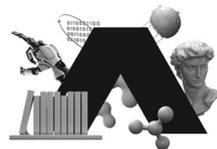




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»

ISSN 1681-8962

№ 2(85)
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 расширить 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, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

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

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

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

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

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

Абызова Л. И. Русский след в творчестве Анжелена Прельжокажа 6

Грызунова О. В. Анализ стратегий применения медиатехнологии
в хореографии методом систематического обзора литературы. 20

Ковель Е. Г. Философский концепт в современной хореографии на примере спектакля
«Четыре персонажа в поисках сюжета» Большого театра России. 33

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Безуглая Г. А. Август Бурнонвиль и музыка:
музыкальный опыт и впечатления датского хореографа 43

Горн А. В. Танец как концептуальная идея балета Я. Сибелиуса «Скарामуш» 55

Кром А. Е. Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма
в современной хореографии. 69

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Жирова В. В. Утерянные термины и движения программы по классическому танцу
В. И. Степанова 81

Сачков И. С. Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга 94

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Русаков А. Ю. Отечественное киноискусство Великой Отечественной войны:
«Каждый фильм — удар по врагу». 109

Слободчикова А. Ю. Цитата из академической музыки как средство диалогизации
современного рока. 121

Финкельштейн Ю. А., Сушкова-Ирина Я. И. Интерпретирование музыкальных знаков
прошлого в академических произведениях для шестиструнной гитары
XX — начала XXI века 130

Шекалов В. А. Прокофьев, Сен-Санс, Бах и «Гавот» 144

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>Abyzova L. I.</i> Russian trace in Angelin Preljocaj creative work	6
<i>Gryzunova O. V.</i> Analysis of strategies for the use of media technologies in choreography by a systematic literature review	20
<i>Kovel E. G.</i> Philosophical concept of modern choreography (on the Example of the Performance Four Characters Searching for a Plot of the Bolshoi Theatre of Russia in 2020/2021).	33

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Bezuglaia G. A.</i> August Bournonville and Music: The Musical Experience and Impressions of a Danish Choreographer	43
<i>Gorn A. V.</i> Dance as a conceptual idea of the ballet by J. Sibelius Scaramush	55
<i>Krom A. E.</i> David Lang and Édouard Lock: Post-minimalist music in contemporary dance . . .	69

BALLET DANCERS AND MUSICIANS TRAINING

<i>Zhirova V. V.</i> Lost terms and movements from Vladimir Stepanov's classical dance curriculum	81
<i>Sachkov I. S.</i> Fundamentals of an integrated approach in the methodology of teaching partnering	94

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Rusakov A. Yu.</i> Russian cinematography of the Great Patriotic War: “Each film is a blow to the enemy”.	109
<i>Slobodchikova A. Yu.</i> Citation from academic music as an instrument of dialogization of modern rock	121
<i>Finkelshtein Yu. A., Sushkova-Irina Ya. I.</i> Interpretation of musical signs of the past in academic works for the six–string guitar of the 20th – beginning of the 21st century .	130
<i>Shekalov V. A.</i> Prokofiev, Saint-Saëns, Bach and Gavot	144
Requirements for author's manuscripts	158
Peer-review	161
Editorial policy	163
Ethics policy	164
To data of followers	165

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1+7.072.2+792.8

РУССКИЙ СЛЕД В ТВОРЧЕСТВЕ АНЖЕЛЕНА ПРЕЛЬЖОКАЖА

*Абызова Л. И.*¹

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

Французский хореограф Анжелен Прельжокаж входит в число самых известных современных хореографов. Большим успехом пользуется созданная им труппа «Балет Прельжокажа». Творчество хореографа хорошо известно в России по регулярным гастролям его труппы и по балетам, которые входят в репертуар театров Санкт-Петербурга и Москвы. В статье рассмотрены постановки Прельжокажа, базирующиеся на интерпретации известных балетов русского наследия.

Ключевые слова: балет, балет Франции, Анжелен Прельжокаж, современная хореография, труппа «Балет Прельжокажа», «Лебединое озеро».

RUSSIAN TRACE IN ANGELIN PRELJOCAJ CREATIVE WORK

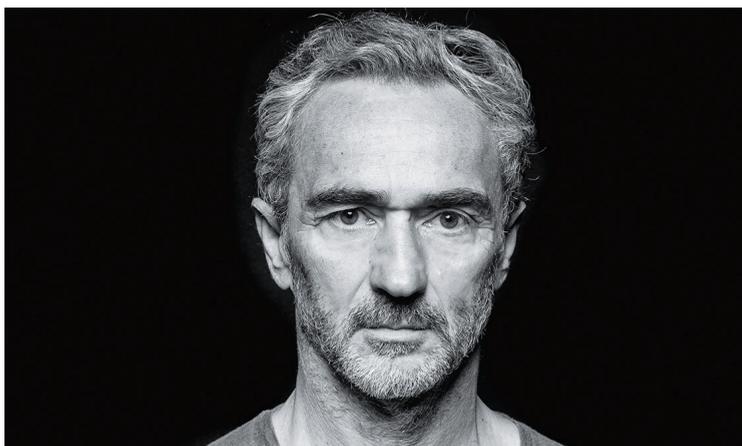
*Abyzova L. I.*¹

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

French choreographer Angelin Preljocaj is among the most famous contemporary choreographers. His company, the Ballet Preljocaj, enjoys an overwhelming success.

His choreographic works are well known in Russia thanks to the Ballet performances on tour. Some of his works have become part of the repertoires of St. Petersburg and Moscow theaters. This article examines Preljocaj's productions based on his interpretations of well-known ballets of Russian heritage.

Keywords: ballet, French Ballet, Angelin Preljocaj, contemporary choreography, Preljocaj Ballet troupe, *Swan lake*.



Илл. 1. Анжелен Прельжокаж¹

Анжелен Прельжокаж (Angelin Preljocaj) — один из самых известных современных французских хореографов (илл. 1).

Он родился 19 января 1957 года недалеко от Парижа, в городке Сюси-ан-Бри, в албанской семье политических беженцев из Югославии. Начав учиться классическому танцу, Анжелен скоро понял, что больше ему интересен танец современный, премудрости которого он постигал в Школе Канториум в Париже (Schola Cantorum de Paris) под руководством Карин Вейнер (Karin Waehner)².

Будучи профессиональным танцовщиком, Прельжокаж в 1984 году дебютировал как хореограф. Через год в городке Шампиньи-сюр-Марн, недалеко от Парижа, он создал свою «Труппу Прельжокажа» («Compagnie Preljocaj»), переименованную в 1996 году в «Балет Прельжокажа» («Ballet Preljocaj») и обосновавшуюся в Экс-ан-Провансе [1]³.

В 1989 году начался этап творчества Прельжокажа, который не закончился и сегодня: хореограф стал обращаться к известным балетам русского наследия, давая им новую трактовку. Здесь можно выделить три направления:

- обращение к балетам из «Русских сезонов» и «Русского балета» Сергея Дягилева («Свадебка», «Парад», «Призрак розы», «Жар-птица», «Весна священная», «Шехеразада»);
- спектакли советского драмбалета («Ромео и Джульетта»);
- балеты русского классического наследия («Лебединое озеро»).

¹ Источник этой и других фотографий: URL: https://yandex.ru/images/search?img_url=http%3A%2F%2Ftiyatro.iksv.org%2F%2Fcontent%2F3948_1_AngelinPreljocaj.jpeg&lr=2&p=8&pos=3&rpt=simage&source=serp&stype=image&text=прельжокаж%20фото

² Карин Вейнер (1926–1999) — немецкая и французская танцовщица, хореограф, педагог, последовательница направления современного танца Мэри Вигман.

³ Здесь и далее перевод с французского выполнен Л. И. Абызовой.

К некоторым спектаклям из этого списка Прельжокаж возвращался неоднократно, делая новые редакции («Свадебка», 1989 и 1993 гг.; «Ромео и Джульетта», 1990 и 1996 гг.). Интерес к репертуару русского балетного театра не мешает хореографу заниматься оригинальными постановками, на протяжении его карьеры все направления творчества развиваются одновременно.

Первым балетом из «русского ряда» стала «Свадебка» (*Noces*, 1989)⁴ Игоря Стравинского. Творческий почерк Прельжокажа здесь уже определен: смешение разных техник современного танца, окрашенное акцентированной чувственностью. Хореограф объясняет свою концепцию так: «Свадьбы всегда казались мне трагедиями. По балканской традиции... невеста отсутствовала на празднествах... Она появлялась в самый последний момент... Словно на похоронном ритуале, с полными слез глазами она медленно шла к заранее согласованному изнасилованию» [2]. Хотя сам хореограф ограничивает себя интерпретацией свадебного обряда, Поль-Анри Бизон полагает, что «танец Анжелена Прельжокажа выходит за рамки любви и борьбы, достигая универсального, духовного и метафизического измерений, раскрывая секреты нашей человечности, тайны, которые мы знали с незапамятных времен, но которые, кажется, забыли» [3, р. 46].

Если Стравинский вдохновлялся русской свадебной церемонией, то Прельжокаж, игнорируя фольклорные элементы музыки, шел от албанской традиции. Пять пар — женщины и мужчины (включая хореографа в числе танцовщиков)⁵, сходятся в безжалостных столкновениях. Настолько жестоких, что живых девушек подменяют невесты-куклы в натуральную величину, принимающие на себя сексуальную агрессию женихов.

В 1989 году Прельжокаж показал «Свадебку» в Ленинграде на первых гастроях его труппы в Советском Союзе [4, с. 53]. С этого момента визиты труппы «Балет Прельжокажа» в Россию стали регулярными, отечественные зрители имели возможность знакомиться с большинством новых постановок хореографа. На страницах профессиональных изданий отмечался «современный язык танца [«Свадебки». — Л. А.], где акцент делается на жест, позу, мимику, но одновременно используется широкая гамма разнообразных движений, динамика исполнения которых достигает такого напряжения, что взвинченные нервы зрителей подсознательно резонируют с чувствами и мыслями постановщика и исполнителей. Возможно, это и определяет растущий успех «Свадебки» у публики» [4, с. 54].

В 1993 году Прельжокаж получил приглашение поставить в Парижской опере в честь «Русского балета» Сергея Дягилева «Парад» (*Parade*), «Призрак розы» (*Le Spectre de la rose*) и «Свадебку», а в 1995 году Прельжокаж пополнил

⁴ Здесь и далее даты постановок даны по: [1].

⁵ Есть видеозапись с его участием.

список постановок «дягилевской тематики» «Жар-птицей» (*L'Oiseau de feu*) для труппы Мюнхенского балета.

После показанной в 1994 году в Москве программы «В честь русского балета Сергея Дягилева», включившей в себя «Парад», «Призрак розы» и «Свадебку», мнения критиков разделились. Татьяна Кузнецова писала: «Почитателям неведомого в России русского авангарда многое показалось диким в работах албанского “варвара”. И приставленный к музыке Веберна буйный секс бомжующего “призрака розы” с накаченной наркотиками бродяжкой. И примитивные физкультурные упражнения в “Параде”. И первобытный, но расчётливый хаос не ритуальной “Свадебки» [6]. Впрочем, не все критики были готовы сразу четко выразить свое суждение. Ведущий специалист журнала «Балет» Галина Иноземцева пребывала в нерешительности: «Мы тщетно пытались разобраться в своих впечатлениях, стремясь найти всему увиденному какое-то определение — сознательный ли это эпатаж зрительского восприятия или смелый рывок в незнаемое, полное пренебрежение музыкой или открытие в ней каких-то новых глубинных слоев. Наверное, самое правильное... — услышать разъяснение самого хореографа» [7, с. 32]. Согласиться с такой позицией невозможно. Все, что хочет сказать миру хореограф, должно выражаться его хореографией, и никакие словесные пояснения автора после спектакля не нужны. Однако здесь можно видеть рождение ныне ставшей распространенной тенденции подменять критический анализ творчества высказываниями самих хореографов, не скупящихся на самые высокие оценки самих себя. В случае с Прельжокажем это оказалось весьма показательным.

Сегодня «Свадебка», чей возраст насчитывает три десятка лет, стала не только объектом критических рецензий, но и научных статей. Примечательно, что общая оценка и критиков, и исследователей схожа. Анализируя балет, О. В. Кирпиченкова приходит к выводу: «Практически с первых минут хореограф погружает зрителя в зрелище разнузданного характера. В нем нет места тонкостям взаимоотношений, эмоциональные переживания вытеснены торжеством животной силы, толкающей на бездумные поиски партнера. <...> Пары... множество раз меняются, в их действиях нет ничего, кроме необузданной похоти. Все это не имеет отношения к партитуре Стравинского, к содержанию вокального текста и музыки» [8, с. 274].

В 2001 году Прельжокаж вновь обращается к музыке Игоря Стравинского — ставит «Весну священную» (*Le Sacré du printemps*). Известный французский критик, журналист, балетный обозреватель *Le Monde* и *Télérama* Розита Буассо (Rosita Boisseau) прослеживает эволюцию взглядов хореографа: «Двенадцать лет — 1989–2001 — разделяют творения Анжелена Прельжокажа — “Свадебку” и “Весну священную” на партитуры Игоря Стравинского. Двенадцать лет работы над двумя тесно связанными произведениями. Темы желания,

сексуальности и мужско-женских отношений любопытно пересекаются с фантазиями и навязчивыми идеями директора балета Прельжокажа. <...> Более брутальная [чем «Свадебка». — Л. А.] его версия «Весны священной» усугубляет интерес к влечению и ужасу секса. <...> Почти скромная сдержанность «Свадебки» оборачивается неприкрашенной животностью жертвоприношения в «Весне священной». <...> В «Свадебке» невеста появляется, закрывая рукой глаза. В «Весне священной» женщина, впервые появляясь, тут же снимает свои маленькие трусики, которые мужчина сразу засунет в карман брюк. Первая героиня страшится того, что ее ждет, и закрывает глаза; вторая держит их широко открытыми и провокационно предвосхищает судьбу. В обоих случаях на фоне минималистичного декора — пять деревянных скамеек в «Свадебке», шесть глыб земли и травы в «Весне священной»: охота открыта, добыча и хищники бегут друг за другом. Жестокость и трагедия всегда питают эротизм Прельжокажа» [9]. Розита Буассо делает вывод, что за двенадцать лет от «Свадебки» до «Весны священной» Прельжокаж проходит путь «от грубости до дикости» [9] (илл. 2.)



Илл. 2. Сцена из балета «Весна священная»

Еще одним опусом, связанным в сознании публики с «Русским балетом», стал балет «Ночи» (*Les Nuits*), поставленный в 2013 году на сцене Большого театра Прованса в Экс-ан-Провансе. Музыка создали Наташа Атлас (Natacha Atlas) и Сами Бишай (Samy Bishai), костюмы — Аззедин Алайя (Azzedin Alaia), сценографию — Констанс Гиссе (Constance Guisset). Через несколько месяцев после премьеры «Ночи» были показаны в Петербурге на IV Международном фестивале искусств «Дягилев. P. S.», где публика уже была наслышана о шумихе во французской печати. «Ночи», впервые показанные во Франции этой весной, шокировали критиков: новый балет они окрестили “ночным кошмаром”. Действительно, эта серия эротических номеров-новелл... слишком далеко ушла от изысканного арабского первоисточника и, в сущности, смахивает на роскошное эстрадное шоу. Напористые массовые танцы поставлены с демократической простотой, сексуальные радости изображены с физиологической наглядностью и, несмотря на разнообразный состав пар — гетеро- и гомосексуальных, — выглядят не слишком изобретательно. Возможно, это не самый удачный балет Прельжокажа. Но может статься, именно такие брутальные банальности и отвечали задаче хореографа, сочинившего свой спектакль о девальвации чувств в современном мире, о любви, ставшей расхожим товаром, средством порабощения или способом добиться власти» [10].

Петербургские зрители, в свою очередь, убедились, что в спектакле нет ни изысканной чувственности, ни мистических образов, ни чарующей атмосферы Востока. Полтора часа без антракта они наблюдали сексуальные утехи партнеров, лишённые вдохновения и изобретательности. Игорь Ступников отмечает: «Болезненно-изломанными, нередко пренебрегающими этические нормы выглядят сцены игрищ. Потаенное и сокровенное вырывается наружу в буйных танцах. <...> Если в балете “Ночи” балетмейстер хотел шокировать зрителей, то он вполне достиг цели» [11].

Хореограф не скрывает, что его волновала не восточная экзотика, не чарующая красота сказок «1001 ночи», а проблема сексуальной эксплуатации женщин: «Я и это вкладывал в свои “Ночи”. Ведь даже в западных странах, где невероятно силен и, скажем так, желчен феминизм, все равно есть неравенство полов. По крайней мере, мы далеки от полного равноправия. <...> Мне неинтересно просто пересказывать старинную сказку. Я хочу передать публике собственные чувства, свое видение современного мира. Неважно, чем вызваны эти чувства — исторической темой или актуальной, — я все равно говорю о том мире, в котором живу» (цит. по: [10]). Поль-Анри Бизон подчеркивает, что хореограф, в очередной раз обращаясь к известному произведению мировой литературы, воспроизводит не его сюжет, а свои ощущения и впечатления от чтения, в результате чего образ Шехеразады становится только предлогом для размышления

о месте женщины в обществе. «После первой сцены в хаммаме, где восточная и чувственная эстетика близка живописи Энгра, следует череда картин, показывающих эротичный образ Востока, но также его темную сторону, где насилие доходит до полного варварства. Сцены с коврами, кувшинами, кальянами — то медленные, то динамичные — превосходно исполнены танцовщиками в экстазе “прельжокаживщины”⁶» [3, р. 212].

Но почему вообще «Ночи» ассоциируются с репертуаром дягилевской труппы? Балет Прельжокажа ничем не повторяет «Шехеразаду» «Русских сезонов»: ни сюжетом, ни музыкой, ни названием! Чтобы такое сравнение вошло в сознание зрителей, а главное, — критиков, постарался сам Прельжокаж, заявляя: «Люди хотели видеть сказочный Восток с Шехеразадой, с чалмами, чадрами, с пряной таинственностью, под музыку Римского-Корсакова. Разглядев же в спектакле какие-то современные политические темы или социальные аллюзии, они были шокированы» [10]. Но в том-то и дело, что зрители никакие политические или социальные темы в «Ночах» не разглядели и оснований для сравнения его опуса с балетом Михаила Фокина никогда не нашли бы, если бы не внушения Прельжокажа.

В пределах внимания Анжелена Прельжокажа оказываются не только спектакли малой формы, связанные с дягилевской труппой. В 1990 году для балетной труппы Лионской оперы Прельжокаж поставил первую версию балета «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева (илл. 3; 4). Автор статьи познакомился с редакцией для труппы «Балет Прельжокажа», показанной на гастролях в рамках фестиваля «Визит в Петербург» в 1999 году.



Илл. 3; 4. Сцены из балета «Ромео и Джульетта»

Возможно, целью хореографа была интерпретация антиутопии «1984» Джорджа Оруэлла. Он «создает напряженную атмосферу, царящую на протяжении всего спектакля. Здесь нет сватовства Париса, нет убийства Тибальда, нет семейной вражды и сцен с Кормилицей. Мы не увидим здесь воплощений высокой любви и классических образов персонажей. Только жестокая

⁶ Термин П.-А. Бизона на языке оригинала — «preljocajienne».

реальность со всеми ее ужасами, препятствиями и трагедиями. Прельжокаж ставит акцент на проблеме свободы и ее подавления в тоталитарном режиме» [12, с. 150].

На сцене — некая тюремная зона, отделенная от мира бетонной стеной со следами пуль, наблюдательные вышки с часовыми. В программке сообщается, что персонажи разделены на представителей богатого класса, власти (Джульетта) и нищее эксплуатируемое население (Ромео). Между ними — полиция. «У хореографа отсутствует развитый пластический язык, а потому динамизм внешний не переходит в динамизм внутренний. Действие, на первый взгляд кажущееся экспрессивным — все бегут, прыгают, дерутся — на самом деле удивительно статично. Заявленные в первых сценах две сюжетные линии — битва “нищих” с полицией и отношения героев, не получая разработки, так с начальной точки и не сдвигаются.

В чувствах Джульетты и Ромео главное — похоть, единственная грань любви, нашедшая отражение у Прельжокажа. Во время первой встречи герои обнюхивают друг друга, как животные, — и процесс пошел» [13, с. 6]. Любопытно, что подобная «художественная краска» в аналогичной сцене есть в одноименном балете Начо Дуато: его протагонисты тоже обнюхивают друг друга.

Прельжокаж не следует не только букве, но и духу Шекспира, у которого Ромео — не бандит с большой дороги. У хореографа же «на первое свидание-совокупление Ромео спешит, перерезав горло часовому огромной бритвой, похожей на ножи, которые еще недавно были в общественных столовых и не резали не только часовых, но и рубленые бифштексы» [13, с. 6].

После «романтического» начала Прельжокаж показывает любовный дуэт, который представляет собой сцену насилия: «И кого над кем — большой вопрос. Героиня... не уступает партнеру в силе и агрессивности. Зрелище малоэстетично: потный плешивый мужик в рваной майке и грязных портках и девушка якобы “из богатых”, но в бельишке, как у дешевой проститутки. Отношения любовников, не получая ни пластического, ни сюжетного развития, делают их гибель (зарезались все той же бритвой) логически необоснованной. Более определенна линия “классовой борьбы”. Оборванцы, лезущие через пробоину в бетонной стене, безоружны, да удалы: их лупит-лупит вооруженный до зубов отряд охраны порядка, а одолеть не может. Поток несчастных неиссякаем» [13, с. 6].

Впрочем, социальная тема тоже не решается. Цели люмпенов неясны, а сами они сочувствия не вызывают. Балет «Ромео и Джульетта» Прельжокажа «до антиутопии не дотягивает, это скорее модная страшилка, жуткое впечатление от которой усиливает изуродованная музыка Сергея Прокофьева — сокращенная почти в два раза, перекомпонованная, дополненная воем сирен, топотом и грохотом» [13, с. 6].



Илл. 5; 6; 7; 8; 9. Сцены из балета «Лебединое озеро»

В 2020 году Прельжокаж поставил «Лебединое озеро» в четырех актах продолжительностью в два часа без антракта в исполнении двадцати шести танцовщиков (илл. 5–9). В России труппа «Балет Прельжокажа» показала новинку в 2021 году в рамках XII Международного фестиваля искусств «Дягилев Р. S.».

В спектакле Прельжокаж не забывает о своей неизменной социальной теме, но еще добавляет к ней модную экологическую.

Рассказ получился довольно связный. Злодей Ротбарт — современный бизнесмен-нефтепромышленник с замашками уголовника. В прологе он, задумав построить завод на лесном озере, превращает защитницу экологии в лебедя. «Выглядит это скорее как сцена насилия в подворотне: одетые в черную кожу воротилы [Ротбарт и двое его помощников. — Л. А.] в клочья рвут ее белое платье, руки и рукава становятся крыльями. <...> Сцену сопровождает видеопроекция: нависающее облако дыма принимает устрашающие формы, превращаясь в скелет лебедя, а потом и человека» [14].

Праздник нынче — не бал, а презентация проекта с мелькающими на заднике биржевыми новостями, котировками акций. Король и Ротбарт заключают сделку, против которой выступает сын Короля, принц Зигфрид. За это подручные Ротбарта избивают его до полусмерти. Очнувшись на берегу озера, Зигфрид видит стаю лебедей и Одетту. «Невинная и витальная совершенно по-звериному Одетта не прячется и не скромничает — но с жаром изучает интересного пришельца, и сила природы бурлит в ее юном теле» [15]. Зигфрид очарован (перенимает кантиленную пластику девушки-птицы).

Третий акт фабульно схож с финалом балета Петипа – Иванова: совершается предательство. Ротбарт знакомит Принца со своей дочерью Одиллией. «Искушенная искусительница Одиллия, точная и неумолимая, как механизм, откровенно скучая, в прямом смысле вертит Зигфридом, кружит ему голову, чтобы заставить забыть птичью плавность, которой он научился у Одетты» [15]. Мало того, что Зигфрид забывает об Одетте и делает предложение Одиллии, он соглашается на строительство завода. А завод строится фантастическими темпами: пока Зигфрид ухаживает за Одиллией, нефтяная платформа вступает в строй и заливает озеро мазутом. На берегу Зигфрид находит отравленных лебедей. Одетта умирает на его руках.

В хореографии — микст из множества существующих жанров и техник. «Светские хищники ходят строем, чеканя шаг и выписывая картинные позировки в стиле *vogue dance*. Лебеди семят, переваливаются, дрожат вывернутыми руками, время от времени превращая их из крыльев в гибкие шеи с кистями-клювами» [15]. В танце маленьких лебедей — движения Майкла Джексона. В лебединых сценах использованы арабески и несколько схожие с классическими прыжки и вращения, но сами лебеди — без пуантов. «Мысль приблизить танцующих лебедей к настоящим птицам не нова, — замечает Тата Боева. — Прельжокаж докручивает ее и делает основой конфликта. “Правильная” Одетта то и дело поднимает над головой руку-“шею” с резко сброшенной ладонью-“клювом”, отряхивает “крылья”, шлепает на широко расставленных ногах... ее товарки собирают чашечкой ладони за спиной, удивительно похоже

имитируя плывущих птиц... Ложная Одиллия делает вроде бы похожие жесты, но они напоминают пластику заводной игрушки, имитацию живого существа. Одетта — создание природное, Одиллию — выпустили на заводе, чтобы задуть принцу голову» [16].

Должного пиетета к Чайковскому Прельжокаж не выказывает, подгоняя музыку «Лебединого озера» к собственным нуждам. Поскольку Чайковский нефтепромышленников среди персонажей не предвидел, для них Прельжокаж добавил электронную музыку.

Алена Мороз полагает, что «Прельжокаж находит в музыке Чайковского глубокие, переливчатые краски» [15]. Не будем вдаваться в смысл, что такое «переливчатые краски» музыки, а с реализацией хореографом ее глубины согласиться трудно. Согласиться можно с другим утверждением Мороз, что балет Прельжокажа «про то, что неплохо бы начать сортировать мусор и охотнее подписывать петиции против уничтожения природных памятников» [15]. Однако пафос Прельжокажа, направленный на призывы собирать нефтяные отходы, благороден и полезен на социальном и бытовом уровне, но философской глубине музыки Чайковского не соответствует.

Прельжокаж активно использует постановку Мариуса Петипа – Льва Иванова: драматургию балета, построение спектакля, порядок мизансцен. Персонажи, не названные Прельжокажем по именам, опознаются без проблем, так как соответствуют сценарию «Лебединого озера» Петипа – Иванова.

Обращаясь к известным балетам наследия русского балетного театра, Прельжокаж не разделяет ни философские или художественные концепции, ни нравственные или эстетические принципы русских первоисточников. Напротив, Прельжокаж бескомпромиссно ниспровергает их, отказываясь от развития традиции. Названия балетов, известные миру, он использует как бренд. Несмотря на самобытную трактовку, опусы Прельжокажа заставляют неизменно сравнивать их с, казалось бы, не связанными постановками предшественников, ставя тем самым имя хореографа в один ряд с именами Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина, Леонида Мясина, Вацлава и Брониславы Нижинских, Леонида Лавровского. Шумиха, частые скандалы, сопутствующие премьерам Прельжокажа, преумножают известность хореографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ballet Preljocaj [Электронный ресурс]. URL: <https://preljocaj.org/ballet-preljocaj/histoire/> (дата обращения: 24.12.2022).
2. Ballet Preljocaj [Электронный ресурс]. URL: <https://preljocaj.org/en/creation/noces/> (дата обращения: 15.07.2022).
3. *Bizon P.-H.* Preljocaj Angelen. Paris: Edition de La Martinière, 2015. 256 p.
4. Ballet Preljocaj. [Электронный ресурс]. URL: <https://preljocaj.org/en/ballet-preljocaj/liste-des-creations> (дата обращения: 01.04.2023).
5. *Игнатов В.* «...Это было самым большим открытием» // Советский балет. 1991. № 2 (57). С. 53–55.
6. *Кузнецова Т.* Прокофьев высокой концентрации // Коммерсантъ. 1999. 10 апр. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/21659/> (дата обращения: 01.01.2023).
7. *Иноземцева Г.* Анжелен Прельжокаж: «Меня интересует танец...» // Балет. 1994. № 5 (75). С. 32–48.
8. *Кирпиченкова О.* Легендарная «Свадебка» Стравинского-Нижинской в интерпретациях И. Килиана и А. Прельжокажа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 281–286.
9. *Boisseau Rosita.* En «Noces» et «Sacre du printemps», les courses érotiques d' Angelin Preljocaj // Le Monde. 2010. 08 juillet. [Электронный ресурс]. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/07/08/en-noces-et-sacre-du-printemps-les-courses-erotiques-d-angelin-preljocaj_1385219_3246.html/ (дата обращения: 25.12.2022).
10. *Кузнецова Т.* Петербург пережил французские «Ночи»: интервью с Анжеленом Прельжокажем. [Электронный ресурс]. URL: <https://vtbrussia.ru/culture/festivali/peterburg-perezhil-frantsuzskie-nochi/?ysclid=lc3p9hev1p675385725/> (дата обращения: 25.12.2022).
11. *Ступников И.* Мир танца после Дягилева // Санкт-Петербургские ведомости. 2013. № 233. 3 дек.
12. *Курбатова М.* Анжелен Прельжокаж. «Ромео и Джульетта» (1990) / Альманах студенческих работ кафедры балетоведения. Вып. 5. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 150–156.
13. *Абызова Л.* «Ромео и Джульетта»: комикс по Оруэллу? // Смена. 1999. 21 апр. С. 6.
14. *Сидельникова М.* Лебеди – новая нефть // Коммерсантъ. 2021. 19 июня [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4865061?ysclid=lc3qvdpxch557229522/> (дата обращения: 25.12.2022).
15. *Мороз А.* Нефть черная и белая: «Лебединое озеро» Анжелена Прельжокажа // Театр To Go. 2021. 20 нояб. [Электронный ресурс]. URL: <https://teatrtogo.ru/2021/11/20/lebedinoe-ozero-prelzhokazha/?ysclid=lc3qzxm42m593948888> (дата обращения: 25.12.2022).

16. Боева Т. Птичку жалко // Петербургский театральный журнал. 2021. 27 нояб. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ptichku-zhalcko-prelzhokazh/?ysclid=lc3r79nvta480213605/> (дата обращения: 25.12.2022).

REFERENCES

1. Ballet Preljocaj [Elektronnyj resurs]. URL: <https://preljocaj.org/ballet-preljocaj/histoire/> (data obrashcheniya: 24.12.2022).
2. Ballet Preljocaj [Elektronnyj resurs]. URL: <https://preljocaj.org/en/creation/noces/> (data obrashcheniya: 15.07.2022).
3. *Bizon P.-H.* Preljocaj Angelen. Paris: Edition de La Martinière, 2015. 256 p.
4. Ballet Preljocaj. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://preljocaj.org/en/ballet-preljocaj/liste-des-creations> (data obrashcheniya: 01.04.2023).
5. *Ignatov V.* «...Eto bylo samym bol'shim otkrytiem» // Sovetskij balet. 1991. № 2 (57). S. 53–55.
6. *Kuznecova T.* Prokof'ev vysokoj koncentracii // Kommersant. 1999. 10 apr. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/21659/> (data obrashcheniya: 01.01.2023).
7. *Inozemceva G.* Anzhelen Prel'zhokazh: «Menya interesuet tanec...» // Balet. 1994. № 5 (75). S. 32–48.
8. *Kirpichenkova O.* Legendarnaya «Svadebka» Stravinskogo-Nizhinskoj v interpretacijah I. Kiliana i A. Prel'zhokazha // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2015. № 3 (38). S. 281–286.
9. *Boisseau Rosita.* En «Noces» et «Sacre du printemps», les courses érotiques d' Angelin Preljocaj // Le Monde. 2010. 08 juillet. [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/07/08/en-noces-et-sacre-du-printemps-les-courses-erotiques-d-angelin-preljocaj_1385219_3246.html (data obrashcheniya: 25.12.2022).
10. *Kuznecova T.* Peterburg perezhil francuzskie «Nochi»: interv'yu s Anzhelenom Prel'zhokazhem. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://vtbrussia.ru/culture/festivali/peterburg-perezhil-frantsuzskie-nochi/?ysclid=lc3p9hev1p675385725/> (data obrashcheniya: 25.12.2022).
11. *Stupnikov I.* Mir tanca posle Dyagileva // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 2013. № 233. 3 dek.
12. *Kurbatova M.* Anzhelen Prel'zhokazh. «Romeo i Dzhul'etta» (1990) / Al'manah studentcheskih rabot kafedry baletovedeniya. Vyp. 5. SPb.: ARB im. A. YA. Vaganovoj, 2021. S. 150–156.
13. *Abyzova L.* «Romeo i Dzhul'etta»: komiks po Oruellu? // Smena. 1999. 21 apr. S. 6.
14. *Sidel'nikova M.* Lebedi – novaya neft' // Kommersant. 2021. 19 iyunya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4865061?ysclid=lc3qvdpxch557229522/> (data obrashcheniya: 25.12.2022).

15. Moroz A. Neft' chernaya i belaya: «Lebedinoe ozero» Anzhelena Prel'zhokazha // Teatr To Go. 2021. 20 noyab. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://teatrtogo.ru/2021/11/20/lebedinoe-ozero-prelzhokazha/?ysclid=lc3qzxm42m593948888> (data obrashcheniya: 25.12.2022).
16. Boeva T. Ptichku zhalko // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2021. 27 noyab. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ptichku-zhalko-prelzhokazh/?ysclid=lc3r79nvta480213605/> (data obrashcheniya: 25.12.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, проф. каф. балетоведения;
abyzova17@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abyzova L. I. — Cand. Sci. (Arts), Prof of the Ballet Dancing Chair; abyzova17@yandex.ru

УДК 792.8+793.3

АНАЛИЗ СТРАТЕГИЙ ПРИМЕНЕНИЯ МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ХОРЕОГРАФИИ МЕТОДОМ СИСТЕМАТИЧЕСКОГО ОБЗОРА ЛИТЕРАТУРЫ

Грызунова О. В.¹

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

В наши дни тренд на медиатизацию художественного инструментария характерен для разных видов искусства, в том числе для искусства хореографии. Это выражено в расширении спектра постановочных средств, куда включаются и медиатехнологии. Постоянное совершенствование медиатехнологий и постепенный рост их доступности для практиков порождают проблему поиска адекватных стратегий работы с ними. Статья посвящена обзору представленных в теоретических исследованиях стратегий работы с медиатехнологиями в хореографии и преследует цель выявить наиболее распространенные художественные стратегии. По итогам систематического обзора литературы показано, что в силу своей гибкости медиатехнологии востребованы как интермедийными художественными практиками, так и в театральных постановках. Выявлено, что большинство исследований сфокусированы на способах использования медиа с установкой на интерактивность и процессуальность. Принципы и цели интеграции медиатехнологий в сценические формы хореографии с позиции драматургической целесообразности в рассмотренных источниках, за редким исключением, не затрагиваются. Проведенный обзор подтверждает недостаточную изученность проблемы применения медиатехнологий при разработке и реализации именно режиссерско-хореографического замысла и намечает направления дальнейших исследований.

Ключевые слова: медиатехнологии, хореографическое искусство, танцевальный спектакль, танцевальный перформанс, цифровой перформанс, кинотанец.

ANALYSIS OF STRATEGIES FOR THE USE
OF MEDIA TECHNOLOGIES IN CHOREOGRAPHY
BY A SYSTEMATIC LITERATURE REVIEW

Gryzunova O. V.¹

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

Nowadays, the trend towards the mediatization of artistic tools is characteristic of various types of art, including the art of choreography. This is expressed in the expansion of the range of staging tools, which includes, among other things, media technologies. The constant improvement of media technologies and the gradual increase in their accessibility for practitioners give rise to the problem of finding adequate strategies for working with them. The article is devoted to the review of the strategies of working with media technologies in choreography presented in theoretical studies and aims to identify the most common artistic strategies. By the method of a systematic review of the literature, it is shown that, due to their flexibility, media technologies are in demand both by intermediate artistic practices and in theatrical productions. As a result, it was revealed that most of the studies are focused on examples of using media with an emphasis on interactivity and processality. The principles and goals of integrating media technologies into stage forms of choreography from the standpoint of dramatic expediency are not touched upon in the considered sources, with rare exceptions. The conducted review confirms the insufficient coverage of the use of media technologies in the development and implementation of the director's choreographic plan and outlines directions for further research.

Keywords: media technologies, choreographic art, dance performance, dance performance, digital performance, screendance.

Нынешняя постановочная практика свидетельствует о возрастающей роли медиатехнологий в танцевальном театре, в балете, в пластических экспериментах. Подтверждает это и появление соответствующих профессий: медиахудожников, режиссеров мультимедиа, специалистов по разработке информационных систем для решения художественных задач и т. п. Усиление в разных видах искусства тренда на цифровизацию художественного инструментария обостряет проблему поиска адекватных стратегий работы с медиатехнологиями, подходящих к той или иной художественной концепции, цели.

Если перед практиками все чаще встает задача отбора медиатехнологий для решения постановочных задач, то перед исследователями возникает

необходимость определить их специфику и роль в контексте общего хода развития искусства, структурировать творческие стратегии работы с ними, выявить их постановочный потенциал и художественно-эстетические цели.

Дискуссии по поводу медиатехнологий, с одной стороны, инициирует сам феномен медиаискусства, порождающий медиатехнологии, с другой, — тенденция стремительного обновления самих медиатехнологий. Диспуты ведутся вокруг дефиниций медиаискусства и медиатехнологий: их отличительных признаков, форм проявления (в том числе в театральном-постановочной сфере).

Данная статья посвящена обзору представленных в исследованиях стратегий работы с медиатехнологиями в хореографии. Для подготовки статьи были рассмотрены исследовательские материалы на русском и английском языках и применен метод систематического обзора источников. Монографии и статьи включались, если в них затрагивался постановочный и драматургический потенциал медиатехнологий в театральных танцевальных постановках и перформансах; описывались механизмы использования выразительных возможностей медиатехнологий в хореографии; выявлялись дефиниции понятия «медиатехнологии». Источники, посвященные цифровому архивированию танца и его фиксации посредством программ танцевальной нотации, самоценному движению исследованию танца и хореографии, обучению танцевальным техникам посредством медиатехнологий не рассматривались. Таким образом, ключевым критерием отбора источников стало наличие в них информации о медиатехнологиях как определенном факторе драматургии, трансляторе замысла постановщика или концепции перформера.

Разговор о медиатехнологиях неизбежен при обращении к понятию «медиаискусство» и его границам. В исследованиях, представленных на русском языке, предприняты опыты разработки теорий медиа и медиаискусства. Например, теоретик медиа Л. Манович предлагает свое видение этапов компьютеризации культуры и анализ широкого спектра новых медиа, куда включает веб-сайты, миры виртуальной реальности (VR), мультимедиа, компьютерные игры, интерактивные инсталляции, компьютерную анимацию, цифровое видео, кино и человеко-машинные интерфейсы. Его интересует смена прежних жанров медиа, «генеалогия» технических средств и обновление в новых медиа приемов коммуникации [1]. Если в монографии Л. Мановича, опубликованной впервые на английском языке в 2001 году, сделан акцент на общекультурном влиянии медиатехнологий на социум, то его сборник «Теории софт-культуры» [2] переводит внимание на потенциал использования новых методов для анализа культуры посредством компьютерного моделирования данных о культуре. В исследованиях И. Югай рассмотрены этапы развития медиаискусства от формирования до обретения цифровой специфики [3], его особенности, выраженные в интермедийности, превалировании экспериментально-прикладного

начала над художественной завершенностью, полижанровости [4]. Подробно И. Югай представлены и стратегии творчества медиахудожников [5]. В монографии Л. Меньшикова [6], посвященной интермедиальным практикам художников западного неоавангарда, выявлены особенности использования в качестве выразительных средств таких медиатехнологий, как видео, телевидение, сеть Интернет.

Принцип обращения к стратегиям работы с медиатехнологиями в контексте изучения медиаискусства характерен и для западных исследователей. Так, С. Диксон (S. Dixon) анализирует эволюцию медиатехнологий в процессе становления «цифрового перформанса» как особой формы медиаискусства [7]; С. Бродхёрст (S. Broadhurst) создает панораму развития медиаискусства с учетом смены философско-теоретических парадигм, которые спровоцировали переход от цифровых интерактивных перформансов, спектаклей и фильмов к биоарту (трансгенному искусству) с идеями физического и технологического совершенствования человеческого тела и вмешательства в иные живые организмы [8].

В задачу данной статьи не входит обзор существующих определений медиаискусства. Обобщая череду материалов по данному вопросу, можно лишь резюмировать, что в понятие медиаискусства включают различные виды искусства и художественных практик, задействующих медиатехнологии [5, с. 33]. Потому в качестве рабочего определения будем оперировать трактовкой медиаискусства как искусства, созданного с помощью медиатехнологий.

Как и в случае с понятием «медиаискусство», в литературе встречаются и разные трактовки понятия «медиатехнологии», а также синонимичные термины «медиаинструменты», «медиасредства». В данной статье под медиатехнологиями подразумевается совокупность технических средств создания, обработки, передачи информации для ее восприятия всеми органами чувств человека.

Отечественными и западными исследователями медиаискусства показано, что современные медиатехнологии развиваются в русле эстетики неоавангарда 1960-х. Изобразительный, звуковой, позже и интерактивный потенциал определял форму художественного высказывания в рамках идей процессуальности, интермедиальности, включения в творческий процесс исследовательских задач, ориентации на личностный характер высказывания как художников, так и зрителей.

В контексте хореографического искусства по сей день медиатехнологии тесно связаны преимущественно с лабораторно-экспериментальными танцевальными практиками, практиками танцевального перформанса, кинотанца. Так, Й. Бирринджер (J. Birringer) рассматривает обращение постановщиков к новым медиа как естественное развитие, прежде всего, опыта кинотанца 1980-х [9, p. 84]. Кинотанец как одна из форм медиаискусства оперирует в том числе технологическими новшествами в создании визуально-пространственных

эффектов для раскрытия партитуры движения исполнителей, объектов в художественном пространстве на экране. Изучение медиатехнологий как ключевого инструментария кинотанца в западных исследованиях продолжается. В обилии монографий, сборников, материалов конференций, в статьях профильного журнала «The International Journal of Screendance» затронуты исторические аспекты жанра кинотанца с позиции взаимовлияния кинематографических средств и хореографии [10; 11], подчеркнуты особенности эволюции медийных средств с позиции изменения представлений о пространстве благодаря технологиям смешения реального и виртуального миров [12; 13]. Российские исследователи анализируют кинотанец как гибридный жанр и рассматривают его художественно-выразительные качества в связи с обновлением технических средств [14; 15].

