и звука в современном танце, а также анализ конкретных танцевальных работ позволяет сделать ряд выводов:

– Источником практик работы со звуком, голосом и вербальным выражением в современном танце является, прежде всего, внимание к телу и эмансипирующее понимание тела, движения и танца.

– Утверждение значимости голоса тела и его звучности в современном танце является результатом поиска и работы многих поколений художников танца, а также результатом плодотворного сотрудничества с композиторами, музыкантами, саунд-художниками. Большое значение в этом процессе имеют эксперименты, направленные на переосмысление отношений танца и музыки, и танцевальные исследования звуковых аспектов танца.

– Активная работа с аудиальным измерением в танцевальных работах проблематизирует устоявшиеся конвенции репрезентации и восприятия тела, движения и танца, расширяет границы телесности и создает условия для порождения сложных смыслов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство, метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 304 с.
3. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

4. *Kunst B.* The voice of the dancing body [Электронный ресурс]. URL: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (дата обращения: 25.08.2022).
5. Сюке А. Память материи // История тела: в 3 т. / под ред. Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. 664 с.
6. *Maletic V.* Body – space – expression: the development of Rudolf Laban’s movement and dance concepts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 264 p.
7. *Хамфри Д.* Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы. М.: Арт-Гид, 2019. 192 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: «Play & Play»; Канон+, 2015. 376 с.
9. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
10. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
11. *Каннингем М.* Гладкий, потому что неровный... М.: Арт Гид: Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
12. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 560 с.
13. *Бейнс С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М: Арт-Гид, 2018. 312 с.
14. *Banes S.* Writing dancing in the age of postmodernism. Hanover: Wesleyan University Press, University Press of New England, 1984. 428 p.
15. *Vass-Rhee F.* Auditory turn: William Forsythe’s vocal choreography // *Dance Chronicle*, 2010. Vol. № 33. P. 388–413.
16. Noise & Silence, GroupGravity & Iguan Dance Theatre St. Petersburg [Электронный ресурс]. URL: [http://richard-deutsch.com/?page\\_id=1035](http://richard-deutsch.com/?page_id=1035) (дата обращения: 10.11.2022).
17. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
18. *Гордеева Т. В.* «Мышечное связывание» в истории современного танца: от режима массовости к режиму коллективности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6. С. 59–68.

#### REFERENCES

1. *Leman Kh.-T.* Postdramaticheskii teatr. М.: ABCdesign, 2013. 312 s.
2. *Koks K.* Zvukovoi potok. Zvuk, iskusstvo, metafizika. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 304 s.
3. *Shion M.* Zvuk: slushat`, slyshat`, nablyudat`. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 312 s.
4. *Kunst B.* The voice of the dancing body [Ehlektronnyi resurs]. URL: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (data obrashcheniya: 25.08.2022).



5. *Syuke A.* Pamyat` materii // Istoriya tela: v 3 t. / pod red. Korben A., Kurtin Zh.-Zh., Vigarello Zh. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. T. 3: Peremena vzglyada: XX vek. 664 s.
6. *Maletic V.* Body – space – expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 264 p.
7. *Khamfri D.* Iskusstvo sochinyat` tanets. Ehmansipatsiya spyashchei krasavitsy. M.: Art-Gid, 2019. 192 s.
8. *Fisher-Likhte Eh.* Ehstetika performativnosti. M.: Play&Play; Kanon+, 2015. 376 s.
9. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
10. *Kostelyanets R.* Razgovory s Keidzhem. M.: Ad Marginem Press, 2015. 400 s.
11. *Kanningem M.* Gladkii, potomu chto nerovnyi... M.: Art Gid: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 240 s.
12. *Ross A.* Dal` she – shum. Slushaya XX vek. M.: AST: CORPUS, 2015. 560 s.
13. *Beins S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern. M: Art-Gid, 2018. 312 s.
14. *Banes S.* Writing dancing in the age of postmodernism. Hanover: Wesleyan University Press, University Press of New England, 1984. 428 p.
15. *Vass-Rhee F.* Auditory turn: William Forsythe's vocal choreography // Dance Chronicle. 2010. Vol. № 33. 2010. P. 388–413.
16. Noise & Silence, Group Gravity & Iguan Dance Theatre St. Petersburg [Elektronnyi resurs]. URL: [http://richard-deutsch.com/?page\\_id=1035](http://richard-deutsch.com/?page_id=1035) (data obrashcheniya: 10.11.2022).
17. *Ehl`zesser T., Khagener M.* Teoriya kino. Glaz, eh Motsii, telo. SPb.: Seans, 2018. 440 s.
18. *Gordeeva T. V.* «Myshechnoe svyazyvanie» v istorii sovremennogo tantsa: ot rezhima massovosti k rezhimu kollektivnosti // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi. 2016. № 6. S. 59–68.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова М. Ю. — аспирант кафедры русского театра; [mayya\\_popova@mail.ru](mailto:mayya_popova@mail.ru)  
ORCID ID: 0000-0002-1133-5899

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova M. Yu. — Postgraduate Student of the Russian Theater Department,  
[mayya\\_popova@mail.ru](mailto:mayya_popova@mail.ru)  
ORCID ID: 0000-0002-1133-5899

УДК 785.1+785.7

## ОБРАЗ ЯПОНСКОГО САДА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОРУ ТАКЭМИЦУ

*Порядина М. Е.*<sup>1</sup>

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

Музыкальная пейзажистика — важная составляющая образного мира произведений выдающегося японского композитора Тору Такемицу. Проблема корневой связи его творчества, как и многих современных композиторов, с основами своей культуры определила предмет исследования — образ японского сада, занимающий особое место в архетипической образности Страны восходящего солнца, в контексте которой сад — это особое символическое пространство, соединяющее природные стихии воздуха, воды, земли, небес. Японский сад — одно из важнейших художественных явлений традиционного творчества, в рамках которого соединены его архитектурно-пластические и живописные виды. Представленный в статье музыкальный анализ произведений, воплощающих «садовую метафору», нацелен на выявление системы приемов, посредством которых достигается особая колористичность, сонористичность, тембровая многокрасочность, фактурная гибкость и пространственная многомерность сочинений Тору Такемицу, посвященных садовой тематике. Результатом их параллельного действия становится эффект визуализации музыкального пространства. Данные наблюдения аргументируют высокую степень встроенности музыкальных идей и стилевых особенностей Тору Такемицу в систему основополагающих художественных явлений японского искусства.

**Ключевые слова:** Тору Такемицу, японская музыка, японский сад, японская живопись.

## THE IMAGE OF A JAPANESE GARDEN IN THE ART OF TORU TAKEMITSU

*Poriadina M. E.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budenovsky prospect, 344002,  
Rostov-on-Don, Russian Federation.

Musical landscape painting is an important component of the image world of the works by the outstanding Japanese composer Toru Takemitsu. The

problem of the root connection of his work, like many modern composers, with the foundations of his culture determined the subject of research - the image of the Japanese garden, which occupies a special place in the archetypal imagery of the land of the rising sun, in the context of which the garden is a special symbolic space connecting all natural elements – air, water, earth, heaven. The Japanese garden is one of the most important artistic phenomena of traditional creativity, within the framework of which its architectural, plastic and picturesque views are combined. The musical analysis of the works embodying the “garden metaphor” presented in the article is aimed at identifying a system of techniques through which a special coloristic, sonorous, timbre multicoloration, textural flexibility and spatial multidimensionality of Toru Takemitsu’s compositions dedicated to garden themes are achieved. The result of their parallel action is the effect of visualizing the musical space. These observations argue for a high degree of embeddedness of musical ideas and stylistic features of Toru Takemitsu in the system of fundamental artistic phenomena of Japanese art.

**Keywords:** Toru Takemitsu, Japanese music, Japanese garden, Japanese painting.

В теме данной статьи смыкаются несколько значимых для современного музыкознания проблем: исследование самобытности музыкальных культур Востока, изучение творчества ярких представителей данных культурных сообществ и анализ музыкальных явлений, в особых свойствах содержания и композиционных процессов, в которых эти уникальные свойства реализуются. Точкой пересечения всех перечисленных ракурсов автор избрал образ сада, имеющий архетипическое значение для художественных практик Японии и получивший особые музыкально-символические формы воплощения в творчестве Тору Такэмицу.

Следует отметить, что образы японской природы являются для композитора ключевыми. Он не сразу обратился к корневым традициям и начал свой творческий путь с экспериментов в электронной музыке, испытал влияние К. Дебюсси, О. Мессиаана, Д. Кейджа. Тем не менее уже в ранних произведениях Такэмицу наметился круг образов, связанных с природной тематикой. Таковы «Вода», «Дерево, небо, птица», «Статичный рельеф».

Со временем возрастающий интерес композитора к национальной культуре повлиял на становление образов природы в качестве основных в его творчестве. Такэмицу волнует «жизнь» различных природных стихий, особенно воздуха и воды, а также символизирующий природный мир в целом образ сада.

Символика сада уходит глубоко к корневым традициям, а значит, понима-

ние музыки композитора, обращенной к данной теме, невозможно без знания его концепций. Для этого более подробно остановимся на особенностях японского сада как явлении искусства, рассмотрим принципы его организации.

Для Японии, которую многие исследователи именуют цивилизацией «зрения», большое значение всегда имел именно визуальный способ восприятия мира. Так, например, обладая высокой степенью метафоричности, японский сад в рамках традиции представлял миниатюрную копию природного ландшафта, более того — символическую картину мироздания, в которой природа представлена в виде ряда образов: воздуха, воды, земли, неба. Символизм берет начало в древнем языческом синтоизме, который в соединении с даосизмом, конфуцианством и буддизмом воплотил новые образы прекрасных дзенских садов (см. об этом: [1]).

Японский сад отличается от «европейского парка, в котором природа, преобразованная человеком, является олицетворением его разума, воли и торжества над неограниченным хаотичным миром в виде архитектурного эха в окружающей человека среде» [2, с. 5]. Основная задача японского сада — показать природу в ее естестве.

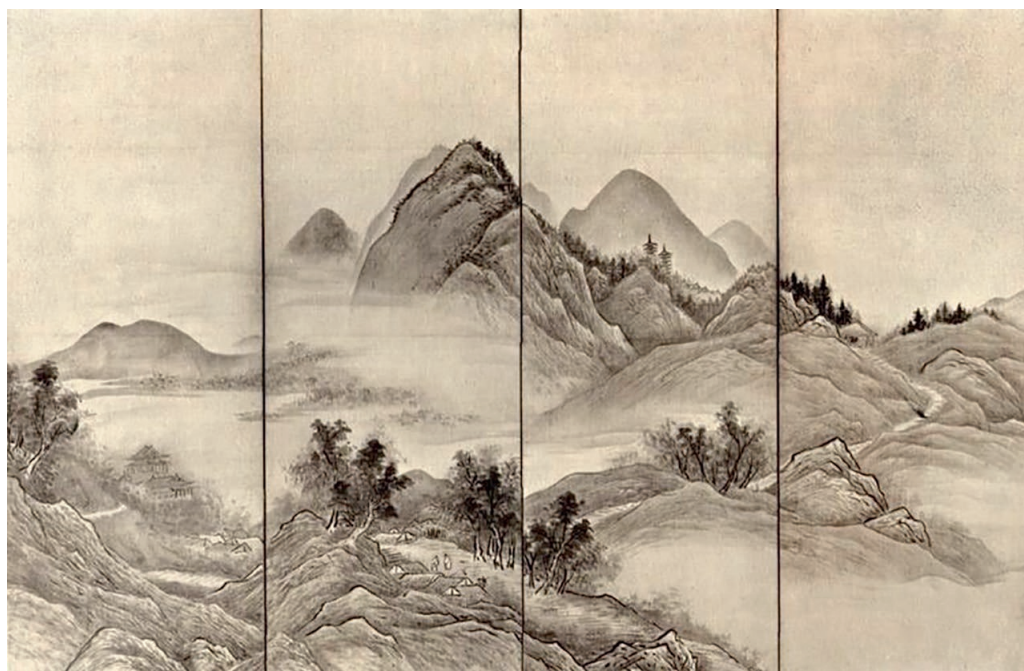
Японский сад имеет глубокие связи с другими видами японского искусства, что в принципе характерно для культуры Востока. «Как мастерство преобразования, организации реального пространства, он состоит в близком родстве с архитектурой, а пластическое осмысление объема (будь то камень или растение) в его соотношении с воздушной средой определяет сходство со скульптурой» [2, с. 13]. Это обусловлено тем, что художник японских садов, использующий природу в качестве материала для создания произведения, стремится отобразить заложенную в ней красоту и подчеркнуть ее естественную форму. Данный подход реализует архитектурно-пластическую идею в оформлении структуры японского сада.

Сама же архитектурно-пластическая идея возникла из постепенного слияния уже имевшейся в синтоизме традиции оформления церемониального двора с помощью морской гальки<sup>1</sup>, с идеей символического сада, пришедшей с Китая. Также можно увидеть связь и с архитектурным обустройством первого города Нара, планировка которого совпадала с буддийской «иконой»-мандалой, заключавшей в себе символическое значение двух начал (инь-янь), пяти первоэлементов (земля, вода, огонь, воздух, эфир), а также содержащей в себе идею квадрата со вписанными в него кругами (соединение Земли и Неба).

Немаловажным является также сопоставление японского сада с пейзажной живописью. Японский пейзаж, подобно саду, воссоздает на листе бумаги

---

<sup>1</sup> Традиция была связана с религиозными празднествами подношения риса (в дальнейшем послужила основой для сценических воплощений древних ритуалов в театре Но).



Прим. 1. Монохромный пейзаж тушью. Сэссю

образы природы с помощью линий и пятен туши. Такой способ изображения посредством лишь очертаний предметов, помогает сделать бóльший акцент на их сущности (прим. 1).

Это, с одной стороны, объяснимо зарождением японской живописи как искусства каллиграфии, в котором первые иероглифы, позже названные изобразительными, представляли собой пиктограммы явлений природы, растений, животных и т. д. Например, «древняя пиктограмма “гора” изображала общий вид горной местности, условно обозначенный тремя вершинами» [3, с. 4] (прим. 2).



Прим. 2. Иероглиф «горы» в разные периоды

С другой стороны, то, что гора и скала в синтоизме ассоциировались со сверхъестественным существом Омоно-нуси, по мнению архитектора Танге, породило преобразование отвлеченных символов в реальные формы, что стало важнейшей точкой в рассмотрении природы в качестве художественных образов и форм.