Традиционно развитие технологий заставляет художников вновь и вновь задумываться о специфике и границах того искусства, которому они себя посвятили. В контексте работы с танцем для одних постановщиков различные технологии, особенно новейшие цифровые, ведут к развоплощению танца как такового. Так, интердисциплинарный художник М. Буше (M. Boucher) полагает, что нет танца без человеческого тела и необходимо терминологически разграничивать тело физическое и виртуальное, например, посредством понятия «виртуальная тактильность» (англ. — virtual haptics) [16, p. 8]. Другие видят в медиасредствах повод пересмотреть понятия телесности [17, p. 317] и даже шире — движения. Примером тому могут служить опыты медиахудожника Ш. Юргенса (S. F. Jürgens), который наряду с перформерами работает с роботами-исполнителями, «хореографируя» их передвижение в пространстве и взаимодействие с реальными танцовщиками. Свои эксперименты он называет «трансмедийными перформансами» [18]. Медиахудожник и хореограф К. Обермайер (K. Obermaier) говорит об условности границ пространственно-временного континуума и возможности интерактивного взаимодействия с ним, о стирании раздела между реальным и виртуальным мирами [19, p. 263].

Освещенные в профильных источниках подходы практиков к медиатехнологиям в основном схожи. Смысл подавляющего большинства опытов по слиянию хореографического мышления со сферами других искусств и современными медиа, по мнению С. ДеЛahunта (S. DeLahunta), — показать размытость границ сцены, условность разделения ролей создателя перформанса, его участников и зрителей, которые вместе могут создавать разные пространства [20, p. 234]. В подтверждение этого тезиса ДеЛahunта предлагает обзор перформансов и инсталляций с использованием интерактивных медиасистем в режиме реального времени, виртуальной реальности для вовлечения зрителей в танец на примере технологической специфики работ К. Обермайера (Klaus Obermaier), М. Конильо и Д. Стопьялло (Mark Coniglio & Dawn Stoppiello),

Р. Ли и Н. Сэндиланд (Rosemary Lee & Nic Sandiland), Н. и Н. Корсино (Norbert & Nicole Corsino), М. Сестер и С. Снибба (Marie Sester & Scott Snibbe).

Дополняют информацию о технологических нюансах использования инженерных разработок западные монографии и статьи о «цифровых перформансах». В них дается представление о цифровых интерфейсах для работы с движением [21], со звуковым пространством, видеорядом. Х. Райкс (H. Raikes) описывает технологию создания художественного произведения «Тело ворона» («Corpus Corvus») на основе объединения реального и виртуального миров с системой захвата движения и электроакустической композицией [22]. Взаимодействию искусства с электронными технологиями, виртуальной реальностью, робототехникой посвящен сборник под редакцией Э. Шенкена (E. A. Shanken) [23]. В целом все медиахудожники при работе с движением стремятся, чтобы новые медиатехнологии усиливали осязаемость кинетических свойств движущегося или танцующего тела.

Наряду с ростом числа экспериментов и их теоретического осмысления встречаются и интересные попытки проанализировать роль новейших технологий в повышении эмоциональной вовлеченности зрителей, в том числе в сценические формы танцевальных представлений. Очевидно, что «аналоговые» и цифровые, а также виртуальные постановки должны создаваться по разным принципам, поскольку восприятие танца в каждом из случаев свое. Ю. Тин, П. и К. Лин (Y. W. Ting, P. H. Lin., C. Lin.) проанализировали реакцию зрителей на три варианта показа «Триадического балета» Оскара Шлеммера в формате «живого» исполнения на сцене, экранной 2d-видеоверсии, 3d-виртуального танца и пришли к выводу, что даже сегодня зрители предпочитают «аналоговый» танец двум другим вариантам, хотя каждая из упомянутых форм подачи танца имеет свои преимущества [25].

Пока сложно сказать, будут ли разные формы визуальной презентации постановки уживаться вместе, или же какие-то из них (например, экранный 2d-показ) канут в лету некоторое время спустя. Но нет сомнений в том, что совершенствование технологий воспроизведения движений в виртуальной среде будет продолжаться, что будут расширяться возможности по персонализации постановок в соответствии с художественными предпочтениями зрителей и, соответственно, будут расширяться и постановочные стратегии работы с медиатехнологиями.

Резюмируя, можно отметить, что в западных исследованиях медиатехнологии преимущественно рассмотрены в эстетических категориях так называемого «цифрового перформанса» и художественно-исследовательских танцевальных практик. Этот аспект подтвердят и русскоязычные профильные источники, приведенные далее.

За последние пять лет в отечественных исследованиях медиатехнологиям в различных жанрах хореографического искусства уделено точечное внимание.

Отдельные статьи посвящены обзору примеров объединения новейших технологий и хореографии в контексте общетеатральных тенденций [26; 27]. И. Югай также обращает внимание на медиатизацию театра, включая танцевальный театр, и на стремление режиссеров расширить повествовательный и пространственный потенциал постановок за счет медиатехнологий [28]. В некоторых статьях акцентируется внимание на описании визуальных эффектов как результата интеграции на сцене медиатехнологий и исполнительского мастерства танцовщиков [29; 30]. Предпринимаются попытки проанализировать возможности использования медиатехнологий как транслятора концепции или замысла постановщика в современном балете с позиций идеи синтеза всех выразительных средств спектакля [31]. В работах С. С. Грибова подробно в исторической ретроспективе рассмотрен процесс интеграции медиатехнологий в перформативное танцевальное искусство 1960-х на Западе, роль технических средств в создании движущихся концепций [32; 33; 34]. В статье О. В. Грызуновой, Ю. Н. Петухова представлены этапы развития компьютерной хореографии и обозначена линия преемственности между технологическими экспериментами танца-постмодерн 1960–70-х по делегированию компьютерам творческих функций и современными попытками обучить искусственный интеллект сочинению хореографии [35]. Упомянутые исследования позволяют получить представление о многообразных вариантах использования медиатехнологий в хореографии. В силу своей гибкости они востребованы как интермедийными художественными практиками, так и в театральных постановках.

Однако принципы и цели интеграции медиатехнологий в сценические формы хореографии с позиции драматургической целесообразности в вышеперечисленных источниках, за редким исключением, не были затронуты. Более того, в исследованиях, посвященных теории медиа, отмечается, что природа медиатехнологий, в том числе новейших, напротив, оппозиционна традиционной художественной эстетике с ее установкой на образность, выстроенность драматургии [36]. Как правило, главная цель подобных экспериментов — создание уникальных хореографических партитур в контексте решения самоценных исследовательских задач [32, с. 64]. Иными словами, исследователи подчеркивают близость эстетических установок современных медиахудожников художественным стратегиям послевоенного неоавангарда с присущей последнему идеей преобладания процессуальности и броскости художественного жеста над завершенностью: «Зрелищность, необычность подачи материала, техническая изощренность становятся в некоторых случаях самоцелью для художника» [5, с. 84].

Упомянутые в данном обзоре статьи современных медиахудожников подтверждают, что, действительно, творческая стратегия ухода от создания

предварительной аудио-, видео-, световой партитуры довольно распространена. Медиахудожники предпочитают организовывать взаимодействие звука, света, изображения, захваченной картинке с исполнителями, в случае необходимости распределять изображение на экране в интерактивном режиме. Включение в творческое высказывание возможностей Интернета, веб-камер, систем наружного наблюдения позволяет объединить разные пространства и усилить фактор интерактивности со стороны зрителей. Нелинейное взаимодействие элементов может подкрепляться технической или умозрительной (реже – эмоциональной или образно-художественной) концепцией, что подчеркивает экспериментальный формат подобных проектов.

Однако отказ от традиционного понимания танца как прерогативы профессионалов, включение обыденности в процесс создания художественного высказывания, процессуальность, расширение спектра художественных средств выразительности и включение в них нового технического инструментария на основе идей интерактивности – это лишь варианты возможных художественных стратегий, которые сами по себе не лучше и не хуже традиционных установок на завершенность художественного произведения, его драматургическую выверенность. Потому имеет смысл обратить внимание на проблемы применения медиатехнологий при разработке и реализации именно режиссерско-хореографического замысла. Проведенный обзор источников показал, что этот аспект остается в современных исследованиях вне зоны внимания, вероятно, по причине закрепившейся установки на заведомую экспериментальность новых технических средств и из-за отсутствия каких-либо критериев оценивания художественной целесообразности их использования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
2. Манович Л. Теории софт-культуры. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. 208 с.
3. Югай И. И. Основные этапы освоения медиатехнологий искусством // Вопросы культурологии. 2013. № 4. С. 18–22.
4. Югай И. И. Медиа-арт: предпосылки возникновения, художественные основания: монография. СПб.: СПб. гуманитарн. ун-т профсоюзов, 2013. 216 с.
5. Югай И. И. Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2018. 341 с.
6. Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство: Теория и практика флюксус-движения в акционизме 1960–1970-х годов. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 500 с.

7. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2007. 809 p.
8. Broadhurst S. Digital practices: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2009. 220 p.
9. Birringer J. Dance and Media Technologies // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2002. Vol. 24. № 1. P. 84–93.
10. Brannigan E. Dancefilm: Choreography and the Moving Image. United States: Oxford University Press, USA. 2011. 240 p.
11. Summers E. Infinite choices: Improvisation in Choreography & Filmmaking // Breder H., Busse K. P. Intermedia: enacting the liminal. BoD–Books on Demand, 2005. Vol. 1. P. 197–202.
12. Rosenberg D. The Oxford Handbook of Screendance Studies. Oxford University Press, 2016. 816 p.
13. Screendance: The State of the Art Conference Proceedings / trans. Richie (Durham, NC: American Dance Festival, Duke University, July 6–9, 2006).
14. Олещенко Е. А. Отношения тела и пространства в цифровой реальности (на примере 3D хореографических фильмов) // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 1. С. 141–159.
15. Шульц Д. В. Современный танец в цифровом пространстве: кинотанец в условиях пандемии COVID-19 // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 2. С. 97–102. DOI: <http://doi.org/10.21209/1996-7853-2021-16-2-97-102>
16. Boucher M. Virtual dance and motion-capture // FormaMente: Rivista internazionale di ricerca sul futuro digitale. 2011. Vol. 6. № 1–2. P. 53–78.
17. Gündüz Z. Digital Dance: Encounters between Media Technologies and the Dancing Body // Frontiers of cyberspace. Amsterdam; New York; Rodopi, 2012. P. 309–333.
18. Jürgens S. Transmedia Choreography: Integrating Multimodal Video Annotation in the Creative Process of a Social Robotics Performance Piece // Body, Space & Technology. 2014. № 13. DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.44>
19. Obermaier K. Interactivity in Stage Performances // Interface Cultures: Artistic Aspects of Interaction. Bielefeld: Verlag, 2008. P. 257–264.
20. DeLahunta S. Blurring the Boundaries: Interactions between Choreography, Dance and New Media Technologies // Interface Cultures: Artistic Aspects of Interaction. Bielefeld: Verlag, 2008. Pp. 225–235. DOI: <http://doi.org/10.1515/9783839408841-021>
21. Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 272 с.
22. Raikes H. Corpus Corvus: Stereoscopic 3d mixed reality dance performance // International Journal of Art, Culture, Design, and Technology (IJACDT). 2011. Vol. 1. № 2. С. 44–58. DOI: <http://doi.org/10.4018/ijacdt.2011070105>
23. Shanken E. A. Art and electronic media. London, UK: Phaidon, 2009. 304 p.
24. Kepner L. S. Dance and digital media: Troika Ranch and the art of technology //

- Digital Creativity. 1997. Vol. 8. № 1. P. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/09579139708567069>
25. Ting Y. W., Lin P. H., Lin C. L. The Transformation and Application of Virtual and Reality in Creative Teaching: A New Interpretation of the Triadic Ballet // Education Sciences. 2023. Vol. 13. № 1. P. 61. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci13010061>
 26. Девятова О. Л., Пичуева А. А. Танцевальная культура в цифровую эпоху // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 4. С. 372–380. DOI: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-4-372-380>
 27. Емлина Д. И. Видеоэмпинг в пластическом театре // Современный танец: дискурс и практики: сб. ст. Екатеринбург: Гуманитарн. ун-т, 2017. С. 41–57.
 28. Югай И. И. Медиатехнологии в искусстве танца // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: XI Всерос. науч.-практ. конф., 12 февраля 2021 г. СПб.: СПбГУП, 2021. С. 27–30.
 29. Пичуева А. А. Синтез танца и компьютерных технологий как новое явление медиакультуры (на примере спектакля «Сны спящей красавицы») // Медиакультура и медиаобразование: реалии и перспективы: материалы Межвузовского научного семинара молодых ученых / под ред. Н.Б. Кирилловой, И.Я. Мурзиной [и др.]. Екатеринбург: Институт образовательных стратегий, 2019. С. 83–87.
 30. Савостьянова Ю. С. Импровизация в хореографических VR-экспериментах // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 6. С. 19–28.
 31. Грызунова О. В. Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 47–57. DOI: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_47
 32. Грибов С. С. Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 63–75. DOI: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_3_63
 33. Грибов С. С. Медиа-перформанс и современный танец в междисциплинарных художественных практиках // Актуальные вопросы теории и практики хореографического искусства: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. 01–03 апреля 2022 года. Барнаул: Алтай. гос. ин-т культ., 2022. С. 92–94.
 34. Грибов С. С. Реальное и виртуальное тело в цифровом перформансе // Язык-Музыка-Жест: информационные перекрестки (LMGIC-2021) : Мат-лы Международ. конф. 19–21 апреля 2021 г. СПб.: Скифия-принт. С. 94–95.
 35. Грызунова О. В., Петухов Ю. Н. Понятие компьютерной хореографии и современные направления компьютеризации постановочного процесса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 6. С. 6–18.
 36. Деникин А. А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура. 2014. № 3 (12). С. 4.

REFERENCES

1. *Manovich L.* Yazyk novykh media. M.: Ad Marginem Press, 2018. 399 s.
2. *Manovich L.* Teorii soft-kul'tury. Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka, 2017. 208 s.
3. *Yugaj I. I.* Osnovnye etapy osvoeniya mediatekhnologij iskusstvom // *Voprosy kul'turologii.* 2013. № 4. S. 18–22.
4. *Yugaj I. I.* Media-art: predposylki vzniknoveniya, hudozhestvennye osnovaniya: monografiya. SPb.: SPb. gumanitarn. un-t profsoyuzov, 2013. 216 s.
5. *Yugaj I. I.* Media iskusstvo: istoki, specifika, hudozhestvennye strategii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2018. 341 s.
6. *Men'shikov L. A.* Iskusstvo kak antiiskusstvo: Teoriya i praktika flyuksus-dvizheniya v akcionizme 1960–1970-h godov. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 500 s.
7. *Dixon S.* Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2007. 809 p.
8. *Broadhurst S.* Digital practices: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2009. 220 p.
9. *Birringer J.* Dance and Media Technologies // *PAJ: A Journal of Performance and Art.* 2002. Vol. 24. № 1. P. 84–93.
10. *Brannigan E.* Dancefilm: Choreography and the Moving Image. United States: Oxford University Press, USA. 2011. 240 p.
11. *Summers E.* Infinite choices: Improvisation in Choreography & Filmmaking // *Breder H., Busse K. P.* Intermedia: enacting the liminal. BoD–Books on Demand, 2005. Vol. 1. P. 197–202.
12. *Rosenberg D.* The Oxford Handbook of Screendance Studies. Oxford University Press, 2016. 816 p.
13. *Screendance: The State of the Art Conference Proceedings* / trans. Richie (Durham, NC: American Dance Festival, Duke University, July 6–9, 2006).
14. *Oleshchenko E. A.* Otnosheniya tela i prostranstva v cifrovoj real'nosti (na primere 3D horeograficheskikh fil'mov) // *Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2022. № 1. S. 141–159.
15. *Shul'c D. V.* Sovremennyy tanec v cifrovom prostranstve: kinotanec v usloviyah pandemii COVID-19 // *Gumanitarnyj vektor.* 2021. T. 16. № 2. S. 97–102. DOI: <http://doi.org/10.21209/1996-7853-2021-16-2-97-102>
16. *Boucher M.* Virtual dance and motion-capture // *FormaMente: Rivista internazionale di ricerca sul futuro digitale.* 2011. Vol. 6. № 1–2. P. 53–78.
17. *Gündüz Z.* Digital Dance: Encounters between Media Technologies and the Dancing Body // *Frontiers of cyberspace.* Amsterdam; New York; Rodopi, 2012. P. 309–333.
18. *Jürgens S.* Transmedia Choreography: Integrating Multimodal Video Annotation in the Creative Process of a Social Robotics Performance Piece // *Body, Space & Technology.*

2014. № 13. DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.44>
19. Obermaier K. Interactivity in Stage Performances // *Interface Cultures: Artistic Aspects of Interaction*. Bielefeld: Verlag, 2008. P. 257–264.
 20. DeLahunta S. Blurring the Boundaries: Interactions between Choreography, Dance and New Media Technologies // *Interface Cultures: Artistic Aspects of Interaction*. Bielefeld: Verlag, 2008. P. 225–235. DOI: <http://doi.org/10.1515/9783839408841-021>
 21. Pol K. *Cifrovoe iskusstvo*. M.: Ad Marginem Press, 2017. 272 s.
 22. Raikes H. Corpus Corvus: Stereoscopic 3d mixed reality dance performance // *International Journal of Art, Culture, Design, and Technology (IJACDT)*. 2011. Vol. 1. № 2. S. 44–58. DOI: <http://doi.org/10.4018/ijacdt.2011070105>
 23. Shanken E. A. *Art and electronic media*. London, UK: Phaidon, 2009. 304 p.
 24. Kepner L. S. Dance and digital media: Troika Ranch and the art of technology // *Digital Creativity*. 1997. Vol. 8. № 1. P. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/09579139708567069>
 25. Ting Y. W., Lin P. H., Lin C. L. The Transformation and Application of Virtual and Reality in Creative Teaching: A New Interpretation of the Triadic Ballet // *Education Sciences*. 2023. Vol. 13. № 1. P. 61. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci13010061>
 26. Devyatova O. L., Pichueva A. A. Tanceval'naya kul'tura v cifrovuyu epohu // *Observatoriya kul'tury*. 2022. T. 19. № 4. S. 372–380. DOI: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-4-372-380>
 27. Emlina D. I. Videomepping v plasticheskom teatre // *Sovremennyy tanec: diskurs i praktiki*: sb. st. Ekaterinburg: Gumanitarn. un-t, 2017. S. 41–57.
 28. Yugaj I. I. Mediatekhnologii v iskusstve tanca // *Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizacii: nauka, obrazovanie, hudozhestvennyy rynek: XI Vseros. nauch.-prakt. konf.*, 12 fevralya 2021 g. SPb.: SPbGUP, 2021. S. 27–30.
 29. Pichueva A. A. Sintez tanca i komp'yuternyh tekhnologij kak novoe yavlenie mediakul'tury (na primere spektaklya «Sny spyashchej krasavicy») // *Mediakul'tura i mediaobrazovanie: realii i perspektivy: materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo seminar molodyh uchenyh / pod red. N. B. Kirillovoj, I. Ya. Murzinoj [i dr.]*. Ekaterinburg: Institut obrazovatel'nyh strategij, 2019. S. 83–87.
 30. Savost'yanova Yu. S. Improvizaciya v horeograficheskikh VR-eksperimentah // *Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2022. № 6. S. 19–28.
 31. Gryzunova O. V. Rol' mediatekhnologij v spektaklyah Irzhi Kiliana «Bogi i sobaki» i «Ischezayushchij bliznec» // *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2022. № 4 (49). S. 47–57. DOI: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_47
 32. Gribov S. S. Generativnye strategii ispolneniya i dokumentirovaniya tanceval'nogo performansa // *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2022. № 3 (48). S. 63–75. DOI: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_3_63
 33. Gribov S. S. Media-performans i sovremennyy tanec v mezhdisciplinarnyh hudozhestvennyh praktikah // *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki horeograficheskogo*

iskusstva: mat-ly I Vseros. nauch.-prakt. konf. 01–03 aprelya 2022 goda. Barnaul: Altaj. gos. in-t kul't., 2022. S. 92–94.

34. *Gribov S. S.* Real'noe i virtual'noe telo v cifrovom performanse // Yazyk-Muzyka-ZHest: informacionnye perekrestki (LMGIC-2021): Mat-ly Mezhdunarod. konf. 19–21 aprelya 2021 g. SPb.: Skifiya-print. S. 94–95.
35. *Gryzunova O. V., Petuhov Yu N.* Ponyatie komp'yuternoj horeografii i sovremennye napravleniya komp'yuterizacii postanovochnogo processa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 6. S. 6–18.
36. *Denikin A. A.* Mul'timedia i iskusstvo: ot mifov k realiyam // Hudozhestvennaya kul'tura. 2014. № 3 (12). S. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 347.785.7+7.01

ФИЛОСОФСКИЙ КОНЦЕПТ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ
НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «ЧЕТЫРЕ ПЕРСОНАЖА
В ПОИСКАХ СЮЖЕТА» БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ

Ковель Е. Г.¹

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

В данной работе рассматриваются сценические, художественные интерпретации философских концепций. Анализируется воплощение философского кода в пластическом, иконическом тексте. Рассматривается модель реализации на балетной сцене философского концепта. На примере спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» Большого театра России раскрывается новый тип идейного содержания балетного представления в противовес классическому.

Ключевые слова: хореография, балет, новая драматургия, философская концепция, неоклассика

PHILOSOPHICAL CONCEPT OF MODERN CHOREOGRAPHY
(ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE *FOUR CHARACTERS
SEARCHING FOR A PLOT* OF THE BOLSHOI THEATRE
OF RUSSIA IN 2020/2021)

Kovel E. G.¹

¹ Russian Institute of Theater Arts — GITIS, 6, build. 1, Maly Kislovsky lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

This article tells us about the relationship between philosophical concepts and artistic interpretations. The author of this article analyzes the expression of philosophical code in plastic, iconic texts. She reveals a new type of “idea-content” of ballet performance on the example of the play *Four characters searching for a plot*.

Keywords: choreography, ballet, new drama, philosophical concept, ballet symphony

Сегодня на балетной сцене мы наблюдаем рождение постановок, в которых хореография перестает выполнять сюжетную функцию, становится языком воплощения чистых идей, обособленных от нарративного развития определенной темы. Создается ощущение, что хореограф берет за основу ту или иную философскую концепцию и воплощает ее на сцене исключительно через пластический дискурс. Здесь просматривается параллель с семиотической областью знания. Например, семиотик Ч. Пирс анализировал трактат по химии как художественное произведение, показывал, какую роль играет композиция в представлении научного знания. П. Фаббри (Paolo Fabbri) исследовал статью, посвященную открытию особого вещества «TRF» (подобно тому, как В. Пропп анализировал сказки). Семиотик, демонстрируя разные дискурсивные уровни, показал, как создается новый субъект действия. «Ученик Греймаса и Ролана Барта, преподававший вместе с Эко семиотику в Университете Флоренции в 1960, он продемонстрировал Б. Латуру применимость семиотической оптики к научным текстам. Б. Латур вспоминал: “Я до сих пор помню свой восторг, когда П. Фаббри (Paolo Fabbri) взял текст, выданный лабораторной машинерией — сплошные диаграммы и химические формулы, которые описывали открытие нейропептида TRF, того самого, который вскоре прославился, — и высоким голосом с обаятельным итальянским акцентом, стал спокойно производить греймасовский анализ, как если бы он имел дело со сказкой... Я внезапно понял, что нечеловеческие персонажи переживают приключения, которые мы способны проследить, и потому можно расстаться с иллюзией, будто они онтологически отличаются от героев-людей”» (цит. по: [1, с. 79]).

Так и в балете: мы видим, как теория, религиозная мысль, философская идея пересказываются языком художественным, сценическим и становятся полноценными персонажами, героями спектакля. Происходит трансформация: для создания смыслов нужен не герой и его история, но сам смысл. Сама мысль становится героем.

Также важным пунктом в поиске воплощения философской концепции на балетной сцене является идея выделения единого начала в искусстве. Подобные идеи в области сценического искусства мы находим у представителей авангарда рубежа XIX–XX веков. Например, В. Кандинский в своем поиске синтеза искусств, прибегая к сценическому действию как к лучшему способу соединения искусств, выделял особое живописное движение, помогающее выйти за пределы холста для передачи идеи света ритмически, пластически. И. И. Крымская считает, что «Кандинский искал возможность представить художественные средства искусств (звук, цвет, движение), как он говорил, в чистом виде. Художник хотел “снять верхние слои” и добраться до самой сердцевины каждого искусства. Для этого из произведения искусства надо исключить сюжет, историю, “естественный” процесс, как называл это художник. Нет сюжета —

нет действующих лиц (предметов). Восприятию не мешает логика внешнего повествовательного действия. Остается только лишь непосредственное воздействие средства искусства — звука, цвета, движения, то есть “чистое звучание”» [2, с. 120].

Здесь следует обратиться к вопросу размывания границ, разделения искусств в процессе формирования нового типа идейного содержания художественного произведения. А. Ф. Лосев в работе «Строение художественного мироощущения» утверждает: «В так называемой музыке, т. е. в искусстве звуков, отнюдь не все чисто музыкально, но существуют и элементы, например, живописные, это ясно каждому, кто прослушает изумительную по своему гармоническому и метрическому складу музыку Стравинского в балете “Петрушка”. Живописание, как-то: изображение праздничного гула толпы, танцы медведя, песни Ухаря–Купца и пр., и пр. — все это до того органически усвоено этой музыкой, что отвлечься от живописности никак не возможно. Это, конечно, гораздо больше живопись, чем чистая музыка. Ясно одно: музыка может производить живописное впечатление» [3, с. 302–303]. Игра с границами, с выходом из привычного понимания положений искусства... Сегодня все это мы также наблюдаем на балетной сцене, когда танец подчиняется принципам не хореографии, но философии.

Вспоминаются в этом контексте постановки Международного фестиваля современного танца «DanceInversion» сезона 2021/2022 годов. Например, в описании спектакля «Марс. Вивальдиана» хореографа Мауро Астольфи сообщается: «... Марс олицетворяет не только античного бога войны, но и некую необитаемую планету, которую хочет занять группа беззаботных молодых европейцев. Идея постановки обнажает конфликт между индивидуумом и коллективом, между настоящим и будущим, между природой и технологией» [4]. В спектакле «Марс» отсутствует линейное развитие сюжета, особые отличия в костюмах, позволяющие увидеть разницу между персонажами (все герои постановки облачены в однотонные фиолетовые трико). Главный акцент сделан на игре света и цвета: от фиолетового полотна, заполняющего все пространство сцены, символизирующего коллективно-моллекульное единство, до полного затемнения сцены, в центре которой красный софит освещает мистерию единоличного бога войны. Создается ощущение, что на сцене ничего не происходит — перед нами воплощение чистой эстетики определенного вида хореографии. Точнее, языком хореографии объясняется определенная философская концепция. В данном случае человек предстает частью мира-машины или частью эволюционирующего мира-организма, в котором отсутствует духовная составляющая, и танец иллюстрирует проблему столкновения такого субъекта с живым миром.

В другом фестивальном спектакле («Союз») хореограф Омар Ражех стремится раскрыть идеи Циолковского, философию русского космизма, также

беря за основу не литературное произведение, историю жизни, а философскую концепцию. В бессюжетном «Союзе» отсутствует (что особенно интересно) музыка. Ее место занимает космическое звучание, записи движения планет. Все это нацелено на создание у зрителя не линейного восприятия сочинения, а определенного застывшего ощущения идеи космоса.

То же самое происходит и в недавней премьере Большого театра «Четыре персонажа в поисках сюжета». Премьера состоялась 10 сентября 2020 года. Четыре современных хореографа создали особый язык воплощения некоторых философских концепций.

Объединение четырех одноактных балетов в один вечер намечает параллель с формой классической симфонии: четыре разнохарактерные части сплетены между собой развитием определенного внутреннего содержания. Первую часть этой балетной симфонии («Девятый вал» на музыку Н. Римского-Корсакова и М. Глинки хореографа Брайана Ариаса) можно озаглавить *Agitato Maestoso*, указав тем самым на взволнованную величественность, страстную царственность, свойственные морской стихии, духу произведений И. Айвазовского, вдохновивших хореографа-постановщика. Использование музыки «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова сразу отсылает к названию первой части симфонической сюиты «Море и Синдбадов корабль». Море задумано и композитором, и постановщиком. Также, благодаря партитуре, в сознании всплывает одноименный балет М. Фокина «Шехеразада». Это не случайное заимствование известного музыкального материала. Постановщик сознательно проводит параллель между историей души моря и восточной сказкой, воплощенными в знаменитом балете Дягилевских сезонов. Костюмы Бреге ван Бален своим силуэтом отдаленно напоминают костюмы Л. Бакста: создается ощущение, что за основу взяли персидское облачение, затем подвергли тщательному «вычищению», лишив костюм восточной выразительной сладости, красок, украшений. Бледно-бирюзовые, голубые, синие шаровары, балетки, топ (у женщин) — в таких облачениях видятся постановщикам жители Персии морского мира. В характере персонажей, как и в балете «Шехеразада», мы видим пульсирование страстных, стихийных начал. Герои «Девятого вала» — волны, духи вод, населяющие пространство моря (а не султан, одалиски и их любовники) движимы теми же пламенными порывами, влечениями, что и персы. Морская душа персонализирована во множестве персонажей. Появляется ассоциация с индийской идеей о брахмане — абсолютном мировом начале, сознании и атмане (индивидуальном аспекте брахмана). Душа-атман — словно капля, растворенная в божественном океане-брахмане. Однако постановщику балета не удалось преодолеть индивидуальность, разрозненность отдельно взятых «атманов» моря, из-за чего не произошло их слияние в единый морской «брахман». Хореография массовых сцен разъединила героев.

Графический рисунок линий, геометрические фигуры (квадрат, трапеция, ромб) стали основой, принципом движения и построения водяных колонн. Угловатые фигуры вызывают ощущение резкости, расчлененности. Психология же единства, сплоченности в общем величественном всеобъемлющем начале связана с образом круга. Кругового, хороводного начала не хватило в сценах, изображающих триумф морской стихии. Создается впечатление, что хореограф показывал не море, а по отдельности взятые морские единицы и физические процессы. Мир моря, природной стихии и древний персидский фольклор требуют целостности и единения, ибо это — обращение к первоначалам.

Древняя философия, рассуждающая о первоначалах, появляется на побережье Эгейского моря в городе Милет (в пограничном мире Востока и Греции). Фалес из Милета произнес, что первоначало есть вода, и мир произошел из воды. Он, побывав в Египте, вывел, что из всего диапазона умопостигаемых сущностей первооснова лучше всего отображается водой, ведь именно вода дает всему жизнь. Там, где нет дождя, высыхают посевы, приходит смерть. Поэтому именно вода — начало всего. Фалес утверждал: «Мир возник из воды, и все полно демонов» [5, с. 94]. Демоны — это и боги, и духи. Вода же — та субстанция, из которой божественный ум создал бытие. Милетский философ выражал идею древнего мироощущения, которая заключалась в следующем: человек есть частица единого, божественного, что дает бытие; тело — лишь оболочка для метафизической основы, которая есть в каждом. И в той степени, в которой человек эту оболочку воспринимает как себя, он отделен и от другого, и от первоначала; в той степени, в которой человек созерцает внутренность, он соединен и с праосновами, и со всем миром.

Спектакль же отражает современное миропонимание — расчленение единого целого на разобщенные индивидуальности, которые не ощущают себя единым солидарным истоком, родом. Если бы хореограф обратился к сегодняшним жизненным сюжетам, такой подход был бы имманентен, гармоничен, отражал бы действительность. В случае привлечения морской темы, темы природной стихии (в живописи), образов фольклора древних персов, индусов (в музыке), мотива поиска первоистока бытия (в танце) данный подход кажется неубедительным.

Душа моря, вызванная силой искусства, исчезает в естественнонаучном, расчлененном понимании воды и ее свойств. С другой стороны, такой подход мы можем трактовать не как акт обращения к первоистокам, древним и вечным темам, а как процесс адаптации данных тем к сегодняшнему дню: старые сюжеты пропущены через когнитивную сетку современного человека. Как ни странно, балет на рубеже веков отражает созвучность миропонимания эпохи рубежей XIX–XX и XX–XXI столетий. В чем это прослеживается? Приведем следующие слова Н. А. Бердяева: «Когда смотришь на картины Пикассо,

то думаются трудные думы. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже как прежде, что в эту зиму падают не только все покрова, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластывание космоса. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическими расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» [6, с. 28]. Аналогичные ощущения передаются и от балета, посвященного морю Айвазовского: нет целостности, стихию воды пытаются расчленивать, показать ее «скелет».

Вторая часть балетной симфонии¹, на наш взгляд, могла бы иметь обозначение *Rubato*. Хореограф подчеркивает, что атмосфера действия передает ощущения от «Песни Песней» Соломона. Особенность данного балета в следующем: современное вычищение, умышленное опустошение пространства культурного наследия различных эпох, лишение данного пространства всевозможных символов, параллелей, знаков и придание ему функции формочки для наполнения собственным, чистым, не обремененным соотношением с вытолкнутым материалом, содержанием, лишает смысла использование в спектакле «Песни Песней» Соломона. Это — игра со зрителем, его воображением, дотошностью: будет ли он в связи с использованием столь серьезного материала для основы балета, как «Песнь Песней», ожидать герменевтического перевода библейских смыслов на балетной сцене или поймет шутку автора, который на самом деле просто очищает пространство от временной пыли и дает возможность зрителю размышлять о том, о чем он размышлял до и будет размышлять после спектакля. Попытка уйти из театра, заполнить время внетеатральным, индивидуальным шумом — суть творческого метода постановщика. Этому способствует и музыка, лишенная развития, всего музыкального в принципе, заключающаяся в монотонном повторении определенных фраз, и сценография, эксплуатирующая световые возможности сцены, лишенная какой-либо определенности, образности, и телесные, практически невидимые костюмы. Хореография синтезирует в себе современный уличный танец, классический танец, гимнастические этюды и, что интересно, эстетизирует бег. Бег в данном спектакле есть будто бы процесс оживления античных статуй, таких как «Дискобол». Динамика античных статуй атлетов проявляется в выверенном спортивном беге.

¹ Хореограф-постановщик Симоне Валастро, музыка Дэвида Лэнга (исполняется под фонограмму).

Возможно, в этой подмене одних философских кодов другими сокрыт ключ к пониманию впечатления хореографа от «Песни Песней».

Третьей части симфонического балетного вечера следует присвоить темп *Adagio*. Балет «Угасание» на музыку Энрике Гранадоса хореографа Димо Милева родился из размышлений о судьбе композитора Гранадоса, погибшего в годы Первой мировой войны на корабле, атакованном немецкой подводной лодкой, при попытке спасти жену. Хореограф настаивает, что ни в коем случае не пересказывает события. Он лишь пытается передать собственные ощущения от трагической истории. И мы видим уже знакомый по предыдущим балетам переход в мир вынутых смыслов и напластований, чистых единиц собственного сознания (предельно индивидуализированных). В некоторых местах в хореографии прослеживается кукольно-марионеточная пластика, напоминающая неуклюжую трагичную пластику Петрушки².

Четвертая часть — *Larghissimo*. Балет «Тишина» Мартина Шекса на музыку Арво Пярта отсылает нас к духовному содержанию православных песнопений. Хореограф также указывает на связь хореографии с идеей стихотворения «*Silentium*» Ф. Тютчева. Здесь уместна параллель с христианской мистической духовной традицией исихазма. «Древнегреческое слово “*(hēsychia)*” означает “покой”, “молчание”, “тишину”, “уединение”. Исихастская традиция есть выражение духовного опыта православного монашества. Понятие “исихасты” дословно переводится как “молчальники”, “безмолвники”, “пребывающие в покое» [8, с. 131]. Целью духовной практики является обожение, т. е. соединение человека с Богом, приобщение к Божественной жизни при помощи Божественной благодати и созерцание Божественных энергий — нетварного света. А. Ф. Лосев в «Строении художественного мироощущения» утверждает: «Трагедия произошла от музыки, или, чтобы не подумали, будто мы имеем здесь в виду реальные музыкальные произведения, трагедия произошла из духа музыки. Ибо настоящая музыка не состоит из звуков, но — из элементов духа» [3, с. 306]. Философ указывает на восхождение, иерархию в понимании образования музыкальной материи. Аналогичную модель образования хореографической канвы мы наблюдаем и в спектакле. В балете есть герои, на костюмах телесного цвета которых изображены узоры, напоминающие перья Жар-птицы. Герой спектакля в таком облачении символизирует надмирную сущность, проносящую через себя небесный свет, на что указывает узорный след жар-птицы. Над сценой виден круг, также, видимо, указывающий на мотивы (умудрение, наполнение, свечение) пребывания в молчании.

² Бенуа определял суть роли Петрушки следующим образом: «Выразить жалкую забитость и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства» [6, с. 251]. В балете Димо Малева мы видим тот же доминирующий образ бессилия в отстаивании счастья перед лицом судьбы.

Хореография Мартина Шекса — птичья; линии рук всегда напоминают крылья подбитого лебедя. В финале герои приходят к подлинной тишине — отсутствию движения. Выстраивается параллель с прощальной Девятой симфонией Малера, в финале которой звук медленно замещается полной тишиной, мир реальный стремится к миру горнему. В процессе перехода мы понимаем, что тишина есть не разрыв, но продолжение звука. Молчание — путь к божественному слову, к божественной музыке. Так и в балете «Тишина» прекращение движения есть не окончание танца, но его продолжение...

На примере четырех балетов спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» видно, что в современных постановках особое значение придается философскому содержанию, определенной идее, заменяющей собой сюжет. От психологии, нарративного развития, совершается переход к онтологии балета, продиктованному намерением представить на сцене теории, концепции, чистые идеи. Аналитические стремления преодоления тоталитарной целостности во имя индивидуализации, персонификации в балете «Девятый вал», очищение пространства культурного символа для наполнения новым смыслом в балете, поставленном по «Песни Песней» Соломона, рассмотрение архетипа шута через призму биографии композитора Энрике Гранадоса в «Угасании» и раскрытие идейного наполнения понятия «молчание» в балете «Тишина» — именно таким образом философские коды получили свое воплощение в пластическом, иконическом тексте.

В классическом балете, как правило, устанавливается паритет сюжетной составляющей с абстрактной формой: сюжетная линия может пересекаться сценами, представляющими балет как таковой, его чистую, отвлеченную основу (техническую). Сегодня мы видим, как хореографы, оказываясь от линейности развития сюжета, перемещаются в пространство чистой эстетики, превращая таким образом действие в отражение неперсонифицированной философской мысли на сцене. Создание образов, развитие характеров персонажей, сюжетная линия отступают на второй план.

Вспоминаются слова богослова и музыковеда Ганса Урс фон Бальтазара: «Рихард Вагнер разработал смелый план переложения философии на музыку. Он смог осуществить это в той мере, в которой философия является чувством и в которой это чувство может быть вновь преобразовано в музыку с помощью ассоциаций. Однако она сможет охватить лишь ничтожную часть философии, более значительная и глубокая часть останется нетронутой. Точно так же Рихард Штраус в своей поэме “Так говорил Заратустра” не мог и не стремился каким-либо образом передать идеи творения Ницше, а лишь богатство его чувств» [9, с. 32].

Насколько востребованы философские концепции в хореографии? Ответ на этот главный вопрос будет дан со временем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Напреенко И. В.* Семиотический поворот в STS: теория референта Бруно Латура // Социология власти. 2013. № 1–2. С. 79–97.
2. *Крымская И. И.* Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1. С. 119–130.
3. *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. ТахоГоди; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. 940 с.
4. Интернет-портал «Бинокль: театральное бюро путешествий» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021/> (дата обращения: 05.10.2021).
5. *Лебедев А. В.* Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. 576 с.
6. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства [Репринт. изд.]. М.: Интерпринт, 1990. 47 с.
7. *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. 743 с.
8. *Экономцев И.*, прот. Исихазм и восточноевропейское Возрождение // Богословский труды. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1989. С. 59–71.
9. Богословие и музыка: три речи о Моцарте / предисл. А. Горелова; пер. с нем. М. Кузнецова, М. Паит. -2-е изд. М.: ББИ, 2011. 149 с.
10. *Бальтазар Г. У. фон.* Слава Господа. Богословская эстетика. Т. 1. Созерцание формы. Современное богословие. М.: ББИ, 2019. 659 с.
11. Семиотика и Авангард: Антология / ред. -сост. Ю. С. Степанов и др. М.: Культура: Академический Проект; Культура, 2006. с.
12. Патрис Пави // Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

REFERENCES

1. *Napreenko I. V.* Semioticheskij povorot v STS: teoriya referenta Bruno Latura // Sociologiya vlasti. 2013. № 1–2. S. 79–97.
2. *Kry`mskaya I. I.* Tanceval`no-plasticheskoe dvizhenie v scenicheskoy kompozicii Vasiliya Kandinskogo «Zhelty`j zvuk» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1. S. 119–130.
3. *Losev A. F.* Forma – Stil` – Vy`razhenie / sost. A. A. TaxoGodi; obshh. red. A. A. TaxoGodi i I. I. Maxan`kova. M.: My`sl`, 1995. 940 s.
4. Internet-portal «Binokl`: teatral`noe byuro puteshestvij» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021/> (data obrashheniya: 05.10.2021).
5. *Lebedev A. V.* Fragmenty` rannix grecheskix filosofov. M.: Nauka, 1989. 576 s.
6. *Berdyayev N. A.* Krizis iskusstva [Reprint. izd.]. M.: Interprint, 1990. 47 s.
7. *Benua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. M.: Nauka, 1980. 743 s.