Прим. 3. Сад камней «Реан-дзи»

Все это вместе послужило основой формирования особого способа восприятия в восточной культуре, как бы смещающего ракурс с общего плана на детали и делающего акцент на дискретности в противовес континуальности Запада. Осмотр сада первым делом необходимо начинать с формы камней, растений, водоемов, гравия, песка, а обзор картины — с характера линии, штриха; точек; соотношения воды и красящего пигмента в пятнах туши и других нюансов, и лишь затем переходить к разглядыванию полотна в целом, поскольку уже сами эти детали насыщены глубоко символическим смыслом. Так, например, Лу Сун Ян объяснял, что кисть создает жилы и кости, а тушь — кровь и мышцы. Движения кисти улавливают энергию ци, а пятна туши — ее ритм (см. об этом: [4]). Их соотношение формировало концепцию инь-ян — единства противоположностей. В оформлении сада функцию «костей» и «крови» выполняли камни (некий образ гор) и вода (она могла быть представлена непосредственно водоемом, или символически — узорами на песке). Соединение и выдвигание этих элементов в качестве основных не случайно, поскольку само слово «пейзаж» (яп. — «сан-суй», 山水; в Китае — «шань-шуй») и есть «горы-воды» (прим. 3).

Еще одним важным фактором, общим и для японского сада, и для живописи (в том числе и для других видов искусства), является обязательное наличие пустого пространства, которое должно заполниться воображением созерцающего. Это объяснимо тесной связью данного понятия с различными философскими традициями. Существовая в дзэн-буддизме, оно получает глубокое отражение в даосизме, для которого проникновение в пустоту (суй) выражало



«смысл Пути как самопревращения: пустота, чтобы стать самой собой, должна “опустошиться” и стать ... пределом наполненности». Она представляет собой не-сущее, «тем не менее, она, по словам Лао-Цзы, — первичнее всего наличного и сущего, поскольку является условием и того и другого» [5, с. 236].

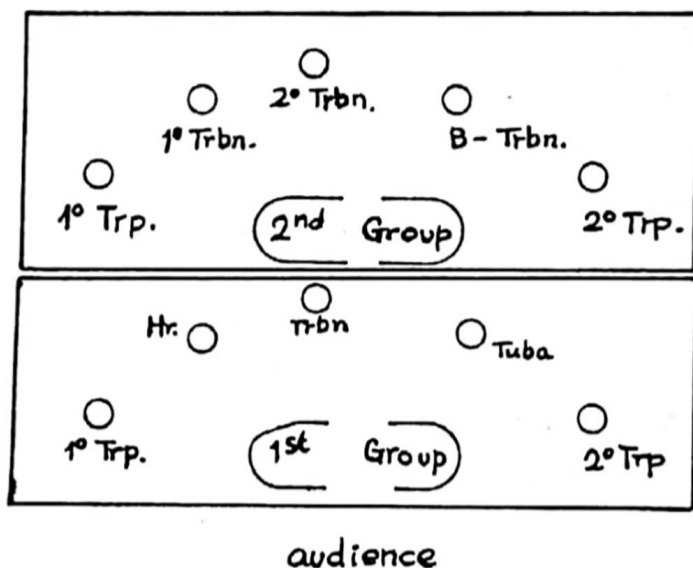
Также японский сад с живописью роднит особая цветовая гамма. Ей присуща мягкость и приглушенность, даже некоторая монохромность, отсутствие ярких красок. Это создает состояние какого-то умиротворения и созерцательности, а также соответствует эстетическому принципу моно-но аварэ (яп. — 物の哀れ) — «грустное очарование вещей», который зародился в японской литературе, но также применим и к другим видам искусства. Это ощущение печальной красоты, неповторимости момента.

Переходя к рассмотрению особенностей японской музыки, важно отметить, что для нее также характерны явления, присущие другим видам японского искусства. В то время как для западной музыкальной традиции было характерно линейное развертывание, для музыки Востока отдельно взятый тон, всячески расцвечиваясь, уже был самодостаточным и наполненным глубоким смыслом. Большое внимание уделялось тембровой, красочной стороне, а также гармонии и ритму. Это сформировало особое настроение японской музыки (см. об этом: [6]).

Все эти явления, заложенные в традиционной культуре, оказали огромное влияние на творчество Тору Такэмицу. Они нашли свое отражение в особой колористичности и сонористичности его музыки, создающей ощущение, как будто он, подобно художнику японской гравюры, формирует свою музыкальную ткань с помощью линий и пятен туши, создавая тем самым визуализируемое музыкальное пространство.

Итак, японская живопись и философия сада во многом предопределили стиливую установку Тору Такэмицу на работу с пространственными координатами при воплощении образов природы, в ряду которых именно образ сада становится центральным. Обратимся в связи с этим к анализу произведения «Дождливый сад».

Следует отметить, что данное сочинение — не единственная попытка композитора воплотить в своей музыке «садовую» метафору. Она встречается в произведениях «Дуги», «Дорийский горизонт», «Стая спускается в пятиугольный сад», «Осенний сад», «Сад духа» и других и может быть реализована через самые разные музыкальные аспекты. Например, в своем первом обращении к идее сада — в пьесе для оркестра «Дуги» — композитор воплотил метафору путем сопоставления подвижных и статичных фактурных элементов с элементами сада. Иной способ воплощения был найден в «Дорийском горизонте» благодаря особому размещению музыкантов, формирующему разные пространственные планы, воссоздающие архитектурно-пластическую идею оформления сада.



Прим. 4. Графическое изображение размещения исполнителей

В композиции «Дождливый сад» можно найти установку на формирование пространственных планов, которую ранее композитор разрабатывал в «Дорийском горизонте». «Дождливый сад» написан для ансамбля медных инструментов, участников которого композитор разделил на две пространственно отделенные друг от друга группы, создав таким образом ближний и дальний планы. Интересно, что графическое изображение размещения исполнителей, сделанное рукой композитора, представляет собой квадрат со вписанными в него кругами.

Очевидно, Тору Такэмицу буквально отождествляет сцену с пространством сада, а исполнителей — с его объектами (прим. 4).

Такое размещение, помогает сделать акцент на объектах, находящихся в разных сегментах сценического пространства, а также, по словам композитора, создавать особые динамические эффекты, поскольку форте имеет совершенно разный смысл в зависимости от того, слышим ли мы его мы вблизи или издалека. В пьесе «Дождливый сад» данный аспект помог композитору применить прием пространственной полифонии, создающий эффект эха между ближним и дальним планами, а также динамический контраст между ними: крещендо у исполнителей, расположенных на авансцене, вытесняет своей звучностью только вступившую вторую группу, расположенную позади.

Композитор использует и другие способы отражения в произведении пространства сада. Один из исследователей творчества Тору Такэмицу (П. Берг) отмечает, что «в одной из своих лекций в школе Истмена, композитор проводил параллель между структурой этой пьесы и японским садом камней»

[7, с. 168]. По словам многих исследователей, такой подход говорит в некоторой степени о смещении «садовой» метафоры с рассмотрения ее концепции как временной организации (как в произведении «Дуги») в сторону организации формы.

В «Дождливом саду» форма построена из ряда обособленных музыкальных построений, отделенных паузами («пустым пространством»), чем вызывает аналогию с природным ландшафтом японского сада. Звучащие отрезки, по словам Т. В. Цареградской [8, с. 38], можно сравнить с моментами-форм Штокхаузена. Подобный способ развертывания тесно связан в том числе и с дискретным принципом, лежащим в основе восточной музыки, кроме того, — с обозначенным самим композитором отношением ко «времени как кругу, а непрерывности — как постоянно сменяющимся объектам» [10, с. 114].

В вышеупомянутом аспекте есть, конечно, и родство с садом камней, созерцание которого само по себе — особый процесс, поскольку каждая смена ракурса открывает перед нами совершенно новую картину, объяснимую заложенным в садовое искусство принципом неповторимости объектов. Структура классической садовой композиции состоит обычно из пятнадцати камней, а также, как минимум, пятнадцати видовых ракурсов.

То же самое обнаруживается в структуре «Дождливого сада»: «перед нашими глазами» до момента своеобразной репризы открывается пятнадцать разных образов-ракурсов. Чаще всего это — статичные звуковые комплексы, напоминающие камни (или пятна туши), которые сменяются разделами с активным движением голосов, ассоциирующихся с образами бурных водных потоков, подобных криволинейным узорам на гравии и песке. Сама реприза при таком рассмотрении создает ощущение своеобразного возвращения к первоначальному образу, как будто мы вернулись в изначальную точку прогулки по саду. Только теперь она уже показана в ином свете (в другом ракурсе), сохраняющем принцип неповторимости.

Как уже говорилось ранее, японский сад — это не только особая модель пространственной организации с многообразием символических образов, но и особое состояние природы. Во многом о характере этого состояния говорят слова одиннадцатилетней Сьюзен Моррисон, избранные Такэмицу в качестве эпиграфа к «Дождливому саду»: «Часы — это листья жизни, а я их садовник, каждый час падает вниз медленно»<sup>2</sup>. С одной стороны, этот эпиграф заставляет нас задуматься об аспекте временной организации музыки, поскольку создается ощущение, что композитор проводит параллель между медленно падающими листьями и отзвуками капель дождя, постепенно растворяющимися в тишине. А с другой стороны — соответствует особому настроению застывшей природы, окутанной дождем.

<sup>2</sup> Подробнее см. нотный источник: Editions salabert 22 rue Chauchat-PARIS, 1974. P. 24

The image shows a musical score for two brass groups. The top section is for the 1st Group, and the bottom section is for the 2nd Group. Both sections cover measures 3, 4, 5, 6, and 7. The 1st Group includes parts for Trumpets (Trp), Trombones (Trbn), and Tubas (Tub). The 2nd Group includes parts for Trumpets (Trp), Trombones (Trbn), and Bass Trombones (B-Trbn). The score features various musical notations, including dynamics such as *cresc. gradually* and *pppp*, and articulation like *pizz*. A note at the bottom of the 2nd Group section states: *\* 2nd group is stayed in ppp, without crescendo.*

Прим. 5. Нотный фрагмент 1

Возвращаясь к анализу двух основных типов звучащих материалов, можно отметить тот факт, что, помимо некой символической структуры сада, они передают контраст двух состояний: статики и движения. Состояние статики достигается через главенство длительно выдержанных длительностей и гармонии, как главных способов развития. В качестве основной метрической единицы используются бревисы. Они сопровождаются композиторскими указаниями темпа с помощью секундомера над каждым из них, а также ремаркой композитора: исполнять «так медленно, насколько это возможно»<sup>3</sup>. Гармоническое оформление по своей структуре напоминает неполные пентаккорды. (прим. 5).

<sup>3</sup> Поскольку композитор не использует как такового деления на такты, в анализе для удобства будут указаны страницы по изданию: Editions salabert 22 rue Chauchat-PARIS, 1974. P. 24.

*Breathe*

The image shows a musical score for two trumpet groups. The top section is for the 1st Group, which includes parts for Trumpet (Tpt.), Horn (Hr.), Trombone (Trbn.), and Tub. The bottom section is for the 2nd Group, which includes parts for Trumpet (Tpt.), Trombone (Trbn.), and Bass Trombone (B-Trbn.). The score is marked with a tempo of 72-85. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions include *echi dolce pp* and *HARMON pull stem*. The score is titled *Breathe*.

Прим. 6. Нотный фрагмент 2

Переход ко второму состоянию (движения) достигается постепенным проникновением очень важной для Такэмицу монограммы моря «sea» (стр. 7), представленной в данном сочинении не в своем основном виде Es – E – A, а в транспонированном виде As – A – D и других вариантах. Данная монограмма очень часто встречается в его сочинениях, посвященных водной тематике. Ее появление обозначено уплотнением фактуры, различными полифоническими наслоениями. Это приводит к появлению в партиях труб более изысканной и подвижной ритмики и некоего мелодического начала на основе интонаций все той же монограммы (стр. 8). Иногда композитор берет из нее одну квартовую интонацию (стр. 11) и показывает ее то вблизи (у первой группы), то вдали (у второй) (прим. 6).



Musical score for Percussion Group, Example 7. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trp, Hr, Tim, and Tub. The second system includes parts for Trp, Hr, Tim, and B-Tbn. Dynamics include ppp, pp, gradually cresc., sforzando, p, and (mf). The tempo/mood is marked 'molto'.

Прим. 7. Нотный фрагмент 3

Musical score for Percussion Group, Example 8. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trp, Hr, Tim, and Tub. The second system includes parts for Trp, Hr, Tim, and B-Tbn. Dynamics include 'soft as possible' and 'dying away'. The tempo/mood is marked '1/4 (48-52) 4 + d'. The date 'July 1974, Tokyo' is written at the bottom right.

Прим. 8. Нотный фрагмент 4



Ключевой момент напряжения достигается путем одновременного проведения ровного волнообразного типа линейности<sup>4</sup> в партиях труб (стр. 14 и далее) с «водной» метафорой у низких медных инструментов в виде трех выдержанных звуковых комплексов. Такой прием символизирует объединение пластов (статичного и подвижного), подобно самому понятию пейзаж, соединяющему горы и воды (прим. 7).

Реприза (стр. 22) возвращает нас к статичной ритмике и схожим аккордовым комплексам из начала. В результате развития эти созвучия достигают в качестве гармонической вертикали пентатонику с тоном, не входящим в ее состав (прим. 8).

Отдельно хотелось бы отметить то, какую роль в создании «Дождливого сада» играет характер использования композитором тембра медных духовых инструментов, в чем можно уследить отсылку к традициям японской губной гармонике сё<sup>5</sup> (прим. 9).

Ее характерные черты нашли отражения в особенностях аккордовой структуры, поиске преимущественно очень мягкого и тихого (иногда даже с использованием сурдины) тембра, несвойственного традиционному использованию медных духовых инструментов. Также следует выделить и исполнительские приемы, например удержание звука до предела дыхания и зачастую его полное растворение в тишине. Последний помогает добиться особой звуковой краски (подобной той, что мы найдем в цветовой гамме японского сада и монохромном пейзаже японской живописи) и воплотить эстетический принцип моно-но аварэ.



Прим. 9. Губная гармоника сё

<sup>4</sup> Подробнее о типах линейности см.: [10].

<sup>5</sup> Сё — японский губной орган. В Китае он известен как шен; представляет собой деревянную (раньше тыквенную) камеру, в которую вставлены 17 бамбуковых трубочек различной величины. Уникальность инструмента заключается в том, что из него, единственного из всех функционирующих инструментов на Востоке, можно извлекать как отдельные звуки, так и созвучия [6].

Таким образом, можно прийти к выводу, что характер воплощения «садовой» метафоры Тору Такэмицу соответствует «многоканальности» самого японского сада как явления искусства, имеющего множество междисциплинарных связей. Используя особое размещение исполнителей на сцене, композитор делает отсылку к символической и архитектурно-пространственной идее сада. Способы организации формы вызывают ассоциации с принципом структурной организации сада камней. По эмоциональному наполнению, реализованному за счет постоянного чередования образов статичности и подвижных бурных «водных» потоков, а также особых тембральных решений, он раскрывает идею сада и всей японской природы как особого настроения и состояния. Все вышперечисленное указывает на высокую степень встроенности музыкального воплощения идей Тору Такэмицу в систему основополагающих художественных явлений в японском искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Фомина А. И. Сад в японском стиле [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gardenia.ru/pages/sady\\_026.htm](http://www.gardenia.ru/pages/sady_026.htm) (дата обращения: 01.11.2022).
2. Николаева Н. С. Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. 280 с.
3. Мыщик А. П. 214 ключевых иероглифов в картинках с комментариями // СПб.: КАРО, 2016. 240 с.
4. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. С. 342–370.
5. Лао-цзы Книга о Пути жизни (Дао-Дэ цзин) с комментариями и объяснениями / пер. с кит., сост., предисл., коммент. В. Малявина. М.: АСТ, 2019. 256 с.
6. Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пос. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 544 с.
7. Burt P. The Music of Toru Takemitsu // Cambridge University Press, 2011. 294 p.
8. Цареградская Т. В. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой // Ученые заметки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 3 (10). С. 35–54.
9. Takemitsu T. Confronting Silence // Selected Writings / Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glassow. The Scarecrow Press, Inc. A Fallen Leaf Press Book; Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 1995. 156 p.
10. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: дис. ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2002. 421 с.