8. *E`konoptsev I.*, prot. Isixazm i vostochnoevropskoe Vozrozhdenie // Bogoslovskij trudy`. M.: Izd-vo Moskovskoj Patriarxii, 1989. S. 59–71.
9. Bogoslovie i muzy`ka: tri rechi o Moczarte / predisl. A. Gorelova; per. S nem. M. Kuzneczova, M. Pait. -2-e izd. M.: BBI, 2011. 149 s.
10. *Bal`tazar G. U.fon.* Slava Gospoda. Bogoslovskaya e`stetika. T. 1. Sozerczanie formy`. Sovremennoe bogoslovie. M.: BBI, 2019. 659 s.
11. Semiotika i Avangard: Antologiya / red. -sost. Yu. S. Stepanov i dr. M.: Kul`tura: Akademicheskij Proekt; Kul`tura, 2006. s.
12. Patris Pavi // Slovar` teatra / per. s fr. pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 480 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ковель Е. Г. — магистрант (ГИТИС), мл. науч. сотр. (Театр. музей им. А. А. Бахрушина);
kovel.liza@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Kovel E. G. — Master's Student of GITIS, Ass. Researcher (Bakhrushin Theater Museum);
kovel.liza@yandex.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91+78.085.5

АВГУСТ БУРНОНВИЛЬ И МУЗЫКА: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОПЫТ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДАТСКОГО ХОРЕОГРАФА

*Безуглая Г. А.*¹

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

Цель изучения материалов, содержащих сведения о музыкальной стороне творческой биографии выдающегося датского балетмейстера Августа Бурнонвиля (1805–1879), состоит в представлении возможно полной картины его музыкальной жизни: музыкальных опытов, впечатлений, событий, интересов, идей, ставших важными факторами профессионального становления и творческой реализации, оказавших плодотворное влияние на совместную работу хореографа с композиторами. Данная статья посвящена изучению личного исполнительского и слушательского музыкального опыта Бурнонвиля. Первый приобретался им в практике скрипичного и вокального исполнительства, второй формировался в течение всей жизни, оказывая влияние на процесс личностного и профессионального совершенствования хореографа. В поле творческих интересов Бурнонвиля особое место занимали аспекты музыкального театра, вокального искусства мастеров оперной сцены, композиторского творчества.

Мысли и впечатления датского мастера, компетентного и глубокого художника, профессионального ценителя искусств, представляют большой интерес для специалистов в области композиторского творчества, истории музыкального театра, вокального исполнительства.

Ключевые слова: А. Бурнонвиль; скрипичное исполнительство; вокальное исполнительство; балет; опера; композиторское творчество; история балета; Дж. Россини, Дж. Мейербер.

AUGUST BOURNONVILLE AND MUSIC: THE MUSICAL EXPERIENCE AND IMPRESSIONS OF A DANISH CHOREOGRAPHER

Bezuglaia G. A.1

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

The purpose of the study of materials containing information on a musical side of the creative biography of the outstanding Danish choreographer August Bournonville (1805–1879) is to present a possibly complete picture of his musical life: musical experiences, impressions, events, interests, ideas that have become important factors of professional development and creative realizations that had a fruitful impact on the joint work of the choreographer with composers. This article is devoted to the study of the personal musical experience of the choreographer: performing and listening. The first was acquired by him in the practice of violin and vocal performance, the second was formed throughout his life, influencing the process of personal and professional improvement of the choreographer. In the field of creative interests of Bournonville, a special place was occupied by aspects of musical theater, the vocal art of the masters of the opera stage, and composer creativity.

The thoughts and impressions of the Danish master, a competent and deep artist, a professional art connoisseur, are of great interest to specialists in the field of composer creativity, the history of musical theater, and vocal performance.

Keywords: A. Bournonville, violin performance, vocal performance, ballet, opera, composer's work, ballet history, G. Rossini, G. Meyerbeer.

Выдающийся датский хореограф Август Бурнонвиль (1805–1879) проявлял незаурядные таланты в разных областях искусства. И музыка, наряду с пластическим и драматическим искусством, была одной из важнейших сфер презентации творческой личности этого художника.

Бурнонвиль был разносторонне одаренным музыкантом. Об этом он упоминает сам в своих многотомных воспоминаниях «Моя театральная жизнь» [1], этот факт подтверждают и другие источники [2, с. 58; 3, с. 12; 4–9].

Однако, как это ни парадоксально, к музыкальным основаниям своей личной художественной мастерской Бурнонвиль допускал читателя крайне редко и весьма неохотно. Поэтому поставленная нами задача собрать воедино сведения и факты, касающиеся музыкальных сторон творчества выдающегося хореографа, с целью воссоздания картины его музыкальной жизни, оказалась не простой. Сведения эти по крупицам рассыпаны в томах воспоминаний, десятилетиями публиковавшихся хореографом, а также в его письмах.

Лишь внимательный, специально нацеленный на изучение автобиографических фактов взгляд может оценить масштаб и многообразие музыкальных событий, впечатлений, жизненного опыта. Литература, освещающая творчество хореографа, также не фокусируется на музыкальной сфере его интересов. Недостаток материала в некоторой степени компенсируют воспоминания дочери балетмейстера, оперной певицы Шарлотты Бурнонвиль, опубликованные уже после смерти балетмейстера [5].

Попробуем далее составить портрет Бурнонвиля-музыканта, обратившись к воспоминаниям хореографа и другим доступным источникам.

С детства и в юности будущий танцовщик и балетмейстер активно развивал свои незаурядные музыкальные способности. Более того, в какой-то момент для него даже настал момент выбора: какому из искусств посвятить себя в будущем — музыке или хореографии? (Заметим, что, к тому же, музыкальные дарования предоставляли возможность выбора между вокалом и скрипкой!)

Скрипичное исполнительство. Осваивая премудрости танцевального искусства под руководством отца, Август Бурнонвиль, подобно многим выдающимся балетмейстерам прошлого, получал общее гуманитарное образование, включающее занятия на фортепиано и скрипке. В тринадцать лет он стал брать уроки у выдающегося датского скрипача Фредерика Торкильдсена Векшалля (1798–1845). «Хотя раньше я учился у довольно плохих учителей, мое музыкальное образование приняло новый оборот благодаря плодотворному обучению Векшалля, которое за пару лет дало мне немало навыков» [1, с 422], — вспоминал хореограф. В 17 лет Бурнонвиль настолько овладел игрой на скрипке, что ассистировал в качестве скрипача-иллюстратора музыкального общества *Harmonien* и выступал в концертах. Известно, например, что совместно с Иоганном Петером Эмилиусом Хартманом будущий великий хореограф исполнил в концертах несколько скрипичных Дуэтов–Концертанто Родольфа Крейцера и Иоганна Батиста Моральта¹. Позднее, в годы парижской стажировки (1824–1830), Бурнонвиль продолжил скрипичные занятия; играл и соло, и в составе квартетов². Из писем отца хореографа мы узнаём, что балетмейстер Пьер Гардель, один из танцевальных наставников Августа, одолжил ему ноты, чтобы помочь в музыкальных штудиях³.

¹ «...Вместе с молодым студентом — а теперь уже нашим уважаемым композитором Дж. П. Э. Хартманном...» [1].

² Бурнонвиль вспоминал: «Я тоже с новым удовольствием принялся за скрипку. Эбнер дал мне несколько полезных советов, и мы не раз появлялись на вечерах квартета, которые устраивались каждую неделю» [1].

³ «Гардель одолжил ему ноты, чтобы он мог попрактиковаться на скрипке... Август надеется, что на сбережения сможет купить пианино, чтобы чувствовать себя менее одиноким» (цит. по: [6]).

По возвращению в Данию он получил контракт, по которому ему предстояло выполнять функции главного танцовщика и балетмейстера Королевского театра, а также придворного учителя танцев. Он стал использовать скрипку в профессиональной работе. Скрипичные исполнительские навыки Бурнонвиль мог применять для проведения театральных или школьных репетиций, совмещая функции постановщика, репетитора и аккомпаниатора в одном лице. Скрипка использовалась и для ознакомления с музыкой новых балетов. Композиторы, с которыми работал хореограф, первоначально представляли музыкальный материал в виде скрипичной записи. И только получив от него более детальные указания, создатели музыки приступали к оркестровке.

Сочиняя хореографию, Бурнонвиль нередко фиксировал ее, используя французские названия движений и дополнительные условные знаки, делая запись над строкой скрипичного репетитора⁴: «Я всегда прорабатывал детали своих сочинений и соотносил их с партией скрипки, прежде чем приступить к репетиции» [1].

Погрузившись в постановочную и исполнительскую работу в собственных балетах, хореограф перестал выступать в концертах. Однако владение инструментально-исполнительскими навыками неоднократно пригодились ему, в том числе и для выступлений на сцене. Так, в балетном спектакле «Белман, или Польский танец в Гроналунде» (1844)⁵, рассказывающем о жизни шведского поэта и музыканта Карла Михаэля Белмана, Бурнонвиль играл на лютне! «Трудно себе представить, какое волнение испытала шведская публика, когда я вошел в “Юргорден” с лютней на плече. ... Когда я... начал наигрывать *Hvila vid denna källa*⁶, разразилась буря аплодисментов, смешанных со слезливыми bravo» [1], — вспоминал балетмейстер.

Владение игрой на скрипке не раз выручало хореографа и в непредвиденных ситуациях. В своих воспоминаниях Бурнонвиль описывает случай из гастрольной поездки, когда прямо во время спектакля артисты местного провинциального оркестра растерялись и неожиданно перестали играть: «Он [валторнист] и все другие инструменталисты откинулись на спинки стульев, став счастливыми зрителями, — и предоставили Паулли⁷ и мне исполнить всю балетную музыку на двух первых скрипках!» [1].

⁴ «По мере того, как я продвигался в своем искусстве, я разработал “хореографию”, или способ обозначения па, жестов и группировок, которые хочу передать. Я пишу их под нотами партии репетитора и использую для этого французские технические выражения. Я обозначаю группы фигурками» [1].

⁵ На музыку Карла Михаэля Белмана и Хольгера Симона Паулли.

⁶ «Отдых этой весной» — песня К. М. Беллмана из сборника «Послания Фредмана» (1790).

⁷ Хольгер Симон Паулли (1810–1891) — датский дирижер, скрипач и композитор, много лет сотрудничавший с Бурнонвилем.

Скрипка помогала Бурнонвилю в тяжелые годы, принося радость и ощущение полноты жизни. Например, в городе Миндене, где балетмейстер был вынужден провести несколько недель, ухаживая за заболевшей дочерью, он проводил свободное время на репетициях любительского городского оркестра и поучаствовал в исполнении «Сотворения мира» Й. Гайдна [1].

Аранжировка и редакция. В молодые годы, в Париже (1821–1826), Бурнонвиль увлеченно копировал, переписывал ноты⁸ из запасов библиотеки Парижской оперы. Это позволило собрать и увезти домой приличную библиотеку театральной танцевальной музыки, а далее использовать номера и фрагменты французских балетов (или даже целые балеты) при осуществлении постановок. Чаще всего эти привезенные ноты представляли собой не партитуры или голоса оркестра, а лишь партии первых скрипок или скрипичные репетиторы. Поэтому возникала необходимость в редакторской работе аранжировщика и оркестровке.

В молодости некоторые простые аранжировки Бурнонвиль делал сам (в основном для нужд педагогической работы). Занимаясь с учениками-непрофессионалами из знатных семей, хореограф нередко сам «составлял музыку и танцы кадрилией» [1] и мог расписывать партии для небольших инструментальных ансамблей, аккомпанировавших на балах или в концертах учеников.

На всем протяжении творческой карьеры Бурнонвиль охотно и активно знакомился с музыкой различных композиторов: слушал ее в концертах или исполнял на скрипке, включал понравившиеся произведения в партитуры своих балетов. В некоторых случаях он сам составлял и целые музыкальные композиции для балетов-дивертисментов. «Подобранную музыку, выразительные мелодии и народные темы я сам определяю в соответствии с потребностями балета», — писал балетмейстер [1, с. 31]. Этот материал он передавал капельмейстеру или композитору для оркестровки⁹.

В работе с композиторами, обсуждая свойства желаемой музыки, Бурнонвиль часто наигрывал на скрипке знакомые ему мелодии, предлагая их в качестве тем для разработки. Таким образом в большинство партитур балетов датского мастера (в том числе авторских) в той или иной степени¹⁰ вошла музыка разных композиторов. В отличие от других хореографов XIX столетия, применявших схожие методы работы с композиторами, Бурнонвиль в описании

⁸ Из письма Антуана Бурнонвиля, отца балетмейстера: «Август ... копирует музыку новых и старых балетов» (цит. по [6]).

⁹ «Я собрал несколько старых музыкальных произведений, которые мой верный коллега Вильгельм Хольм аранжировал с присущим ему хорошим вкусом» [1].

¹⁰ В некоторых случаях это могли быть небольшие фрагменты или мотивы, в других — целые произведения.

своих постановок, помимо имени автора всей партитуры балета, нередко указывал имя композитора и названия дополнительно включенных в партитуру произведений¹¹. А в описаниях балетов на сборную музыку он указывал имя аранжировщика. Подобные проявления уважительного и внимательно-го отношения к коллегам-музыкантам являются очень ценными для исследователей и в значительной степени облегчают идентификацию музыки балетов Бурнонвиля.

Вокал. Уделим внимание второму музыкальному таланту Бурнонвиля: выдающийся балетмейстер обладал отличными вокальными данными и мог сделать карьеру оперного певца.

В детские и отроческие годы Август постоянно исполнял небольшие роли в драматических и музыкальных спектаклях. Юный вундеркинд занимался вокалом под руководством Людвига Цинка [2, с. 58], выступал в опереттах и мелодрамах с вокальными соло: «Так как у меня был неплохое сопрано и музыкальные наклонности, они сочли меня полезным на лирической сцене» [1], — вспоминал балетмейстер на склоне лет. Наибольший успех имело его выступление в музыкальной мелодраме «Суд Соломона»¹². «Меня приветствовали оглушительными залпами аплодисментов. ...И теперь велись серьезные размышления о том, каким из сценических искусств мне нужно следовать» [1].

Выбор творческой специальности оказался действительно серьезным испытанием, поскольку мутация голоса превратила дискант в красивый тенор, который в сочетании с драматическим талантом давал нешуточные основания для оперной карьеры. Бурнонвиль вспоминал: «Многие советовали мне заниматься комической оперой» [1]. Однако решение избрать стезю танцовщика и балетмейстера было непреклонным: «Когда Россини на двадцать первом году моей жизни заметил, что я обладаю звучным и гибким теноровым голосом, и предложил мне помощь в обучении в качестве певца, я отказался покинуть Музу, которой я предложил свою работу. ...В некоторые моменты я сожалел об этом решении: как певец я завоевал бы больше золота и большую славу с меньшими усилиями» [1].

¹¹ Приведем для примера описания балетов 1929 года постановки: «Признание изящности». Дивертисмент с музыкальными номерами Карафы, Галленберга и Сора (1 сентября 1829 г.). «Солдат и крестьянин». Пантомимическая идиллия с музыкой Кека и несколькими номерами Карафы, Лефевра и Романи. (13 октября 1829 г.)» [1].

¹² «В сентиментальной пьесе с пением и плясками, переложенной Н. Т. Брууном на музыку Кунзена» [1]. Имеется в виду мелодрама французского драматурга Луи-Шарля Кенне «Суд Соломона» (1802, *Le Jugement de Salomon*) на музыку Адриена Кесена. В России мелодрама «Суд царя Соломона» была осуществлена в 1803 г. в переводе А. И. Клушина с хорами на музыку А. Н. Титова и с балетными номерами И. И. Вальберха [8, с. 175].

Занятия вокалом не прошли бесследно. В годы возмужания и на протяжении всей творческой жизни вокальное искусство чрезвычайно привлекало Бурнонвиля. До самых преклонных лет¹³ он не только любил петь, исполняя и произведения вокального репертуара¹⁴, и народные песни¹⁵, но и обрел способность глубоко и профессионально оценивать достижения оперного искусства как в отношении вокального мастерства, так и в области композиторского творчества. Это очень пригодилось ему в дальнейшем, когда он стал руководить большими театральными коллективами.

Музыкальные впечатления. Исполнительский опыт Бурнонвиля-музыканта постоянно обогащался знакомством с произведениями классического и современного ему инструментального и симфонического репертуара. За многие годы своей творческой театральной жизни балетмейстер, посещая Париж, Вену, Берлин, Санкт-Петербург, Стокгольм, Рим и другие европейские столицы, накопил множество ценных музыкальных впечатлений, которыми он охотно делился с читателем. В воспоминаниях Бурнонвиль уделял пристальное внимание разнообразнейшим аспектам театральной и концертной жизни Европы. Так, он записал свои впечатления о поразившем его первом исполнении оркестром *Société des Concerts*¹⁶ Пятой симфонии Бетховена в Париже, в силу оглушительного успеха прозвучавшей дважды за вечер: «Всё собрание встало как единый организм, и после минутной затаенной дрожи разразилась буря аплодисментов вместе с топотом, окутавшим зал клубами пыли... Музыка должна была остановиться, чтобы дать людям время прийти в себя, но когда симфония закончилась, ее продлили громкими криками: “Да капо!”» [1].

Опера. Многие воспоминания хореографа посвящены театральной жизни Парижа. Страстный любитель оперы, Бурнонвиль следил за линиями развития немецкой, итальянской и французской композиторских школ, отмечая, что «французская театральная музыка оставила за собой право каждый год вносить новый ценный вклад в лирический репертуар по всей Европе, после того как на смену Мегюлю, Гретри и Далейраку пришли Керубини, Р. Крейцер

¹³ «Незадолго до его смерти в компании, в которой я присутствовал, Бурнонвиля пригласили спеть. Явно польщенный предложением, семидесятирехлетний мужчина немедленно подчинился, сел за рояль и, аккомпанируя себе, спел на французскую мелодию что-то вроде шуточного стихотворения — превосходно, с живостью и выражением, которое совершенно пленило. Дрожащий старческий голос подчинялся умению артиста» [12, р. 241].

¹⁴ «По настоятельной просьбе [друзей. — Г. Б.] я спел колоратурную арию» [1].

¹⁵ «Я пел баллады, в том числе, старинную скандинавскую “Близость воды”...» [1].

¹⁶ Название на русском языке: «Оркестр концертного общества Парижской консерватории». Был основан в 1828 году. Под руководством Ф. А. Абенека в марте – апреле 1828 года были впервые исполнены Третья и Пятая симфонии Бетховена [10, р. 141].

и Бертон; появились Буальдье, Герольд, Галеви, преуспевающий и плодовитый Обер, легкий и живой Адан и, наконец, великолепный Мейербер, лучшие произведения которого целиком принадлежат Французской опере» [1]

Неудивительно, что, располагая богатым музыкальным опытом и знаниями, в годы зрелости и расцвета своей карьеры Бурнонвиль не только ставил танцы в операх, но и выполнял обязанности театрального администратора и режиссера-постановщика Датской оперы. Позднее, став художественным руководителем Королевской оперы Стокгольма (1861–1864), благодаря своим знаниям, опыту, умению выявлять молодые вокальные таланты и «использовать артистов в нужном месте», формировать оперный репертуар, «ценностью и богатым разнообразием удивлявшим публику» [5, с. 100], Бурнонвиль также вызывал восхищение и благодарность коллег.

Огромный пласт воспоминаний Бурнонвиля посвящен выдающимся исполнителям-певцам. Он беспристрастно, глубоко и точно оценивает их исполнительские достижения, анализирует вокальные и актерские возможности, их победы и неудачи, стремится вписать в историю имена тех, кем искренне восхищался. Это звезды Парижской оперы (великий тенор Адольф Нурри¹⁷ (1802–1839) и Жозефина Фодор-Менвьель (1789–1870), для выступлений которой в «Севильском цирюльнике» Россини сочинил арию *Ah, se è ver che in tal momento*). Это шведские певицы Женни Линд¹⁸ — «Шведский соловей» (1820–1887), и Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879), чье сопрано, благодаря глубокому тембру и широчайшему диапазону Бурнонвиль причислил к «редчайшему в мире» [11, с. 25]. Это мастера Венской оперы, преподносящие публике свои «изумительные певческие таланты»¹⁹, а также многие другие солисты европейских театров. Профессиональное знание певческой специфики придает записям Бурнонвиля достоверность, позволяет рассматривать их в качестве ценного источника, представляющего интересный материал для изысканий в области истории вокального исполнительства.

Не менее интересны упоминания о композиторах, рассказы об их участии в постановочной театральной работе. Так, Бурнонвиль описывает

¹⁷ «Очень обаятельная личность, обладатель тенорового голоса, столь же мелодичного, сколь и виртуозного, он сочетал в себе сложность драматического таланта с тончайшим музыкальным чутьем и во всех отношениях был благороден. Более десяти лет он был движущей силой французской оперы и опорой для композиторов, чьи произведения исполнялись в то время» [1].

¹⁸ «Датский театр и история искусства сохраняют память о тех днях, когда “Норма” и “Дочь полка” заставляли людей бодрствовать всю ночь за пределами театра, чтобы получить доступ к художественному наслаждению следующего вечера» [1].

¹⁹ «Я упомяну только теноров Андера и Штегера, басов Драхслера и Бека, сопрано Титьенса, Ла Груа и Вильдауэра, а также альтов Германа-Чиллага и Шварца, чтобы дать моим читателям некоторое представление об ансамбле, который был к тому же усилен лучшим хором, который я когда-либо слышал» [1].

возбужденное волнение, вызванное появлением Дж. Россини в Опере 1826 году²⁰: «В Фойе дю Шант²¹ поднялся редкий переполох, когда сам Россини сел за рояль и стал дирижировать репетицией, своеобразно проявляя то энтузиазм, то иронию. Досконально знающий, как обращаться с голосами, он создал эффекты, которые раньше не замечались у французских певцов. ...И это глубоко трогательное впечатление (которое, помимо внутренней ценности сочинения, было отчасти результатом его выразительного исполнения) было обусловлено тем, что воздействие произведения в немалой степени достигалось уменьшенной полнотой звучания инструментов, которые как бы заглушали мелодию и нарушали декламацию» [1].

Столь же живо и выразительно Бурнонвиль рассказывает о приезде Дж. Мейербера (с которым был коротко знаком еще с парижских премьер начала 1930-х годов) в Венскую оперу и ведении им постановочных репетиций оперы «Северная звезда» (1855): «Он был сейчас старый и довольно немощный человек, с манерой поведения, как у лучшего дипломата — изысканно вежливый, мягкий, приятный, но непоколебимый в своих убеждениях. ...Началось “чистилище” репетиций, уроков и корректурных репетиций, которые часто продолжались далеко за полночь. Персонал соперничал с директором в желании спустить “еврея” в глубочайшую бездну, и стало поговоркой быть обреченным на “три месяца Мейербера”. ...Но маэстро не дал себя смутить. Порою больной и несчастный, он по утрам шел к роялю и на сцене, всегда с улыбкой на лице, репетировал с певцами и хором, пока его произведение не исполнялось точно “до буквы” (как несколько месяцев тому назад в Париже)» [1].

Бурнонвиль отмечал и интерес Мейербера к танцевальной стороне постановки: «В то же время он не хотел пренебрегать помощью, которую большой кордебалет мог оказать сценическим эффектам, и по этой причине совещался со мной, сам играл мне все танцевальные мелодии, указывал темпы и обозначал места, которые в соответствии с его желанием были заполнены танцами...» [1].

После посещения Санкт-Петербурга в 1874 году, Бурнонвиль записал свои впечатления о русской опере: «Мариинский театр дает оперу на русском языке. Здесь я услышал *Freischütz* Вебера, в котором бас Палечек²², богемец по происхождению, отличился в роли Каспара. В день рождения императора я присутствовал на гала-представлении знаменитой оперы Глинки “Жизнь за царя”, сочиненной в строгом стиле» [1]. Прибыв в Москву, хореограф в первый же вечер отправился в театр, где ставили «Рогнеду» А. Серова, музыка которой

²⁰ Эпизод времени постановки опер «Магомет II» и «Моисей в Египте».

²¹ Один из репетиционных залов Оперы Гарнье, Парижской национальной оперы.

²² Йозеф (Осип Осипович) Палечек (1842–1915) — солист Мариинского театра (бас), театральный режиссер и педагог.

показалась Бурнонвиллю «несколько ученой» и «немелодичной». Однако он высоко оценил спектакль и певческие голоса, которые были «звучны и хорошо поставлены» [1].

Бурнонвиль много писал о Вагнере. Восхищаясь творческим гением немецкого мастера, он отмечал смелость его гармонического письма и богатство оркестрового колорита. Будучи режиссером и руководителем труппы Королевской оперы Копенгагена, Бурнонвиль совместно с Х. С. Паулли осуществил постановку «Лоэнгрин» на датской сцене в 1870 году. Позднее с неослабевающим интересом он ставил «Тангейзера» и «Нюрнбергских мейстерзингеров». Однако в силу ревностного отношения к певческому искусству, а также к оперной драматургии романтического типа с ариями, дуэтами и развернутыми сценами, он с трудом принимал вагнеровскую эстетику *Gesamtkunstwerk*. Она во многом противоречила его сложившемуся художественному вкусу: «Нам, пожилым людям, вскормленным Моцартом, Мегюлем, Вебером и Буальдьё, приходится тяжело. Современникам Россини, Беллини, Мейербера, Спонтини, Галеви, Обера и Гуно и, наконец, воспитанных Бетховеном, Мендельсоном, Гартманом и Гаде, трудно, говорю я, представить себе будущее, подобное тому, которое готовит для нас Вагнер, и в котором он высокомерно штурмует Олимп и свергает богов» [1]. И даже «Тангейзер», который Бурнонвиль оценивал как «великолепную оперу», в которой «есть много подлинно волнующих моментов», и «до сих пор встречаются некоторые музыкальные формы, соответствующие общепринятым представлениям о лирической драме, подвергался порой его критике и сарказму: «Как тот, кто должен был сочинять танцы для этой фантастической сцены [в гроте Венеры. — Г. Б.], я легко мог бы выстроить из этой музыки историю пожара, с криками о помощи, толпами людей, пожарными машинами и спасательным отрядом!» [1].

Литературное наследие Бурнонвиля, его воспоминания и письма представляют захватывающую картину, дающую ключ к более глубокому пониманию истинной личности этого художника. Мы можем яснее представлять те яркие и непосредственные впечатления, что вдохновляли его в работе над замыслами балетных спектаклей. Сведения, факты, суждения, которые с энтузиазмом и заинтересованным вниманием сообщал и высказывал Бурнонвиль, могут быть по достоинству оценены историками музыкального искусства. В его лице мы находим пристрастного, но очень компетентного и глубокого художника, ценителя искусств. Музыкальные опыты и впечатления, ставшие важными факторами профессионального становления и творческой реализации датского балетмейстера, стали благодатной и плодотворной почвой для продуктивной творческой работы с композиторами, создателями музыки его балетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bournonville A., McAndrew P. N.* My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE, doi:10.1353/book.77778. [Электронный ресурс]. URL: <https://muse.jhu.edu/book/77778> (дата обращения: 28.02.2023).
2. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. В. А. Тейдер. М.: Радуга, 1983. 272 с.
3. *Terry W.* The King's Ballet Master: A Biography of Denmark's August Bournonville. New York: Dodd, Mead & Company, 1979. 173 p.
4. August Bournonville: Scattered Reminiscences in Honor of the Hundredth Anniversary of His Birth (1905) Collected and Edited by Charlotte Bournonville: Part One // *McAndrew P. N.* Dance Chronicle. 2005. Vol. 28. No. 1. P. 29–66 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jstor.org/stable/1568190> (дата обращения: 03.03.2023).
5. *Bournonville Ch.* August Bournonville: Spredte Minder i Anledning af Hundredaarsdagen. Samlede og udg. af Charlotte Bournonville. Gyldendal, 1905. 178 S. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt (дата обращения: 03.03.2023).
6. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di Danza e Identità in Movimento. Mimesis Journal. Scritture della Performance 8, 2019. No. 2. P. 67–87 [Электронный ресурс] URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (дата обращения: 03.03.2023).
7. *Jurgensen K. A.* Bournonville ballets. London: Dance books ltd., 2008. 198 p.
8. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера: дневники, переписка, сценарии / ред. и вступ. ст. Ю. И. Слонимский; подгот. текста и примеч. А. А. Степанов. М.; Л.: Искусство, 1948. 190 с.
9. *Aschengreen E.* Bournonville Style and Tradition // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research 4. 1986. No. 1. P 45–62 [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673> (дата обращения: 01.04.2023).
10. *Holoman K.* The Société des Concerts du Conservatoire (1828-1967). University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004. 655 p.
11. *Bournonville A.* My Dearly Beloved Wife!: Letters from France and Italy 1841 / Introduction and annotations by Knud Arne Jurgensen. Translated by Patricia McAndrew. Alton, England: Dance Books Ltd., 2005. 192 p.
12. *Brandes E.* Dansk Skuespilkunst. Portrætstudier. Med Tegninger af Carl Thomsen. Kjøbenhavn. P. G. Philipsens forlag trykt hos J. Jørgensen & Co. 1880. 353 S.

REFERENCES

1. *Bournonville A., McAndrew P. N.* My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE, doi:10.1353/book.77778. [Электронный ресурс]. URL: <https://muse.jhu.edu/book/77778> (дата обращения: 28.02.2023).

2. *Friderichia A.* Avgust Burnonvil` : baletmejster, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy` i bor`bu veka / per.s dat. V. A. Tejder. M.: Raduga, 1983. 272 s.
3. *Terry W.* The King's Ballet Master: A Biography of Denmark's August Bournonville. New York: Dodd, Mead & Company, 1979. 173 p.
4. August Bournonville: Scattered Reminiscences in Honor of the Hundredth Anniversary of His Birth (1905) Collected and Edited by Charlotte Bournonville: Part One // *McAndrew P. N.* Dance Chronicle. 2005. Vol. 28. No. 1. P. 29–66 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.jstor.org/stable/1568190> (data obrashheniya: 03.03.2023).
5. *Bournonville Ch.* August Bournonville: Spredte Minder i Anledning af Hundredaarsdagen. Samlede og udg. af Charlotte Bournonville. Gyldendal, 1905. 178 S. [E`lektronny`j resurs]. URL: https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt (data obrashheniya: 03.03.2023).
6. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di Danza e Identità in Movimento. Mimesis Journal. Scritture della Performance 8, 2019. No. 2 P. 67–87 [E`lektronny`j resurs] URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (data obrashheniya: 03.03.2023).
7. *Jurgensen K. A.* Bournonville ballets. London: Dance books ltd., 2008. 198 p.
8. *Val`berx I. I.* Iz arxiva baletmejstera: dnevniki, perepiska, scenarii / red. i vstup. st. Yu. I. Slonimskij; podgot. teksta i primech. A. A. Stepanov. M.; L.: Iskusstvo, 1948. 190 s.
9. *Aschengreen E.* Bournonville Style and Tradition // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research 4. 1986. No. 1. P 45–62 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673> (data obrashheniya: 01.04.2023).
10. *Holoman K.* The Société des Concerts du Conservatoire (1828-1967). University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004, 655 p.
11. *Bournonville A.* My Dearly Beloved Wife! Letters from France and Italy 1841 / Introduction and annotations by Knud Arne Jurgensen. Translated by Patricia McAndrew. Alton, England: Dance Books Ltd., 2005. 192 p.
12. *Brandes E.* Dansk Skuespilkunst. Portrætstudier. Med Tegninger af Carl Thomsen. Kjøbenhavn. P. G. Philipsens forlag trykt hos J. Jørgensen & Co. 1880. 353 S.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

ТАНЕЦ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИДЕЯ БАЛЕТА
Я. СИБЕЛИУСА «СКАРАМУШ»

Горн А. В.¹

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

Автор обращается к балету Яна Сибелиуса «Скарамуш» с целью определить роль танца (его поэтику, символику, жанровые особенности) в драматургии сочинения, изначально созданного как музыкальная основа для театральной пантомимы и «переродившегося» в балет. Отмечаются наиболее яркие приемы композиторской работы, создающие неповторимый художественный облик балета «Скарамуш».

Ключевые слова: Ян Сибелиус, балет, пантомима, танец, болеро, вальс, менуэт, сцены.

DANCE AS A CONCEPTUAL IDEA OF THE BALLET
BY J. SIBELIUS SCARAMUSH

Gorn A. V.¹

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

The author refers to the ballet by Jan Sibelius *Scaramouche* in order to determine the role of dance (its poetics, symbolism, genre features) in the dramaturgy of the composition, originally created as a musical basis for theatrical pantomime and «reborn» into ballet. The most striking techniques of the composer's work are noted, creating a unique artistic appearance of the ballet *Scaramouche*.

Keywords: Jan Sibelius, ballet, pantomime, dance, bolero, waltz, minuet, scenes.

Имя Яна Сибелиуса, классика финской музыки, одного из крупнейших европейских композиторов конца XIX – начала XX века, работавшего почти во всех известных академических жанрах, традиционно ассоциируется с сочинениями инструментальной музыки — программными и непрограммными симфониями, поэмами, увертюрами и знаменитым скрипичным концертом.

Театральные произведения Сибелиуса, представленные главным образом музыкой к драмам, историческим сценам, также существуют скорее в симфонической ипостаси, где обретают форму сюит. Оперные и балетные сочинения составляют меньшую часть музыки композитора, написанной для сцены: по одному опусу в каждом жанре соответственно (опера «Девушка в башне» и балет «Скарамуш»¹). При этом именно балет стал наибольшей удачей Сибелиуса, что подтверждают и авторское ощущение композитора, и последующая сценическая судьба произведения.

Отношение финского классика к двум ведущим музыкально-театральным жанрам было неодинаковым. Если опера долгое время притягивала и «мучила» Сибелиуса, завлекая оригинальностью вагнеровских шедевров, то балет никогда не становился предметом его интереса. Однако художественное воплощение, представленное в партитуре «Скарамуша», говорит о том, что композитор чувствовал себя органично не только в симфоническом, но и театральном звуковом пространстве.

Сфера танца, пластической динамики также не была чужда композитору: в каталоге произведений Сибелиуса, составленном Фабианом Дальстрёмом [1], указано около шестидесяти сочинений, воплощающих образы движения. Танцевальная стихия проникает в темы симфоний финского маэстро, его инструментальные пьесы, театральные номера и даже вокальные миниатюры (черта, характерная для многих европейских композиторов-романтиков). Балет «Скарамуш» стал для Сибелиуса одним из наиболее ярких музыкальных выражений его танцевально-пластического чувства. Он затрагивает личные мотивы композиторской биографии, в центре которых оказывается танец и музыка, а также несет на себе отпечаток различных художественных тенденций эпохи.

Время создания опуса «Скарамуш» было воистину «балетным»: одна за другой появлялись оригинальные постановки дягилевской антрепризы, художественные преобразования предыдущего десятилетия, связанные с танцем и пластикой, набирали силу (возрастала значимость жеста, движения, интриги, маски — всего того, что И. Вершинина назвала «первичными элементами спектакля» [2, с. 189]), усилился интерес к безмолвному театру пантомимы, а в искусстве балета стало заметным стремление к драматизации классического танца. На этой волне к хореографическому жанру начинают обращаться многие европейские композиторы, но для Сибелиуса сочинение балета стало занятием неожиданным и вынужденным, заставившим воспринимать собственное произведение как творческое испытание.

¹ В исследовательской литературе, справочных изданиях и периодике «Скарамуш» упоминается как «балет-пантомима», «пантомима», «балет», а также «трагическая пантомима». Последнее является авторским обозначением, представленным на титульном листе партитуры.

Осенью 1912 года музыкальный издатель Вильгельм Хансен поручил Сибелиусу сочинить музыку для сопровождения новой пантомимы датского драматурга Поуля Кнудсена. Композитор согласился на это предложение, ошибочно полагая, что Хансен ожидает написания лишь нескольких танцевальных фрагментов. Только позже, к концу года, музыкант понял, что ему предстоит создать часовой полнометражный балет-пантомиму. Попытки Сибелиуса аннулировать контракт или внести в него изменения по своему усмотрению остались безуспешными. Композитора также смущала литературно-драматическая основа произведения, близкая по сюжету к пантомиме «Покрывало Пьеретты» Артура Шницлера. Либретто спектакля, выполненное Михаэлем Трепкой Блоком по мотивам пантомимы Кнудсена² [3, с. 152], содержало разговорные диалоги, которые мешали композитору, работавшему над сочинением «бессловесного жанра». Все эти нюансы чрезвычайно раздражали и нервировали Сибелиуса, считавшего, что на карту поставлена его профессиональная репутация. Тем не менее композитор закончил партитуру в конце 1913 года, отправив рукопись издателю 21 декабря с запиской следующего содержания: «Сделать партитуру правильно стоило мне многих размышлений и работы. Убежден, что в своем теперешнем виде она будет успешной» [4, с. 324]. Замечание композитора в отношении собственной музыки оказалось пророческим, правда, премьера балета «Скарамуш», на которой Сибелиус не присутствовал, состоялась лишь через восемь с половиной лет (12 мая 1922 года на сцене Датского королевского театра в Копенгагене) после его завершения. Оркестром руководил Георг Хёберг, танцевально-пластический текст сочинила датская танцовщица и балетмейстер Эмилия Вальбом³, декорации были выполнены Кеем Нильсеном⁴, а в качестве режиссера и исполнителя роли Скарамуша выступил Йоханнес Поульсен. Несмотря на данные композитору обещания, разговорные диалоги были сохранены и произносились участниками спектакля — танцорами.

Критики недоумевали. Один из них, представитель «Berlingske Tidende», заметил, что «Скарамуш» можно было бы описать либо как мимическую драму, либо как музыкальную драму, в зависимости от того, чему было уделено основное внимание: актерскому мастерству или музыке. Но «употребленное

² Поуль Кнудсен (1889–1974) — датский писатель, драматург и сценарист.

³ Йоханна Эмилия Вальбом (1858–1932) — первая в Дании женщина-хореограф, последовательница идей Михаила Фокина.

⁴ Кей Нильсен (1886–1957) — датский художник, один из мастеров книжной графики (иллюстраций). Известен своим сотрудничеством с анимационной компанией Disney, для которой сделал много набросков и иллюстраций. Во время работы над декорациями к балету «Скарамуш» Нильсен ориентировался на художественные решения Бакста, Ларионова и Пикассо.

мелодраматически, слово в этом сочинении было, строго говоря, совершенно неуместным» [5, с. 108]. Интересно, что в контексте творческого пути Сибелиуса этот неожиданный элемент спектакля, вызвавший недовольство композитора и рецензентов, может восприниматься как иронический пассаж судьбы: включение слова в хореографическую постановку отвечало давней внутренней устремленности Сибелиуса к музыкальной драме и ее специфическому синтезу искусств. Критики, писавшие о постановке «Скарамуш», единодушно отмечали содержательную вторичность, слабость и мелодраматизм либретто, но с похвалой отзывались о партитуре балета. «Вдохновляющим элементом спектакля, тем, что делало его ценным, была музыка Сибелиуса, находившаяся под влиянием величайшего богатства пылающей фантазии и внутреннего, томного лиризма. С небольшим оркестром композитор достигает весьма мощных эффектов. Мастерская работа от начала до конца», — писал один из рецензентов [5, с. 108]. Ему вторил другой критик: «Неизведанная и вечная тайна страсти проявилась в черном мистицизме и непостижимых видениях. Музыка наполнена одновременно изобретательностью и безжалостной силой великого финского мастера, а также демонической дикостью и почти извращенной рафинированностью. Это почерк гения» [5, с. 108]. Своеобразие, эмоциональность и даже некоторая изысканность партитуры, созданной Сибелиусом, не везде оценивались высоко. Показ балета после датской премьеры в Хамине и Кристиании (Осло) сопровождался успехом, а молодой Вильгельм Кемпф писал финскому маэстро о том, что буквально влюбился в его музыку [5, с. 146–147]. А вот реакция парижских критиков на балетный спектакль «Скарамуш», представленный в июне 1927 года на сцене Театра Елисейских полей труппой Королевского балета Дании, была довольно сдержанной, если не сказать холодной. Рецензенты характеризовали музыку как плавную, варьирующуюся, ритмичную по необходимости и искреннюю: «...она (музыка. — А. Г.) является больше показателем смелости, чем плохого вкуса и представляет собой чистую романтику; она надуманная, сильная, активная и легко понимаемая, ее акценты имеют более домашнее, чем международное происхождение» (цит. по: [5, с. 272]). Подобную оценку вполне объясняет антиромантическая культурно-художественная атмосфера Парижа 1920-х годов, в частности, его музыкальный мир, соединивший в себе новый динамизм и неофольклоризм, джаз и неоклассицизм. На фоне многих оперных и балетных сочинений тех лет, поражавших публику своим неординарным музыкально-сценическим обликом и экстравагантными сюжетами, эмоциональная пронзительность финского «Скарамуша», созданного почти пятнадцать лет назад, казалась излишней, несвоевременной, а изложенная драматическая история —

архаичной и несколько надуманной⁵. И все же искренность чувств в музыке Сибелиуса, своеобразие ее национального колорита, отмеченные в датских и парижских рецензиях, смягчили неприятие литературной основы этого хореографического спектакля, ставшей главным «раздражающим элементом».

Содержание балета, вызвавшее многочисленные претензии критиков, следующее: бродячий скрипач (горбун Скарамуш), путешествующий с лютнисткой и флейтистом, очаровывает своей великолепной игрой Блонделен (прелестную жену аристократа Лейлона). Несмотря на любовь к мужу Блонделен, потрясенная исполнительским искусством горбуна-музыканта, убегает к нему в парк прямо с вечернего бала, устроенного в замке Лейлона. Возвратившись под утро к удрученному и подавленному супругу, она уверяет его в своей верности. Внезапно появившийся Скарамуш требует, чтобы Блонделен ушла с ним, иначе он расскажет о произошедшем между ними любовном свидании Лейлону. В порыве отчаяния женщина закалывает скрипача кинжалом и прячет труп. Неистовые звуки скрипки преследуют Блонделен, они звучат в ее голове даже после смерти Скарамуша, и она, теряя рассудок, погибает на глазах у Лейлона.

Можно заметить, что рассказанная Поулем Кнудсенем история близка по духу к экспрессионистским драмам. Особенно это подчеркивали сценографические детали премьерного спектакля, когда кровь пострадавшего Скарамуша текла свободным потоком вниз по лестнице дворца. Связь с пантомимой Шницлера «Покрывало Пьеретты» в либретто «Скарамуша» безусловно просматривается, однако персонажи двух сочинений существенно различаются, да и сложившийся в датском варианте сюжет выявляет иные смысловые линии. История Пьеро, Пьеретты и Арлекина из произведения Артура Шницлера — «тонкого аналитика глубин психической жизни и социокультурных стереотипов» [7, с. 52], названного великим Зигмундом Фрейдом своим «двойником», в условиях театральной пантомимы была воплощена путем «отхода от психологизации, осуществленного через укрупнение, гротеск и эстетику площадного театра» [8, с. 548]. В сочинении Кнудсена, ставшем литературной

⁵ На восприятие скандинавского балетного опуса могли повлиять и дополнительные художественно-исторические факторы. Первым назовем возможное сравнение парижскими критиками финского «Скарамуша» с одноименным французским пантомимой-балетом (окт. 1891, Нуво-Театр). Театрально-хореографическая постановка и музыка Андре Мессаже и Жоржа Стрита были, несомненно, «тронуты» психологизмом, характерным для эпохи fin de siècle (об этом: [6, с. 171–172]), однако доминировали в них веселье и задор, свойственные итальянской commedia del'arte, и изящество французской балетной музыки. Вторым фактором могли стать яркие хореографические спектакли скандинавской труппы «Шведские балеты» Рольфа де Маре, показанные парижскому зрителю в первой половине 1920-х годов, не уступающие в оригинальности опусам знаменитой дягилевской антрепризы.