#### REFERENCES

1. Fomina A. I. Sad v yaponskom stile [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.gardenia.ru/pages/sady\\_026.htm](http://www.gardenia.ru/pages/sady_026.htm) (data obrashheniya: 01.11.2022).

2. *Nikolaeva N. S.* Yaponskie sady` . M.: Izobrazitel` noe iskusstvo, 1975. 280 s.
3. *My` cik A. P.* 214 klyuchevy` x ieroglifov v kartinkax s kommentariyami // SPb.: KARO, 2016. 240 s.
4. *Belozeroва V. G.* AnATOMiya tradicionnoj kitajskoj zhivopisi // Obshhestvo i gosudarstvo v Kitae. 2015. № 2. S. 342–370.
5. *Lao-czzy`* Kniga o Puti zhizni (Dao-De` czzin) s kommentariyami i ob` yasneniyami / per. s kit., sost., predisl., komment. V. Malyavina. M.: AST, 2019. 256 s.
6. *Gen-Ir U.* Istoriya muzy` ki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya): ucheb. pos. SPb.: PLANETA MUZY` KI; Lan`, 2011. 544 s.
7. *Burt P.* The Music of Toru Takemitsu // Cambridge University Press, 2011. 294 r.
8. *Czaregradskaya T. V.* Toru Take` miczu: mezhd u zhivopis` yu i muzy` koj // Ucheny` e zametki Rossijskoj akademii muzy` ki im. Gnesiny` x. 2014. № 3 (10). S. 35–54.
9. *Takemitsu T.* Confronting Silence // Selected Writings / Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glassow. The Scarecrow Press, Inc. A Fallen Leaf Press Book; Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 1995. 156 r.
10. *Alkon E. M.* Muzy` kal` noe my` shlenie Vostoka i Zapada: kontinual` noe i diskretnoe: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Vladivostok, 2002. 421 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Порядина М. Е. — ассистент-стажер II курса историко-теоретико-композиторского факультета; mari.nik96@yandex.ru  
ORCID 0000-0002-8419-2067

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Poriadina M. E. — Assistant Trainee of the Historical, Theoretic and Composer Dpt. (the 2-nd Course); mari.nik96@yandex.ru

УДК 782+785

## ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНАЯ ФУНКЦИЯ КИНОМУЗЫКИ: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ

*Элькан О. Б.<sup>1</sup>, Макарская Л. В.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Соляной переулок, д. 13, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

<sup>2</sup> Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, д. 10, Москва, 123060, Россия.

Значение и роль киномузыки сложно переоценить, и определяются они в первую очередь эмоционально-экспрессивной функцией кинематографа. Единство аудио- и визуальных средств работает на усиление эмоционального эффекта, в пределе — эффекта «катарсического». Выразительные средства кинематографа призваны обеспечить целостное, тотальное восприятие кинотекста, и в рамках этих средств музыка как аудиовизуальный синтез занимает очень важное место. Музыка взаимодействует с повествованием, обогащает кинофильм и влияет на зрительскую интерпретацию. Но если в основе музыкально-литературного синтеза лежит, как правило, т. н. «музыкальность», то в киномузыке многие исследователи видят обычно иную иерархию: самоценность музыкального оформления «снимается», музыка воспринимается как производная от кинонарратива. В то же время все популярнее становятся взгляды, согласно которым музыкальный ряд кинопроизведения представляет собой формообразующий элемент аудиовизуальной диады. Эмоциональная функция киномузыки неотделима и от ее коммуникационной функции, ведь музыка всегда представляла один из важных аспектов коммуникативной сферы.

**Ключевые слова:** киномузыка, функции киномузыки, эмоционально-экспрессивная функция, катарсис, катарсический эффект.

## EMOTIONAL AND EXPRESSIVE FUNCTION OF CINEMA MUSIC: COMMUNICATIVE ASPECT

*Elkan O. B.*<sup>1</sup>, *Makarskaya L. V.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 13, Solyanoy lane, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

<sup>2</sup> Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo St., 123060, Russian Federation.

It is difficult to overestimate the significance and the role of film music, and they are determined primarily by the emotionally expressive function of cinema. The unity of audio and visual means works to enhance the emotional effect, in the limit – the “cathartic” effect. The expressive means of cinema are designed to provide a holistic, total perception of the film text, and within these means, music as an audiovisual synthesis occupies a very important place. Music interacts with the narrative, enriches the film and influences the audience’s interpretation. But if the basis of musical and literary synthesis is, as a rule, the so-called. “musicality” – in film music, many researchers usually see a different hierarchy: the inherent value of musical arrangement is “removed”, music is perceived as a derivative of film narrative. At the same time, views are becoming more and more popular, according to which the musical sequence of a film is a form-building element of an audiovisual dyad. The emotional function of film music is also inseparable from its communication function, because music has always been one of the important aspects of the communicative sphere.

**Keywords:** film music, film music functions, emotionally expressive function, catharsis, cathartic effect.

Сегодня принято обозначать музыку кино и телевидения общим термином «киномузыка». Значение и роль киномузыки, рассматриваемой в рамках кино-текста как такового, сложно переоценить. Кино/телефильм, практически с самых первых периодов развития кинематографа, сложно представить совсем без музыкального аудиоряда – пусть даже (если речь именно о начальных периодах) весьма примитивного, на уровне фортепианного сопровождения в зале, где демонстрировались ранние «немые» кинофильмы. «Демонстрация кинокартины без звука была подобна пребыванию в мертвом пространстве, поэтому ее сопровождала игра тапера. Но важнее было другое: сама природа кинофильма требовала особенного подхода к звуку и видения его потенциально огромных художественных возможностей» [1, с. 80].

Сам собой возникает вопрос: какими факторами определяется столь важная роль музыкального аудиоряда для кинематографа? Ведь многие из основных стоящих перед ним задач — такие, например, как информационно-нарративные, описательные, агитационные и т. п. — вполне возможно, казалось бы, решать и без звукового сопровождения, осуществление которого требует дополнительных материальных, временных и интеллектуальных вложений.

Ответ, конечно, лежит на поверхности, и этот ответ — опять же в сфере задач и функций кинотекста. Одной из главных таких функций, и опять же с самого начала развития кино, выступает функция *эмоционально-экспрессивная*.

«Концепция звука в кино отражает сложные процессы взаимодействия технических новаций и актуальных идей режиссера, которое в жанровом кинематографе ориентировано, прежде всего, на зрителя и способствует его полному погружению в произведение» [2, с. 106]. Действительно, многочисленные уже свидетельства музыковедов, киноведов, композиторов, данные множества проведенных эмпирических исследований убедительно демонстрируют и акцентируют именно эмоциональную функцию киномузыки: она служит в первую очередь усилению эмоционального эффекта, заложенного в кинематографическом повествовании.

Киномузыка выполняет различные функции: например, она может способствовать развитию той или иной сцены, выступать как «визитная карточка» того или иного кинопроизведения, предоставлять зрителю дополнительную информацию; обязательное условие при этом — музыка должна соответствовать содержанию, временному периоду и историческому контексту фильма [3]. В 1960-е британский киновед Раймонд Спотисвуд писал: «Роль музыки в фильмах в настоящее время сильно недооценена и недостаточно исследована. Она не может обсуждаться с позиций преимущественной “привязки” к визуальной компоненте» (цит. по: [4, р. 40]); речь идет снова об акцентуации синтетического характера киномузыки. В числе базовых функций кинозвука вообще и киномузыки в частности Спотисвуд выделял следующие:

1. Имитационную; («Виртуальный» кинозвук имитирует реально существующие звуки.)
2. Комментаторскую; (Звук «берет на себя» определенную функцию «комментирования», зачастую иронического, от лица создателя фильма.)
3. Катарсическую (у автора — *evocative*, т. е. «воскресительную»); (Здесь особо подчеркивается роль лейтмотивов, в рамках которых синхронизированные звуки служат высшей цели — способствуют достижению зрителями психологических инсайтов относительно тех персонажей, к которым они успели привязаться.)
4. Контрастную; (Аудиоряд вступает в очевидное противостояние с визуальным рядом.)



5. Следующим уровнем у Спотисвуда выступает именно уровень аудиовизуального единства [4, р. 40]. Эти, по Гегелю, «единство и борьба противоположностей» (т. е. видимого и слышимого материала) подчеркивались еще в трудах А. Эйнштейна.

Отечественные авторы также делают акцент на единстве аудио- и визуальных средств, вопреки их изначальной «противоположности». Ю. В. Михеева определяет такие их «единство и борьбу» как «аудиовизуальный контрапункт» [1, с. 80].

Очень значимым моментом также является третий из приведенного списка — «катарсический», «эвокативный». Дело в том, что, как убедительно показала, например, В. А. Путра в своем диссертационном исследовании, эффект катарсиса вообще характерен для «настоящего» кино. «Во многих... картинах катарсический эффект затрагивает не только и даже не столько персонажей, сколько воспринимающих — т. е. зрителей» [5, с. 138]. Греческий термин *katharsis*, означавший «очищение» и введенный в теоретическую поэтику Аристотелем, подразумевал эффект духовного воздействия на античного зрителя трагедий тех переживаний, которые он «проживал» в ходе просмотра «вместе» со своими любимыми героями. В. Путра приводит также высказывание одного из классиков кинематографа, Альфреда Хичкока, об эмоциональном воздействии кино, в котором она видит явное сходство с «катарсическим» концептом Аристотеля: «Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвления...можно только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино» [5, с. 139].

Кинофильм должен не просто донести до своей зрительской аудитории определенную информацию, недостаточно даже и авторской интерпретации этой информации — кинематографические выразительные средства работают на целостное, тотальное ее восприятие. Главным инструментом обеспечения восприятия является аудиовизуальный синтез, истинной вершиной которого до самого недавнего времени (до появления и массового распространения электронных технологий) выступало именно кино. Такой синтез способствует вовлечению в процесс перцепции (восприятия) более массивных и развитых нейронных структур, а следовательно, и более глубокому психофизиологическому уровню этой перцепции и ее воздействия на человека, особенно в сочетании с направленным (либо даже спонтанным, не предусматривавшимся намеренно) эмоциональным воздействием кинопроизведения.

Имманентные атрибуты любых музыкальных произведений — такие как мелодия, гармония, ритм, смена музыкального тона и т. п. — обогащают кинофильм и могут существенно влиять на его зрительскую интерпретацию. Музыка взаимодействует с повествованием и предоставляет информацию,

которую зритель обрабатывает и приводит к «эмоциональному знаменателю». Таким образом, способность музыки влиять на эмоциональное состояние зрителя и в той или иной мере регулировать это состояние предстает как одна из важнейших функций киномузыки в целом. Согласно исследованиям, музыка влияет на общее психическое состояние человека и обогащает его эмоциональный мир. В кинофильме сочетание звука и изображения вызывает у зрителей определенные эмоции в определенное время. Это можно наблюдать, например, в какой-то момент фильма, когда музыка выходит на первый план и может быть интенсивной, громкой и/или впечатляющей; зрительские эмоции меняются, зритель испытывает беспокойство, страх или предвкушение, которые призваны усилить или «конкретизировать» музыкальное сопровождение тех или иных кадров. Показательный пример — фильм «Психо» уже упоминавшегося А. Хичкока и музыка к нему, написанная Б. Херманном. «Визг скрипки, услышанный во время знаменитой сцены в душе, остался в истории киномузыки, вызывая страх и тревогу зрителей» [3, р. 31].

Музыка как элемент кинофильма дает зрителю представление о том, должно ли повествование восприниматься как пугающее, романтическое, забавное, тревожащее, знакомое, утешительное, потустороннее и т. п. В этом качестве роль музыки значительно усиливается за счет уровня двусмысленности, присущей визуальной сцене. В частности, чем более двусмысленно значение визуального образа, тем большее влияние оказывает музыкальная партитура в процессе интерпретации сцены [3, р. 31].

История кинематографа знает множество примеров разработки и развития, с помощью музыкальных выразительных средств, самых различных способов и механизмов обеспечения необходимой эмоциональной «загруженности» кинофильмов, их способности вызывать соответствующий психологический отклик со стороны аудитории в соответствии с драматическим замыслом режиссеров.

Одним из таких механизмов, по мнению многих специалистов, выступает определенное «снятие» самоценности музыки в диаде «музыка – фильм». Если в синтезе литературных и музыкальных выразительных средств базисом, как минимум в большинстве случаев, выступает так называемая «музыкальность»<sup>1</sup>, то в киномузыке, по мнению многих исследователей, мы наблюдаем иную иерархию «синтезируемых» видов искусства.

---

<sup>1</sup> О. Б. Элькан, отстаивающая именно этот приоритет музыкального в музыкально-литературном художественном синтезе, определяет его как «результат процесса “музыкализации” литературного текста, выражающего стремление автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им текста путем частичного вовлечения в это восприятие механизмов, традиционно характерных для восприятия музыкального искусства» [6, с. 15].

Согласно подобным подходам, озвученным, например, классиком немецкой социологии культуры Збигневом Кракауэром, эти диадные отношения не равноправны. Иными словами, если элемент «кино» в данной диаде все-таки сохраняет свою самостоятельную и самоценную позицию (даже в том случае, когда возможное «лишение» музыкального сопровождения явно было бы способно ослабить его эмоциональное воздействие), то музыкальная компонента здесь представляет элемент в достаточной степени вторичный, зависимый. Это непосредственно касается даже таких аудиофрагментов, которые «вне» кинематографа представляют собой уникальные и значительные музыкальные явления — например, музыка Баха, использованная А. Тарковским и многими другими режиссерами в качестве звукового «фона». Безусловно, они существуют и автономно, «сами по себе», «как таковые». Однако парадокс в том, что именно в качестве вторичного элемента диады «музыка – фильм» эту автономность они как бы теряют. Вероятность того, что зритель отвлечется от сюжетных перипетий (например, от продвижения по Зоне персонажей фильма Тарковского «Сталкер») и полностью погрузится в наслаждение «аккомпанирующими» этим продвижениям переливам альтовой арии из баховских «Страстей по Матфею», крайне мала.