основой балета Сибелиуса, заметно влияние неоромантизма, одной из примет которого является внимание к душевной жизни персонажей, их различным эмоциональным состояниям. Сюжет «Скарамуша» близок также к сочинениям европейской литературы рубежа XIX–XX веков, отражающим противоречивость человеческих устремлений, желание новых впечатлений и сопряженных с ними ярких, сильных эмоций при сохранении душевного комфорта, обеспеченного привычным бытовым укладом и установившимися общественными правилами.

Либретто «Скарамуша» включает в себе несколько идейно-смысловых мотивов, традиционных для романтической эстетики, и первый среди них — мотив демонической власти музыканта над душой человека⁶. В балете также получили отражение двоемирие и мистицизм, сопряженные с любовным конфликтом, душевная раздвоенность персонажей Блонделен и Лейлона, финальное безумие главной героини. Характерное для романтизма сочетание красоты с безобразием здесь дано как в одновременности (чарующая игра Скарамуша-горбуна), так и в дискретности (образы Блонделен и скрипача). Более завуалировано тема безобразия и красоты предстает в музыке, исполняемой двумя разными коллективами: деревенским ансамблем и труппой Скарамуша. Важнейшей составляющей идейного комплекса балета является тема танца, отраженная в сюжете и драматургии сочинения, весьма значимая для его концептуально-смысловой основы. В трактовке «танцевальной темы» просматриваются аналогии с романтизмом, когда танец выступал символом свободного самовыражения, душевной раскрепощенности и отзывчивости к впечатлениям от внешнего мира. Именно таким предстает образ Блонделен, которая обожает танцевать и сожалеет о том, что эту страсть не разделяет ее муж. Танец имеет в балете и другое смысловое наполнение. Он означает душевную гармонию и жизненную энергию, о чем свидетельствует несколько высказываний персонажей: Блонделен и Лейлон называют танец «властелином в царстве радости» [9, с. 21], его приятель Жиголо многозначительно замечает, что «танец — удел молодых», а второй фат характеризует танец как «поэзию» [9, с. 20] — особое, вдохновенное состояние, доступное лишь избранным. Именно этот смысловой регистр понятия «танец» обнаруживает противоречие между любящими супругами. Лейлон отвечает отказом на предложение танцевать с Блонделен, мотивируя тем, что вмешиваться в радость (танец) женщины, которая сама подобна танцу, жестоко. Обратной стороной животворящей силы танца является его демоническая природа и разрушительность по отношению к человеку,

⁶ Напомним, что Скарамуш — персонаж итальянского театра масок, усложненный мотивами романтических легенд, повествовавших о магическом воздействии игры музыкантов — слуг и посланников самого дьявола.

также отраженная в балете «Скарамуш». Танец Блонделен, исполняемый под скрипичную игру Скарамуша (реальную в первом акте и вымышленную в финале балета), постепенно обретает характер экстатический, дикий, воплощающий незнакомые, глубоко спрятанные личностные черты Блонделен, ее страсти. Характерно, что танец в первом случае прерывает Лейлон, ударяя по струнам скрипки Скарамуша, а во втором — смерть героини.

Тема завораживающей, деструктивной силы танца оказалась близка Сибелиусу и получила отражение в одном из его ранних опусов — «Балетной сцене для оркестра» (1891). Как отмечает Эрик Тавастшерна, это сочинение, написанное под влиянием горестного эпизода юности (любовного увлечения танцовщицей), «представляет собой картину танца, лихорадочно проносающегося перед зрителем почти в том же духе, что и в «Вальсе» Равеля. «Подобно гениальной партитуре французского мастера, — пишет Тавастшерна, — “Балетная сцена” Сибелиуса лишена того неподдельного веселья, которое характерно для подлинного венского вальса. Оба сочинения носят мечтательный, почти мистический характер» [10, с. 79]. Роковая сущность танца прослеживается и в сюжете оперы «Постройка лодки», работа над которой велась композитором в 1894 году. Ряд сюжетных мотивов сочинения — любовь студента к танцовщице, нарушение им клятвы верности, приводящие к гибели невесты, также, по мнению финского исследователя, является автобиографическим отголоском собственных историй Сибелиуса, происходивших с ним по молодости в Берлине и Вене.

Танцевальная тема получила в балете «Скарамуш» еще одно смысловое направление, выраженное в идее неразрывной, органической, почти экзистенциальной связи музыки и танца. В одной из начальных сцен спектакля (бал в поместье Лейлона) Блонделен высказывает недовольство музыкой, исполняемой деревенскими музыкантами, которая, по ее словам, портит танец, но плененная игрой Скарамуша, героиня решительно убегает из дома. Позже вернувшийся в замок горбун-музыкант убеждает Блонделен в том, что теперь они всегда должны быть «неразлучны как музыка и танец» [9, с. 172], а когда в финале балета Лейлон сопровождает игрой на клавишине танец любимой супруги, женщина слышит только скрипку Скарамуша, ее проникновенное и страстное звучание. Кроме идеи синтеза двух искусств, объединенных танцевальным процессом, здесь, на наш взгляд, также проступает мысль о воплощении человеком посредством танца своего «индивидуального бессознательного»,

утрата которого приводит к гибели⁷. В свете данного толкования танца примечателен близкий по времени создания балет Б. Мартину «Тень» (1916), в котором девушка погибает после того, как Смерть забирает ее Тень, родившуюся из отражения в колодце. В произведении Кнудсена – Сибелиуса Блонделен не может жить без Скарамуша, его звучащей скрипки: убив скрипача-горбуна, женщина умерщвляет и себя.

Музыкальное решение балета, в котором критики сразу после премьеры отметили верное драматическое чутье Сибелиуса, тонкость воплощения композитором психологических оттенков и композиционное единство партитуры, опирается на ведущую роль танцевального начала, несмотря на то что в сюжетно-драматургическом разворачивании произведения имеется значительное количество пантомимных эпизодов. Для Сибелиуса, впервые создающего масштабное хореографическое произведение, это оказалось возможным прежде всего благодаря его симфоническому дарованию, использованию «крупного штриха» при воплощении музыкально-сценических характеристик, а также точному пониманию сюжетных ситуаций и умелой передаче тончайшего «мерцания» настроений внутри эпизодов балета. Сибелиус трактует отдельный танцевальный жанр не только как законченный хореографический фрагмент балетного спектакля, появление которого обусловлено действием, но и как тип пластического самовыражения персонажей, тесно связанного с их мыслями и эмоциональным состоянием. Именно поэтому во многих сценах балета, нетанцевальных по сюжету, хореографическая ритмоинтонационная стихия отчетливо проявляется в музыке.

Двухактный балет-пантомима «Скарамуш» представляет собой цельное произведение, построенное на непрерывном следовании (десять в первом акте и одиннадцать во втором) сцен. Цезуры между актами нет. Балетные сцены различаются не только по протяженности (их длительность варьируется от четверти часа до нескольких тактов), но и по характеру музыкального высказывания, отсылающего к балетно-театральной или симфонической жанровой области. Можно выделить пять типов музыкальных сцен, составляющих партитуру «Скарамуша». К первому относятся те, что почти полностью основаны на танцевальном музыкальном движении; вторые представляют собой сцены смешанного типа с доминированием танца над пантомимой; третий вид отличается преобладанием музыки, ориентированной на пантомимическое решение, с включением небольших танцевальных фрагментов,

⁷ Размышления о понятии «бессознательное», его роли в структуре личности и психической жизни человека, а также формах проявления, характерны для работ философов и психоаналитиков конца 1900–1910-х годов (З. Фрейда, А. Адлера, К. Г. Юнга). Наиболее определенно о связи танцевального самовыражения с «бессознательным» говорится в работе Юнга «Алхимия снов» [11].

а четвертый предполагает только пантомиму. Пятый, последний «блок» образуют сцены, близкие по типу изложения симфоническим жанрам. Количество в балете «Скарамуш» преобладает первый из перечисленных типов сцен (всего их десять⁸), в котором танец заявлен в самом действии спектакля и становится его смысловой, эмоциональной подоплекой. Сцены смешанного типа с активным присутствием танца воплощают важнейшие участки драмы: в первом акте — танец Блонделен перед гостями и ее завороченность Скарамушем (сцена 5), во втором — кульминационная и фактически финальная сцена балета, где женщина, пытаясь отвлечься от совершенного ею убийства, внимает клавесинной игре мужа, а затем неистово танцует (сцена 10). Четыре балетные сцены, выполненные композитором в основном как пантомимические, обращены к сложным эмоциональным состояниям персонажей. Примечательно, что в трех случаях из четырех героини находятся в одиночестве: Блонделен после первой встречи со Скарамушем и своего «огненного» танца (первый акт, сцена 8); потрясенный исчезновением жены Лейлон, постепенно осознающий причину происшествия (последняя сцена первого и начальная сцена второго актов). Четвертая сцена этого типа воплощает напряженный диалог мужа и жены после утреннего возвращения последней. Из трех сцен, полностью основанных на пантомимическом действии (второй акт, сцены 4; 9; 11), наибольшую протяженность и выразительность имеет девятая, рисующая драматическую беседу Блонделен со Скарамушем, а затем убийство. Во всех сценах смешанного и пантомимического типа ощутимо характерное симфоническое «дыхание» музыки Сибелиуса, отмеченное в свое время еще Арнольдом Шёнбергом (см.: [10, с. 125]), укрупняющее линии музыкального повествования и одновременно добавляющее выразительные смысловые детали, в том числе возникающие отсылки к образам танца. В тех сценах балета, которые напоминают по характеру изложения инструментальное сочинение, танцевальные ритмоинтонации едва уловимы, поскольку либо «растворены» в симфоническом потоке, например, восьмая сцена второго акта, отражающая беспокойство и страхи вернувшейся Блонделен, либо преобразованы в напевно-лирическое высказывание, как в шестой сцене второго акта, где Лейлон в одиночестве любит портретом жены. Две названные сцены отличаются от других постоянством фактурно-оркестрового облика.

Воссозданию психологической точности и даже утонченности балетной партитуры Сибелиуса способствует ее интонационно-тематическая организация и оркестрово-тембровое решение. Главной особенностью последнего стали скромный по численности инструментальный состав, включающий фортепиано,

⁸ В первом акте таковыми являются сцены 1–3 (менуэт), 4 (болеро) и 6–8 (вальс), а во втором — сцены 2; 3; 5, основанные на ритмо-интонационных формулах вальса или болеро.

но свободный от «тяжелой меди» и пространственное разделение оркестра на три группы — группу, непосредственно сопровождающую спектакль (оркестровая яма), группу за сценой (труппа Скарамуша) и музыкантов, играющих на сцене (в танцевальном зале замка), — с целью создания дополнительных стереофонических эффектов.

Огромную роль в музыкально-драматургическом решении спектакля играет облик музыкальных тем балета, многие из которых приобретают значение сквозных, возвращающихся, как правило, в преобразованном виде⁹. Наиболее яркую характеристику из персонажей получил Скарамуш, две темы которого часто используются в различных сценах произведения. Первая, основанная на напряженных восходящих мелодических ходах, экспрессивной нисходящей секвенции и орнаментальном движении *à la* Восток, создает образ демонического скрипача.

Вторая, воплощающая гипнотический взгляд горбуна, которым он пронизывает Блонделен, базируется на нисходящем хроматическом и восходящем целотонном движении.

Обе темы создают роковой характер встречи Блонделен со Скарамушем: они появляются в музыкальном звучании гораздо чаще, чем сам персонаж. Так, например, восходящие тритоновые интонации, характерные для первой темы Скарамуша, предвосхищают его появление в жизни Блонделен и Лейлона, звуча у первых скрипок в третьей сцене первого акта. Примечательно сюжетно-драматургическое расположение этих интонаций на фразах «Танец — властелин в царстве радости» (ц. 12-13, реплики Лейлона и Блонделен) и «Я не могу танцевать с тобой, мое сердце» (ц. 22, реплика Лейлона). Сквозное значение на уровне всего произведения получили и характерные pedalные звуки валторн, звучащие то тревожно, то напряженно, то угрожающе (почти с самого начала балета, словно предупреждая о грядущей катастрофе).

Особую драматургическую роль в партитуре «Скарамуша» играют танцевальные музыкальные темы менуэта, болеро и вальса. Иногда одна такая тема охватывает несколько сцен подряд, создавая крупный танцевальный раздел в балете (подобное имеется и в первом, и во втором актах), или же, возвращаясь на новом этапе развития событий, образует мелкий хореографический эпизод внутри сцены (первый акт, сцена 5; второй акт, сцены 7 и 10), а порой вместе с другими темами включается в пантомимическое действие, в известной мере наполняя его экспрессией танца (второй акт, сцена 9).

⁹ Интонационно-тематическая драматургия в балете Сибелиуса, линии развития его музыкальных тем, их «сплетение» и взаимодействие могут стать темой самостоятельного исследования.

Танцевальные музыкальные темы используются композитором в нескольких вариантах и получают образную трактовку в контексте балетного сюжета, отчасти в соответствии с семантикой танца. Так, изящный, колористически светлый и графичный по рисунку менуэт, на котором основано краткое вступление к балету, и его первые три сцены означают замковый уклад жизни аристократической пары, видимую гармонию отношений супругов. Восходящие, почти ликующие мелодические интонации флейт, облаченные в «остренькие» пунктирные фигуры, поддержаны гармоническим фоном скрипок и альтов. Вся фактура помещена в высокий регистр, что создает при первом изложении темы впечатление «небесной, райской» музыки, нарушаемой лишь тихим рокотом литавр. Последующий перенос мелодии в более низкий регистр и включение имитационных подголосков, порученных струнным, придают звучанию менуэта теплоту и камерность. Постепенно в музыкальную ткань добавляются педали духовых (валторн, фаготов), что вносит тревогу и едва уловимое напряжение в атмосферу домашнего бала. На базе темы менуэта возникает и личная характеристика Блонделен. При первом появлении героини звучит тема, интонационно родственная менуэту (ц. 10), однако в характере ее мелодии более заметна связь с лирическими песнями и маршами. Пунктир, частое напряженное звучание квинтового тона соединяется здесь с плавностью мелодического рисунка, а ладовая перемена на минор и прозрачность оркестровой фактуры придает теме оттенок печали, спрятанной под светским поведением. Представляется, что тема не только характеризует Блонделен, но и указывает на скрытый драматизм ее отношений с мужем. Интересно, что в ритмо-интонационном облике данного фрагмента угадывается сходство с некоторыми музыкальными темами Г. Малера, особенно юмореской «Где звучат прекрасные трубы» («Wo die schönen Trompeten blasen»): те же тоскливо-будничные фанфары и безрадостность существования, выраженные в сочинении Сибелиуса несколько мягче. Музыкальный материал, основанный на менуэте, возвращается в предпоследней кульминационной сцене балета в виде собственно танца и отдельных интонаций, звучащих умоляющее, и накладывается на темы Скарамуша. Важнейшую роль в балете играет музыкальная тема болеро — танца, символизирующего в спектакле страсть, чувственность и свободу самовыражения. Кроме того, болеро исподволь подготавливает появление первой темы Скарамуша (ц. 31), звучащей и как эмоциональный «выход» длительно накапливающегося в недрах танца напряжения, и как долгожданная материализация чего-то незнакомого, волнующего и опасного. Тема болеро предстает в двух основных интонационно-мелодических и оркестровых вариантах, исполняемая деревенскими музыкантами и Скарамушем. Далее она активно развивается, то перерастая в вихревое движение (танцы Блонделен первого и второго актов), то появляясь в виде интонационно-ритмического намека

в различных сценах произведения, то воздействуя своими интонационно-ритмическими элементами на другие музыкальные темы. Третий танец — вальс — символизирует, подобно менуэту, светское начало, но также и человеческую беззаботность, легкость отношения к жизни. Вальс отличается изящным, акварельно-нежным рисунком мелодии и воздушной прозрачностью гармоний, подчеркнутых легкой оркестровой фактурой, которую наполнило звучание струнных, деревянных духовых и валторн. Примечательно, что в мелодических контурах танца угадывается едва заметное сходство с мелодией болеро¹⁰, а в одной из фраз можно различить ладовые проекции целотонного движения, знакомого по второй теме Скарамуша (такты 17–19 после ц. 56). Вальс, тема которого развивается в шестой, седьмой и девятой сценах первого акта, оттеняет катастрофическое состояние Блонделен, ее устремленность на зов музыки, позволяющей испытать истинное наслаждение танцем. Сочетание ритмоинтонационных элементов вальса и болеро можно обнаружить в теме Жиголо (второй акт, сцены 2; 3; 5), уговаривающего Лейлона отправиться с ним в путешествие и забыть о жене, которая, как утверждает опытный приятель, не вернется. Интересно, что на варианте этой же темы построенная последующая лирико-симфоническая сцена одиночества Лейлона. Нежное, возвышенное звучание этого эпизода проникнуто рыцарственным благоговением, напоминает по характеру некоторые фрагменты «Арлезианки» Ж. Бизе и «Песнь менестреля» А. Глазунова. С названными произведениями опус Сибелиуса опосредованно связывает тема сердечного влечения к женщине, остающейся в чем-то «далекой» и загадочной для преданного и мужественно влюбленного.

Психологическая утонченность, искренность эмоций и глубина содержания в сочинении Сибелиуса во многом основана на мастерском претворении танцевальности, ее драматургической «многоликости». Думается, что к своему произведению, «балансирующему» между пантомимой и балетом, композитор испытывал особенное чувство. Кроме танцевальной проблематики, оказавшейся близкой Сибелиусу, этот балет затрагивал еще более личную тему — скрипичную, напомнившую ему о мечте юности стать исполнителем-вирутозом. Автор хотел, чтобы «Скарамуш» звучал чаще, однако тесная связь музыки со сценическим действием весьма затруднила «перевод» балета в формат оркестровой сюиты, несмотря на выраженную танцевальность сочинения. Специфика музыкального облика произведения сказалась и в его оценке исследователями. Так, например, американский музыковед Роберт Лейтон, считает данную

¹⁰ О теме болеро напоминает широкий амбитуз мелодии (от квинтового до терцового тона через октаву), орнаментальный характер мелодического движения. Последнее может вызвать и некоторые параллели с главной темой «Арагонской хоты» М. Глинки, имеющей, как известно, фольклорное испанское происхождение.

партитуру «опусом весьма неровного в художественном отношении качества» [12, с. 98]. Тем не менее балет «Скарамуш» неоднократно ставился в Финляндии и на сценах других европейских стран: в Стокгольме (О. Леманис¹¹, 1936), Риге (Р. Хайтауэр, 1951; А. Лемберг 1971), Брно (А. Лемберг, 1980), всякий раз убеждая в смысловой многогранности музыкально-танцевальных идей Яна Сибелиуса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dahlström F.* Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke / von Fabian Dahlström. Wiesbaden [etc.]: Breitkopf & Härtel, cop. 2003. XLVII, 768 S.
2. *Вершинина И. Я.* Балетная музыка // Музыка XX века, 1890–1945: очерки. В 2 ч. / отв. ред. Д. В. Житомирский. М.: Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. С. 187–231.
3. *Кулаков В. А.* 2500 хореографических премьер XX века, 1900–1945: энцикл. Словарь. М.: Дека-ВС, 2008. 333 с.
4. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomennanut Tuomas Anhava. 3. 1972. 406 s.
5. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomennanut Tuomas Anhava. 5. 1988. 439 s.
6. *Груцынова А. П.* Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков. Очерки. Саратов: Саратов. гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. 314 с.
7. *Хвостов Б. А.* Артур Шницлер // История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. Т. I. С. 52–79.
8. *Стрельникова А. А.* Австрийская драматургия первой половины XX в. // История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. Т. I. С. 541–578.
9. *Sibelius J.* Scaramouche. Pantomime tragique par Poul Knudsen. Op. 71. Conductor's Score. Copyright 1918 by Wilhelm Hansen. Copenhagen. Edited revised by Julia A. Burt. 230 p.
10. *Тавастшерна Э.* Сибелиус / пер. Ю. Э. Каявы, ред. Г. М. Шнейерсон. М.: Музыка, 1981. Ч. 1. 279 с.
11. Юнг К. Г. Алхимия снов / пер. с англ. СПб.: Timothy, 1997. 352 с.
12. Layton R. Sibelius: The Masters Musicians Series. New York: Schirmer Books, 1965. 210 p.

¹¹ О теме болеро напоминает широкий амбитуз мелодии (от квинтового до терцового тона через октаву), орнаментальный характер мелодического движения. Последнее может вызвать и некоторые параллели с главной темой «Арагонской хоты» М. Глинки, имеющей, как известно, фольклорное испанское происхождение.

REFERENCES

1. *Dahlström F.* Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke / von Fabian Dahlström. Wiesbaden [etc.]: Breitkopf & Härtel, cop. 2003. XLVII, 768 S.
2. *Vershinina I. Ya.* Baletnaya muzyka // Muzyka XX veka, 1890–1945: ocherki. V 2 ch. / otv. red. D. V. Zhitomirskij. M.: Muzyka, 1976. Ch. 1. Kn. 1. S. 187–231.
3. *Kulakov V. A.* 2500 horeograficheskikh prem'er XX veka, 1900–1945: encikl. Slovar'. M.: Deko-VS, 2008. 333 c.
4. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 3. 1972. 406 s.
5. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 5. 1988. 439 s.
6. *Grucynova A. P.* Muzyka francuzskogo baleta konca XIX – nachala XX vekov. Ocherki. Saratov: Saratov. gos. kons. im. L. V. Sobinova, 2019. 314 s.
7. *Hvostov B. A.* Artur Shnicler // Istoriya avstrijskoj literatury XX veka. M.: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN, 2009. T. I. S. 52–79.
8. *Strel'nikova A. A.* Avstrijskaya dramaturgiya pervoj poloviny HKH v. // Istoriya avstrijskoj literatury XX veka. M.: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN, 2009. T. I. S. 541–578.
9. *Sibelius J.* Scaramouche. Pantomime tragique par Poul Knudsen. Or. 71. Conductor's Score. Copyright 1918 by Wilhelm Hansen. Copenhagen. Edited revised by Julia A. Burt. 230 p.
10. *Tavastsherna E.* Sibelius / per. Yu. E. Kayavy, red. G. M. Shneerson. M.: Muzyka, 1981. Ch. 1. 279 s.
11. *Yung K. G.* Alhimiya snov / per. s angl. SPb.: Timothy, 1997. 352 s.
12. *Layton R.* Sibelius: The Masters Musicians Series. New York: Schirmer Books, 1965. 210 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 782.91

ДЭВИД ЛЭНГ И ЭДУАРД ЛОК: МУЗЫКА ПОСТМИНИМАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Кром А. Е.¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40. Нижний Новгород, 603950, Россия.

Статья посвящена проблеме функционирования музыки постминимализма в современной хореографии. На примере творческого содружества американского композитора Дэвида Лэнга и канадского балетмейстера Эдуарда Лока автор рассматривает взаимодействие визуального и аудиального компонентов в их спектаклях. Мастера осуществили четыре проекта в жанре contemporary dance — «Соль» (*Exaucé/Salt*, 1999), «Амелия» (*Amelia*, 2002), «Андре Аурия» (*Andre Auria*, 2006) и «Амджад» (*Amjad*, 2007). Лэнг и Лока объединили общие эстетические взгляды на искусство, свободное пересечение границ между академической и массовой культурой, возвращение к истокам языка и вместе с тем жесткий рационализм его организации, принципиальная работа с репетитивной техникой. Важным выразительным приемом совместных постановок Лэнга и Лока стал контраст музыкального и пластического: нейтральный звуковой материал, лаконичные диатонические паттерны в исполнении инструментального трио / квартета оттеняют экстремальную скорость и автоматическую точность движений на пределе человеческих возможностей, присущую хореографии. Наибольшее внимание уделено балету «Амелия», переведенному Локом в кинематографический жанр *film dance*. Лэнг дополняет состав фортепианного трио вокальной партией: женский голос озвучивает тексты пяти песен американского рок музыканта Лу Рида. Появление слова расширяет границы жанра, а также вносит новые смысловые акценты в содержание. В отличие от «классической фазы» минимализма 1960-х годов постминимализм начал вбирать в себя разнообразные стилевые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной хореографической интерпретации.

Ключевые слова: Дэвид Лэнг, Эдуард Лок, музыка постминимализма, *contemporary dance*, балет «Амелия», репетитивная техника, *film dance*.

DAVID LANG AND ÉDOUARD LOCK: POST-MINIMALIST MUSIC IN CONTEMPORARY DANCE

*Krom A. E.*¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40, Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation.

The article deals with the problem of the functioning of post-minimalist music in contemporary dance. On the example of the creative collaboration between the American composer David Lang and the Canadian choreographer Édouard Lock, the author examines the interaction of the choreographic and musical components in their performances. The masters carried out four projects in the genre of contemporary dance – *Exaucé / Salt* (1999), *Amelia* (2002), *Andre Auria* (2006) and *Amjad* (2007). Lang and Lock were united by common aesthetic views on art, the free crossing of boundaries between academic and popular culture, a return to the origins of the language and, at the same time, the rigid rationalism of its organization, and the principled work with repetitive technique. An important expressive technique of Lang and Lock's joint productions was the contrast of musical and plastic: neutral sound material, laconic diatonic patterns performed by the instrumental trio/quartet set off the extreme speed and automatic precision of movements at the limit of human capabilities inherent in choreography. The greatest attention is paid to the ballet *Amelia*, translated by Lock into the cinematic genre of film dance. Lang complements the piano trio with a vocal part: a female voice voices the lyrics of five songs by American rock musician Lou Reed. The appearance of the word expands the boundaries of the genre, and also introduces new semantic accents into the content. Unlike the "classical phase" of minimalism in the 1960s, post-minimalism began to absorb a variety of stylistic and emotional overtones, which, while maintaining repetitive technique, formed fertile ground for its expressive and free choreographic interpretation.

Keywords: David Lang, Édouard Lock, postminimalism music, contemporary dance, *Amelia*, repetitive technique, film dance.

Музыкальный минимализм с первых шагов своего существования развивался в тесном содружестве с живописью, скульптурой, кинематографом, танцем. Американские музыканты, художники, хореографы искали новые формы высказывания на поле авангарда начала 1960-х годов. Общим знаменателем их экспериментов стал принцип репетитивности.

Музыку и танец (временной и пространственно-временной виды искусства) объединил феномен движения постепенно развертывающегося процесса.

«Накапливающиеся» процессы Терри Райли, «фазовый сдвиг» Стива Райха, арифметический «процесс сложения и вычитания» Филиппа Гласса нашли адекватное пластическое воплощение в многочисленных хореографических композициях выдающихся представителей танца постмодерна — Анны Хэлприн, Триши Браун, Люсинды Чайлдс, Лауры Дин, Ивонны Райнер.

Репетитивная техника, предполагающая логически выстроенный процесс мультиплицирования кратких элементарно организованных паттернов, инспирировала обращение к простым, но жестко структурированным, неизменно повторяющимся жестам в хореографии. Минималистские танцевальные постановки питали ровный пульс, ритмичность, непрерывная остринатность, отраженная в числовых формулах, однородность движения, бодрый темп, громкая динамика, преобладание мажорных красок.

Единство эстетических принципов и средств выражения привело не только к возникновению многочисленных совместных проектов, но и к авторским перформансам, в которых композитор, хореограф и танцовщик представал в одном лице (Лаура Дин, Мередит Монк).

Европейская ветвь музыкального минимализма также оказалась тесно связана с танцевальным искусством. Творчество А. Пярта, Дж. Тавенера, В. И. Мартынова притягивало к себе разных по стилю хореографов.

Переход к следующей фазе эволюции — постминимализму — во второй половине 1970-х годов в США вызвал новый всплеск интереса со стороны балетмейстеров. Жанровая свобода, многопластовость фактуры, гармоническая и тембровая красочность при сохранении устойчивой метрической пульсации и репетитивности сделали американский постминимализм исключительно привлекательным для танца. Универсализм этого направления обеспечил свободу взаимоотношений видимого и слышимого.

Часто музыкальный и пластический компоненты развиваются автономно. Репетитивные сочинения, статичные на макроуровне и интенсивно развивающиеся на микроуровне, хореографы рассматривают как нейтральный фон, своего рода «звуковые обои» [1, р. 54], оттеняющие любую балетную идею. Если минималистский танец стремился к абстрактности движения, исследованию физиологической сущности жеста вне культурного контекста, то на следующем этапе, по мнению ученых Роджера Коупленда и Маршалла Коэна, «для искусства становится практической, если не идеологической и духовной необходимостью, восстановить отношения с “миром”, вернуть себе те аспекты человеческого опыта, которые когда-то были категорически отринуты во имя модернистской чистоты» [2, р. 516]. Пластический рисунок вновь обрастает символикой и обретает богатые коннотации. Те же процессы проявляются в музыке, не только смело разрушающей границы стилевой герметичности «классической фазы» минимализма, но и демонстрирующей не свойственный ей ранее широкий спектр эмоций.

Американский постминимализм, ярко заявивший о себе в зрелом творчестве Райха и Гласса, продолжил свое развитие у композиторов Уильяма Дакворта, Джона Адамса, а также у представителей следующего поколения — Майкла Гордона и Дэвида Лэнга. Последний из названных авторов выказывает устойчивый интерес к музыкальному театру, как оперному, так и балетному. Крупная фигура в современном искусстве США, участник сообщества «Стук по консервным банкам» (*Bang on a Can*), Лэнг¹ сотрудничал с коллективами Парижской национальной оперы и Нидерландского театра танца, со многими выдающимися хореографами, в том числе со Сьюзен Маршалл («Пение в глухой ночи», 2008)², Бенжамен Мильпье («Не всё сразу», 2009; «Откровенный», 2010)³; Шэнь Вэй («За резонансом», 2001; «Повтор части III», 2009)⁴.

Представители *contemporary dance* охотно обращаются к его инструментальным сочинениям, изначально не предназначенным для оттанцовывания. Большинство спектаклей поставлены на небалетную музыку композитора. Например, балетмейстеры Джессика Лэнг и Понтус Лидберг⁵ в 2010 году выбрали пьесы «Форсированный марш» (*Forced March*) для инструментального ансамбля (2008) и «Так называемые законы природы» (*The So-Called Laws of Nature*) для квартета ударных (2002). Лэнг сам говорит о повышенном внимании к его творчеству: «Почти все, что я делаю, так или иначе находит хореографическое воплощение — Твайла Тарп, Королевский балет, — но я никогда не работал в тесном контакте с хореографами. Музыка каким-то образом отыскивается сама» [3].

Наиболее близкое взаимодействие сложилось у композитора с известным канадским мастером танца Эдуардом Локом⁶, одним из ведущих деятелей *contemporary dance* и организатором собственной труппы *La La La Human Steps*. Они осуществили четыре успешных совместных проекта. Это бессюжетные балеты «Соль» (фр. / англ. Eхаусé/Salt, 1999), «Амелия» (*Amelia*, 2002), «Андре Аурия» (*Andre Auria*, 2006) и «Амджад» (*Amjad*, 2007). В последнем спектакле Лэнг и английский музыкант Гэвин Брайерс (1943–) аранжировали в репетитивном ключе фрагменты из балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» для камерного ансамбля.

¹ David Lang (1957–).

² Marshall (*Singing in the Dead of Night*).

³ Benjamin Millepied (*Everything doesn't happen at once; Plainspoken*).

⁴ Shen Wei (*Behind Resonance; Re-Part III*).

⁵ Jessica Lang & Pontus Lidberg.

⁶ Édouard Lock (1954–).

Интертекстуальные игры с популярными произведениями прошлого можно назвать характерной чертой постминималистского творческого метода Лэнга, полностью преобразившего «Революционный этюд» (*Revolutionary etude*) Ф. Шопена для квартета саксофонов (2006), арию Зорастро «О, ты, Изиды и Озирис» В. А. Моцарта из оперы «Волшебная флейта» (*O Isis and Osiris*) для медных духовых и ударных (2005) и даже ренессансный шансон «Бледное лицо» (*Face so pale*; фр. *Se la face au pale*) для шести фортепиано (1992). Как правило, трансформация оригинала оказывается столь радикальной, что делает первоисточники в его опусах практически неузнаваемыми.

В поле внимания композитора попадают не только музыкальные произведения, но также оперные либретто, популярные сюжеты, тексты, вызывающие устойчивые ассоциации с конкретными авторами и неизбежно побуждающие его к диалогу с ними. Такова опера «Узник государства» (*Prisoner of the State*, 2019), в основу которой легли разные редакции либретто бетховенского «Фиделио»; цикл «Любовная неудача» (*Love fail*, 2012) для женского вокального квартета, озвучившего легенду о Тристане и Изольде. В балете «Амелия» музыкант «переинтонирует» культовые песни Лу Рида.

Постмодернистская интерпретация классики оказалась созвучна эстетическим взглядам Лока: если в балете «Амджад» Брайерс «переписывал» для него Чайковского, то в постановке «Новая работа Эдуарда Лока» (*New Work by Édouard Lock*, 2011) деконструировал фрагменты опер «Дидона и Эней» Г. Перселла и «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. Возможно, притягательность постминималистских прочтений шедевров прошлых веков для современной хореографии заключается в универсальном воздействии репетитивной техники, способной втягивать в орбиту своего влияния любую музыку и подчинять ее гипнотическим остигательным ритмам. Кроме того, постминималистская опора на тональность и регулярную акцентность благоприятствует ее диффузии со стилевыми моделями Нового времени (барокко, классицизма, романтизма). Возникающий в результате нейтральный звуковой фон эффектно высвечивает главенство танца.

Многолетняя работа Лэнга и Лока над балетными постановками зиждилась на общих интересах и представлениях об искусстве. Хореограф и композитор сблизило свободное пересечение границ между академической и массовой культурой. Лэнг часто обращался к амплифицированному звуку, ритмам и тембрам рок-музыки, включал в инструментальный состав электрогитару и драм-машину; Лок с удовольствием сотрудничал с рок-идолами Дэвидом Боуи и Фрэнком Заппой. В балет «Соль» кроме музыки Лэнга он поместил три композиции Кевина Шилдса (Kevin Shields) из ирландской рок-группы 1980-х годов *My Bloody Valentine*. В спектакле «Амелия» минималистский акустический ландшафт нарушает рок-баллада с латинскими ритмами *Surfing exile* Норманда-Пьера Билодо (Normand-Pierre Bilodeau).

Оба мастера получили академическое образование и обрели высокий уровень профессионализма. Лэнг учился в Стэнфорде и Йеле, Лок изучал литературу и кинематограф в университете Конкордия в Монреале⁷. Их оригинальные творческие идеи неразрывно связаны с традицией, с возвращением к истокам языка и вместе с тем с жестким рационализмом его организации.

В музыке Лэнга опора на репетитивные приемы Райха и Гласса сочетается со стилистикой мюзикла, рока, а в последние годы — с обнаженной простотой метамодернизма, разворотом к монодии, элементарным звуковым последовательностям отрешенно-возвышенного или печально-надломленного характера, ранее не свойственным американскому минимализму.

Уникальный хореографический почерк Лока характеризуется соединением экстремальной скорости и автоматической точности движений на пределе человеческих возможностей с непосредственной чувственностью и эмоциональной экзальтацией. Театральный критик Ольга Гердт, рассматривая постмодернистскую идею «трех смертей» — тела, танца и автора в истории *contemporary dance*, рассуждает о способах «уничтожить» тело, «сконструировав его как идеальное, механическое или, позднее, виртуальное. Расчеловечив его, другими словами — представив странным, необычным, часто футуристическим объектом» [4]. Лок соприкасается с этой тенденцией не только за счет экстраординарного темпа, но и благодаря привлечению виртуальных «двойников», дублирующих жесты танцовщиков на больших сценических экранах.

Между тем исследователи «выводят» оригинальный стиль Лока из классической балетной лексики. Только ее интерпретация направлена «не на раскрытие амплитуды движений, а на сжатие — так, что вся энергия какого-нибудь 30-секундного па, спрессованного здесь до трех секунд, выстреливает электрическим разрядом» [5, с. 11]. Хореограф Татьяна Кузнецова отмечает, что «безумный, едва уловимый глазом темп движений и фантастическая мелкая техника ног» основаны «на группе “ударных” традиционного экзерсиса (всевозможных *batteries*, *battus*, разнонаправленных *frappes*, *petits battements*, бесфорсовых пируэтах во всех направлениях)» [6, с. 9]. Критик выделяет еще один прием Лока — необычную координацию корпуса и рук: «Бешеная (но ювелирно выверенная) жестикуляция напоминает перебранку глухонемых: ладони мелькают у губ, ушей, глаз; руки петлей захватывают шею, забрасываются за спину; тело изгибается глотающей волной и колотится из стороны в сторону как дерево в шторм» [там же]. При этом артисты периодически танцуют на пуантах, которые хореограф надевает не только на женщин, но и на мужчин. Таким образом Лок «преображает академическую речь экзерсиса в ошеломляюще актуальный язык» [там же].

⁷ Он приехал в Канаду с родителями в возрасте трех лет из Марокко.

Крайняя экспрессия локовского танца, на первый взгляд, входит в противоречие с однородной, надэмоциональной репетитивностью композиции Лэнга. Не случайно критики, восхищавшиеся хореографией, отмечали «неубедительный выбор музыки», «недостаточное согласование» движения и звука [7] и даже отказывали композитору в таланте [8, р. 155]. Между тем сам факт многолетнего сотрудничества по инициативе балетмейстера заставляет внимательнее вслушаться в диалог различных компонентов их спектаклей.

Свои идеи Лэнг стремится выразить простым музыкальным языком. Работу с «элементарными частицами» композитор постулирует как важный компонент своей эстетики: «Существует определенный вид музыки, который мне действительно по душе — без орнамента, без особых фантазий, без развернутой мелодии, без сильных эмоциональных взлетов и падений <...> Я предпочитаю оставаться в более или менее однородном состоянии. Мне не нравится суперсложная оркестровка... Я люблю, чтобы моя музыка была максимально скромной по средствам» [9].

Контраст музыкального и визуального представляется намеренным художественным приемом: «приглушенность» звукового материала, неторопливые мелодические фразы на фоне репетитивного аккомпанемента, аскетизм сценического пространства, освещения, костюмов подчеркивают невероятную плотность и интенсивность жестов, страстность, внезапно сменяющуюся отстраненностью поз и застывших фигур.

Типичная для Лока камерность и даже интимность спектаклей, опора на соло и дуэты поддерживается тонкой ансамблевой партитурой Лэнга. Его любимый состав включает в себя универсальное фортепиано и близкую тембру мужского голоса виолончель, к ним добавляется скрипка («Амелия»), электрогитара («Соль»), два альты («Амджад»). Прозрачная фактура позволяет проследить линию каждого инструмента, занимающего свое регистровое поле, в котором разворачиваются непрерывно повторяющиеся паттерны. Репетитивная техника концентрирует внимание на малейших деталях: причудливой ритмической игре, смене метра, расширению и сжатию «темы», внедрении «чужеродных» диссонантных звуков в диатонический звукоряд.

Музыкально-пластические пересечения проявляются в остинатности лаконичных инструментальных фраз и танцевального рисунка. Репетитивный язык тела отражает изысканное плетение минималистского звукового полотна. Диалогичность музыки и танца подчеркивается визуально: как правило, ансамбль располагается прямо на сцене, оттеняя хореографию и придавая условность происходящему.

В балете «Амелия» фортепианное трио дополняет вокальная партия: женский голос озвучивает тексты пяти песен легендарного американского рок музыканта Лу Рида (1942–2013). Появление слова расширяет границы жанра,

а также вносит новые смысловые обертоны в содержание. В отличие от распространенной в рок-культуре практики кавер-версий хитов, Лэнг не только полностью меняет стилевой вектор, он «пересочиняет» известные композиции, оставляя неизменными лишь их слова.

Обращение к творчеству Лу Рида представляется не случайным. Лидер экспериментальной рок-группы *The Velvet Underground*, Льюис Аллан Рид основал ее в 1964 году вместе с Джоном Кейлом, который в те годы активно сотрудничал с Дж. Кейджем и родоначальником минимализма Ла Монте Янгом. В первой половине 1960-х годов Кейл принимал активное участие в деятельности его «Театра вечной музыки» в качестве вокалиста. Влияние янговских идей можно обнаружить в репертуаре *The Velvet Underground*: это эксперименты с предельно громкой динамикой, низкими частотами, медитативность, статика, органные пункты, длительные импровизации на один аккорд, увлечение психоделикой и опыты с измененным состоянием сознания.

С минимализмом рок-культуру сблизило и активное обращение к социальной проблематике. В «Амелии» проходит тема наркотиков: с ней связаны две песни — «Героин» и «Я жду моего мужчину», в последней описана встреча с наркодилером. Композиции были созданы Лу Ридом летом 1965 года, а несколько месяцев спустя вошли в альбом *The Velvet Underground and Nico*, выпущенный на пластинке в 1967 году. Лэнг признавался, что именно эта группа стала для него в юности проводником в мир запретного: «Я вырос в кристально чистой книжной среде, интересовался классической музыкой. Все вещи, о которых она говорит, очень благородны — жизнь и смерть, любовь и братство. А потом в средней школе я увлекся “Velvet Underground” — желто-банановой пластинкой Энди Уорхола. Я впервые услышал слова: “Искусство опасно и страшно, человеческая жизнь включает в себя преступность, секс и наркотики”» [3]. Однако при всем интересе к рок-культуре, психоделическую траекторию ее развития Лэнг в своей судьбе обошел стороной.

Композитор сохранил свободную повествовательно-декламационную манеру исполнения, присущую Лу Риду, речевые интонации рок-песен, но поместил их в минималистскую стилевую среду: вместо оглушительного бита и характерного саунда электрогитары приглушенно звучит высокий женский голос, который на фоне «дистиллированных» паттернов фортепианного трио доверительно рассказывает трагические истории о жизни и любви. Переинтерпретация текста получила положительную оценку бывшего лидера *The Velvet Underground*, а Эдуард Лок в авторских комментариях охарактеризовал композиции как «странно острые и горьковато-сладкие» [10].