«Впоследствии такой взгляд на роль и значение музыки в кинематографе разделялся очень многими режиссерами, сосредоточенными на изобразительной стороне кинопроизведения. Согласно такой позиции, музыка должна лишь усиливать выразительность визуального ряда фильма. Можно принять, что в этом случае музыка в кинопроизведении наиболее *кинематографична* [выделено соавтором. — Л. М.], то есть всецело подчинена его экранной специфике. При этом этот тезис совершенно не означает, что режиссером уделяется мало внимания музыке (или вовсе не уделяется). Для того, чтобы музыка стала *кинематографически неслышимой* [выделено соавтором. — Л. М.], режиссером и композитором подчас проводится огромная совместная интеллектуальная работа» [7].

В то же время другие исследователи, напротив, видят в музыке формирующий элемент аудиовизуальной диады, либо, как минимум, значительный потенциал ее в указанном отношении. «В дополнение к передаче общего настроения или представления и развития персонажа, хорошо продуманная музыкальная партитура может прояснить, или даже установить, чувство порядка, представляя четко воспринимаемую формальную структуру. ...музыка может обеспечить основу для театрального построения сцены, придать ей завершенность. ...визуальная сцена структурирована вокруг музыкальной формы, а не наоборот. Также возможно, что форма музыки определяет форму повествования, или помогает в ее определении. Появление, исчезновение и повторное появление музыкального звука может обеспечить или прояснить повествовательную структуру фильма» [3, р. 33].

Специфический аспект рассматриваемой темы представлен *песенной киномузыкой*. В кинопеснях культурный синтез, представляющий в целом дуальные отношения («кино – музыка»), обогащается поэтическим текстом и предстает уже как триада «кино – музыка – текст песни». В этом случае мы имеем дело с еще более глубоким и многогранным синтезом. Характерно, что еще более сложными оказываются и те самые иерархические взаимоотношения между вовлеченными в художественный синтез видами искусства: сами песни (в подавляющем большинстве) есть, результат процесса «музыкализации» литературного текста. Они базируются на «музыкальности», но уже в основной связке «кино – музыка» музыку опять можно рассматривать как элемент, скорее, вторичный.

При ближайшем рассмотрении эмоциональная функция киномузыки оказывается неотделимой от ее коммуникационной функции. Не случайно в последние десятилетия популярным становится такое новое направление исследований, как «музыкальная коммуникация» в кинематографической музыке (см., напр.: [3]). Эта сфера исследований развивается и в отечественном научном поле. Так, проф. А. Н. Якупов описывает музыкальную коммуникацию как «специфическую коммуникативную систему», которая «обеспечивает и поддерживает потоки информации, связывающие всех участников музыкального процесса и общество» и которая имеет, в соответствии с указанными своими характеристиками, «сложности самого музыкального искусства, стройную, многоликую и динамичную внутреннюю структуру» [8, с. 27].

Коммуникативная сфера тесно соприкасается со сферой социальной, представляя, в сущности, один из важных аспектов последней. Музыка, в свою очередь, в течение всей многовековой истории своего развития представляет один из важных аспектов коммуникативной сферы. Можно предположить, что как средство общения, взаимного информирования (в первую очередь, опять же на уровне эмоциональной экспрессии) музыка могла эффективно использоваться уже на довербальных стадиях развития человеческой коммуникации. Со временем ее значение как инструмента такой коммуникации только возрастает, в том числе и в формате киномузыкальных произведений; развиваются и совершенствуются также механизмы, инструменты, способы передачи значимой информации музыкальными средствами.

В числе этих развивающихся механизмов и инструментов есть и те, что используются при создании музыки к кинофильмам, посредством которых совершенствуется способность киномузыки дополнять, усиливать и расширять смысл киноповествования. Это особенно актуально на современном уровне развития электроники, ведь развитие новых технологий «стимулирует поиск новых средств авторского выражения, синтеза искусств, способа обращения к зрителю» [9, с. 205].

Практически ни одна из сфер человеческого творчества, как утверждает А. Н. Якупов в своей работе «Музыкальная коммуникация как универсум искусства», не обладает в такой мере развитым и реализованным в уже многовековой практической деятельности социальным, коммуникативным потенциалом, как музыкальное искусство. Грандиозный этот потенциал определяется в первую очередь сочетанием, высочайшей степени обобщения, характерной для музыкальных произведений; доступностью, «условной общепонятностью» музыкального языка. Отсюда — глубина воздействия музыкальных высказываний и музыкальных образов на психику, вовлеченность слушателя в музыкальную «ткань» и побуждаемые музыкой динамические процессы «обратной связи» между воспринимаемым материалом и воспринимающим индивидом.

Одна из главных задач теории музыкальной коммуникации — исследование специфики «коммуникативных процессов, протекающих в пространстве общения между творцом музыки (композитором) и «потребителем» его творчества — слушателем. Творец и слушатель могут общаться не только с помощью единого посредника — музыкального языка, но и путем опоры на традиции и нормы восприятия, актуализацию собственного личностного опыта, как жизненного, так и познаваемого через искусство в целом» [8, с. 28].

Именно в рамках такого «общения» максимально высокую роль играет эмоционально-экспрессивная компонента. Значение эмоциональных процессов здесь настолько велико, что во многих своих аспектах современная теория музыкальной коммуникации «пересекается» с теми или иными концептами, выработанными в рамках музыкальной психологии. Разумеется, эмоциональное «содержание» музыкального произведения, изначально вложенное в него творцом, может частично или полностью не совпадать с интерпретацией и реакциями слушателя; оно может сильно варьировать также у разных слушателей. Тем не менее та самая «условная общепонятность» музыкального языка, о которой говорит Якупов, в какой-то мере сглаживает эти различия. Проще говоря, «веселый» мотивчик с большой вероятностью развеселит нас, «грустный» — заставит грустить; другие мелодии, воспринимаемые нами как «тревожные», «радостные» и т. д., скорее всего, вызовут соответствующие эмоциональные реакции и переживания. Необходимо, указывает автор, определить, «по каким каналам — прямым и косвенным — поступает от композитора к исполнителю и далее к слушателю музыкальная информация и на какие принимающие структуры она воздействует» [8, с. 29]. К таким «принимающим структурам», помимо индивидуальных, могут относиться также и структуры коллективной психики, включающие, в том числе, и общий ассоциативный фонд той или иной культуры. Приведем в качестве небольшой иллюстрации данного тезиса пример — музыкальный эпизод из знаменитого фильма советского кинорежиссера Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» — песню стрельцов, широко известную также как «Маруся».

Перед нами кинокомедия, и общий юмористический «посыл» данного эпизода (как и практически любых других эпизодов фильма) очевиден. Бравые (хотя и слегка глуповатые) вояки по нелепой прихоти самозванцев отправляются в поход, распевая залихватскую дорожную песню. Однако комический эффект, на наш взгляд, усиливается довольно необычным способом (о котором мы даже не можем сказать, был ли он использован намеренно или сработала классическая «счастливая случайность»).

Дело в том, что комедия Л. Гайдая вышла на экраны в 1973 году. А за несколько лет до того, в 1969-м, появился и успел завоевать огромную популярность у советской зрительской аудитории мультипликационный фильм И. Ковалевской «Бременские музыканты» (песни из которого также очень быстро и широко распространились в народе). В числе последних — Песня охраны («Ох, рано ...»). Если мы сравним два этих музыкальных эпизода из совершенно разных кинопроизведений, то заметим между ними удивительное сходство. Написанные и исполняемые в разных тональностях, они, в частности, демонстрируют заметное метроритмическое сходство (чуть в меньшей степени — мелодическое).

Особенно заметным это сходство становится при сравнении: двух бравурных маршевых вступлений к обеим песням, под звуки которых выступают в путь молодцеватые, подтянутые воины; и благодаря контрастной «вставке», исполняемой в обеих песнях дрожащим тоненьким фальцетом. В мультфильме его обладатель — отставший от товарищей шупленький охранник — дважды (по числу припевов) выпевает ту самую «титულную» фразу: «Ох, рано встает охрана...». В фильме фарсовый эффект достигается еще и тем, что фальцетная фраза «От грусти...» (перед хоровым продолжением — «болит душа ее») накладываются на кадры широко открывающего рот, будто бы поющего, коня.

Здесь уместно вспомнить слова З. Лиссы, посвятившей специальную главу своего труда «Эстетика киномузыки» комическому в киномузыке: «Резкое несоответствие между типом звукового тембра и звуковыми структурами, между “нормальной”, знакомой нам на основании определенных слуховых навыков, ролью этих инструментов в оркестровом ансамбле и тем, что мы воспринимаем в данную минуту, и есть источник некоторого комизма...» [10, с. 402]. Сказанное может быть адресовано и к использованному здесь Л. Гайдаем и И. Ковалевской приему.

Независимо от того, была эта интертекстуальная аллюзия использована И. Ковалевской намеренно или ненамеренно, она, как говорится, упала на подготовленную почву. Советские зрители уже очень хорошо знали, любили и цитировали песни из «Бременских музыкантов», в том числе и Песню охраны. Скорее всего, они не замечали отмеченной нами «переклички», но существование общего для всей аудитории культурно-ассоциативного «арсенала»,



как мы полагаем, должно было обеспечить возрастание комического эффекта соответствующих сцен в фильме Гайдая. Воспроизведем еще одну цитату из монографии З. Лиссы: «Объективной предпосылкой для получения комического эффекта является несовместимость отдельных свойств или элементов данного предмета, то есть отклонение от знакомой нам закономерности, от нормы — в результате чего зрителя ждет непредвиденное. Субъективная предпосылка заключается в отсутствии ощущения закономерности, “нормальной” для данного предмета» [10, с. 401]. О неожиданности, «ненормальности» объекта как о главной характеристике юмора говорил еще З. Фрейд; потому мы и говорим, что аллюзия на песню из мультфильма, даже если и не вполне осознавалась зрителем, наверняка фиксировалась его мозгом как нечто в данном контексте неожиданное. Она усиливала ощущение комизма происходящего на экране.

Сравним с «коммуникативно обусловленным» эмоциональный эффект от еще одной песни из той же гайдаевской комедии — Песни о счастье. Текст всем известен. В песне говорится о неожиданно «постучавшем в дверь» счастье. Сюжетный фон, казалось бы, свидетельствует о полном совпадении в данном эпизоде «картинки» и звукового ряда: два мелких самозванца — жэковский активист и жулик — из обычной (а значит, не слишком обеспеченной) советской действительности перенесли в роскошные кремлевские палаты: получили неограниченную власть, наслаждаются и пируют. Это ли не нежданное счастье? Однако существует и некий более глубинный, архетипический уровень восприятия и психологической интерпретации, отсылающий к таким сакраментальным понятиям, как, например, «народная душа». Возможно, свое воздействие здесь оказывает и бурлескный, пародийный оркестр гуслей, парадоксальным образом выступающий как своего рода триггер индивидуально-личностных проблесков архетипов той самой «народной души». И сама песня уже воспринимается не как юмористическая или сатирическая иллюстрация, а как лирическое и даже философское повествование о вечно живущей в душе надежде на счастье, в духе русских народных пословиц: «Где жизнь, там и надежда», «Век живи, век надейся», «Будет и на нашей улице праздник», «Взойдет солнце и перед нашими воротами», «Без одежды, но не без надежды», и множества подобных.

Таким образом, мы убедились, что одна из наиболее часто упоминаемых функций музыки как таковой и киномузыки в частности — это экспрессивно-эмоциональная функция, обладающая ярко выраженным коммуникативным характером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михеева Ю. В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме // Вестник ВГИК. 2012. № 11. С. 80–98.
2. Контрерас К. А. Роль иммерсивного звука в кино // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 2. С. 105–115.
3. Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E. The role of music communication in cinema // Musical Communication / Ed. D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves. Oxford Press, 2022. 431 p.
4. Gallez D. W. Theories of Film Music // Cinema Journal. Vol. 9, No. 2 (Spring, 1970). P. 40–47.
5. Путра В. А. Идея бессознательного в западной культуре XX века: дисс. ... канд. культурологии. Симферополь, 2021. 169 с.
6. Элькан О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века. СПб.: Издательский дом Сатори, 2017. 160 с.
7. Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе: М.: ВГИК, 2016. 240 с.
8. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. № 2. С. 27–33.
9. Югай И. И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 72 (2). С. 196–206.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. Эстетика киномузыки. М.: Книга по Требованию, 2013. 446 с.

REFERENCES

1. Miheeva Yu. V. Filosofskie osnovaniya audiovizual'nogo kontrapunkta v kinofil'me // Vestnik VGIK. 2012. № 11. S. 80–98.
2. Kontreras K. A. Rol' immersivnogo zvuka v kino // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 2. S. 105–115.
3. Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E. The role of music communication in cinema // Musical Communication / Ed. D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves. Oxford Press, 2022. 431 p.
4. Gallez D. W. Theories of Film Music // Cinema Journal. Vol. 9, No. 2 (Spring, 1970). P. 40–47.
5. Putra V. A. Ideya bessoznatel'nogo v zapadnoj kul'ture XX veka: diss. ... kand. kul'turologii. Simferopol', 2021. 169 s.
6. El'kan O. B. Muzykal'nost' kak ob"edinyayushchaya osnova hudozhestvennogo sinteza v nemeckom intellektual'nom romane pervoj poloviny HKH veka. SPb.: Izdatel'skij dom Satori, 2017. 160 s.

7. *Miheeva Yu. V. Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe*: M.: VGIK, 2016. 240 s.
8. *Yakupov A. N. Muzykal'naya kommunikaciya kak universum iskusstva // Kul'turnoe nasledie Rossii*. 2016. № 2. S. 27–33.
9. *Yugaj I. I. Ro' media v razvitii hudozhestvennyh form i yazyka sovremennogo iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2021. № 72 (2). S. 196–206.
10. *Lissa Z. Estetika kinomuzyki. Estetika kinomuzyki*. M.: Kniga po Trebovaniyu, 2013. 446 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Элькан О. Б. — д-р искусствоведения, доц; проф. каф. общественных дисциплин и истории искусств; [olga.elkan@mail.ru](mailto:olga.elkan@mail.ru)

Макарская Л. В. — преподаватель каф. вокальной и оперной подготовки; [lara9@bk.ru](mailto:lara9@bk.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Elkan O. B. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; Prof of the Chair; [olga.elkan@mail.ru](mailto:olga.elkan@mail.ru)

SPIN-ID: 3034-7322

ORCID ID: 0000-0003-2143-3692

Makarskaya L.V. — Lecturer of the Chair; [lara9@bk.ru](mailto:lara9@bk.ru)

## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### I. Направление научных статей

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

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

### II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

### III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

#### **IV. Комплектность предоставления авторских материалов**

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора\_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов\_Ст.rtf**», «**Иванов\_Ан.rtf**», «**Иванов\_Св.rtf**», «**Иванов\_Дог.pdf**»).

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

#### **V. Рассмотрение рукописей научных статей**

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

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



## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

### ***Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)***

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

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

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

## К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2023, каталогам стран СНГ 2023, 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)



**ВЕСТНИК**  
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (84), 2023

Главный редактор *С. В. Лаврова*  
Научный редактор *Ю. О. Новик*  
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*  
Корректор *А. С. Гириева*

Рег. свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»  
<http://vaganov.elpub.ru/jour>



Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2  
тел. (812) 456-07-65, e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)  
При перепечатке ссылка  
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 11.04.2023. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0820981

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