Между тем в «Амелии» хореограф не ставил перед собой цели раскрыть конкретные сюжетные линии песен: его вдохновляли страсти, сильные эмоции,

сталкивающие мужчину и женщину в напряженном, подчас конфликтном диалоге. Гендерные отношения — одна из ключевых тем в творчестве Лока. Он претворяет ее весьма разнообразно: часто представляя в контексте игровой стихии, с амбивалентным обменом ролями. Сквозным мотивом его спектаклей является взаимодействие «маскулинной женщины», доминирующей в паре, иногда предельно взрослой для балета, и «феминизированного мужчины» [8, р. 153], подчеркнуто юного, в некоторых постановках появляющегося в образе трансвестита — на атласных пуантах, со сценическим макияжем. Как известно, интерес к людям с неоднозначной гендерной идентичностью был присущ и Лу Риду.

Текст песни «Я буду твоим зеркалом» эффектно обыгрывается танцовщицами, повторяющими плавные жесты друг друга: выразительно накрашенные юноша и девушка одеты в брючные костюмы и балетки, а хореографический язык, построенный на мелкой технике, еще больше сглаживает различия между ними.

«Амелия» заняла исключительное место в совместном творчестве Лэнга и Лока: важным шагом в их экспериментах стал перевод балета в кинематографический формат. Лок категорически отказался от обычной экранизации спектакля и создал самостоятельный проект в жанре *film dance*, в котором выступил в роли режиссера и мастера монтажа. Изучавший искусство кино в университете, хореограф всегда сам осуществлял видео и фотосъемки для своих мультимедийных постановок, что помогло ему снять полномасштабный часовой фильм-балет. «Амелия» была благосклонно принята публикой и критиками, отмечена многочисленными наградами на театральных фестивалях в Чикаго, Праге, Люцерне, Банфффе (Канада).

Объединение балетмейстера и кинорежиссера в одном лице — американская традиция, уходящая корнями в авангардный театр 1960-х годов. Кинематографист Алла Ковган отмечает: «Ивонн Райнер сама снимала фильмы. То же самое делала и Мередит Монк. Мерс Каннингем настолько увлекся кинематографом и видео, что назвал его одним из четырех главных факторов, которые повлияли на его формирование как хореографа» [11]. «Амелия» Лока заняла достойное место в ряду успешных танцфильмов.

Специально для киноверсии Лок полностью изменил сценографию. Она предельно минималистична: «Я задумал сценическое пространство как деревянную коробку с закругленными стыками между стенами и полом, сделанную из светлых кленовых досок. Они символизировали для меня пол сцены, как бы “обернутый” вокруг танцовщиков» [10]. Восприятие десятиметрового квадратного короба, замкнутого с трех сторон восьмиметровыми стенами, меняется в зависимости от освещения и работы камеры. «Все сокращено до трех элементов: объектив, свет и движение» (цит. по: [12]).

Между тем сознательное самоограничение и аскетичность средств выражения не помешали Локу построить контрастную драматургию, удерживающую интерес аудитории на протяжении фильма.

Лок обыгрывает противопоставление звука и тишины между балетными номерами. Бесконечное репетитивное движение музыки неожиданно обрывается, и в наступившем молчании слышатся удары сердца, взволнованное дыхание, стук балетной обуви о пол.

Режиссер виртуозно работает с пространством, постоянно переключая фокус внимания зрителя. В кинокартине много крупные планы, позволяющих рассмотреть мельчайшие детали: красивое лицо, застывший взгляд, замершие в неестественных позах фигуры, иногда словно парящие в воздухе. На общих планах камера взмывает на несколько метров ввысь, снимая сверху стремительное кружение танцовщиков. Лихорадочные жесты, напоминающие пантомиму, сменяются выразительными стоп-кадрами.

Важным приемом в «Амелии» выступает игра света и тени. Пары получают своих «двойников», отражающих их быстрые взволнованные движения в страстном танце теней на стене или на полу. Гаснущее освещение формирует композицию, отделяя номера друг от друга, съемки с голубым фильтром акцентируют точку золотого сечения в развитии хореографической драмы, а вспыхнувший в темноте луч «зажигает» сердце лирического героя в момент кульминации. В музыке мерцание светотени отражено уже во вступительной лейтинтонации — чередовании разложенных трезвучий мажора и минора, звучание которых сопровождает появление женского силуэта на залитом солнцем фоне.

Лок прибегает к контрасту геометрических фигур: квадратная сцена-коробка в полумраке превращается в круглую арену под ярким светом прожектора. Символическое значение для хореографа имеет положение тела танцовщиков: вертикальное в начале миниатюр и горизонтальное в конце. Монохромные черные костюмы у мужчин и черные боди с полупрозрачным кружевным верхом у женщин оттеняют белую кожу артистов и древесно-карамельный цвет окружающего пространства.

«Амелия» звучит очень пронзительно и трагично. Она поднимает экзистенциальные проблемы человеческого существования (одиночества, непонимания друг друга, обреченных на разрыв отношений, разрушения наркозависимой личности). Сам фильм, по меткому замечанию одного из критиков, предназначен для домашнего просмотра в таких же замкнутых коробках квартир.

Союз постминимализма и современной хореографии оказался возможен благодаря важному эстетическому сдвигу, произошедшему в прошлом столетии, когда любая музыка стала рассматриваться балетмейстерами как дансанта. В отличие от «классической фазы» минимализма 1960-х годов, пост-

минимализм начал вбирать в себя разнообразные стилевые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной пластической интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Koblitz D.* Minimalist Music for Maximum Choreography: Breaking Away from the Rhythmic Straight Jacket // *Dance Magazine*. 1985. № 2 (59) (February). P. 52–55.
2. *Copeland R., Marshall C.* What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. 582 p.
3. *Zuckerman A.* Composer: David Lang // *New York Magazine*. 2005. January 28 [Электронный ресурс]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/10960/> (дата обращения: 07.07.2022).
4. *Гердт О.* Contemporary dance: история трех смертей // *Театр*. 2015. № 20 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (дата обращения: 07.07.2022).
5. *Кузнецова Т.* Пляшущие сверхчеловеки // *Коммерсантъ*. 2011. № 19 (4 февр.) С. 11.
6. *Кузнецова Т.* Локальная революция на пуантах // *Коммерсантъ*. 2003. № 176 (27 сент.). С. 9.
7. *Karlovsky P.* Edouard Lock and LaLaLa Human Steps: Amelia. Berlin. 17.08.2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://karlovsky.net/reviews/20050817/Amelia.html> (дата обращения: 07.07.2022).
8. *Massoutre G.* La douloureuse beaute d'exister Amelia // 2003. № 108 (3). Jeu. P. 150–155.
9. *Davidson J.* David Lang Wants to Be More Superficial. David Lang Personal Website [Электронный ресурс]. URL: <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial> (дата обращения: 21.11.2021).
10. *Lock E.* Amelia Film. Director's Notes [Электронный ресурс]. URL: https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film_829_3958195.pdf (дата обращения: 07.07.2022).
11. *Васенина Е.* Когда кино танцует: интервью с режиссером фильма «Каннингем» Аллой Ковган // *Театр*. 2016. № 27–28 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/kogda-kino-tantsuet/> (дата обращения: 07.07.2022).
12. *Bilodeau M.* Amélia sous verrou // *Ledevoir*. 2003. Oct. 15 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/38323/amelia-sous-verrou> (дата обращения: 07.07.2022).

REFERENCES

1. *Koblitz D.* Minimalist Music for Maximum Choreography: Breaking Away from the Rhythmic Straight Jacket // *Dance Magazine*. 1985. № 2 (59) (February). R. 52–55.
2. *Copeland R., Marshall C.* What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. 582 p.
3. *Zuckerman A.* Composer: David Lang // *New York Magazine*. 2005. January 28 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/10960/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
4. *Gerdt O.* Sontemporary dance: istoriya trekh smertej // *Teatr*. 2015. № 20 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
5. *Kuznecova T.* Plyashushchie sverhcheloveki // *Kommersant*“. 2011. № 19 (4 fevr.) S. 11.
6. *Kuznecova T.* Lokal'naya revolyuciya na puantah // *Kommersant*“. 2003. № 176 (27 sent.). S. 9.
7. *Karlovsky P.* Edouard Lock and LaLaLa Human Steps: Amelia. Berlin. 17.08.2005 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://karlovsky.net/reviews/20050817/Amelia.html> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
8. *Massoutre G.* La douloureuse beaute d'exister Amelia // 2003. № 108 (3). *Jeu*. R. 150–155.
9. *Davidson J.* David Lang Wants to Be More Superficial. David Lang Personal Website [Elektronnyj resurs]. URL: <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial> (data obrashcheniya: 21.11.2021).
10. *Lock E.* Amelia Film. Director's Notes [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film_829_3958195.pdf (data obrashcheniya: 07.07.2022).
11. *Vasenina E.* Kogda kino tancuet: interv'yu s rezhisserom fil'ma «Kanningem» Alloj Kovgan // *Teatr*. 2016. № 27–28 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/kogda-kino-tantsuet/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
12. *Bilodeau M.* Amélie sous verrou // *Ledevoir*. 2003. Oct. 15 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/38323/amelia-sous-verrou> (data obrashcheniya: 07.07.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кром А. Е. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки; yannakrom@yandex.ru
ORCID 0000-0002-6121-2766

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krom A. E. — Dr. Habil. (Art); Professor of the Chair of the History of Music; yannakrom@yandex.ru
ORCID 0000-0002-6121-2766

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.071.5

УТЕРЯННЫЕ ТЕРМИНЫ И ДВИЖЕНИЯ ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В. И. СТЕПАНОВА

*Жирова В. В.*¹

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

Статья посвящена реконструкции утерянных терминов и движений из Программы В. И. Степанова 1895 года, заложившей тенденцию унификации школы русского балета. Материалы программы представляют теоретический и практический интерес и позволяют оценить исторический уровень техники классического танца. В статье сопоставляются современная балетная терминология и терминология, использованная В. И. Степановым и В. Д. Тихомировым (последний перевел и частично транскрибировал на русский язык Программу 1895 года). Автором выявлены утраченные движения (*battement tenant en haut*, *brisé Télémaque*, *glissade battu*, *pirouette sur le pivot*, *pas de Zéphire en tournant*), перспективные для актуализации в современном уроке классического танца.

Ключевые слова: балет, классический танец, программа, реконструкция, термины, движения, В. И. Степанов, В. Д. Тихомиров.

LOST TERMS AND MOVEMENTS FROM VLADIMIR STEPANOV'S CLASSICAL DANCE CURRICULUM

*Zhirova V. V.*¹

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

This article is devoted to the reconstruction of lost terms and movements from the classical dance curriculum created by V. Stepanov in 1895 and regarded as the origin of unification of the Russian ballet school. The materials of the curriculum represent theoretical and practical interest and allow to estimate the

historical level of the classical dance technique. The article compares the modern ballet terminology and terminology of V. Stepanov and V. Tikhomirov, who translated and partly transcribed the 1895 curriculum into Russian. As a result of the research the movements recommended for updating in the modern classical dance lesson were identified: *battement tenant en haut*, *brisé Télémaque*, *glissade battu*, *pirouette sur le pivot*, *pas de Zéphire en tournant*.

Keywords: ballet, classical dance, curriculum, terms, movements, reconstruction, V. Stepanov, V. Tikhomirov.

В 1895 году по поручению руководства Императорского Санкт-Петербургского театрального училища В. И. Степановым¹ была составлена первая в истории учебного заведения программа² по классическому танцу — «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их», сохранившаяся до наших дней благодаря ее изданию в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебского [1]. Из-за скоропостижной смерти В. И. Степанова 16 января 1896 года его труд не получил практического применения в подготовке обучающихся. При подробном анализе Программы 1895 года было обнаружено использование французской терминологии, во многом отличающейся от современной. В одних случаях со временем изменились названия танцевальных *pas*, в других — утрачены сами движения. Целью исследования является реконструкция утерянных элементов.

В 1926 году программа В. И. Степанова была переведена артистом балета, балетмейстером и педагогом В. Д. Тихомировым (1876–1956) «и изложена... в русской транскрипции с допустимо точной передачей всей тонкости произношения звуков речи» [2, л. 17]. Таким образом, материал 1895 года был реализован на практике в Московском государственном балетном техникуме. На сегодняшний день терминология В. Д. Тихомирова не является корректной. Для восстановления программных движений ее перевод требует этимологического пересмотра. Рукопись программы 1926 года В. Д. Тихомирова [2, л. 17–20] хранится в РГАЛИ. Сравнительно недавно она была переиздана в учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова, Н. М. Цискаридзе «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [3], что подчеркивает актуальность исследования.

¹ В. И. Степанов (1866–1896) — артист балета, педагог, автор «нотно-линейной» системы записи танца.

² Программа была рассчитана на 7 лет обучения, терминология приведена полностью на французском языке.

Далее в статье движения будут рассмотрены в порядке их прохождения по Программе 1895 года. На первом году обучения В. И. Степанов выделял 6 видов plié: Pliement lent et tension rapide (сгибание медленное и вытягивание быстрое); Pliement rapide et tension lent (сгибание быстрое и вытягивание медленное); Pliement lent et tension lent (сгибание медленное и вытягивание медленное); Pliement rapide et tension rapide (сгибание быстрое и вытягивание быстрое); Pliement lent et tension rapide de la jambe soutenante tenant l'autre jambe en balance (сгибание медленное и вытягивание быстрое опорной ноги с удержанием другой ноги на весу); Pliement et tension égale de la jambe soutenante (сгибание и равномерное вытягивание опорной ноги). В редакции В. Д. Тихомирова «la jambe soutenante» [2, л. 17] переведена как «поддерживающая нога», хотя корректным, уже общепринятым эквивалентом на русском языке является «опорная нога». На данный момент эти разновидности demi-plié не используются в уроке классического танца, но можно провести прямую аналогию данных движений с движениями урока характерного танца, где встречаются два вида plié: плавное и резкое (акцентированное) [4, с. 12], комбинируемые между собой.

В Программе представлена своя классификация battement tendu [1, с. 260], требующая терминологической расшифровки (см.: табл. 1):

Таблица 1. Виды battement tendu

Виды battement tendu	Программа В. И. Степанова	Перевод Н. В. Тихомирова	Предлагаемая трактовка
1.	Petits battements simple du pied droit de la première position à la seconde	Малые батманы простые, правой ногой от первой позиции ко второй	Battements tendus в сторону по I позиции с правой ноги
2.	Petits battements simple du pied droit de la troisième position dessus à la seconde	Малые батманы правой ногой от третьей позиции ко второй	Battements tendus в сторону по III позиции с правой ноги, с закрытием работающей ноги вперед
3.	Petits battements croisés changé	Малые батманы крестные переменные	Battements tendus с переменным закрытием работающей ноги в V позицию, т. е., если правая нога стояла впереди, то она закроется назад, если сзади — то вперед

Таблица 1 (Продолжение). Виды *battement tendu*

Виды <i>battement tendu</i>	Программа В. И. Степанова	Перевод Н. В. Тихомирова	Предлагаемая трактовка
4.	<i>Petits battements simples alternatif</i>	Малые батманы простые поочередные	<i>Battements tendus</i> с поочередной работой ног (к примеру, если правая нога стояла в V позиции впереди, то после <i>battement tendu</i> вперед правой ногой следует <i>battement tendu</i> левой ногой назад)
5.	<i>Petits battements simples alternatif croisés</i>	Малые батманы поочередные круазэ	<i>Battements tendus</i> с поочередной сменой работающей ноги, т. е. при исполнении <i>battement tendu</i> в сторону и закрытии работающей ноги в V позицию назад, следующий <i>battement tendu</i> будет левой ногой в сторону

1. Термин *Petits battements simple du pied droit de la première position à la seconde* переведен В. Д. Тихомировым как «малые батманы простые правой ногой от первой позиции ко второй» [2, л. 17]. Они являются аналогом *battements tendus* в сторону по I позиции.

2. *Petits battements simple du pied droit de la troisième position dessus à la seconde* представляют собой *battements tendus* в сторону по III позиции с закрытием работающей ноги вперед. У В. Д. Тихомирова упущен перевод слова «dessus», имеющего важное значение в классификации *battement tendu* по В. И. Степанову. В сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» справедливо отмечено, что изучение *battement tendu* происходит «не только в сторону из I позиции, но и из III позиции. В современной школе такого варианта нет, учащиеся сразу исполняют *battement tendu* из V позиции» [3, с. 11].

3. *Petits battements croisés changé* переведены как «круазэ переменные» [2, л. 17]. Они соответствуют *battements tendus* с переменным закрытием работающей ноги в V позицию (т. е., если правая нога стояла впереди, то она закрывается назад, если сзади — то вперед).

4. *Petits battements simples alternatif*, или, как перевел В. Д. Тихомиров, «поочередные» [2, л. 17], вероятнее всего, сопоставимы с *battements tendus* с поочередной работой ног. К примеру, если правая нога стояла по V позиции впереди, то после *battement tendu* вперед правой ногой следует *battement tendu* левой ногой назад.

5. *Petits battements simples alternatif croisés* — «поочередные круазэ» [2, л. 17]. Исходя из логики классификации, можно предположить, что это — *battements*

tendus с поочередной сменой работающей ноги (т. е. при исполнении *battement tendu* в сторону и закрытии работающей ноги в V позицию назад, следующий *battement tendu* будет левой ногой в сторону).

Отдельное внимание стоит уделить *battement moyen* — «среднему батману» [2, л. 17]. Благодаря рукописному комментарию В. Д. Тихомирова³ удалось установить, что *battement moyen* — это «простейшая форма *battement frappé*» [5, л. 21], т. е. исполняемая носком в пол, на целой стопе. В методике преподавания характерного танца также есть термин «средний *battement*», имеющий абсолютно другое значение. «Это упражнение является подготовкой к различным чечеточным движениям» или равно «упражнению для свободной стопы» [4, с. 15], т. е. является неакцентированным *flic-flac*.

На третьем году обучения встречается утерянная разновидность *grand battement: **battement tenant en haut*** (*grand battement* с задержкой в наивысшей точке). Это движение, вырабатывающее силу ног и способствующее в дальнейшем освоении техники больших прыжков, не встречается в современной программе по классическому танцу. Однако профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой И. А. Трофимова на своих лекциях рекомендует его включать в комбинации *grands battements* в средних классах. Еще одно новое движение — это *battements serrés*, синонимичное *battements battus*. Оба термина в том же значении используются в методике преподавания Американского театра балета⁴ [6, с. 42]. Элиза Гейнор Минден подтверждает это в своей книге «*The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet*», где в качестве примера она приводит использование этого движения Одеттой в балете «Лебединое озеро» для создания эффекта трепетания [7, с. 145].

В программе четвертого года обучения дискуссионным является термин *temps couru*, обозначенный В. Д. Тихомировым как «куран» [2, л. 18]. Данный перевод подкрепляет гипотезу, выдвинутую авторами-составителями учебно-методического пособия «Программа классического танца. 100 лет улучшения» [3, с. 15], что под термином «*couru*» подразумевается не «бег» (пальцевое движение или связующий подход к прыжку), изучаемый по программе В. И. Степанова на пятом году обучения [1, с. 261], а старинное движение *temps de courante*, представляющее собой комбинацию *grand plié* с *port de bras*

³ В РГАЛИ (ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19, л. 21–30) хранится программа, дублирующая по содержанию программу 1895 года, с пометками и правками В. Д. Тихомирова и Н. П. Рославлевой (Ренэ).

⁴ *American Ballet Theatre National Training Curriculum* («Национальная учебная программа Американского театра балета») — программа обучения классическому танцу, разработанная в 2007 году Франко Де Вита и Раймондом Лукенсом под руководством Кевина МакКензи в Нью-Йорке.

(см.: [8, с. 198]). Описание *temps de courante* находится не «во вступительной статье Л. Д. Блок» [3, с. 6], а в самом тексте Л. Адиса, зафиксировавшего урок Ф. Тальони [8]. П. А. Силкин отмечал, что «данная комбинация применялась и в уроке Э. Чеккетти» [9, с. 49]. Более детально обе части *temps de courante* изложены в книге С. Бомонта и С. Идзиковского [10, с. 106]. Эти материалы также переизданы в учебном пособии П. А. Силкина «История и теория балетной педагогики. Классический танец» [9].

Подробно описано движение четвертого года обучения *développé en avant, de tour en dedans la jambe en haut de côté, la jambe en haut pliée* (повторить 3 раза), также исполняемое *en dehors la jambe en arrière* и *de côté en dehors et en dedans* [1, с. 261]. Трактовка В. Д. Тихомирова «девелопэ вперед, в 1/4 тура, назад нога в воздухе, сбоку нога в воздухе плиэ» [2, л. 19] абсолютно не соответствует рисунку движения. Упражнение представляет собой *développé* вперед, поворот *en dedans* до положения в сторону, сгибание работающей ноги на *passé*, т. е. одну из форм *battement divisé en quarts* — четвертых *battements*, проиллюстрированную во втором издании «Основ классического танца» А. Я. Вагановой (см.: рис. 1).

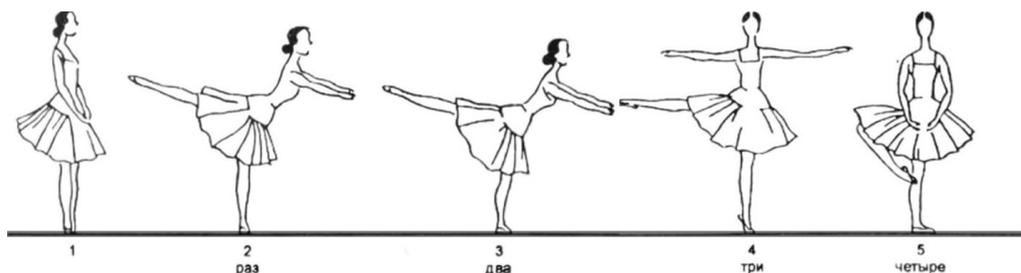


Рис. 1. *Battement divisé en quarts en dehors* [11, с. 34–35]

Вариант *en dedans* приведен с 1/4 тура и *demi rond de jambe, a en dehors* — с поворотом *fouetté*. Этот прием подробно описан Н. И. Тарасовым (см.: [12, с. 308–309]).

В описаниях А. Я. Вагановой и Н. И. Тарасова даны разные музыкальные раскладки движения (см.: табл. 2).

Таблица 2. *Battement divisé en quarts* по методикам А. Я. Вагановой и Н. И. Тарасова

Музыкальный счет	Вариант исполнения по А. Я. Вагановой	Вариант исполнения по Н. И. Тарасову
1/4	<i>Battement développé</i>	<i>Battement développé</i>
2/4	<i>Plié</i>	Поворот
3/4	Поворот с окончанием на полупальцах	Фиксация позы на полупальцах
4/4	Сгибание ноги у колена на целой стопе	Сгибание ноги у колена на полупальцах

Различия связаны с тем, что по методике Н. И. Тарасова *battement développé* исполняется без *plié* [3, с. 16], а у А. Я. Вагановой *plié* выполняется на отдельный счет. Кроме того, у Н. И. Тарасова во время сгибания работающей ноги к колену опорная остается на полупальцах, а в варианте, предложенном А. Я. Вагановой, происходит опускание на целую стопу. Но в ее методике равноправно существуют обе формы *battement divisé en quarts*.

Н. П. Базарова, продолжая традиции и развивая школу А. Я. Вагановой, использовала ту же самую музыкальную раскладку и выделяла вариант исполнения движения с поворотом *fouetté* как основной. Только по усвоению этого вида она рекомендовала переходить к изучению более сложного *battement divisé en quarts* с *demi rond de jambe* и 1/4 поворота. Оба варианта подробно описаны и методически разобраны в ее книге «Классический танец: Методика четвертого и пятого годов обучения» [13, с. 118–120].

На пятом году обучения по программе В. И. Степанова изучались три формы прыжка *pas brisé*:

1. *Arrête en avant et en arrière*⁵.

2. *Dessus et dessous*.

3. *De Thalemak*⁶. Термин в программе В. И. Степанова приведен орфографически некорректно. *Brisé Télémaque* — более точное название этого движения, используемое в нотации (см.: рис. 2)⁷.



Рис. 2. Пример нотации *brisés Télémaques* В. И. Степанова [14, с. 63]

«Телемак на острове Калипсо» (*Télémaque dans l'île de Calypso*) — это балет, поставленный французским артистом и балетмейстером Пьером Гарделем (1758–1840) в 1790 году. Поэтому комментарий в словаре балетных терминов Г. Грант о том, что «комбинация составлена танцовщиком, которого звали

⁵ Можно предположить, что это *brisé* с остановкой в V позиции, так как «*arrête*» дословно переводится с французского языка на русский как «задержанный».

⁶ Термин расшифрован в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» как «комбинация из *goayale*, *brisé*, *entrechat trois* и *brisé dessous*» [3, с. 27].

⁷ Карточка с характеристикой этого прыжка есть в личной картотеке Л. Д. Блок, хранящейся в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке.

Телемак», представляется ошибочным [15, с. 26]. В балете была использована комбинация brisé, изложенная в нотации А. Сен-Леона (1821–1870) «Сценохореография, или Искусство записи танца» [16, с. 40], в которой для точной записи танца французский танцовщик и хореограф использовал пятилинейный (с обозначением движений) и нотный станы, соединенные между собой. По нотно-линейной структуре система А. Сен-Леона напоминает созданную позднее нотацию В. И. Степанова, сделавшего акцент на анатомической составляющей движений.

Brisé Télémaque записано как два примера № 22 и 23 (см.: рис. 3 и 4 соответственно):

EXEMPLE 22°

EXEMPLE 23°

Рис. 3–4. Пример нотации brisés Télémaques [16, с. 40]

Pirouette sur le pivot является единственным движением, которое В. И. Степанов выделил для исполнения исключительно в мужском классе. «Le pivot» переводится с французского языка как циркуль и буквально иллюстрирует вращательный механизм его работы. «Циркулем» называют вращение, используемое в вариации Базиля в балете «Дон Кихот» в третьем акте. В. Д. Тихомиров в Программе 1926 года перевел название этого движения как «пируэты волчком» [2, л. 20], что этимологически не отражает суть вращения. В Программе Американского театра балета форма этого движения встречается как *pivot par terre* [6, с. 42]. Это рас часто встречается в комбинациях вращений, но не имеет специального названия в методике А. Я. Вагановой. Его можно описать следующим образом:

Исходное положение: III arabesque par terre на plié в точку 2. Правая нога вытянута на носок (как правило, это поза окончания *pirouette*).

Из этого положения совершается поворот *fouetté* до точки 6 и 1/4 *tour par terre* до *croisé* вперед с вытягиванием опорной ноги с plié. Руки во время поворота быстро собираются в I позицию, окончание движения может происходить в маленькую или большую позу *croisé devant* (вперед) под открытую или закрытую руку в III позицию.

Музыкально исполняется на 1/4: на «и» — plié, на «раз» — поворот. Можно выполнять движение обратно, начиная с *croisé* вперед и заканчивая в *croisé* назад или *arabesque*. Поворот *pivot par terre* возможно включать в комбинации вращений как связующее движение между *pirouette en dehors* и *en dedans*.

Отдельно стоит отметить включение В. И. Степановым в программу шестого-седьмого годов обучения *glissade battu* — прыжка, несправедливо забытого в русской школе, но встречающегося в школе датского балетмейстера и педагога А. Бурнонвила (1805–1879), славящейся своей «мелкой» техникой и виртуозными заносками.

Кроме того, в методике преподавания классического танца изменился прием исполнения прыжка *cabriole*. По Программе 1895 года *cabrioles* начинают изучаться в позах *attitudes effacées* и *croisées en avant et en arrière*, *attitudes allongées* и *arabesques*. Стоит подчеркнуть, что «*cabriole petit* или *grand* в современной школе исполняются исключительно вытянутыми ногами» [3, с. 19], хотя окончание движения в эти позы может быть использовано на практике. В дальнейшем этот прыжок усложняется *soubresaut battu double et battu triple*, т. е. двойными и тройными ударами.

Cabriole battu triple — технически сложное движение мужского класса, требующее особой виртуозности. Даже одинарный *cabriole* является крайне травмоопасным прыжком, что делает включение этого движения с тройным ударом в программу неоправданно рискованным.

Еще одно утерянное движение — *pas de Zéphire en tournant* (т. е. в повороте). Как справедливо подмечено И. Л. Кузнецовым и Н. М. Цискаридзе [3, с. 19], опи-

сание *pas de Zéphire* в литературных источниках по классическому танцу отсутствует. При этом упоминание этого *pas* как части салонного танца, изучаемого на уроке исторического танца, встречается в трактате 1811 года Ж.А. Гурду-До (Jean-Henri Gourdoux-Daux, 1772–1841) «Искусство танца» [17, с. 70]. Еще одно обращение к танцу *pas de zephyr* (чаще используется именно такое написание) можно найти в работе французского балетного деятеля А. Декомба (псевдоним Альбер, Albert Decombe (1789–1865), «Искусство танцевать в городе и при дворе, или Новый метод истинных принципов французского и иностранного танца: пособие для использования танцмейстерами, матерями...» [18, с. 141]. Прыжок *pas de Zéphire* используется в вариации Медоры в балете «Корсар». При исполнении этого движения *en tournant*, не встречающегося на практике, его форма будет напоминать *grand saut de basque en tournant* с окончанием в *arabesque*. О происхождении данного *pas* можно предположить, что оно встречалось в балете «Зефир и Флора», поставленном Ш. Дидло в 1796 году.

Стоит также отметить, что движение *temps de cuisse*, подробно описанное в словаре Г. Грант [15, с. 114–115], было возвращено в программу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой только в 2016 году [19, с. 46]. Это связующее *pas*, не распространенное в русской школе, имеет два варианта исполнения, изучаемых по Программе «American Ballet Theatre National Training Curriculum» [6, с. 35]:

1. Вариант французской школы (на затакт на *plié* происходит перенос работающей ноги через *sou-de-pied* и быстрый *sissonne fermé*).

2. Вариант итальянской школы (перенос происходит вытянутой ногой, через *battement tendu* в *plié*).

Подводя итог реконструкции движений и их названий, можно сделать вывод о целесообразности включения (актуализации) в рамках современной программы по классическому танцу следующих движений:

1. *Battement tenant en haut* — в экзерсис у палки для четвертого года обучения в целях выработки силы ног и подготовки к большим прыжкам. На втором году обучения по Программе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой [19] изучаются *grand battement jeté pointé* [19, с. 23], на третьем — *grand battement jeté développé* [19, с. 27] — «мягкий» *battement* с фиксацией на открытии работающей ноги через *développé*, на пятом — *grand battement jeté balançoir* [19, с. 35] — *battement* с фиксацией на открытии с одновременной работой корпуса. Следовательно, *battement tenant en haut* занимает логическое место в этой цепочке эволюции форм *grand battement*.

2. *Brisé Télémaque, glissade battu* — в раздел *allegro* шестого года обучения, одной из задач которого является «развитие техники заносок» [19, с. 39]. (В этом классе также изучаются прыжки *brisé dessus-dessous*, *sissonne ouverte* и *sissonne fermé battu* [19, с. 41], аналогичные по уровню сложности.

3. *Pirouette sur le pivot* — в экзерсис на середине для восьмого года обучения мужского класса, для развития виртуозности вращений. Разновидность этого движения *pivot par terre* можно добавить в экзерсис на середине для четвертого класса как связующее движение в комбинации на вращения.

5. *Pas de Zéphire en tournant* — в раздел allegro для восьмого года обучения: для включения в комбинации больших прыжков (по аналогии с *saut de basque* с остановкой в большие позы) [19, с. 48].

Главным итогом исследования являются выводы, что реконструкция материалов программы В. И. Степанова [1] позволяет дать оценку уровня технического исполнения классического танца в конце XIX века и восполнить утраченные элементы азбуки балетного искусства. Тем самым Программа перерастает формат документа, распределяющего движения по уровню сложности по классам, и является важным источником для анализа эволюции хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. 356 с.
2. Программа по танцу Московского государственного балетного техникума. 15 сентября 1926 г. / Сост. В. Д. Тихомиров // Тихомиров В. Д. Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 17–20.
3. *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 335 с.
4. *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца учеб. пос. 4-е изд. (дополненное). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 162 с.
5. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. Д. Тихомиров // Тихомиров В. Д. Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 21–30.
6. *Training the whole dancer. Guidelines for ballet training* // American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York: ABT, 2008. 91 p.
7. *Gaynor M. E.* The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet. New York: Atria Books, 2005. 331 p.
8. *Адис Л.* Традиции французской школы танца: Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 194–219.

9. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.
10. Beaumont C., Idzikowski S. A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti). New York: Dover Publications, 1975. 201 p.
11. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.; М.: Искусство, 1939. 131 с.
12. Тарасов Н. И. Классический танец: школа мужского исполнительства. СПб.: Лань, 2005. 496 с.
13. Базарова Н. П. Классический танец: Методика четвертого и пятого годов обучения. Л.: Искусство, 1975. 184 с.
14. Stepanov V. Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.
15. Grant G. Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. New York: Dover Publications, 1982. 139 p.
16. Saint-Léon A. La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 152 p.
17. Gourdoux-Daux J. H. De l'art de la danse. 3 édition. Paris: L'Auteur; Dondey-Dupré, 1823. 166 p.
18. Decombe A. L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère: manuel à l'usage des maîtres à danser, des mères de famille... Paris: Collinet, 1834. 184 p.
19. Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 60 с.

REFERENCES

1. Borisoglebskij M. V. Materialy po istorii russkogo baleta: V 2 t. L.: LGHU, 1939. T. 2. 356 s.
2. Programma po tancu Moskovskogo gosudarstvennogo baletnogo tekhnikuma. 15 sentyabrya 1926 g. / sost. V. D. Tihomirov // Tihomirov V. D. Uchebnye programmy horeograficheskogo uchilishcha po klassicheskomu tancu. Rukopis', mashinopis', gektograf s podpis'yu i pometkami avtora i N. P. Roslavlevoj (Rene) // RGALI. F. 2729. Op. 1. Ed. hr. 19. L. 17–20.
3. Kuznecov I. L., Ciskaridze N. M. Programma klassicheskogo tanca. 100 let uluchshenij. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2021. 335 s.
4. Gensler I. G. Metodika prepodavaniya harakternogo tanca ucheb. pos. 4-e izd. (dopolnennoe). SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2020. 162 s.
5. Programma zanyatij baletnymi tancami s primernym raspredeleniem uchebnogo materiala na sem' otdelov po stepeni trudnosti i slozhnosti ih / sost. V. D. Tihomirov //

- Tihomirov V. D. Uchebnye programmy horeograficheskogo uchilishcha po klassicheskomu tancu. Rukopis', mashinopis', gektograf s podpis'yu i pometkami avtora i N. P. Roslavlevoj (Rene) // RGALI. F. 2729. Op. 1. Ed. hr. 19. L. 21–30.
6. Training the whole dancer. Guidelines for ballet training // American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York: ABT, 2008. 91 p.
 7. *Gaynor M. E.* The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet. New York: Atria Books, 2005. 331 p.
 8. *Adis L.* Tradicii francuzskoj shkoly tanca: Izvlechenie iz knigi «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Klassiki horeografii. L.; M.: Iskusstvo, 1937. S. 194–219.
 9. *Silkin P. A.* Istoriya i teoriya baletnoj pedagogiki. Klassicheskij tanec: ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2014. 312 s.
 10. *Beaumont S., Idzikowski S.* A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti). New York: Dover Publications, 1975. 201 p.
 11. *Vaganova A. YA.* Osnovy klassicheskogo tanca. L.; M.: Iskusstvo, 1939. 131 s.
 12. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanec: shkola muzhskogo ispolnitel'stva. SPb.: Lan', 2005. 496 s.
 13. *Bazarova N. P.* Klassicheskij tanec: Metodika chetvertogo i pyatogo godov obucheniya. L.: Iskusstvo, 1975. 184 s.
 14. *Stepanov V.* Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.
 15. *Grant G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. New York: Dover Publications, 1982. 139 p.
 16. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 152 p.
 17. *Gourdoux-Daux J. H.* De l'art de la danse. 3 édition. Paris: L'Auteur; Dondey-Dupré, 1823. 166 p.
 18. *Decombe A.* L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère: manuel à l'usage des maîtres à danser, des mères de famille... Paris: Collinet, 1834. 184 p.
 19. Klassicheskij tanec: Rabochaya programma discipliny po special'nosti 52.02.01 Iskusstvo baleta / otv. red. L. A. Men'shikov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2016. 60 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 793.3

ОСНОВЫ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ПАРТНЕРИНГА

Сачков И. С.^{1, 2}

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

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Формирование методики преподавания дисциплины не является краткосрочным процессом. На основе сложной взаимосвязи теории, практики, художественных целей (подчас стремительно меняющихся) и накопления актуальных знаний в исследуемой дисциплине происходит выстраивание и уточнение системы. Предложенная в статье схема является своеобразным черновиком методической структуры, представляющим эссенцию из собранных и проанализированных теоретических и практических материалов с учетом личного творческого и педагогического опыта автора. Статья содержит рекомендации идеализированной педагогической схемы и вариантов ее адаптации под конкретные условия, форматы и цели образовательного процесса, осуществленные автором на протяжении периода с 2018 года по настоящее время. Формируемая методическая структура отражает актуальный взгляд как на техническую, физическую сторону партнеринга, так и на современные тенденции в преподавании хореографических дисциплин.

Ключевые слова: партнеринг, партнерство, взаимодействие, методика, дидактико-демократическая модель, методическая структура, множественный интеллект, танцевальная дисциплина, современный танец, творческий подход, техника танца, комплексный подход, целостное развитие, навык.

FUNDAMENTALS OF AN INTEGRATED APPROACH IN THE METHODOLOGY OF TEACHING PARTNERING

Sachkov I. S.^{1, 2}

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

² Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, liter A, Teatralnaya sq., Saint-Petersburg, 190068, Russian Federation.

The formation of the methodology of teaching the discipline is not a short-term process. Based on the complex interrelation of theory, practice, artistic

goals (sometimes rapidly changing) and the accumulation of relevant knowledge in the discipline under study, the system is being built and refined. The scheme proposed in the article is a kind of draft of the methodological structure, representing the essence of the collected and analyzed theoretical and practical materials, taking into account the personal creative and pedagogical experience of the author. The article contains recommendations of an idealized pedagogical scheme and options for its adaptation to specific conditions, formats and goals of the educational process carried out by the author during the period from 2018 to the present. The methodological structure being formed reflects an up-to-date view of both the technical and physical sides of partnering and current trends in teaching choreographic disciplines.

Keywords: partnering, partnership, interaction, methodology, didactic-democratic model, methodological structure, multiple intelligence, dance discipline, contemporary dance, creative approach, dance technique, integrated approach, holistic development, skills.

Постановка проблемы

В процессе рассмотрения существующих рабочих программ дисциплины «Партнеринг» проявилось разнообразие интерпретаций содержания и последовательности преподавания партнеринга¹. Маятник подачи материала колеблется от ориентации на телесную составляющую контакта с изучением фиксированных форм [1, с. 6; 2, с. 5; 3, с. 4] и опорой на импровизацию в дуэте [1, с. 6; 2, с. 5] до концентрации на композиционных приемах с базой в области дуэтно-классического танца [2, с. 5; 3, с. 6; 4, с. 5].

Несогласованность методик может произрастать, к примеру, из разницы в понятийном аппарате [5, с. 154–155], включении партнеринга в структуру параллельных дисциплин («Композиция и постановка танца», «Техники современного танца») [6, с. 27] или выстраивании целей предмета в соответствии с конечной специализацией выпускников учебной программы.

Несмотря на различия, найдены и выделены *общие положения*, например: в технике исполнения (работа с весом, инерцией и вниманием); в терминологии и структуре обучения (обращение к контактной импровизации и дуэтному танцу как наиболее оформленным и проработанным дисциплинам); в композиционном построении урока или художественного продукта (варьирование между фиксированной и импровизационной формами); иногда

¹ Автор ссылается на рабочие программы дисциплины «Партнеринг» уровня бакалавриата, выделенной в отдельный предмет.

фокус переносится на этическую сторону контакта² [7] как основополагающую в дисциплине партнеринг.

Освоение такого набора компетенций, кроме работы в направлении выработки художественной ценности, позволяет соотносить практику партнеринга с целями и задачами физического воспитания (специфическими: оптимальное гармоничное развитие физических данных, укрепление и сохранение здоровья, многолетнее сохранение высокого уровня работоспособности, формирование жизненно важных двигательных навыков и действий, базовые научно-практические знания, и общепедагогическими, направленными на формирование личности человека: нравственности, интеллекта, психомоторной функции) [8, с. 12–13], а также с требованиями, предъявляемыми непосредственно к представителям художественного сообщества [7, с. 54].

Таким образом, партнеринг демонстрирует амбивалентность в системе хореографического образования, балансируя между сформированными и закрепленными документально структурой, методическим и категориальным аппаратами, возможностью встраивания в уже существующий учебный процесс, с одной стороны, и разницей в подходах к целям и задачам преподавания, а иногда и к художественной политике применения дисциплины, — с другой стороны.

Подобный сопредельный характер присущ всей системе обучения современному танцу. Его методика преподавания в большинстве случаев основывается на авторском подходе и, несмотря на общие положения, такие как интерес к телесному присутствию, избегание прямого воплощения эмоциональных или нарративных структур, ориентация на соматический интеллект, многозадачность и активное внимание, оставляет за собой право на «неоднозначность и отсутствие ясности сформированного понимания содержания преподавания» [9, с. 127].

В соответствии с этим предложенная автором статьи методика преподавания партнеринга как части системы современного танца, хотя и содержит универсальный ключ, но не может и не стремится быть расцененной как единственно верное руководство к действию. Однако предложенная далее структура не только осуществляет включение актуальных и необходимых для формирования деятеля современного танца знаний и навыков, но и подразумевает гибкость требований к конкретным телесным навыкам в зависимости от принадлежности к той или иной художественной форме.

Техническая сторона методики

Партнеринг в современном танце направлен на развитие у танцовщика широкого спектра *навыков*. В настоящее время студенты, артисты и танцовщицы, непрофессионалы, практикующие контактные дисциплины, должны

² Подробнее об этом: [7].

демонстрировать: 1) навыки возможных (телесного, зрительного, вербального) видов взаимодействия с партнером; 2) знание работы с физической стороной контакта — частичной или полной передачей и/или распределением веса партнеров, балансом и контрбалансом в паре, работой с общими траекториями и ритмом движения, способом телесной коммуникации (скольжение, перекатывание или прерывистый переход от одной точки контакта к другой), динамикой и механикой исполнения поддержек, развитием вестибулярной и проприоцептивной чувствительности (многие поддержки осуществляются в большой динамике и в «перевернутых» положениях), способностью «слышать» и реагировать на телесные импульсы и формировать телесный ответ (чувствительность и телесную осознанность), навыки взаимодействия с опорой (полом или партнером, статичной или подвижной опорой, безопасное распределение веса собственного тела по отношению к опоре (падения, скольжения и т. д.)); 3) развитые навыки активного внимания — как телесного, так и по отношению к окружающему пространству (сценическому, музыкальному, телесному); 4) этические навыки: умение доверять и брать ответственность в паре одновременно за собственное тело и тело партнера, умение ненасильственно заходить в контакт и безопасно уходить от него, умение адаптироваться под изменяющиеся условия художественных процессов; 5) навыки работы с фиксированной, импровизационной и процессуальными формами контактного взаимодействия; 6) способность генерировать телесный материал и находиться как в дуэтных, так и групповых формах взаимодействия.

Отсюда можно выделить основные *направления подготовки*: физический (формирование готового мышечного корсета); этический (психологическая готовность к контакту); реактивный (фокус на внимание и реакцию); формально-пространственный (организация собственного тела в пространстве, как физическом, так и звуковом).

Поскольку уровни подготовки задействуют разные стороны личности танцовщика, последовательность обращения к ним может варьироваться в зависимости от индивидуальных качеств обучающегося и/или группы, уровня их подготовки, возраста и задач учебной программы³.

Концептуальная сторона методика

В качестве *концептуальной основы* методика опирается на *дидактико-демократическую модель* преподавания Джо Баттерворт [11] и феномен *полиморфизма* контактных дисциплин, отраженный в работе Кайли Ривьеччо [12].

³ С учетом основных аспектов конкретизации задач физического воспитания [8, с. 125] можно выделить следующие направления: конкретизация в «соответствии с индивидуальными возможностями, особенностями» и целями занимающихся (*дополнение автора*) и «конкретизация во временном аспекте» [10, с. 16].

Описанные ниже принципы по сути своей не являются инновацией в учебном процессе, однако ранее они не применялись к исследованной дисциплине.

Дидактико-демократическая модель фокусируется на преподавании хореографии с точки зрения подхода, в широком спектре которого на одном конце стоит традиционное «обучение путем показа» [11, 45], называемого дидактическим, а на другом — демократический подход, направленность на умение работать в кооперации с информацией, ее анализом, трансформацией и предложением вариантов применения. Иными словами, от передачи опыта другими до интенции к самостоятельным открытиям⁴. Модель трактуется достаточно широко, затрагивает не только систему ученик – учитель, но и обращение любого актора образовательного процесса с информацией, например ее генерирование и/или трансформацию. К методам такой системы относятся руководство, фасилитация (содействие) и поощрение. Безусловно, «творческие танцевальные ситуации, которые вовлекают студентов как практически, так и познавательно, и требуют индивидуальности, воображения и элемента сопричастности» [11, 46] бесконечно разнообразны и ограничены только воображением, опытом, навыками и пониманием преподавателем процессов, происходящих в современном художественном, научно-практическом и концептуальном полях. То есть от педагога требуется максимально высокий уровень компетенции и постоянного отслеживания актуальных процессов. Ввиду применения такой системы формируется конкурентоспособный танцовщик, умеющий как исполнять готовый, так и продуцировать собственный телесный движущий материал.

Такой подход соотносится и с требованием федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по подготовке специалистов *творческо-исполнительского* типа деятельности [13, с. 3], и с актуальными тенденциями танцевальной педагогики, строящейся на *холистической* модели обучения [14, с. 291].

Педагог и исследователь танца Кайли Ривьеччо обратилась к теме *полиморфизма контактных дисциплин*, который подразумевает широкий спектр вариантов взаимодействия в различных видах танца. Каждая из танцевальных дисциплин в силу исторических, социальных и эстетических предпосылок сфокусирована на том или ином аспекте взаимодействия. Например, социальные танцы максимально глубоко разбирают тему ведения-следования, контактная импровизация — работу с риском, динамикой, безопасностью, дуэтно-классический танец — отношения с осевой нагрузкой и динамическим балансом вокруг

⁴ Баттерворт описала спектр взаимоотношений на примере системы «хореограф – танцовщик», где дидактическая модель соответствует варианту «хореограф-эксперт / танцовщик-инструмент» и далее по направлению к демократической модели, соответственно, — «автор / интерпретатор, пилот / участник, посредник / создатель, соратник / совладелец».

вертикальной оси и т. д. Кроме того, существуют параллельные дисциплины и техники танца, не связанные с партнерингом напрямую, но разрабатывающие отдельные, необходимые для контакта, качества. Соматические дисциплины формируют глубокую телесную осознанность, кинестетическую чувствительность и навык работы с визуальными образами; боевые искусства, в частности тайцзицюань, основой техники имеют «заземление» и развитие устойчивости, перенаправление энергии и слитность движений; техники анализа и выстраивания эргономичного движения «Сохрани тело»⁵ («Save the Body») Татьяны Тарабановой [16], «Побори в себе обезьяну» («Fighting Monkey») Линды Капетания и Йозефа Фручека [17], «Прохождение сквозь» («passing through») Дэвида Замбрано [18] и др.) активно развивают навыки реактивности и внимания, коммуникации, движения в группе, свободной и мгновенной смены ролей ведущего и ведомого, реагирования всех танцующих на смещение ролей. Наконец, Илья Выдрин концептуализировал партнеринг, уделяя внимание в своих исследованиях этическим аспектам контакта и их качественным характеристикам⁶ [19].

Ривьеччо, основываясь на *теории множественного интеллекта* Говарда Гарднера⁷, в рамках своего исследования в Калифорнийском университете провела 15-недельный курс партнеринга, разделив его на введение в партнеринг, контактную импровизацию, мамбо, соматические практики, капоэйру и дуэтно-классический танец. Судя по отзывам студентов, результатом стало расширение их взглядов, навыков исполнения контактного танца. В частности, появилось понимание того, как можно вступать в партнерские отношения с/без физического контакта, кинестетическое восприятие нетактильного взаимодействия, убежденность в разнообразии вариантов партнерства и др. Однако очевидно, что дисциплины имеют не только разную глубину фокуса, но и различные цели, поэтому дисциплины (и сами обучающиеся) должны адаптироваться под направление партнеринга в современном танце и учитывать современный взгляд на целостность (соматичность) тела и разума, обладающих кинестетическим интеллектом [21, с. 56], а не использовать системы «тело – машина, работающий – машинист» [22].

Применяя теорию множественного интеллекта к методике преподавания партнеринга, отметим также, что для формирования необходимого качества

⁵ Здесь и далее перевод выполнен автором. В танцевальном сообществе чаще встречается англоязычная терминология. Для целей обобщения опыта преподавания и изучения представляется полезным делать шаги в направлении создания русскоязычных аналогов англоязычной терминологии [15].

⁶ Анализ работ И. Выдрины см. в статье [7, с. 48].

⁷ Теория открывает глаза на вариативность мышления субъектов с уклоном на визуальный, логический, кинестетический и другие способы восприятия информации [20].

контактного взаимодействия у танцовщиков считается эффективным применение физических «расширений» тела⁸ (воздушных шаров, одежды, жгутов для йоги, фитболов и др.). Разбор со студентами текстов, видеоматериалов, включение в процесс обучения визуальных схем, помимо формирования устойчивых ощущений и образов, способствуют включению дополнительных уровней интеллекта⁹. Из этого следует, что *идеальной моделью преподавания партнеринга является именно сфокусированная на индивидуальном физическом, интеллектуальном и психологическом развитии танцовщика, формировании навыков партнерства с применением знаний из смежных дисциплин; модель, развернутая в дидактико-демократической плоскости преподавания.*

Практическое применение

На практике встраивание партнеринга в план смежных дисциплин, ориентированных на студентов и учеников разного возраста и уровня с учетом различий в целях институций или учебного курса и ограниченного временного ресурса, структура преподавания может меняться. Далее предлагаются варианты интерпретации методики партнеринга, разработывавшейся автором последние четыре года.

В рамках онлайн-курса партнеринга для начинающих, ставшего частью образовательного проекта «Dancehelp — хореографу в помощь» [24; 25], была предложена схема преподавания, сфокусированная на развитие внимания, формирование опорно-двигательного аппарата, базовые принципы работы с весом. Игровая форма подачи материала позволила избежать страха взаимодействия. Упор делался на формирование связи «касание – ответная реакция», развитие мышечного аппарата с помощью контактных игровых форм (чехарда, ручеек, и др.), постепенный переход от физических упражнений с предметами (кубики для йоги, теннисные мячи) в одиночестве к аналогичным упражнениям в паре, когда партнер копировал движения или функцию предметов. Также активно использовались «расширения» тела, характеризующие разнообразные качества контакта (воздушные шары — упругость и слитность движения, гимнастические палки — визуализация «негативного» пространства и связей на расстоянии, футболки — чувство растягивающихся рычагов тела). Такой подход позволил сочетать, с одной стороны, интересную для начинающих форму подачи материала, с другой, — снять чрезмерное внимание к самому акту контакта.

⁸ Под «расширениями» автор понимает свойство физических предметов частично принимать на себя функцию тех или иных частей, органов человеческого тела, позволяющее визуализировать процессы, происходящие с телом и вниманием.

⁹ Интересно, что в свое время П. Ф. Лесгафт обращал внимание на интеллектуальность движения, т. е. на необходимость комплексного подхода к физическому воспитанию и развитию, а не на механическое повторение элементов [23, с. 51].

С 2020 по 2022 год в Москве автором (с интервалом раз в полгода) четырежды проводился танцевальный интенсив «Партнеринг и контактное взаимодействие» для взрослых танцовщиков и педагогов среднего и продвинутого уровней. В рамках интенсива проходили сессии педагогов танцевальных дисциплин, отражающих тот или иной фокус взаимодействия. Каждый из четырех блоков интенсива включал практики соматических дисциплин и работу с техникой партнеринга в рамках современного танца. Вариативная часть включала в себя знакомство с навыками ведения-следования в социальных танцах, техникой исполнения акробатических поддержек в контактной импровизации, тренировку реактивности в парах и группе с применением теннисных мячей, работу с готовым лексическим материалом. Сам проект, отчасти, реализовывал идеи некоторые Кайли Ривьеччо.

В период пандемии COVID-19, в условиях локдауна в преподавании применялось сочетание визуализации теоретической информации с замещением партнера стеной, стулом и фитболом. Применение такого подхода хотя и упирается в невозможность выстроить адекватную реакцию со стороны объекта воздействия, не обладающего гибкостью ответной реакции, однако, демонстрирует успешность формирования навыков работы с телесными ощущениями центра тяжести, применения любых поверхностей тела для контакта на статичной опоре.

Наконец, последним примером является курс партнеринга для студентов, обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по программе «Искусство современного танца»¹⁰. Программой предусмотрено освоение учащимися курсов соматических дисциплин, классического танца, техник современного танца. Система преподавания максимально близка к демократической модели, т. е. упор сделан на формирование технических навыков контакта посредством сочетания инициатив, исходящих от педагогов, с самостоятельными теоретическими и практическими поисками студентов.

В начале курса изучались письменные источники, важные для формирования как понятийного аппарата партнеринга, так и понимания его технической базы. Разбор сопровождался объяснением и демонстрацией педагогом принципов работы партнеринга на студентах. В середине курса, после овладения рядом приемов, обучающимся было предложено ознакомиться и разобрать фрагмент видеурока, создать самостоятельно танцевальную фразу на основе усвоенного материала. При этом преподавателем были даны разъяснения, что в парах существует коллективная ответственность, т. е. нет разделения на роли

¹⁰ Программа неоднократно обсуждалась на различных научных конференциях, включая Международную конференцию «Code провинции» в г. Калуга 12–14 марта 2021 года [26].

педагога и ученика. После проработки статьи, касающейся этической и качественной стороны контактного танца¹¹, студенты выстроили комплекс практических упражнений, направленных на формирование необходимых этических навыков. Заданная педагогом комбинация исполнялась с закрытыми поочередно у одного и затем у второго партнера глазами («видящий» брал на себя роль ведущего), после чего оба партнера двигались с закрытыми глазами, а ответственность за безопасность ложилась на остальных студентов, находившихся в зале.

К началу курса обучающиеся уже имели мотивацию к освоению партнеринга, столкнувшись с недостатком навыков взаимодействия в танце в исполнительской практике. Весь курс участвовал в танцевальном спектакле «Туман», премьера которого состоялась на учебной площадке Новой сцены Александринского театра в декабре 2021 года, за год до начала учебного курса партнеринга. Также спектакль был показан на сцене Инновационного культурного центра в Калуге в январе 2023 года в рамках Всероссийского фестиваля поддержки молодых современных хореографов «Танцсоюз». Участие в постановке и исполнении спектакля является частью учебного процесса и ежегодной отчетности студентов по практической части дисциплины «Искусство балетмейстера» (композиция современного танца) [28].

Постановка состоит из пяти частей, в каждой из которых присутствует работа с вниманием к группе и/или пространству, а три части буквально выстроены на телесном контакте.

В первой части танцовщики движутся по кругу, прикасаясь друг к другу, осуществляя полную или частичную передачу собственного веса друг другу как в парах, так и в более многочисленных группах. Движение происходит относительно общего центра группы, со сменой уровней и исполнением фиксированных воздушных и партерных поддержек. Перемещение танцующих выстроено на свободной импровизационной форме и подчиняется только общему направлению движения по спирали и структурированным телесным задачам (смена уровней, поиск спиралей в теле, приоритет скольжения различных частей тела по поверхности пола и др.). Для исполнения поддержек танцовщики подбирались случайным образом, согласно их расположению в пространстве на момент постановки спектакля, но также учитывались личные предпочтения и инициативы, а также равномерное распределение элементов поддержек между всеми участниками.

Вторая часть включает бег по планшету сцены с хаотичной сменой направлений и избеганием столкновений. При этом есть один ведущий, стремящийся держать во внимании всех участников и собственным стремительным движением не дающий возможность группе собраться.

¹¹ Статья [27] раскрывает связь между понятиями «доверие» и «забота».

Третья часть выстроена на фиксированных контактных формах, исполняемых группой из пяти танцовщиков с закрытыми глазами. Задача танцующих усложняется тем, что хореография начинается с раскручивания «ослепших» исполнителей и поиска ими друг друга наощупь. Танцовщики, не участвующие в танце непосредственно, находятся в сценическом пространстве и, при необходимости, страхуют исполнителей.

Оставшиеся части постановки содержат хореографию, в которой от двух до шести артистов встречаются в плотном телесном контакте и исполняют различные партерные и воздушные поддержки. Спектакль затрагивает все уровни партнеринга, что отражает общую идею постановки — переход от разрозненного присутствия к единению людей, движимых общей целью. Совпадение телесных, пространственных задач и работа с вниманием к группе, при определенной степени свободы в лексическом материале, подчеркивает индивидуальность исполнителей. Таким образом программа получает цикличную структуру, в которой сменяющие друг друга задачи по-разному освещают одни и те же технические и художественные процессы.

Заключение

Опыт партнеринга, осмысленный автором за годы преподавательской деятельности, позволяет сделать некоторые выводы о принципах преподавания дисциплины «Партнеринг». На протяжении всего курса обучения необходимо придерживаться физиологического подхода к движению в выстраивании телесной конструкции с учетом актуальных техник танца. С первых дней следует обращать внимание на этическую сторону контакта, формирование групповой ответственности и равномерное распределение ее между партнерами, на активную работу с вниманием. Эффективным является поиск и применение смежных дисциплин, раскрывающих или дополняющих навыки контактного взаимодействия. Порядок изучения элементов и принципов, балансирование между фиксированной и импровизационной формами может варьироваться в зависимости от целей и задач курса и его длительности. При этом в процессе освоения материала происходит постепенный переход от дидактической модели преподавания к демократической за счет включения в урок самостоятельной практики обучающихся по предложению, поиску и разбору технического материала.

Предложенная методика наиболее полно охватывает процессы формирования необходимого для эффективного партнеринга спектра навыков, демонстрирует гибкость применения основных принципов, позволяет наметить отправную точку в рамках широкого поля образовательных проектов и стимулировать интерес учащихся к развитию собственных паттернов и дисциплины в целом, а также адаптироваться в условиях высоких требований к исполнителям в сфере современного танца. Определение и оценка результативности

предложенной методики еще далеки от завершения, но открытость системы позволяет привлечь танцевальное сообщество к применению, дальнейшему формированию и трансформированию ее в соответствии с изменяющимися потребностями художественных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгова Ю. С., Любашин А. А. Партнеринг: рабочая программа дисциплины [Рукопись] / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. И. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2020. 13 с. Копия из личного архива И. С. Сачкова.
2. Марченко С. Е. Партнеринг: рабочая программа дисциплины [Электронный ресурс]. URL: https://isi-vuz.ru/sveden/files/B1.0.13_RPD_Partnering.pdf (дата обращения: 20.12.2022).
3. Балецкая А. Б., Шипицин А. М., Медведева С. В. Партнеринг и дуэтные формы: рабочая программа дисциплины [Рукопись] / Тюменский государственный институт культуры. Тюмень, 2016. 16 с. Копия из личного архива И. С. Сачкова.
4. Долгополова Л. А. Партнеринг и дуэтные формы. Программа учебной дисциплины [Рукопись] / Л. А. Долгополова; Волгоградский гос. социально-педагогический ун-т. Волгоград, 2016. 7 с. Копия из личного архива И. С. Сачкова.
5. Сачков И. С. Партнеринг в современном танце: Сущность, определение, место в системе терминов // Художественные практики современного танца. Пространство телесного: сб. ст. / Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 147–182.
6. Кинова А. И., Бегунов А. Н. Теория, методика и практика современной хореографии: учебно-методический комплекс по направлению подготовки 52.03.01 (071200) «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника бакалавр / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. Кемерово, 2014. 96 с.
7. Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 46–58.
8. Матвеев Л. П. Теория и методика физической культуры (введение в теорию физической культуры; общая теория и методика физического воспитания): учебник. М.: Спорт, 2021. 520 с.
9. Антипин В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 125–134.
10. Холодов Ж. К., Кузнецов В. С. Теория и методика физического воспитания и спорта: учеб. пос. М.: Академия, 2000. 480 с.

11. *Butterworth J.* Teaching choreography in higher education: a process continuum model // *Research in Dance Education*. 2004. Vol. 5. № 1. P. 45–67.
12. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]. URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301_B_3_15062021.pdf?ysclid=lc96vxew4407630505 (дата обращения: 21.12.2022).
14. *Sööt, A., Viskus E.* Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – the Challenges of the 21st Century // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. № 112. P. 290–299.
15. *Меньшиков Л. А.* Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 3 (48). С. 6–15.
16. *Dozado Dance magazine.* Афро и техника «save the body» / Тая Тарабанова в ЦЕХе [Электронный ресурс]. URL: <http://dozado.ru/событие/tarabanova-ceh/?ysclid=lc971l83dp979186567> (дата обращения: 25.12.2022).
17. *Fighting Monkey.* About [Электронный ресурс]. URL: <https://fightingmonkey.net/about/> (дата обращения: 25.12.2022).
18. *Passing Through | dz.* [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambano.org/?page_id=276 (дата обращения: 25.12.2022).
19. *Publications | ilyavidrin* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ilyavidrin.com/publications> (дата обращения: 25.12.2022).
20. *Гарднер Г.* Структура разума. Теория множественного интеллекта. М.: Вильямс, 2007. 501 с.
21. *Гордеева Т. В.* Virtuозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 3 (48). С. 52–62.
22. *Мейерхольд В.* Принципы биомеханики / Запись М. М. Коренева, публикация В. Щербакова // *Театральная жизнь*. 1990. № 2. С. 24–25.
23. *Сироткина И. Е.* Биомеханика: между наукой и искусством // *Вопросы истории естествознания и техники*. 2011. Т. 32. № 1. С. 46–70.
24. *Dancehelp.* Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1363/> (дата обращения: 25.12.2022).
25. *Dancehelp.* Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 2) [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1364/> (дата обращения: 25.12.2022).
26. «Code провинции»: Международная конференция по современному танцу в Калуге. День 2 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/video-9068269_456247550 (дата обращения: 27.12.2022).

27. *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (дата обращения: 11.02.2021).
28. Фестиваль «Танцсоюз» 2023. Обсуждение спектакля «Туман», Иван Сачков (Санкт-Петербург) [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/video-9068269_456251785 (дата обращения: 06.02.2023).

REFERENCES

1. *Dolgova Yu. S.* Partnering: Rabochaya programma discipliny' / Yu. S. Dolgova, A. A. Lyubashin; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova. Rukopis', 2020. 13 s.
2. *Marchenko S. E.* Partnering: Rabochaya programma discipliny' / S. E. Marchenko; Institut sovremennogo iskusstva [E'lektronny'j resurs]. URL: https://isi-vuz.ru/sveden/files/B1.0.13_RPD_Partnering.pdf (data obrashheniya: 20.12.2022).
3. *Baleczkaya A. B.* Partnering i due'tny'e formy'. Rabochaya programma discipliny' / A. B. Baleczkaya, A. M. Shipicin, S. V. Medvedeva; Tyumenskij gosudarstvenny'j institut kul'tury'. Rukopis', 2016. 16 s.
4. *Dolgopolova L. A.* Partnering i due'tny'e formy'. Programma uchebnoj discipliny' / L. A. Dolgopolova; Volgogradskij gos. social'no-pedagogicheskij un-t. Rukopis', 2016. 7 s.
5. *Sachkov I. S.* Partnering v sovremennom tance: Sushhnost', opredelenie, mesto v sisteme terminov // Xudozhestvenny'e praktiki sovremennogo tancza. Prostranstvo telesnogo: Sbornik statej / Sostavitel' i nauchny'j redaktor L. A. Men'shikov. Sankt-Peterburg: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2021. S. 147–182.
6. *Kinova A. I., Begunov A. N.* Teoriya, metodika i praktika sovremennoj xoreografii: uchebno-metodicheskij kompleks po napravleniyu podgotovki 52.03.01 (071200) «Xoreograficheskoe iskusstvo», profil' «Iskusstvo baletmejstera», kvalifikaciya (stepen') vy`pusknika bakalavr / Kemerov. gos. un-t kul'tury` i iskusstv. Kemerovo, 2014. 96 s.
7. *Sachkov I. S.* E`ticheskie aspekty` vzaimodejstviya kak metodicheskaya osnova partneringa v sovremennom tance // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. № 4 (75). S. 46–58.
8. *Matveev L. P.* Teoriya i metodika fizicheskoy kul'tury` (vvedenie v teoriyu fizicheskoy kul'tury`; obshhaya teoriya i metodika fizicheskogo vospitaniya): uchebnik. M.: Sport, 2021. 520 s.
9. *Antipin V. V.* O ponyatii «sovremenny`j tanecz» v otechestvennoj xoreograficheskoy pedagogike // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 125–134.
10. *Xolodov Zh. K., Kuznecov V. S.* Teoriya i metodika fizicheskogo vospitaniya i sporta: ucheb. pos. M.: Akademiya, 2000. 480 s.

11. *Butterworth J.* Teaching choreography in higher education: a process continuum model // *Research in Dance Education*. 2004. Vol. 5. № 1. P. 45–67.
12. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
13. Federal'ny`j gosudarstvenny`j obrazovatel`ny`j standart vy`sshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 52.03.01 Xoreograficheskoe iskusstvo (uroven` bakalavriata) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301_B_3_15062021.pdf?ysclid=lc96vxeew4407630505 (data obrashheniya: 21.12.2022).
14. *Sööt A., Viskus E.* Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – the Challenges of the 21st Century // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. № 112. P. 290–299.
15. *Men`shikov L. A.* Terminologiya otechestvennogo xoreovedeniya v sfere sovremennogo tancza, ili o tom, chto delat` s ego sovremennost`yu // *Mezhdunarodny`j zhurnal issledovaniy kul`tury`*. 2022. № 3 (48). S. 6–15.
16. Dozado Dance magazine. Afro i texnika «Save the body» / Tanya Tarabanova v CEXe [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://dozado.ru/soby`tie/tarabanovaceh/?ysclid=lc97ll83dp979186567> (data obrashheniya: 25.12.2022).
17. Fighting Monkey. About [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://fightingmonkey.net/about/> (data obrashheniya: 25.12.2022).
18. Passing Through | dz. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (data obrashheniya: 25.12.2022).
19. Publications | ilyavidrin [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.ilyavidrin.com/publications> (data obrashheniya: 25.12.2022).
20. *Gardner G.* Struktura razuma. Teoriya mnozhestvennogo intellekta. M.: Vil`yams, 2007. 501 s.
21. *Gordeeva T. V.* Virtuoznaya budnichnost` kak klyuchevoj aspekt kommunikacii v tanczperformanse // *Mezhdunarodny`j zhurnal issledovaniy kul`tury`*. 2022. № 3 (48), S. 52–62.
22. Mejerxol`d V. Principy` biomexaniki / Zapis` M. M. Koreneva, publikaciya V. Shherbakova // *Teatral`naya zhizn`*. 1990. № 2. S. 24–25.
23. *Sirotkina I. E.* Biomexanika: mezhdnu naukoj i iskusstvom // *Voprosy` istorii estestvoznaniya i texniki*. 2011. T. 32. № 1. S. 46–70.
24. Dancehelp. Metodika prepodavaniya partneringa detyam i podrostkam (chast` 1) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1363/> (data obrashheniya: 25.12.2022).
25. Dancehelp. Metodika prepodavaniya partneringa detyam i podrostkam (chast` 2) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1364/> (data obrashheniya: 25.12.2022).

26. «Code provincii»: Mezhdunarodnaya konferenciya po sovremennomu tanczu v Kaluge. Den` 2 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://vk.com/video-9068269_456247550 (data obrashheniya: 27.12.2022).
27. Vidrin I. We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (data obrashheniya: 11.02.2021).
28. Festival` «Tanczsoyuz» 2023. Obsuzhdenie spektaklya «Tuman», Ivan Sachkov (Sankt-Peterburg) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://vk.com/video-9068269_456251785 (data obrashheniya: 06.02.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сачков И. С. — преподаватель кафедры режиссуры балета, аспирант; Ivan.sachkov1985@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sachkov I. S. — Teacher at the Ballet Directing Department, Postgraduate Student; Ivan.sachkov1985@yandex.ru

ORCHID ID 0000-0001-9127-7934

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.071.01: 791.63.

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНОИСКУССТВО ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: «КАЖДЫЙ ФИЛЬМ – УДАР ПО ВРАГУ»

*Русаков А. Ю.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, 191119, Россия

В статье исследуется отечественный кинематограф периода Великой Отечественной войны. Отмечается, что наиболее оперативной кинематографической формой первых лет войны стали документальные и короткометражные агитационные фильмы. Наиболее мобильными жанрами кино того времени были кинорепортаж и кинохроника боевых действий. «Боевые киноальбомы» несмотря на упрощенность и очевидные погрешности, связанные с плохим знанием предмета, внушали надежду и веру в победу над врагом и сыграли важную роль в продвижении кинематографистов к более зрелым работам. В статье рассматривается судьба военных фильмов, выпущенных в предвоенную пору и не выдержавших проверку временем. В тоже время отмечается не всегда справедливая критика создателей этих киноработ. Анализ новых полнометражных художественных фильмов, которые начинают выходить с 1942 года, показал, что в это суровое время благодаря таланту и самоотдаче режиссеров, сценаристов и актеров было создано немало замечательных кинолент, которые поднимали боевой дух в армии, оказывали мощное мобилизующее воздействие на зрителей и приближали победу над врагом.

Ключевые слова: Великая Отечественная война и киноискусство, история российского кино, советская культура.

RUSSIAN CINEMATOGRAPHY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR: “EACH FILM IS A BLOW TO THE ENEMY”

*Rusakov A. Yu.*¹

¹ St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, 13, Pravdy St., St. Petersburg, 191119, Russian Federation.

The article examines the domestic cinema of the period of the Great Patriotic War. It is noted that documentaries and short propaganda films became the most operational cinematographic form of the first years of the war. The most mobile genres of cinema of this time were film reporting and newsreels of military operations. “Combat Film Collections”, despite their simplification and obvious errors associated with poor knowledge of the subject, inspired hope and faith in victory over the enemy and played an important role in moving filmmakers to more mature works. The article discusses the fate of war films released in the pre-war period, which did not stand the test of time. At the same time, it is noted that criticism of the creators of these films is not always fair. An analysis of new full-length feature films, which began to appear in 1942, showed that in this harsh time, thanks to the talent and dedication of directors, screenwriters and actors, many wonderful films were created that raised morale in the army and had a powerful mobilizing effect on viewers and brought victory over the enemy.

Keywords: The Great Patriotic War and cinematography, history of Russian cinema, Soviet culture.

Летом 1941 года, в самые тяжелые для Красной армии и советского народа дни, кинематографисты без колебаний определили цели и задачи своей деятельности. Через несколько дней после начала войны режиссер М. Ромм в своей заметке «Каждый фильм — удар по врагу» определил насущные задачи отечественного кинематографа: «Это должны быть произведения, рассказывающие о героических подвигах бойцов, командиров и политработников Красной армии и Военно-морского флота, фильмы, показывающие трудовой энтузиазм и мобилизационную готовность тыла, ленты, раскрывающие звериный лик фашизма» [1].

Поскольку большая территория европейской части СССР оказалась в руках врага и возможности большой киноиндустрии были ограничены, то первыми эти задачи решали наиболее мобильные жанры кино: кинорепортаж и кинохроника боевых действий. Фронтовые операторы с первых дней войны, рискуя жизнью, снимали героическую борьбу и первые победы над врагом. Кинодокументалисты собирали и монтировали свидетельства тяжелых

испытаний, выпавших на долю народа и армии. Документальный фильм И. Копалина и Л. Варламова «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», который был отправлен в США, не только повлиял на мировое общественное мнение, но и получил в 1943 году премию «Оскар». В начале войны вышли такие документальные фильмы, как «Ленинград в борьбе», «На защиту родной Москвы», «Черноморцы» и др.

Наиболее оперативной кинематографической формой стали короткометражные агитационные фильмы. Героями этих киноновелл были полюбившиеся зрителям герои довоенного экрана. Призывал беспощадно бить врагов Чапаев, герой трилогии Максим пел свою знаменитую песню с новыми словами: «Улицей этой врагу не пройти». Эти и другие киноновеллы объединялись в «Боевые киносборники». Фильмы первых лет войны обладали серьезными погрешностями в художественном отношении и были поверхностными в изображении реальных событий. Зритель уже знал, что война, показанная на экране, отличается от настоящей. Это признавали и сами кинематографисты [2, с. 223], но зрители ждали эти фильмы, так как они внушали надежду и веру в победу над врагом.

«Боевые киносборники», которые объединяли разные по жанру новеллы, выпускались до августа 1942 года. В начале короткометражных новелл шли документальные кадры, свидетельствующие о кровавых преступлениях гитлеровских войск на захваченных территориях. Затем в соответствии с композиционными принципами демонстрировались драматические, комедийно-сатирические («Антоша Рыбкин») сюжеты [3]. Несмотря на упрощенность и очевидные погрешности, связанные с плохим знанием предмета, эти сборники сыграли важную роль в продвижении кинематографистов к более зрелым работам.

Некоторые фильмы военной поры начали снимать еще в мирное время, но эти киноленты оказались очень актуальными и востребованными в годы войны. К таким фильмам относится «Парень из нашего города» (1942), снятый режиссерами Александром Столпером, Борисом Ивановым и Александром Птушко по одноименной пьесе Константина Симонова. Несмотря на то, что фильм пришел к зрителю, который уже знал, что война, показанная на экране, сильно отличается от настоящей, фильму и главному герою поверили. Для зрителей Николай Крючков стал парнем из их города, поселка, нравственным ориентиром и примером для подражания. Его страстность и искренность обезоруживала и убеждала, как, например, в сцене, когда Луконин утверждает, что военным нужно быть: «Всем! Сначала непременно военным, а потом делай что хочешь». И это не только призыв поступать в военные училища, а простая и понятная позиция человека, который говорит о готовности каждого мужчины защищать свое Отечество. Именно сила и характер главного героя сделали этот фильм любимым для многих поколений наших зрителей.

Особо нужно упомянуть о судьбе военных фильмов, выпущенных в предвоенную пору. Не все выдержали проверку временем. В конце 1930-х годов в прокат вышло немало фильмов, которые демонстрировали победоносную мощь Красной армии, способной разгромить любого врага. Самый упоминаемый до сих пор фильм — «Если завтра война» (1938) Ефима Дзигана — о нескрушимости сухопутной армии СССР. Фильм Владимира Брауна «Моряки» (1939) рассказывает о победах в будущей войне на море. О возможностях военно-воздушных сил СССР дать достойный ответ противнику повествует фильм П. Малахова «Глубокий рейд (Гордые соколы)» (1938). Все три фильма сегодня вызывают не всегда заслуженную критику. История трагического для нашей страны и армии 1941 года дает для этого повод. Однако заказчики и создатели этих фильмов не могли в то время знать, как в действительности будут происходить события. Очертания большой войны в 1938–1939-е годы были совершенно расплывчатыми. То, что она будет, понимали многие, но конкретные направления и характер военных действий были в высшей степени неопределенными. Ситуация в 1938 году, действительно, могла развиваться в соответствии с сюжетами этих фильмов. Демонстрация количественного и качественного превосходства Красной армии имела тогда под собой реальную основу. Только в 1938 году, после Мюнхенского сговора западноевропейских стран, отдавших Чехию нацистской Германии, резко изменилась военно-экономическая ситуация в Европе. Оккупировав Судетскую область, а затем прибрав к рукам остальную часть Чехии, Гитлер получил важнейший индустриальный центр по производству военной техники, что позволило значительно увеличить военно-промышленный комплекс будущего мирового агрессора — нацистской Германии. Затем Германия получила доступ к румынской нефти, а после захвата Польши и «странной войны» с Францией завладела почти всей европейской промышленностью с ее профессиональными и высококвалифицированными кадрами. Во время съемок этих фильмов ситуация была еще иной, и поэтому обвинения в создании с помощью кинематографа иллюзии военного превосходства на голом месте — безосновательны. Тем более нельзя обвинять в этом кинематографистов.

Действительно, многие эпизоды и детали в этих фильмах вызывают недоумение. Режиссер Ефим Дзиган, снимая фильм «Мы из Кронштадта», прекрасно знал военную тему как участник событий Гражданской войны, но как будут развиваться события будущей войны, он мог только предполагать. Фильм «Моряки» режиссера Владимира Брауна снят на высоком художественном и техническом уровне. Весьма качественны для того времени натурные съемки на море. Браун привлек к съемкам фильма замечательных артистов, а песня «Чайка» стала любимой песней советских людей. Фильм не только выполнил идеологическую установку, но и стал одним из лидеров проката 1940 года

(15 млн зрителей). Кинокартина «Глубокий рейд» режиссера Петра Малахова похожа на учебный фильм, снятый без художественных изысков. Но смотреть его интересно. Подводя итоги анализа этих фильмов, можно сказать, что главную функцию они выполнили: советский народ верил в несокрушимую мощь Красной армии, а молодежь с готовностью шла служить в армию и выстраивалась в очередь для поступления в военные училища. Престиж профессии кадрового военного в эти годы был очень высоким, и во многом это заслуга отечественного кинематографа, благодаря которому в предвоенные годы были сняты такие шедевры, как «Истребители», «Чкалов» и другие.

Фильм режиссера Эдуарда Центлина «Истребители» — об искренней настоящей дружбе, любви и мужестве — был снят на Киевской студии в 1939 году. В нем немало запоминающийся трогательных лирических сцен и захватывающих эпизодов. Фильм стал лидером проката 1940 года, тогда его посмотрели более 27 млн зрителей. До сих пор эта кинолента востребована зрителями, ее с удовольствием смотрят. Прекрасную песню Никиты Богословского «Любимый город» поют и в наши дни. Незадолго до войны вышли два фильма режиссера Михаила Калатозова о летчиках. Это весьма достойная кинолента «Мужество» (1939) и любимый несколькими поколениями зрителей историко-биографический фильм «Чкалов» (1941).

Довольно интересная картина была снята на киностудии «Ленфильм» режиссером Виктором Эйсымонтом «Четвертый перископ» (1939). Сегодня эту приключенческую ленту можно упрекать за упрощенность, за штампы и вообще за предсказуемость, но для того времени это был качественный, хорошо поставленный фильм. До начала войны В. Браун начал снимать еще один фильм на военно-морскую тему — «Морской ястреб», но он вышел на экраны только в 1942 году, когда довоенные представления о будущих морских сражениях были уже не актуальны.

Начиная с 1942 года, выходят новые полнометражные художественные фильмы. Одним из первых таких фильмов был «Секретарь райкома» режиссера Ивана Пырьева. В главной роли снимался замечательный актер В. Ванин, который несмотря на достаточно схематичную драматургию сумел создать образ сильного, мудрого руководителя, подлинно народного героя, глубоко переживающего ситуацию отступления. Интересна весьма многозначительная концовка фильма о партийном руководителе, когда под звон колоколов звучат слова о «спасении земли русской».

В том же году С. Герасимовым и М. Калатозовым был снят фильм «Непобедимые», который вышел на экраны в начале 1943 года. В картине рассказывается о героической обороне Ленинграда в первые месяцы войны. Героями фильма стали солдаты и матросы Балтийского флота, рабочие Ленинграда, руководители города. В фильме просто и даже буднично показана

вся неприглядная сторона войны: жестокость захватчиков, мужество защитников, беззащитность матерей и детей (в сцене на строительстве оборонительных рубежей), самоотверженный труд рабочих и жизнь горожан под бесконечными бомбежками. Борис Бабочкин создал качественно новый образ руководителя. Его инженер Николай Родионов отличается по духу от героев фильмов 1930-х годов. Он сух и немногословен, не стремится понравиться, ради дела способен быть жестоким. Дело всей жизни Родионова — создавать новое мощное оружие для защиты от врага. В то же время высокая нравственность героя фильма показана без всякого пафоса. Фильм «Непобедимые» интересен не только потому, что он показывает, как меняются люди в суровых обстоятельствах, но и как исторический документ той эпохи.

В 1942–1943 годах на Ташкентской киностудии режиссер Леонид Луков снял два прекрасных фильма, которые стали классикой отечественного кинематографа. «Александр Пархоменко» был посвящен историко-революционной теме. В этом фильме главный герой не только громил бандитские шайки — в далеком 1918 году он сумел в сложных условиях организовать «красные батальоны», остановить наступление и обратить в бегство немцев. Кинолента получилась интересной и пользовалась популярностью.

Вторая картина Леонида Лукова «Два бойца» стала поистине народной. Фильм вышел на экраны в 1943 году и рассказывал о дружбе двух фронтовиков. Это разные по темпераменту, по характеру люди, которых свела вместе война. Бескорыстная и преданная дружба двух хороших людей вселяет оптимизм: они вместе победят врага! Леонид Луков взял на главные роли актеров, которых он снял в довоенном фильме «Большая жизнь», где Марк Бернес и Борис Андреев уже играли победителей в жизни и труде. В этом фильме они прекрасно воплотили образы новых героев. Мощь и надежное плечо уральского кузнеца, которого играет Борис Андреев, и неиссякаемая энергия и жизнелюбие одесского сварщика, не оставляют сомнения в том, что эти двое осилят всё. А когда Аркадий Дзюбин, герой Марка Бернеса, пел «Темную ночь», сотни тысяч зрителей в солдатских шинелях вспоминали о своих родных, близких и верили, что дома их «встретят с любовью..., что б ... ни случилось». Во время Великой Отечественной войны было написано немало прекрасных песен, очень многие из них «ушли» в народ из кинотеатров.

Фильм «Радуга», снятый Марком Донским и Рафаилом Перельштейном в 1943 году (премьера состоялась в самом начале 1944-го), отличается по стилю и по характеру от остальных кинолент военного времени. Он рассказывает о стойкости и героизме простых людей в условиях фашистской оккупации и доблести народных мстителей. Этот фильм, как и книгу Ванды Василевской, по которой он поставлен, многие по праву считают самыми ужасающими произведениями о войне (настолько реалистично показана атмосфера

страха и безысходности людей, живущих под властью фашистских оккупантов). Потрясает и режиссура, и игра актеров, особенно актрисы Натальи Ужвий [4, с. 320]. Фактически любая сцена этого фильма намертво врезается в память. Это не только жуткие сцены издевательств фашистов над беззащитными жителями, убийства матери и новорожденного ребенка. Можно вспомнить сцены, когда мать хоронит в хате убитого сына, когда всех жителей села заставляют вынимать таблички с номерами — «новая немецкая фамилия», эдакая символическая акция отказа от человеческого начала. Самое важное, что несмотря на то, что фильм потрясает и шокирует, он воздействует не на инстинкты, а прежде всего — на сознание людей. Именно такие мощные по воздействию и в то же время реалистичные фильмы, которые демонстрировались и на фронте, и в тылу (фильм «Радуга» посмотрели более 23 млн зрителей), не давали ни малейших сомнений советским людям в том, что враг «...будет разбит, победа будет за нами!»

Еще одно значительное произведение на тему борьбы простых людей, оказавшихся в оккупации и вставших на путь борьбы с фашистами, — «Она защищает Родину» (1943). Фильм режиссера Фридриха Эрмлера полностью выполнил свое предназначение, и сегодня он смотрится с интересом.

Советский кинематограф рассказывал не только о героизме русского народа на фронте, на оккупированных фашистами территориях, но и в тылу. Потеря половины европейской территории в первые годы войны привела к необходимости эвакуировать заводы и фабрики в глубь страны, заново обустроивая производство и быт на новом месте. Мужчины были на фронте, поэтому основная тяжесть по обеспечению армии оружием, боеприпасами и продовольствием легла на плечи подростков и женщин.

К таким фильмам относится последний фильм классика отечественного и мирового кинематографа Льва Кулешова «Мы с Урала», который он снял в 1942 году. Сергей Герасимов в 1943 году выпустил фильм «Большая земля». В 1945-м режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг закончили фильм о тружениках тыла «Простые люди» (правда, он вышел на экраны только через десять лет). Эти фильмы нельзя назвать продолжением производственных фильмов 1930-х годов. Труд здесь не является главным героем, преобразующим мир. Главными являются люди, чей самоотверженный труд позволил победить в войне.

В фильме «Мы с Урала» главные герои — это вчерашние учащиеся ремесленного училища, которые рвутся на фронт, но в конце фильма они понимают, что их дело имеет для победы над врагом значение, сравнимое с ратным трудом. В начале фильма об этом в простой и убедительной форме говорит их наставник, которого выразительно играет Сергей Филиппов. Замечательная сцена, где он без пафоса, но очень образно доносит эту мысль, попеременно

изображая то Сталина, то Гитлера. В результате Гитлер вынужден признать, что если у Сталина появились еще двое хороших рабочих, то «еще как минимум еще двое фашистов будут “землю жрать”». Мысль о важности дела, которому посвятили себя труженики тыла, проходит лейтмотивом и в остальных фильмах на эту тему. У Сергея Герасимова в самом начале фильма «Большая земля» об этом же говорят ветераны Гражданской войны, понимая, что сегодня без создания современного оружия и сложной техники врага не победить. Сам режиссер в своих воспоминаниях указывал на то, что главной задачей его фильма было показать через главную героиню (актриса Т. Макарова) силу духа советских людей, работавших в тылу [5, с. 47].

Советский кинематограф во время Великой Отечественной войны создавал и лирические фильмы, которые помогали переносить тяготы военного времени. К таким картинам относится фильм режиссеров Бориса Иванова и Александра Столпера «Жди меня» (1943). Сценарий написан Константином Симоновым. «Главным героем» стало его знаменитое стихотворение, посвященное теме любви и верности. К моменту выхода фильма на экраны в ноябре 1943 года война шла уже два с половиной года. Мужчины воевали, женщины трудились в тылу и ждали... Война принесла не только смерть, но и разлуку. По воспоминаниям ветеранов Великой Отечественной войны и тех, кто оставался в тылу, стихи Константина Симонова и фильм «Жди меня» помогали переносить все тяготы разлуки, не сдаваться, сохранять верность и преданность. Лирическая картина — о героическом начале в человеке, который совершает подвиг, ждет возвращения любимого с войны, несмотря ни на какие обстоятельства.

Выдержать и победить в войне с гитлеровской Германией помогали и комедийные фильмы. К ряду лирических комедий относится картина «Актриса» (1943, постановка Л. Трауберга, режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро). В ней говорится о значении искусства в годы войны. Анализ откликов, просмотревших этот фильм в социальных сетях, свидетельствует о том, что герои Бориса Бабочкина и Галины Сергеевой интересны и понятны не только людям пожилого возраста, но и современной молодежи. Бабочкин играет в фильме военного, ослепшего в результате контузии: у него закрыты повязкой глаза, и он не имеет возможности использовать мимику. Лирический дуэт состоялся с помощью великолепного актерского состава: помимо Бориса Бабочкина и Галины Сергеевой, здесь снимались и другие талантливые актеры — М. Жаров, Н. Сорокин. Фильм показал, что такие мужественные, самоотверженные, интеллигентные, остроумные и талантливые люди должны победить.

В конце войны, когда наступил окончательный перелом, отечественный кинематограф выпустил несколько запомнившихся комедий. Можно вспомнить фильм Ивана Пырьева «В шесть часов вечера после войны» (1944).

Здесь, как и в фильме «Свинарка и пастух», авторы снова используют стихотворную форму для лирического повествования. В фильме звучит замечательная музыка Т. Хренникова, а последняя сцена ярким красочным салютом Победы предваряет окончание войны. Музыкальные фильмы этого периода полны оптимизма и юмора. Можно ещё отметить «Воздушный извозчик» (1943) режиссера Г. Раппопорта, «Беспокойное хозяйство» (1946) М. Жарова, «Небесный тихоход» С. Тимошенко (1945). Эти фильмы давали людям, уставшим от войны, минуты радости, отдыха и надежду.

Однако, когда вышел фильм «Небесный тихоход», из-за него разгорелись нешуточные страсти. Режиссер Семён Алексеевич Тимошенко — и его соавтор, автор таких классических отечественных фильмов, как «Три товарища» (1935), «Вратарь» (1936), обвинялся в недостаточно серьезном подходе к материалу о Великой Отечественной войне. Но, как показала история, он оказался прав. И по сей день «Небесный тихоход» с удовольствием смотрят зрители разных поколений. Что касается смысловых моментов, то в фильме их тоже немало. Это и карикатурное высмеивание врагов, и боевое братство летчиков, готовых идти на риск, выручая товарища, а главное — фильм показывает героизм русских девушек, которые приближали победу не только в тылу у станка или в поле, но и боролись с врагом на фронте.

В годы войны продолжали снимать исторические фильмы на героико-патриотическую тему. Некоторые из них были задуманы и начали снимать до войны. Так, фильм С. Васильева и Г. Васильева «Оборона Царицына» начали снимать в 1939 году. Вместо отснятых двух серий в 1942 году в прокат вышла только одна. Однако создатели фильма и актеры получили высокие награды. В фильме много персонажей, но главным, конечно же, является образ Сталина, который, начиная с этой постановки, продолжает занимать все большее пространство на экранах страны.

Еще в конце 1930-х годов предчувствие большой войны в обществе и понимание ее неотвратимости у руководства СССР заставили пересмотреть прежние идеологические установки по отношению к героическим страницам истории дореволюционной России. Отечественный кинематограф создает целый ряд фильмов, в которых восстанавливается историческая справедливость по отношению к тем, кто защищал независимость страны. На экранах страны появляются фильмы «Александр Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий», «Минин и Пожарский». В них в доходчивой форме проводится мысль о том, что надеяться нужно на свою армию и флот, свой народ, который должен осознавать свою силу, на героические примеры борьбы за независимость в истории своего отечества.

В 1943 году на экраны страны вышел один из лучших отечественных исторических фильмов — «Кутузов» (режиссер В. Петров). Качественно были

поставлены батальные сцены, великолепный подбор и игра актеров: Алексея Дикого (Кутузов), Николая Охлопкого (Барклай-де-Толли), Сергея Закариадзе (Багратион), Семёна Межинского (Наполеон) и др. Все фильмы о войне этого периода эмоционально заряжены. Фильм «Кутузов» — не исключение. С самого начала идут кадры пылающих городов, деревень и разорения страны захватчиками. Каждый эпизод — это боль и страдания. Визуальный ряд усиливает музыкальное сопровождение композитора Юрия Шапорина, состоящее из военных маршей и русских народных песен, формирующих стиль, сочетающий утонченный лиризм русской классической музыки и высокий пафос, соответствующий масштабу происходящих событий. Все вместе отражает связь времен: Отечественной войны 1812 года и Великой Отечественной войны [6]. Иллюстрацию событий 1812 года в фильме можно рассматривать как исторический документ, поскольку научным консультантом фильма был академик Е. В. Тарле, который написал замечательную монографию о той эпохе — «Наполеон», а в 1942 году вышла его работа «Гитлеровщина и наполеоновская эпоха», в конце которой он делал такой вывод: «...за всю свою великую историю никогда, даже не исключая и 1812 года, русский народ до такой степени не являлся спасителем Европы, как в настоящее время» [6, с. 31]. Исторические аналогии событий в это трудное время оказывали мощное мобилизующее воздействие. Эти и другие исторические фильмы поднимали боевой дух в армии и в тылу.

В военные годы Советский Союз более планомерно проводил в жизнь идеи интернационализма во внутренней политике страны, чем во внешнеполитических отношениях. Это было связано с пониманием ситуации в Европе и мире, которая не позволяла надеяться на серьезную поддержку со стороны тех, кто с симпатией относился к первому в мире социалистическому государству. В годы войны практически не выходили в прокат отечественные фильмы о борьбе угнетенных социальных слоев и классов в западных странах, о борьбе подпольных организаций в нацистской Германии или фашистской Италии. Такая позиция была достаточно обоснована, так как в жесточайший период борьбы с захватчиками судьба угнетенных людей за рубежом отошла на второй план. По этой причине с серьезной задержкой на несколько лет вышел в прокат весьма интересный фильм «Мечта», снятый в 1941 году режиссером Михаилом Роммом. Не увидела экрана картина 1942 года Вс. Пудовкина «Убийцы выходят на дорогу. (Школа подлости)», созданная по произведению Бертольда Брехта «Страх и нищета в Третьей империи», где показано, как фашистские принципы проникают в повседневную жизнь простых людей.

Интернационализм народов СССР в кинематографе военного периода проявился уже в киносборниках. Представители разных национальностей в киноновеллах, а затем в полнометражных лентах будут плечом к плечу сражаться

на фронтах Великой Отечественной войны, вместе героически трудиться в тылу врага. Наряду с историческими фильмами о русских полководцах и государственных деятелях снимаются фильмы о национальных героях народов Советского Союза: «Георгий Саакадзе» (1942–1943) режиссера М. Чиаурели, «Давид Бек» (1944) режиссера А. Бек-Назарова.

Фильмы периода Великой Отечественной войны не были лишены недостатков, которые связаны с трудностями военного времени, так как «..не знали режиссеры и того материала, над которым предстояло им работать, и нужно было иметь великолепный талант, чтобы несмотря на оторванность от Москвы и фронта, создавать военные фильмы, пусть с ошибками, но все же сыгравшие свою положительную роль» [5, с. 44].

Подводя итоги, можно отметить, что с первых и до последних дней Великой Отечественной войны все советские кинематографисты могли вслед за Сергеем Михайловичем Эйзенштейном повторить его слова: «Патриотизм — моя тема» [7]. Они создавали кинопродукцию, которая поднимала боевой дух в армии, оказывала мощное мобилизующее воздействие на зрителей. В это суровое время, благодаря таланту и самоотдаче режиссеров, сценаристов и актеров, было создано немало замечательных кинолент. Образы героев, которые создавали Николай Крючков, Василий Ванин, Наталья Ужвий, Борис Андреев и другие замечательные актеры военной поры, внушали надежду и веру в победу над врагом. Именно сила и характер главных героев сделали эти фильмы любимыми для многих поколений наших зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ромм М. И. Каждый фильм — удар по врагу // Кино (ВГИК). 1941. 27 июня.
2. Пудовкин Вс. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 478 с.
3. Александров Г. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976. 287 с.
4. Будяк Л. М. История отечественного кино. М.: Прогресс – Традиция, 2005. 528 с.
5. Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1944. С. 44–46.
6. Тарле Е. В. Гитлеровщина и наполеоновская эпоха. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1942. 32 с.
7. Эйзенштейн С. М. Патриотизм — моя тема // Избранные произведения: 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. 685 с.

REFERENCES

1. Romm M. I. Kazhdyj fil'm — udar po vragu // Kino (VGIK). 1941. 27 iyunya.
2. Pudovkin Vs. Sbranie sochinenij: v 3 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 2. 478 s.
3. Aleksandrov G. Epoha i kino. M.: Politizdat, 1976. 287 s.

4. *Budyak L. M.* Istoriya otechestvennogo kino. M.: Progress – Tradiciya, 2005. 528 s.
5. Hudozhestvennaya kinematografiya v dni Velikoj Otechestvennoj vojny. M.: Goskinoizdat, 1944. S. 44–46.
6. *Tarle E. V.* Gitlerovshchina i napoleonovskaya epoha. M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1942. 32 s.
7. *Ejzenshtejn S. M.* Patriotizm – moja tema // Izbrannye proizvedeniya: 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 1. 685 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Русаков А. Ю. — д-р филос. наук, проф., зав. кафедрой гуманитарных и общественных наук; arkrus@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rusakov A. Yu. — Dr. Habil. (Philosophy), Prof., the Head of the Department of Humanities and Social Sciences; arkrus@rambler.ru

УДК 78.036

ЦИТАТА ИЗ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ КАК СРЕДСТВО ДИАЛОГИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО РОКА

*Слободчикова А. Ю.*¹

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

Статья раскрывает некоторые особенности диалогизации современного рока посредством цитирования сочинений академических композиторов. Опираясь на предложенную А. Денисовым систематику цитирования, раскрывающую индивидуальный подход к «чужому» тексту, автор показывает содержательные и композиционные обращения к академической цитате в рок-музыке рубежа XX–XXI веков. В качестве материала привлекаются наиболее выразительные и стилистически полярные примеры обращения к музыкальным текстам профессиональной композиторской традиции. Делаются выводы о семантике цитаты, механизм формирования которой зависит от выбора материала для цитирования; контекста, в котором оказывается цитата; вида ее трансформации; плотности использования цитатного материала. С учетом названных факторов в статье демонстрируются диаметрально противоположные творческие подходы к использованию цитат в творчестве рок-групп и отдельных музыкантов, таких как Symphony X и Ligo, Anorexia Nervosa и Muse, Hollenthon и Slav de Hren, Р. Уильямс и Дж. Зорн.

Ключевые слова: массовая музыка, академическая музыка, рок-музыка, рок-группа, цитирование, диалогизация, индивидуализация стиля, семантика.

CITATION FROM ACADEMIC MUSIC AS AN INSTRUMENT OF DIALOGIZATION OF MODERN ROCK

*Slobodchikova A. Yu.*¹

¹ Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennyvsky prospect, 344002,
Rostov-on-Don, Russian Federation.

The article reveals some peculiarities of the dialogization of modern rock by citing academic composers' works. The research, based on systematics of citation specifics proposed by A. Denisov, which reveals the author's approach to the "alien" text, presents the substantive and compositional aspects of the academic quotation usage in rock music at the turn of the 20th – 21st centuries. The most expressive and stylistically polar examples of appealing to musical

texts of the professional composer tradition are used as material. The study draws conclusions about the citation semantics, which formation mechanism depends on: the choice of material for citation, the context in which the quotation appears, the type of its transformation, the density of use of the cited material. Taking into account these factors, the article demonstrates diametrically opposed creative side by rock bands and individual musicians in the issue of citing, such as Symphony X and Ligro, Anorexia Nervosa and Muse, Hollenthon and Slav de Hren, R. Williams and J. Zorn.

Keywords: mass music, academic music, rock music, rock band, citation, dialogization, style individualization, semantics.

В эволюционной истории человечества диалог сыграл важную роль, явившись универсальной формой познания окружающего мира. В современной науке продолжается процесс осмысления диалогичности культуры, специфики передачи и обновления ценностно-смысловых установок, протекающих в условиях многообразия историко-культурных традиций. На сегодняшний день жанрово-стилевые трансформации, происходящие в музыке в результате встречного движения культурных феноменов различных исторических эпох, актуальны не только для академической, но и для массовой культуры. Выразительный пример, отражающий данную тенденцию, — рок-музыка, где диалогичность проявляется чрезвычайно разнообразно, находя свое выражение в том числе через цитирование академических сочинений.

Исследование взаимодействий академической музыки и современного рока представляет собой серьезную проблему, поскольку панорама такого рода пересечений обширна. В отечественном музыкознании углубляют и расширяют проблемное поле исследований в этой области научные статьи и разделы монографий А. Цукера, В. Сырова, Е. Савицкой. Обращение к тому или иному первоисточнику в рок-композиции всегда обусловлено комплексом причин, среди которых значимы и особая содержательная ценность, и эффект популярности автора цитируемого текста (или даже конкретного произведения), и общее воздействие актуальной тенденции в рок-искусстве. Целью данной статьи является выявление индивидуальных черт конкретного стиля рок-музыканта или рок-группы, выраженных в содержательных и композиционных особенностях цитирования. Для ее достижения воспользуемся предложенной А. Денисовым классификацией, показывающей «индивидуальность автора с позиции его работы с чужим материалом» [1, с. 65]:

- 1) выбор материала для цитирования;
- 2) контекст, в котором оказывается цитата;

- 3) виды трансформации материала, который цитируется;
- 4) плотность использования цитатного материала.

Универсальность феномена цитирования позволяет применить данный подход в творчестве академических композиторов к сфере иной музыкальной практики — рок-музыке. «Диалог сквозь века эпох и стилей, композиторских индивидуальностей позволяет реализовать себя [композитора-творца. — А. С.] в плюралистическом временном пространстве» современной культуры и «найти точку опоры для собственной позиции» [2, с. 27].

В рок-музыке в качестве материала для цитирования выступают сочинения профессиональной композиторской традиции фактически любых исторических эпох: от средневековья до новейшего времени. Наиболее выразительно панорама ассимилируемых явлений раскрывается в диалоге рока с барочной музыкой и авангардом XX века — периодами развития академической традиции, отстоящими друг от друга на расстоянии веков.

Первые опыты взаимодействия рока как со старинной музыкой, так и с авангардными сочинениями XX века были предприняты в середине — второй половине 1960-х годов. Оба стилевых первоисточника находят свое преломление в художественных исканиях группы *The Beatles*, творческая практика которой сыграла чрезвычайную роль в формировании экспериментального подхода в массовой музыке. Включение ливерпульской четверкой в инструментальный состав песни «In My Life» эффекта клавишинного звучания (альбом *Rubber Soul*, 1965) явилось знаковым шагом к восприятию барочной модели и привело к популяризации тембра названного старинного инструмента среди рок-музыкантов.

Диалогическая природа отношений рока с барочной музыкой заключалась не только в претворении ее тембровых особенностей: «барочная модель была воспринята... в единстве содержания и формы, семантических и структурно-синтаксических параметров, историко-культурной родословной и современного бытования» [3, с. 188]. Важной чертой барокко-рока становятся непосредственно заимствование и интерпретация фрагментов сочинений композиторов той эпохи. Такими художественными качествами отличались музыкальные работы ярких представители данного стилевого направления — групп *Ars Nova* и *New York String Ensemble*.

Впоследствии прием цитирования старинной музыки стал одним из значимых компонентов стилей хард-рок и хеви-метал. На их основе в 1980–90-е годы формируется своеобразный хард-энд-арт, в котором ведущую роль занимает гитарист-виртуоз [4, с. 101–102]. Яркое воплощение данной тенденции — композиторская и исполнительская деятельность Эдди Ван Хале-

на и Ингви Мальмстина¹, в чьих сочинениях встречаются цитаты из сочинений И. С. Баха, А. Вивальди.

Стиль прогрессив-метал, подъем которого произошел в конце 1980-х и в 1990-е, во многом явился приемником арт-рока и хеви-метала. Он вобрал в себя ценностные установки на обогащение стилистических ресурсов, в том числе посредством музыки европейской академической традиции. В частности, цитирование как одна из форм взаимодействия является отличительной чертой творчества прогрессив-метал группы *Symphony X*. Фрагменты тематизма сочинений И. С. Баха духовных и светских жанров вплетаются в виртуозные гитарные и синтезаторные партии, появляясь в инструментальных связках, проигрышах и соло². Рок-музыканты также проявляют интерес и к творчеству сына барочного композитора, К. Ф. Баха, цитируя его Сольфеджио для клавира с-moll в произведении «The Damnation Game» из одноименного альбома 1995 года.

Анализируя истоки диалогических отношений рока с композиторской музыкой XX века, можно констатировать, что и в этом виде диалога пальма первенства принадлежит *The Beatles*. Сочинения композиторов-авангардистов, связанные с манипуляциями с магнитной лентой, вдохновили участников группы к экспериментам в области электроакустической обработки звука и созданию звуковых коллажей «Tomorrow Never Knows» (1966), «Carnival of Light» (1967), «Revolution 9» (1968)³.

Яркий пример связи рока и авангарда — творчество Фрэнка Заппы. Заимствуя отдельные стороны музыкальных стилей Э. Вареза, А. Веберна, А. Шенберга, Ч. Айвза, К. Штокхаузена, И. Стравинского, он обогащает собственный язык и индивидуализирует композиторский метод. Прием цитирования (одна из важных сторон стиля Ч. Айвза) занимает значительное место и в творчестве Заппы. Его сочинения содержат и прямые текстовые отсылки, и аллюзии к сочинениям композиторов XX века. Большой корпус цитат у Заппы связан с творчеством И. Стравинского. Среди них — фрагменты из балетов, созданных для труппы С. Дягилева («Петрушка», «Жар-Птица», «Весна священная»), а также сочинение позднего «серийного» периода — балет «Агон» [7].

¹ Подробный творческий облик И. Мальмстина представлен в исследовании Я. Вакуликовой [5].

² Так, прелюдия с-moll из I т. ХТК И. С. Баха цитируется в композициях «Premonition» и «Dressed to Kill» из первых альбомов группы 1995 года (*Symphony X* и *The Damnation Game* соответственно). В двух последующих в качестве материала для заимствования выступают фрагменты Мессы h-moll: композиции «The Divine Wings of Tragedy» («*The Divine Wings of Tragedy*», 1995) и «Smoke and Mirrors» («*Twilight in Olympus*», 1998).

³ В *Revolution 9* содержится около сорока пяти источников, среди которых есть фрагмент из «Симфонических этюдов» Р. Шумана, воспроизведенный в реверсе (обратном направлении), заключительный аккорд Седьмой симфонии Я. Сибелиуса и др. [6, р. 174–176].

В рок-музыке последних десятилетий композиторское творчество XX века с завидной регулярностью привлекается и подвергается адаптации в музыке индонезийского трио *Ligro*. Таким постоянством отличаются альбомы *Dictionary 2* (2012) и *Dictionary 3* (2015), содержащие примеры джаз-рокового джема на основе заимствованного тематизма. В *Dictionary 3* (2015) в общем тематическое развитие композиции «The 20th Century Collaseu» вовлекаются фрагменты Струнного квартета, ор. 28 нововенца А. Веберна и апокалиптического «Квартета на конец времени» О. Мессиана.

Контекст, в который помещается цитата, зависит от положения «чужого» текста в оригинальном сочинении. Названные А. Денисовым линейная, т. е. временная, и пространственная координаты текста в их совокупности позволяют выявить в рок-музыке полярные друг другу случаи обращения с цитатами.

В первом случае цитата входит в диссонанс со стилем и структурно обособляется. Выразительный пример такого столкновения элементов разной стилистики можно наблюдать в альбоме «*New Obscurantis Order*» (2001) группы *Anorexia Nervosa*, написанном в стиле блэк-метал. Сильно искаженная тембрика электрогитар, «кричащий» вокал, быстрый темп в совокупности создают ощущение тревожности. В оппозиции к этой плотной звуковой «стене» в альбоме под отдельным номером значится исполнительская версия Прелюдии *cis-moll* С. Рахманинова, названная здесь «*Nail Tyranny*» (в переводе — «Да здравствует тирания!»). Столкновение в альбоме происходит и на уровне текстового содержания, где одновременно присутствуют и признаки крайне деструктивных моделей мышления и поведения, и апелляция к знакам христианской веры и обрядовости. В результате структурно-смыслового противопоставления Прелюдии С. Рахманинова с контекстом, в который она помещается, первоисточник существенно переосмысливается, приводит к семантической инверсии⁴.

Во втором случае цитата сливается со стилем рок-композиции, структурно не обособляясь. Отсутствие оппозиции между заимствованным текстом и рок-овым материалом — выразительная особенность музыки *Muse*. Через цитаты и аллюзии в композициях группы происходит постепенное приспособление элементов академического языка, преимущественно эпохи романтизма, к современному роковому саунду. Это приводит к общности лексических элементов и ослаблению контраста, вплоть до его почти полного исчезновения.

В этом отношении выразительный пример — Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, тематизм, гармоническая вертикаль, фактурный рисунок разных частей которого узнаются в сочинениях *Muse*. Среди таковых:

⁴ Под семантической инверсией А. Денисов понимает «образование смысла, диаметрально отличающегося по отношению к первоисточнику цитаты» [1, с. 55].

гармония главной партии I части в припеве композиции «Megalomania» (альбом «*Origin of Symmetry*», 2001) и «Ruled by Secrecy» (альбом «*Absolution*», 2003), аккордовое вступление и тема главной партии I части в «Space Dementia» (альбом «*Origin of Symmetry*», 2001), тематизм побочной партии финала в «Butterflies and Hurricanes» из того же альбома, гармония и фактурный рисунок II части в «Explorers» (альбом «*The 2nd Law*», 2012) [8].

Аналитические наблюдения над современной рок-практикой, с точки зрения *видов трансформации заимствованного материала*, позволяют установить, что фрагменты сочинений академических композиторов могут быть истолкованы достаточно разнообразно: от буквального повторения текста до едва уловимой цитаты-аллюзии.

В тех случаях, когда специальное музыкальное содержание заимствованного материала остается неизменным, интерпретатор акцентирует ценность его оригинального облика, реализуя свою авторскую позицию через диалогические отношения с окружающим контекстом рок-композиций или рок-альбома в целом. Так, программный образ Бабы-яги как проводника в потусторонний мир выступает на первый план и обнажает содержание композиции «On The Wings Of A Dove» группы *Hollenthon* (альбом «*Opus Magnum*», 2008). Композицию открывают вступительные такты пьесы М. Мусоргского «Избушка на курьих ножках» из цикла «Картинки с выставки» в оркестровке М. Равеля. Противоречивый образ Бабы-яги из славянской мифологии для метал-эстетики интересен прежде всего своей зловещей аурой, связью с нечистой силой и царством мертвых. Тембровая составляющая, гармонические и метроритмические паттерны, наряду с мелодическими оборотами пьесы-источника, впоследствии становятся музыкальным содержанием инструментальных вставок в рассматриваемой композиции.

Иной пример — цитата-аллюзия, которая, ввиду значительной трансформации заимствованного материала, едва уловима для слушателя. Возвращаясь к циклу М. Мусоргского, пьесы которого как по отдельности, так в качестве цикла подвергались множеству рок-интерпретаций, остановимся подробнее на художественном опыте болгарской группы *Slav de Hren* (альбом «*Pictures at an Exhibition*», 2008). Сами музыканты характеризуют стиль своей интерпретации как джаз-панк. Соединяя в этом определении два противоположных по своей сути понятия, рок-группа заимствует определенные качества от каждого из них: профессиональный подход джаза и бунтарскую, карнавальную идеологию панка. Пьесы цикла значительно перерабатываются, многие из них «подтекстовываются». Так, в номере «Ballet of the Unhatched Chicks» характерная звучность первого предложения М. Мусоргского имитируется на гитаре, а образ будущих птичек, претерпевая трансформацию, попадает в поэтический текст композиции. В нем говорится об ужасном драконе, отложившем яйца. Он ожидает

появления потомства, с помощью которого мечтает достичь мирового господства. Однако некий модный британский повар придумал оригинальный рецепт из яиц дракона. Вскоре подходящие яйца были найдены и приготовлены, а всё поколение будущих драконов превратилось в яичное суфле...

Говоря о *плотности использования цитат* в рок-музыке, стоит подчеркнуть, что далеко не в каждой творческой биографии рок-музыкантов обнаруживается стремление к стилевому обогащению через диалогические отношения с европейской классикой. Для несколько упрощенных видов рок-музыки, ограниченных в своем облике набором распространенных музыкальных клише, цитирование фрагментов классического музыкального наследия — как одна из тенденций артизации — оказывается довольно редким. Безусловная узнаваемость заимствованного материала обращается в китч. Таков характер взаимодействия с «чужим» текстом в композиции «Party Like a Russian» Робби Уильямса («*Heavy Entertainment Show*», 2016). Темброво-фактурные компоненты наряду с мелодико-тематическими оборотами «Танца рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева составляют основу аранжировки поп-рок композиции. В данном случае фрагмент сочинения советского композитора становится олицетворением русской культуры, представленной здесь довольно стереотипно.

Совершенно иной подход демонстрируют экспериментальные стилевые направления рока, диалогизирующие с музыкальным авангардом XX века, черпающие особенности звукового материала, инструментария, новаторские композиторские изобретения. Через переосмысление монтажно-коллажной техники в роке стало возможным появление целых альбомов, композиции которых основываются на принципе произвольности, случайности составных элементов. К ним относится альбом «*Radio*» (1993), созданный Джоном Зорном в рамках *Naked City* — одного из проектов, где он исследовал пределы композиторской мысли в тембровых и исполнительских границах традиционного инструментального состава рок-группы, дополненного саксофоном. Каждая композиция названного альбома представляет собой коллаж из цитат, аллюзий и стилизаций. Составной частью сложного звукового облика альбома становятся фрагменты творчества рок-групп разных десятилетий и выдающихся джазовых музыкантов, кинокомпозиторов и представителей массовой индустрии с подчеркнуто ориентальными чертами музыкального стиля. Источниками цитат и аллюзий оказываются также сочинения академических композиторов XX века — А. Веберна и М. Фелдмана («*The Bitter and the Sweet*»), И. Стравинского («*Krazy Kat*») [9, с. 46–47].

В заключение сделаем несколько замечаний о *семантике цитаты*. В процессе рассмотрения принципа цитирования фрагментов академической музыкальной классики в современном роке, естественно, поднималась и проблема семантики. К высказанным ранее частным соображениям добавим некоторые общие. Цитата в тексте привлекает слушателя, аккумулируя его внимание.

Являясь зоной повышенной смысловой нагрузки, заимствованный фрагмент может быть репрезентантом специфически музыкальных и немusикальных смысловых сфер. Более того, в некоторых случаях цитата оказывается ключом к пониманию содержания, (например, в случае с 12-минутной инструментальной композицией «*Megalázottak És Megszomorítottak*» (альбом «*Megalázottak És Megszomorítottak*», 1992) представителей восточноевропейского прогрессив-рока группы *After Crying*. Цитата фрагмента темы бедного еврея из пьесы М. Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» (фортепианный цикл «Картинки с выставки») выступает звуковой оппозицией предшествующему динамичному разделу, наполненному сложной метроритмикой и инструментовкой. На смену ему приходит статичный образ-картина, создаваемая мелодическими оборотами трубы. Для понимания семантики цитаты обратимся к названию композиции, которая с венгерского переводится так: «они были унижены и опечалены». Ключом к толкованию этого программного заголовка становится фрагмент пьесы М. Мусоргского, так как ни в названии, ни в текстовом содержании слушателю не сообщается, кем являются «они». Бедный еврей — персонаж фортепианного цикла, тематизм которого помогает создать музыкальный символ народа, перенесшего унижения и страдания.

Итак, в рок-музыке принцип цитирования становится одним из проявлений композиторской индивидуальности, находящей свое выражение в содержательных и композиционных особенностях обращения с «чужим» текстом. Музыкальный текст классического сочинения оказывается источником, благодаря которому в стилевую систему рока проникают несвойственные ему ранее образы и музыкально-языковые средства, обогащая его и открывая в нем самом новые ресурсы смысловой глубины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор, 2013. 222 с.
2. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в музыке последней трети XX века: авт. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб. 2005. 28 с.
3. Цукер А. М. Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: сб. статей. Н. Новгород: НГК, 1999. Т. 2. С. 180–191.
4. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
5. Vaculíková J. Neoklasický styl rocku na příkladu tvorby Y. Malmsteena: magisterská diplomová práce. Olomouci, 2015. 131 p.
6. Everett W. The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology. New York: Oxford University Press, 1999. 416 p.
7. Mount A. Does Serious Music Belong in Pop? Borrowings from Stravinsky in the Music of Frank Zappa [Электронный ресурс]. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/>

- Does-Serious-Music-Belong-in-Pop-Borrowings-from-in-Mount-Schuller%E2%80%99s/18da749923b0158844ed164e0b44ee3f943ddf4c (дата обращения: 19.03.2023).
8. Слободчикова А. Ю. Заимствования из классики как способ индивидуализации стиля рок-группы Muse // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 68–74.
 9. Слободчикова А. Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 44–49.

REFERENCES

1. Denisov A. V. Muzykal'nye citaty. Spravochnik. SPb.: Kompozitor, 2013. 222 s.
2. Lavrova S. V. Citirovanie kak proyavlenie principa komplementarnosti v muzyke poslednej treti HKH veka: avt. dis. ... kand. isk. (17.00.02). SPb, 2005. 28 s.
3. Cuker A. M. Barochnaja model' v sovremennoj massovoj muzyke // Iskusstvo XX veka. Sb. statej. N. Novgorod: NGK, 1999. Tom 2. S. 180–191.
4. Syrov V. N. Stilevye metamorfozy roka. SPb.: Kompozitor, 2008. 312 s.
5. Vaculíková J. Neoklasický styl rocku na příkladu tvorby Y. Malmsteena: magisterská diplomová práce. Olomouci, 2015. 131 p.
6. Everett W. The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology. New York: Oxford University Press, 1999. 416 p.
7. Mount A. Does Serious Music Belong in Pop? Borrowings from Stravinsky in the Music of Frank Zappa [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Does-Serious-Music-Belong-in-Pop-Borrowings-from-in-Mount-Schuller%E2%80%99s/18da749923b0158844ed164e0b44ee3f943ddf4c> (data obrashhenija: 19.03.2023).
8. Slobodchikova A. Ju. Zaimstvovaniya iz klassiki kak sposob individualizacii stilja rok-gruppy Muse // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2021. № 2. S. 68–74.
9. Slobodchikova A. Ju. Sovremennaja rok-muzyka i muzykal'nyj avangard XX veka // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2022. № 2. S. 44–49.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Слободчикова А. Ю. — помощник проректора по учебной и воспитательной работе, ст. преп. кафедры теории музыки и композиции; slobodchikova.rgk@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Slobodchikova A. Yu. — Assistant Vice-rector for Academic and Educational Work, Senior Lecturer of the Chair of Music and Composition; slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID 0000-0003-3313-4155

УДК 787.61

ИНТЕРПРЕТИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗНАКОВ ПРОШЛОГО
В АКАДЕМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ДЛЯ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Финкельштейн Ю. А., Сушкова-Ирина Я. И.¹

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», ул. Садовническая, 52/45, Москва, 115035, Россия.

В музыкальной культуре второй половины XX столетия включение ино-текста, имеющее место на протяжении всей истории музыки, приобретает особый смысл. Оно становится одним из приемов композиции, принципом организации текста, придающим оригинальность произведению. Вопросы сюжета, превращения звуковых потоков в конкретные или неконкретные образы, определяющиеся интуицией, отодвигаются на второй план, в то время как основной целью работы интеллекта становится выстраивание формы и выбор выразительных средств. Эстетика постмодернизма дает возможность композиторам использовать музыкальные знаки прошлого в теле собственных опусов. Их внедрение, сопоставление становится ярким выразительным и композиционным средством и осмысливается с точки зрения эстетических тенденций постмодернизма. Рассматриваются произведения для гитары, в которых имеют место подобные черты. Приводятся примеры заимствования текста из сочинений композиторов барокко, классицизма, романтизма, адаптирование музыки кино и массовой культуры. Выявлено, что культура постмодерна в результате такой интеграции получает возможность присвоения энергетических ресурсов эпох и жанров, к которым она обращается. Также давно известный музыкальный материал получает новую трактовку в рамках современности.

Ключевые слова: постмодерн, интертекстуальность, композиция, гитара, музыка XX века, Бенджамин Бриттен, Лео Брауэр, Никита Кошкин

INTERPRETATION OF MUSICAL SIGNS OF THE PAST IN ACADEMIC WORKS FOR THE SIX-STRING GUITAR OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

*Finkelshtein Yu. A., Sushkova-Irina Ya. I.*¹

¹ Kosygin Russian State University, Institute Maimonides Academy, 52/45 Sadovnicheskaya St., Moscow, 115035, Russian Federation.

In the musical culture of the second half of the twentieth century, the penetration of foreign text, which takes place throughout the history of music, acquires a special meaning. It becomes one of the techniques of composition, the principle of the organization of the text, giving originality to the work. The issues of the plot, the transformation of sound streams into concrete or non-specific images determined by intuition, are pushed into the background, while the main goal of the intellect becomes the formation of form and the choice of expressive means. The aesthetics of postmodernism makes it possible for composers to use musical signs of the past in the body of their own opuses. Their introduction, juxtaposition becomes a vivid expressive and compositional means and is interpreted from the point of view of aesthetic trends of postmodernism. The works for guitar in which similar features take place are considered. Examples of borrowing text from the works of composers of Baroque, classicism, romanticism, adaptation of film music and subculture are given. It is revealed that postmodern culture, as a result of such integration, gets the opportunity to appropriate the energy resources of the epochs and genres to which it refers. In turn, the long-known musical material receives a new interpretation within the framework of modernity.

Keywords: postmodern, intertextuality, composition, guitar, music of the 20th century, Benjamin Britten, Leo Brouwer, Nikita Koshkin.

В последней четверти XX столетия в музыкальной культуре нашей страны в условиях эстетики постмодерна происходит наслаение, переосмысление, взаимопроникновение различных явлений. Академические произведения демонстрируют поиски новых средств выразительности, обновление содержания в результате взаимодействия с другими культурными пластами. Малочисленные опыты в направлении использования средств авангарда, как справедливо замечает С. Савенко, «...к концу 60-х ...уже сдали свои позиции, уступив место разнообразным смешанным системам» [1, с. 417].

Идеология постмодернизма накладывает определенный отпечаток на процесс сочинения музыки. Статьи композиторов, выражающих свой взгляд

внутри современного музыкального искусства (Денисова, Губайдулиной, Булеза, Лигети, Берио, Штокхаузена, Шнитке, Ноно, Лахенмана и др.), отражают сильное смещение внимания творцов на то, как это сделано, на композиционную задачу. «Новизна технической задачи, оригинальность и профессиональное мастерство в ее разрешении в этих условиях были равно весомы и для ученых, и для художников», — утверждает С. Савенко [2, с. 19]. Стремление к оригинальности захватывает и удерживает их внимание и выражается в поисках уникальной конструкции произведения, организации материала. Погружаясь в размышления о том, что все средства исчерпаны, всё интересное уже придумано, использовано и переработано, пытаюсь прогнозировать будущее музыкальной стихии, автор находится в процессе изобретения «нового сильнейшего средства» [3, с. 353].

В связи с этим все более четко проступает мысль о том, что современные композиторы оставляют создание образа на откуп исполнителю. Вопросы сюжета, превращения звуковых потоков в конкретные или неконкретные образы, определяющиеся интуицией, отодвигаются на второй план, в то время как основной целью работы интеллекта становятся форма и выразительные средства. На основе своего мироощущения, жизненных и художественных ценностей, концепции бытия композитор (философ и творец) раз за разом создает новую вариацию, выражающую ту или иную грань системы волнующих его понятий, в наше время чаще — ощущений, чувств, эмоций. Так, Владимир Мартынов, автор концепции «конца времени композиторов», очень ясно формулирует композиторскую задачу. По его мнению, «...в музыке нет содержания, есть только конструирование. Есть заданная серия и некие стратегии работы с ней. Но, естественно, музыка не может не вызывать каких-то эмоций, которые называются содержанием. Просто я не несу ответственности за них. Знаю, что они есть, но они меня не касаются. Не дело композитора заниматься содержанием» [4]. Его главным намерением становится создание идеальной композиции, в основу которой положена уникальная мысль. Говоря, что «идеальная структура — это и есть красота» [там же], по сути, музыкант интерпретирует высказывание Эдисона Денисова о понимании этого феномена во второй половине XX века: «Красота — одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн» [5, с. 39].

Одним из вариантов той самой оригинальной идеи становится композиционная «игра». Искусство благодарно принимает и суммирует все смысловые потоки, рожденные до него. Авторы второй половины XX века видят в стилевых

изменения огромный потенциал, считая свое время одним из самых плодотворных. Возможность обращения ко всему прошлому опыту видится сокровищницей для возникновения композиторских концепций. Касаясь этого вопроса, У. Эко показывает, что «вся современная культура эпохи постмодерна отказывается от практики инновации и возвращается к практике повторения» [см. об этом: 6, с. 21–22]. В. Холопова характеризует процесс «освоения» давно известных смыслов так: «Универсальный ...выход и спасение вся музыкальная культура конца XX века нашла во множественном синтезе всего со всем, всех художественных стилей и субкультур» [7, с. 7].

Возобновление интереса к «старинным» стилям, осознание мастерства композиторов вызывает к жизни нестандартные решения в области композиционных средств. Одной из ведущих категорий семиотики искусства признается интертекстуальность. С осмыслением этого явления в музыке связаны понятия стилизации, эклектики, коллажа, полистилистики и другие, подразумевающие ассимиляцию стилевых моделей. Дуальность, диалогичность, переосмысление, двоякое понимание, присутствующие в музыкальной культуре всех времен, в XX веке осознаются особенно явно. Такие «интерпретации стиля», «чтение вслух», «цитирование “без кавычек”» (Р. Барт) демонстрируют отождествление исторических стилей с привычными вещами, витание их идей в воздухе. Говоря о полистилистике в музыке XX века, Альфред Шнитке упоминает принципы цитирования, от аллюзийного до точного, аллюзии и «технику адаптации — пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком» [8, с. 125]. Весь колоссальный предыдущий опыт представляется «библиотекой», «каталогом». Даже при явной уникальности собственного музыкального языка незримо может присутствовать аллюзия на уже известный стиль. Первоисточник становится «предметом обсуждения», демонстрируя специфику рефлексии автора.

Примеры применения интертекстуального принципа проявляли себя и раньше. В своем исследовании Андрей Денисов указывает на то, что характер трансформации первоисточника предполагает пересказ, выполненный с различной степенью свободы [9, с. 20]. Пародии, парафразы, пастиччио, транскрипции были распространены в художественной практике. Со временем восприятие и осмысление этих явлений изменилось. В начале XX века смешение стилей вписалось в конструкцию эстетических тенденций модерна. Например, тенденция к обнаружению в музыкальной ткани собственных произведений влияний разных стилевых течений или конкретных авторов типичны для творчества Николая Черепнина. Она нашла выражение в его балетах 1920-х годов, выразительные средства которых были продиктованы вкусами и пристрастиями заказчиков. Музыкальный язык балетов Черепнина ассимилирует черты языка Н. А. Римского-Корсакова, А. П.Бородина,

П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского.

Классическая гитара оказывается в водовороте событий, происходящих в музыкальной культуре эпохи. Она приобретает имидж инструмента, которому можно доверить любые современные идеи. Сегодня отечественное гитарное исполнительство демонстрирует достижение высочайшего уровня мастерства, что способствует росту возможностей для воплощения в музыкальной ткани для гитары средств высокой степени технической сложности, интерпретирования глубокого содержания музыкального текста. Невозможно представить современную музыкальную культуру без этого инструмента, существующего в разновидностях фламенко-, классической, гавайской, русской гитары, электрогитар и гитарных синтезаторов.

Гитара вызывает творческий отклик у авторов музыки, становится своеобразным зеркалом композиторских ассоциаций. В XX столетии, например, создавая музыкальный портрет своего современника, М. де Фалья включил в свою пьесу «автограф» Клода Дебюсси: в заключительных тактах композиции «Памяти Дебюсси» для гитары (1920) звучит материал из пейзажной зарисовки «Вечер в Гренаде» из фортепианного цикла «Эстампы». Де Фалья «встроил» эпизод сочинения Дебюсси в свою музыку, привнося семантику светлого воспоминания; при этом не возникло конфликта цитаты и контекста, так как композитор адаптировал характерные черты хабанеры, звучащей в опусе Дебюсси, переосмысливая их в ритм траурного шествия. В коде «Дьявольского каприччио» для гитары соло (1935), посвященного памяти Н. Паганини, композитор М. Кастельнуово-Тедеско применил самую известную цитату из наследия великого скрипача из финала Второго концерта для скрипки с оркестром.

Огромный интерес как исполнителей, так и музыковедов вызывает — благодаря своему оригинальному музыкальному языку, художественной образности, особенностям композиции — «Ноктюрн на тему песни Джона Доуланда “Приди, тяжелый сон”» ор. 70 (1964) Бенджамина Бриттена для гитары. Единственное произведение композитора для гитары соло по праву считается одним из самых ярких опусов в репертуаре для инструмента XX столетия. «Ноктюрн» представляет собой вариации на тему песни выдающегося английского композитора и лютниста Дж. Доуланда. В качестве темы используется транскрипция композиции «Come, Heavy Sleep», сделанная Б. Бриттеном. Оригинальность драматургии заключается в том, что материал песни появляется после вариаций, чем символизирует движение от хаоса к синтезу, от мрака к свету, характерное для творчества Б. Бриттена. Вариации представляют собой стилиевой контраст с сочинением Дж. Доуланда. Гармоничный язык эпохи Возрождения, символизируемый фрагментом творчества Доуланда,

становится источником и одновременно долгожданным исходом длительных размышлений автора, сквозь которые он проводит и слушателя. После ряда мрачных, острых, напряженных вариаций, сложных по уровню выбранных выразительных средств, прозрачная, ясная музыка песни несет собой светлые образы, сменяющие гнетущую атмосферу в ее апогее. Вариант темы, максимально приближенный к оригиналу, звучит устойчиво, сообщая впечатление успокоения. Появление мелодии Доуленда символизирует наступление смерти как избавления от страданий. Концепция смерти как желанного сна типична для английской культуры, и, будучи наследником традиций своей страны, Бриттен преподносит слушателю моральный урок: жизнь может представлять собой бо́льшую трагедию, чем смерть.

Оригинальным примером возникновения черт стиля иного композитора в произведении для шестиструнной гитары является Соната (1990) Лео Брауэра — один из наиболее ярких образцов проявления аллюзий на стили прошлого. Цикл Брауэра не только отличается эффектностью и виртуозностью, но также содержит загадки, которые не менее важны, чем техника владения инструментом.

В коде Первой части звучит мелодия начала Пасторальной симфонии Л. ван Бетховена (1808). Цитата инкрустирована в контрастную причудливую статичную музыкальную ткань Сонаты, в которой на первый план выходят тембровые и фактурные особенности. Из всех произведений Бетховена Брауэр выбирает наиболее пасторальную, легкую, созерцательную мелодию, для того чтобы она оказалась наиболее гармонично «вписанной» в контекст музыкальной ткани его композиции. Однако она только по характеру близка музыке Сонаты; по примененным выразительным средствам (тональная определенность, кантиленность, четкая структура, фактурное изложение) она представляет полный стилистический контраст размытому «вибрирующему» контексту.

Во Второй части цикла, носящей название «Сарабанда Скрябина», появляется фигура нового персонажа. Брауэр присваивает медленной части своей сонаты имя самого нетипичного жанра в творчестве мистического композитора XX столетия, привлекающего авторов, пишущих для гитары, вероятно, в силу фактурных свойств его произведений. Краткий эпизод с пометкой *Omaggio a Scriabin*, что дословно означает «дань уважения Скрябину», является фантазией Лео Брауэра на его стиль. Буквально на несколько тактов «материализуется» «образ композитора» с характерными гармониями и фактурой, чтобы снова раствориться в музыкальном континууме.

Стремительный финал Сонаты *La Toccata de Pasquini* представляет собой очередное обращение к жанру токкаты, которое встречается довольно часто в гитарной музыке в силу возникновения специфической фактуры и ассоциации с творчеством Бернардо Пасквини (1637–1710) — в его музыке этот жанр

также встречается часто и олицетворяет атмосферу концертирующего барочного стиля. Внедрение образа итальянского музыканта символизирует мотив «кукушки» как аллюзия на его одноименную токкату. Его Соната может представлять собой своеобразное осмысление истории мировой музыкальной культуры сегодня. Загадки композитора заключаются в том, что все авторские ремарки имеют смысл только для исполнителя, так как могут не быть озвучены слушателю. Появление фигур композиторов прошлого должно получить выражение в интерпретации в виде внедрения соответствующих эмоций.

В ряду произведений для гитары отечественных композиторов образцом введения инотекста в творчестве Никиты Кошкина становятся «Прелюдия Баха» для двух гитар (1998) и пьеса «Леда» для гитары и флейты (1999). «Прелюдия Баха» Никиты Кошкина продолжает собой ряд произведений для гитары, в названии которых фигурирует имя композитора прошлого или посвящение. Кроме уже упомянутых, это соната в стиле С. Л. Вайса М. Понсе (1931), соната «Памяти Боккерини» Марио Кастельнуово-Тедеско (1933), «Посвящение Шопену» (1969), «Посвящения Мануэлю де Фалье» (1971) и «Вариации на тему Скрябина» (1972) А. Тансмана, сюита «Посвящение Вила-Лобосу» Р. Дьенса (1987), его же Посвящения Лео Брауэру (*L. B. Story*, 1994 and *Éloge de Léo Brouwer*, 1988), композиция на рондо Карулли Г. Джапаридзе (1996).

Произведения Баха представляют собой неиссякаемый источник вдохновения для композиторов XX столетия, обнаруживающих глубокий интерес к музыкальному искусству барочной эпохи и стремящихся к самовыражению в области осознания ее культуры. Как отмечают исследователи, традиция обработок сочинений Баха поражает разнообразием жанровых и стилевых трактовок в творчестве А. Шёнберга, А. Веберна, И. Стравинского. Обращение к музыкальным полотнам И. С. Баха с их переосмыслением в духе иной стилистики демонстрирует Партита для скрипки и камерного оркестра (1981) Эдисона Денисова, в основу которой автор кладет материал Второй скрипичной Партиты Баха d-moll, соединяя в композиции черты вариаций на стиль и транскрипции. Сам композитор называет произведение «личным прочтением» памятника искусства. Безусловно, решительное вторжение художника в музыкальный текст, как отмечают исследователи, выражается в наполнении его чертами эстетики современного искусства. «У Денисова изменения затрагивают, прежде всего, образную сферу: трагический пафос и величавая скорбь дополнились свойственными современной музыке образными нюансами, преодолевающими одноаффектность оригинала — скепсисом, гротеском, иронией, экспрессией контрастных эмоциональных перепадов», — пишут М. Высоцкая и Г. Григорьева [10, с. 103].

Текстом, благодаря которому возникает пространство сочинения для двух гитар Кошкина, становится прелюдия из Партиты И. С. Баха для скрипки

соло № 3 E-dur BWV 1006, написанная мастером в 1710-х годах. Любопытно, что существуют версии исполнения этого произведения другими инструментами — виолончелью, клавесином, клавикордом, фортепиано, восьмиструнной гитарой (версия британского гитариста Пола Гэлбрейта), даже маримбой. Прелюдией вдохновлялись музыканты при создании собственных произведений. Так, Э. Изай цитирует ее начало в своей Сонате № 2 для скрипки соло (1923). В 1933 году Сергей Рахманинов создает транскрипцию для фортепиано Прелюдии, Гавота и Жиги из этой Партиты, интерпретируя стиль оригинала в современном духе, оставляя яркий индивидуальный след в партитуре. Каждый музыкант, прикоснувшийся к этому музыкальному материалу, внес свою лепту в становление эволюции его осмыслений.

Существует также авторская транскрипция Партиты для скрипки — Сюита для лютни E-dur BWV 1006a. В переложении для щипковых звучание музыкальной ткани, созданной для смычкового инструмента, становится объемнее и глубже. Шестиструнная гитара как естественный наследник лютни осваивает лютневые сюиты И. С. Баха (так же, как и скрипичные, и виолончельные). Вероятно, удобство исполнения и популярность редакции для гитары сподвигли Никиту Кошкина к созданию собственной версии прелюдии Баха. Его пьеса для двух гитар представляется фантазией «по мотивам» сочинения. Композитор членит текст на части и показывает слушателю возможность контрапунктического соединения фраз. Основная мелодическая линия становится материалом первой гитарной партии. Партия второй гитары выполняет функцию контрапунктирующей гармонической поддержки. Композитор «играет» выразительными средствами оригинала, создавая его ладовые варианты. Легкость праздничной виртуозной музыки партиты основана на том, что материал представляет собой движущуюся музыкальную ткань, экспонирующую основную тональность. Мелодия инструментального типа, начинаясь с вершины источника, эксплуатирует общие формы движения, демонстрируя влияние стиля А. Вивальди, нашедшего выражение в сочинениях Баха кётенского периода. Такая долгая декларация ми мажора провоцирует Никиту Кошкина на экспериментирование с гармоническими ресурсами текста. Не внедряясь в структуру мелодической линии, композитор создает красочную гармоническую картину путем исключительной свободы тонального плана. Он «расцветивает» мелодию Баха средствами мажоро-минора, гармонизирует в современном духе, позволяя звучать то в мажоре, то в одноименном миноре. Развитие строится на проведении основной мелодии в разных тональностях, удобных для инструмента, при этом вместо привычных разрешений звучат иные; сопоставляются далекие тональности. В репризе снова возвращается чередование тональностей, типичное для стиля Баха.

Пьеса «Леда» для гитары и флейты демонстрирует музыкальные «портреты» И. С. Баха и К. Сен-Санса, очерченные Кошкиным, вписанные в единое

временное пространство. Композитор вдохновляется сюжетом из древнегреческой мифологии о Леде и Зевсе, принявшем облик лебедя. Автор соединяет две хорошо известные композиции: «Лебедь» Сен-Санса из «Карнавала животных» и хорал И. С. Баха *Jesus bleibet meine Freude*. В партии гитары звучит вступление к хоралу Баха, после чего мелодическая линия «Лебедя» проводится у флейты полностью, становясь структурной основой опуса. Фигурации хора-ла вторят ей в нижнем голосе, контрапунктом проходят у гитары, модернизируясь под влиянием фантазии композитора и гармонического плана мелодии. Этот образец контрастной полифонии способствует «расщеплению» восприятия: с одной стороны, полотно принадлежит и Баху, и Сен-Сансу, и им обоим, а с другой — Кошкину, или никому из них? Миниатюра вызывает удивление слушателя по поводу того, насколько «идеально» сочетаются вместе два сочинения, написанные в разное время.

Герман Джапаридзе (1939) обращается к текстам разных композиторов в своих произведениях для гитарных ансамблей 1996–1997 годов. Музыкальный материал, написанный И. С. Бахом, М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Каркасси, Н. Костом, становится контрапунктом, к которому композитор присочиняет второй голос. Интерес к творчеству авторов разных исторических периодов в начале XXI века увеличивается, о чем свидетельствует появление после 2000 года ряда концертов для гитары с оркестром Н. Кошкина, представляющих собой транскрипции композиций старинных мастеров (Сор, Джулиани, Карулли, Паганини, Бетховен). Очевидно также, что в отечественном репертуаре для шестиструнной гитары внедрение инотекста встречается гораздо позже, чем в творчестве западных композиторов.

Обогащение жанровой и эстетической палитры репертуара для классической гитары происходит также за счет использования средств субкультуры. Одним из примеров применения музыки кино в серьезном жанре становится Симфония № 2 Андрея Эшпая «Хвала свету» (1962). Материал, изложенный композитором в начале Второй части его Симфонии («Ноктюрн»), был сочинен задолго до создания остальных частей цикла. Им является музыкальная характеристика образа главного героя кинофильма «Ночной патруль» (1957, режиссер Владимир Сухобоков). Убедительный и в серьезных жанрах, и в легких [11, с. 4], Эшпай переносит в Симфонию музыкальный фрагмент из фильма, обладающий определенной драматургией. Композиторы 1960-х в поисках утраченной аудитории используют разные возможности для популяризации академической музыки. Одним из примеров проявления этой тенденции становится внедрение киномузыки в симфонию, привносящее в произведение академической традиции эффект «узнавания» и облегчения восприятия с элементом ретроспекции. Музыкальный эпизод из кинофильма, практически часть саундтрека, введен в партитуру Симфонии с сохранением тембровой

окраски (он проводится солирующей гитарой в сопровождении двух арф), тональности, структурно-семантического кода. Он становится основой развития и слит воедино с новым смысловым содержанием.

Андрей Зеленский (1963) также внедряет в сочинения для гитары материал, изначально принадлежащий массовой культуре. Он цитирует мотив вступления *Stairway to Heaven* группы Led Zeppelin в своей *Passacaglia-misterioso* (2013). Композитор применяет принцип обратной формы вариаций, встречающийся в гитарной музыке XX века в «Ноктюрне» Б. Бриттена, используя в качестве темы мелодию культовой песни, которая становится кульминацией композиции, целью развития. В данном произведении очевидно восприятие композитором инструмента как части рок-культуры, символа музыки «третьего пласта» в силу огромной популярности и распространения в субкультуре.

Рассмотренные выше образцы являются примерами сознательного внедрения композиторами в музыкальную ткань своих сочинений эпизодов произведений других авторов. Во всех случаях акцентируется внимание слушателя на факте применения определенного первоисточника. Отметим обращение к шедеврам возрождения, барокко, классики, романтизма, массовой культуры. Использование фрагментов произведений стилей далекого и недавнего прошлого и аллюзий на стили выполняет функцию временного «погружения» с присвоением имманентных свойств. По мнению исследователей, интеграция языка произведений барокко или классицизма в современную композицию нацелена на культивирование элемента порядка [10, с. 90]. Культура постмодерна нуждается в ресурсах других культурных пластов, опоре на энергетику прошлого, сообщающую элемент благородства, возвышенности. С другой стороны, музыка XVII–XVIII столетий получает новое понимание, обогащенное опытом современности. Черты рок-культуры привносят в авторское произведение особенный драйв, иное осознание лирики, пафос свободы, дух протеста, способность воздействовать на чувства публики и доступность понимания. Соединяясь с музыкальным языком автора в произведении академической традиции, они совмещают в человеческом сознании противоположные художественные стихии, позволяя осознать единство музыкального поля.

Присутствие инотекста всегда в той или иной степени приводит к повышению степени условности, с одной стороны, а с другой — к отстраненности от собственного «Я» художника. Перед нами оказывается «текст, основанный на интертексте, существующий благодаря интертексту» [9, с. 87], одним из признаков которого становится вторичность. Музыкальный материал при этом не совсем принадлежит автору, а композиция представляет собой самовыражение чужими словами. Однако в этом отсутствии оригинальности и состоит уникальность. В данном случае целью творца становится не презентация эпизода, существующего давно: он является средством, с помощью

которого художник раскрывает феномены настоящего времени. Это становится возможным благодаря тому, что возвращение к давно пережитому опыту в музыке происходит на фоне новых рефлексий. Эстетические нормы романтизма, классицизма, барокко появляются на сцене постмодернизма и метамодернизма как персонажи, многократно переосмысленные в рамках современных течений. Они становятся символами, носителями приобретенных в ходе истории идей. Архетипичность как свойство культуры активизирует глубинные слои универсального человеческого опыта. Восприятие текста вне разделения старого и нового, своего и чужого становится чертой времени.

При единстве цели и средств (окно в иной мир) результаты вторжения инотекста в отдельных произведениях выглядят по-разному. Типы взаимодействия своего и чужого могут быть классифицированы по степени точности воспроизведения источника.

Цитирование конкретного произведения. Прямая цитата отсылает к определенной семантике, становится знаком, символом, «порталом» в другой текст. В сочинениях «Памяти Дебюсси» де Фальи, «Ноктюрн» Бриттена, Соната Брауэра, *Passacaglia-misterioso* Зеленского композиторы создают контекст, близкий по выразительным средствам, для того, чтобы цитата как можно гармоничнее вписалась в него. Однако на фоне технически родственной ткани она несет собой яркий образный контраст. В «Дьявольском каприччио» Кастельнуово-Тедеско цитата воспринимается как один из многочисленных эпизодов в пестрой конструкции произведения, объединенного принципом виртуозности. Как можно заметить, в данных произведениях цитата появляется в заключительных тактах или в кульминации. Призрачный, дискретный мотив из саундтрека к фильму Эшпая излагается в начале формы и является «зерном», из которого полностью «вырастает» «Ноктюрн» — Вторая часть Симфонии. При этом смысл мотива увеличивается до масштабов части цикла: любовь к Родине одного человека превращается в чувство массового значения, что в контексте послевоенного времени обнаруживает еще более глубокую интерпретацию.

Воссоздание элементов, связанных со стилем композитора. Инотекст может становиться предметом обсуждения, источником творческой дискуссии. Монолог автора осознается как диалог с композитором прошлого. Кроме этого, отметим, что в своей структуре «Леда» для гитары с флейтой, «Прелюдия Баха» Никиты Кошкина, Композиция на рондо Карулли Германа Джапаридзе сильно опираются на композиционные особенности первоисточников. «Прелюдия Баха» для двух гитар воспринимается как очень свободная транскрипция оригинала.

Упоминание композитора без формирования стиливых аллюзий либо минимальное воплощение особенностей его стиля. «Автограф» композитора прошлого

в произведении открывает для художника широкие возможности и, в первую очередь, обнаружение в контрастном, на первый взгляд, стиле общих черт и взгляда на явление. Фигура гения прошлого может оттенять грани собственного почерка композитора, выявляя, как зеркало, сходные черты, выпячивая контрасты. Она также может быть участником игры, персонажем воображаемого спектакля. Отдаленными ассоциациями со стилями композиторов примечательны «Сарабанда Скрябина», «Токката Паскуини» из Сонаты Лео Брауэра, «Соната памяти Боккерини» Марио Кастельнуово-Тедеско, «Посвящение Шопену», «Вариации на тему Скрябина» А. Тансмана, сюита «Посвящение Ви́ла-Лобосу» Р. Дьенса. В них особенности предмета подражания очень сильно переосмыслены, но в то же время подчеркнуты яркие объединяющие свойства: обобщающими для музыкального языка Дьенса и Ви́ла-Лобоса становятся виртуозные арабески в музыкальной ткани и явное проявление южного темперамента в характере произведений. Обращение Тансмана к личностям Шопена и Скрябина объясняется тем, что они были его любимыми композиторами, сильно повлиявшими на формирование его музыкального языка. Этим художников объединяют утонченная лирика, склонность к миниатюре, особая любовь к мазурке, оригинальность гармонических средств, искренность высказывания — черты, присущие также и сочинениям Александра Тансмана для гитары. Соната памяти Луиджи Боккерини Кастельнуово-Тедеско перекликается со стилем его квинтетов.

Привнесение в собственное композиторское творчество чужого опыта становится возможным в репертуаре для гитары, безусловно, благодаря тому, что она, кроме огромного темброво-выразительного диапазона, является инструментом, обладающим историей, уходящей вглубь веков, и служит богатым источником для образно-смысловых ассоциаций творцов музыки. В современном музыкальном искусстве существуют аллюзии с прикладной ролью гитарного исполнительства, в рамках которой гитара служила в эпоху Средневековья аккомпанирующим инструментом, популярность которого сложно было оспорить. В соответствии с этим стилистическая палитра гитарной литературы второй половины XX столетия оказывается довольно широкой. В ней взаимодействуют жанровые, композиционные, тематические, тембровые модели от барокко до джаза и рок-музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М.: Гос. ин-т искусствознания, М-во культуры Рос. Федерации, 1997. С. 407–432.
2. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. редактор Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

3. Губайдулина С. А. О музыкальном материале, форме и времени // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2009. С. 347–356.
4. Тимофеев Я. Владимир Мартынов: «Не дело композитора заниматься содержанием» [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/ne-delo-kompozitora-zanimatsya-soderzhaniem> (дата обращения: 05.01.2023).
5. Денисов Э. В. Нужно искать новую красоту // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. С. 38–40.
6. Сушкова-Ирина Я. И. Создатели и потребители современной художественной культуры: типологический анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии. М. 2010. 29 с.
7. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Аркаим, 2003. 253 с.
8. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика–XXI, 2019. С. 125–128.
9. Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: ГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.
10. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Мос. конс., 2011. 440 с.
11. Богданова А. Андрей Эшпай: Монографический очерк. 2-е издание, доп. М.: Сов. композитор, 1986. 168 с.

REFERENCES

1. Savenko S. Poslevoenny`j muzy`kal`ny`j avangard // Russkaya muzy`ka i XX vek / red.-sost. M. Aranovskij. M.: Gos. in-t iskusstvoznaniya, M-vo kul`tury` Ros. Federacii, 1997. S. 407–432.
2. Istoriya otechestvennoj muzy`ki vtoroj poloviny` XX veka / otv. redaktor T. N. Levaya. SPb.: Kompozitor, 2005. 556 s.
3. Gubajdulina S. A. O muzy`kal`nom materiale, forme i vremeni // Kompozitory` o sovremennoj kompozicii: xrestomatiya / red.-sost.: T. S. Kyuregyan, V. S. Cenova. M.: Mos. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, 2009. S. 347–356.
4. Timofeev Ya. Vladimir Marty`nov: «Ne delo kompozitora zimat`sya sodержaniem» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mus.academy/articles/ne-delo-kompozitora-zanimatsya-soderzhaniem> (data obrashheniya: 05.01.2023).
5. Denisov E`. V. Nuzhno iskat` novuyu krasotu // Svet. Dobro. Vechnost`. Pamyati E`disona Denisova: stat`i, vospominaniya, materialy`. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1999. S. 38–40.
6. Sushkova-Irina Ya. I. Sozdateli i potrebiteli sovremennoj xudozhestvennoj kul`tury`: tipologicheskij analiz: avtoref. dis. ... kand. kul`turologii. M. 2010. 29 s.
7. Holopova V. N. Kompozitor Al`fred Shnitke. M.: Arkaim, 2003. 253 s.

8. *Shnitke A. G. Polistilisticheskie tendencii sovremennoj muzyki // Ivashkin A. Besedy s Al'fredom Shnitke. M.: Klassika–XXI, 2019. S. 125–128.*
9. *Denisov A. V. Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skij ocherk. SPb.: GPU im. A. I. Gercena, 2013. 46 s.*
10. *Vy'soczkaya M., Grigor'eva G. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu. M.: Mos. kons., 2011. 440 s.*
11. *Bogdanova A. Andrej E' shpaj: Monograficheskij ocherk. 2-e izdanie, dop. M.: Sov. kompozitor, 1986. 168 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Финкельштейн Ю. А. — канд. искусствоведения, доц., доц. каф. музыковедения;
ula_df@mail.ru
ORCID 0000-0001-6584-4835

Сушкова-Ирина Я. И. — канд. культурологии, проф. каф. симфонического дирижирования и струнных инструментов; yankelika@mail.ru
ORCID 0000-0001-5084-3944

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Finkelshtein Yu. A. — Cand. Sci. (Art), Prof. of the Chair of Symphony Conducting and String Instruments; ula_df@mail.ru
ORCID 0000-0001-6584-4835

Sushkova-Irina Ya. I. — Cand. Sci. (Cultural Studies), Prof. of the Chair of Symphony Conducting and String Instruments; yankelika@mail.ru
ORCID 0000-0001-5084-3944

УДК 78.08 + 78.083.82

ПРОКОФЬЕВ, СЕН-САНС, БАХ И «ГАВОТ»

*Шекалов В. А.*¹

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

Среди задач современного искусствоведения — не только открытие новых горизонтов, но и очищение от укоренившихся неверных представлений, неточностей. Статья посвящена неточному жанровому определению одной транскрипции К. Сен-Санса, сыгравшей роль в становлении С. Прокофьева. Показано, что в данном случае путаница с определением жанра танца возникла не по вине Прокофьева. Рассмотрены причины возникновения ошибки, а также некоторые примеры точного и неточного претворения старинных танцевальных жанров в творчестве композиторов XX века.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, И. С. Бах, К. Сен-Санс, Д. Шостакович, транскрипция, гавот, бурре, ригодон.

PROKOFIEV, SAINT-SAËNS, BACH AND GAVOT

*Shekalov V. A.*¹

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

Among the tasks of modern art criticism is not only the opening of new horizons, but also the purification of oneself from rooted misconceptions and inaccuracies. The article is devoted to correcting one of these inaccuracies: the genre definition of one transcription by C. Saint-Saëns, which played a role in the formation of Prokofiev. It is shown that in this case there is confusion with the definition of the genre of dance, which arose through no fault of Prokofiev. The causes of the error, as well as some examples of the exact and inaccurate implementation of ancient dance genres in the work of composers of the 20th century, are considered.

Keywords: S. S. Prokofiev, J. S. Bach, C. Saint-Saëns, D. Shostakovich, transcription, gavotte, bourrée, rigaudon.

Музыкальное становление Прокофьева в детстве сначала проходило под руководством матери, затем — Р. М. Глиэра. Важную роль сыграл также молодой ветеринарный врач и любитель музыки Василий Митрофанович

Моролёв (1880–1949). Приехав в 1905 году в Сонцовку, где жила семья будущего композитора, вначале «по службе», он заинтересовался музыкальными занятиями Прокофьева, «так как страстно любил музыку и сам неплохо играл на рояле» [1, с. 222], и впоследствии, по собственному признанию, часто заезжал к юному другу «по дороге, а иногда и не по дороге» [1, с. 269]. Объединяла их также любовь к шахматам.

Жажда музыкальных впечатлений Моролёва была неутолима, и Сергей с удовольствием играл ему собственные сочинения и весь свой репертуар, как разученный самостоятельно, так и пройденный на занятиях в Санкт-Петербургской консерватории (куда он был зачислен в 1904 году, в тринадцать лет). Репертуар включал и старинную музыку, в том числе сочинения Баха. В «Автобиографии» Прокофьев вспоминал о лете 1906 года: «...появился Моролёв, с которым немедленно началось запойное музицирование. Он заставил меня сыграть все, что за зиму я прошел с Винклером¹, затем то, что я сочинил нового, затем сонаты Бетховена <...> *Особой его любовью пользовался h-moll'ный гавот Баха, который я играл в обработке Сен-Санса. Я тоже любил этот гавот — и не отсюда ли пошла моя дальнейшая любовь к сочинению гавотов?*» [1, с. 267–268; курсив мой. — В. III.].

Придирчивые исследователи знают, что факты, исходящие из самых, казалось бы, авторитетных источников, часто нуждаются в проверке. Эта фраза и стала импульсом к такой проверке. Ее часто цитируют [2], еще чаще на нее ссылаются², при этом иногда даже опускают указание на автора транскрипции: «По его [Прокофьева. — В. III.] собственным словам, гавоты были ему навеяны си-минорным гавотом Баха» [5, с. 43]. Но ни у кого из пишущих не возник вопрос: «*Что же это за h-moll'ный (си-минорный) гавот?*»

Гавоты встречаются в восемнадцати сочинениях Баха³. Среди них только одно — в си миноре. Это Увертюра во французском стиле (или Партита) BWV 831, изданная самим Бахом в 1734 году в Лейпциге во второй части

¹ Винклер Александр Адольфович (1865–1935) — русский пианист, композитор, педагог австрийского происхождения. В Санкт-петербургской консерватории Прокофьев находился в его классе фортепиано до перехода в класс А. Н. Есиповой

² «Свою любовь к гавоту Прокофьев связывает с Гавотом h-moll И. С. Баха в транскрипции Сен-Санса, что он играл в школьные годы» [3, с. 212]; «Неожиданно понравился разученный с Винклером h-moll'ный гавот Баха – Сен-Санса (“Не отсюда ли пошла моя дальнейшая любовь к сочинению гавотов?”» [4, с. 36].

³ Данные о танцевальных жанрах в наследии Баха собраны в работе американских исследовательниц М Литтл и Н. Дженн [6]. Эти данные в основном подтверждаются проверкой по каталогу Шмидера (BWV). Но работа не лишена неточностей. В частности, неверно указана тональность Партиты для скрипки соло BWV 1002:D вместо h (b по американской системе) [6, р. 288].

Clavierübung под названием *Overture nach Französische Art* вместе с Итальянским концертом. Оба сочинения предназначены для клавесина с двумя клавиатурами (*vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*). В сочинение входят два гавота — Gavotte I (h-moll) и Gavotte II (D-dur), исполняющиеся, согласно традиции, альтернативно, т. е. образующие трехчастную форму (АВА). Но К. Сен-Санс не обрабатывал эти гавоты!

О гавоте и буре

Многие старинные танцы прошли путь эволюции от фольклорной, где существовали часто в разных вариантах, к придворной, профессиональной форме. Говоря об отличительных чертах старинных танцев, мы будем иметь в виду те *музыкальные* особенности, которые закрепились в творчестве крупнейших композиторов эпохи барокко и воспринимаются как неотъемлемые жанровые признаки того или иного танца. Для гавота такими признаками, согласно «Музыкальной энциклопедии», являются «чётный размер 4/4 или 2/2, начало с затакта в две четверти или половинную длительность, членение по двутактам, завершающимся на сильном времени, и чёткая ритмическая пульсация» [7]. Таковы, в частности, все гавоты Баха. (В некоторых случаях баховские сюиты содержат второй гавот в одноименной тональности, иногда в характере мюзета, для которого характерны выдержанные басовые ноты, имитирующие звучание одноименного инструмента волыночного типа. См.: илл. 1–4):



Илл. 1. И. С. Бах. Гавот I из Английской сюиты g-moll BWV 808⁴.



Илл. 2. И. С. Бах. Гавот II (или Мюзет) из Английской сюиты g-moll BWV 808⁵.

⁴ Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft in Leipzig (в дальнейшем BGA — Bach-Gesellschaft Ausgabe). B.45-1. Joh. Seb. Bach's Clavierwerke. Zweiter Band. Neue berichtige Ausgabe. Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1895. S. 38.

⁵ Ibid., S. 38.



Илл. 3. И. С. Бах Гавот I из Английской сюиты d-moll BWV 811⁶.



Илл. 4. И. С. Бах. Гавот II из Английской сюиты d-moll BWV 817.

Транскрипция же Сен-Санса, которую играл Прокофьев, созданная Сен-Сансом в ряду других баховских транскрипций, выпущенных издательством Durand в 1861 и 1872 годах⁸ и не раз переиздававшихся, имеет затакт в одну четверть (см. илл. 5):

GAVOTTE.

(Revised and fingered by Arthur Foote.)

Transcribed by ST. SAËNS from the Second
Violin Sonata of J.S. BACH.

Allegro.

PIANO. *f*

Илл. 5. И. С. Бах – К. Сен-Санс. Т.н. «Гавот»⁹.

⁶ Ibid., S. 82.

⁷ Ibid., S. 83.

⁸ Издательство Durand в 1861 (D.S. & Cie. 516-521) и 1872 (D.S. & Cie. 1635-1640).

⁹ Classical Pieces for the Pianoforte /Edited by Arthur Food. Boston, New-York: Arthur P. Schmidt, [cop. 1883]. P.1

По метроритму это типичное *бурре*: танец схож с гавотом четным размером (4/4 или, чаще, 2/2), но отличается от него, в частности, *затактом в одну четверть*. Таковы все двадцать бурре Баха. Приведем примеры из Английской сюиты a-moll BWV 807 (см.: илл. 6; 7):



Илл. 6. И. С. Бах. Бурре I из Английской сюиты A-dur BWV 807¹⁰.



Илл. 7. И. С. Бах. Бурре II из Английской сюиты A-dur BWV 807¹¹.

И, действительно, мы находим оригинал обработки Сен-Санса в h-moll'ной Партите (2-й сонате) для скрипки соло BWV 1002¹². Эта пьеса названа Бахом *Tempo di borea* (в BGA — *Tempo di bourrée*), что можно перевести как «В темпе бурре», и имеет все жанровые признаки бурре. Сопоставление с предыдущим примером показывает, что в обработке изменено не только название жанра, но и размер — с *alla breve* (2/2) на 4/4 (см.: илл. 8):



Илл. 8. И. С. Бах. *Tempo di borea* из Партиты для скрипки соло h-moll BWV 1002¹³.

¹⁰ Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft in Leipzig. B.45-1. Joh. Seb. Bach's Clavierwerke. Zweiter Band. Neue berichtigte Ausgabe. Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1895. S. 12.

¹¹ Ibid., S. 13.

¹² Все произведения И. С. Баха цикла из трех сонат и трех партит для скрипки соло BWV 1001–1006 ранее часто назывались сонатами и нумеровались подряд, с первой по шестую.

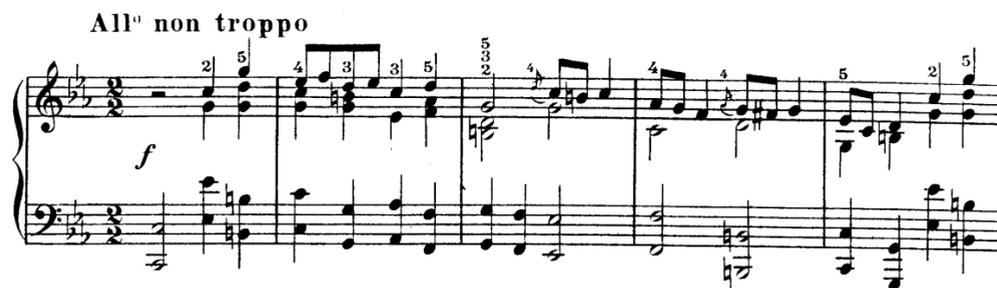
¹³ Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtliche Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie VI. Kammermusikwerke, Band 1. Werke für Violine. Kassel – Basel...etc.: Bärenreiter, 1958. S.16.

Итак, т. н. «гавот» в транскрипции Сен-Санса на самом деле — бурре!

Ошибка или дезинформация?

Но в чем причина этого переименования? Случайная ошибка? Или сознательная дезинформация? Если так, то какова ее цель?

Сен-Санс был мастером стилизаций. В своем творчестве он, в частности, обращался к жанрам сарабанды, менуэта, жиги. Среди его сочинений есть и несколько гавотов: фортепианный Гавот с-moll оп. 23, гавоты в оркестровой Сюите оп. 49, в Септете оп. 65, в Сюите оп. 90... Все они выдержаны в точном соответствии с «гавотным» метроритмом. Так, хотя Гавот оп. 23 начинается с октавы в басу на сильной доле, эта октава имеет характер вступления; сама же ритмическая структура гавота идет со второй доли, с двухчетвертного затакта (см: илл. 9):



Илл. 9. К. Сен-Санс. Гавот для фортепиано оп. 23¹⁴.

Чистейшим гавотом является вторая часть Сонаты для кларнета и фортепиано оп. 167 (см.: илл. 10):



Илл. 10. К. Сен-Санс. Вторая часть Сонаты для кларнета и фортепиано оп. 167¹⁵.

¹⁴ C. Saint-Saëns. Gavotte en ut mineur pour Piano. Op.23. Paris: Durand & Fils, [o.a.]. P. 3.

¹⁵ Saint-Saëns C. Sonate pour Clarinette avec accompt de Piano. Op. 167. Paris: Durand & Fils, 1921. P. 8.

Подлинный гавот есть и в цикле упомянутых баховских транскрипций Сен-Санса. Это Гавот из Партиты № 3 E-dur для скрипки соло BWV 1006 (он издавался как Гавот из 6-й сонаты для скрипки соло).

Может быть, причина ошибки кроется в молодости Сен-Санса? Он создавал свои баховские транскрипции до или около 1861 года, когда ему было 25-26 лет, а первый свой собственный Гавот (оп. 23) написал десятилетием позже, около 1871-го. Но предположить, что в молодости он еще «не понимал» различий между этими танцами, было бы странно. Гавоты писало большинство старинных французских (Л. Куперен, Н.-А. Лебег, Ж.-Б. Люлли, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, К. Бальбастр, Л. Маршан), а также многие «зарубежные» (Г. Ф. Гендель, К.-В. Глюк и др.) композиторы¹⁶. В сценической музыке Рамо, например, исследователи насчитали сто пять гавотов [8, с. 276]. Правда, вплоть до конца XIX века французы еще не очень интересовались своим прошлым веком: «...сюиты Баха стали нам хорошо известны раньше, чем мы познакомились с «Балетными сценами» Рамо, и нет сомнения в том, что именно они постепенно подготовили это знакомство <...> французы XX века встречают свои народные танцы — паспье и мюзеты, луры и бурре — только в мощном и очень индивидуальном переводе Баха», — писал французский музыковед Ж. Малиньон [9, с. 83; 84]. Но, несомненно, именно гавот (наряду с менуэтом) казался для французской публики образом старинной музыки. Гавот мы встречаем также в творчестве П. И. Чайковского¹⁷, А. К. Глазунова¹⁸, Э. Грига¹⁹... Он был достаточно укоренен в европейской музыкальной культуре.

Иное дело — *бурре*. Этот танец не так распространен во французской музыке. Он встречается у композиторов XVII века Лебега, Люлли, д'Англебера, но уже в первой половине XVIII — у Ф. Куперена, Рамо — в «чистом» виде отсутствует²⁰. Зато в наследии двух последних есть очень похожий танец — *ригодон* (в свою очередь отсутствующий у Баха!), также идущий на 2/2 с затактом в одну четверть (см.: илл. 11):

¹⁶ Нужно заметить, что некоторые композиторы, например, д'Англебер, записывали свои гавоты на 4/4 с сильной доли, без затакта. В последнем случае можно говорить о спорной расстановке тактовых черт, поскольку кадансы в такой записи приходится на середину тактов, т. е. на третью долю.

¹⁷ В Первой сюите оп. 43, Вариациях на тему рококо (вариация 5), в «Спящей красавице»...

¹⁸ Гавот оп. 49 № 3 (1894).

¹⁹ Имеются в виду самостоятельный Гавот (1867), Гавот в Сюите «Из времен Хольдберга» оп. 40 № 3 (там же под № 5 — замечательный Ригодон).

²⁰ Можно говорить лишь о чертах бурре в некоторых программных пьесах Куперена.

Илл. 11. Ж.-Ф. Рамо. 1-й Ригодон из Сюиты e-moll²¹.

Видный немецкий музыкальный теоретик XVIII века Ф. В. Марпург в *Clavierstücke mit einem practischen Unterrichts* (1761) писал об общности и различиях этих танцев: «Ригодон и Бурре, возможно, изначально были очень разными ритмически и метрически. Но сегодня этих различий, конечно, нет, и можно обнаружить, что совершенно одинаковые произведения будут названы ригодоном одним мастером и бурре другим. Тем не менее, нужно брать затакт из двух восьмых и смешанные четверти и восьмые в ритмической организации, чтобы охарактеризовать бурре; с другой стороны, ригодон характеризует затакт из четвертной ноты и в его ритме преобладают четверти» [10, S. 23; перевод мой. — В. III.]²².

В творчестве Сен-Санса есть характерное для жанра произведение — Бурре из Шести этюдов для одной левой руки оп. 135, которое считается «самой яркой пьесой цикла» [11, с. 252] (см.: илл. 12):

Илл. 12. К. Сен-Санс. Бурре оп.135 № 4²³.

Однако другое Бурре Сен-Санса, напечатанное в нотном сборнике «Танец», выпущенном в 1888 году в качестве приложения парижской ежедневной газетой *Le Gaulois*, совсем не соответствует данным выше жанровым описаниям (см.: илл. 13):

²¹ Rameau Jean-Philipp. Pièces de Clavecin. Paris: A. Durand et Fils, 1895. P. 29

²² Но в использованных в данной статье нотных примерах и это отличие не соблюдается! Более того, если строго отнестись к разграничениям Марпурга, то обсуждаемое нами Бурре Баха правильнее было бы назвать ригодоном.

²³ Saint-Saëns C. Six Études pour la main gauche seule. Op. 135. Paris: Durand et Cie, [1912]. P. 14.



Илл. 13. К. Сен-Санс. Бурре²⁴.

Также не соответствуют описаниям Марпурга и два Бурре Ф. Шопена²⁵ (см.: илл. 14; 15):



Илл. 14. Ф. Шопен. Бурре № 1²⁶.



Илл. 15. Ф. Шопен. Бурре № 2²⁷.

²⁴ Saint-Saëns C. Bourrée // La Dance: La Gaulois à ses Abonnés. Paris: Le Gaulois, 1888. P. 27.

²⁵ По Каталогу М. Брауна В. 160а D2/1 и D2/2.

²⁶ Chopin F. Bourrée № 1. Schott, 1968.

²⁷ Chopin F. Bourrée № 2. Schott, 1968

Причины переименования

Все три танца — гавот, бурре, ригодон — встречались в творчестве французских композиторов, начиная с XVII века. Но популярность их была далеко не одинакова. Так, в монографии В. Н. Брянцевой о французской клавесинной музыке XVII–XVIII веков [8] гавоты упоминаются 90 раз, ригодоны — 31, а бурре — всего 9! То есть и в барочный период жанр бурре был, в сравнении с гавотом, менее популярен, а в XIX веке — почти полностью забыт²⁸. Видимо, малоизвестность в последней трети XIX века жанра бурре и побудила Сен-Санса (либо издательство) выпустить его транскрипцию под наименованием гавота. Чисто коммерческие соображения сыграли решающую роль в этом переименовании.

Это искажение сохранялось довольно долго. В «Каталоге сочинений Сен-Санса» издательства «Дюран и сыновья» (Durand & Fils) 1901 года среди баховских транскрипций композитора по-прежнему значится *Gavotte en si minor de la 2e sonate de violon* [13, p. 3].

Сен-Санс часто исполнял свои транскрипции публично и, судя по всему, не считал нужным исправлять допущенную ошибку. Р. Геника, например, в опубликованных в 1916 году воспоминаниях писал о выступлении Сен-Санса в Москве зимой 1876 года следующее: «Свежесть, красота и оригинальность сочинений Сен-Санса, блеск и чисто французская жилка его игры вызывали всеобщий восторг; особенно очаровательна была его передача своих транскрипций из Баха, например, его *скрипичных гавотов...*» (цит. по: [11, с. 106; курсив мой. — В. III.]).

Лишь около 1940 года, уже после смерти Сен-Санса, издательство «Дюран и сыновья» опубликовало его обработку как «*Бурре* из 2-й скрипичной сонаты» с примечанием: «Publiée, par erreur, sous le titre de GAVOTTE dans les précédentes éditions» («В предшествующих изданиях ошибочно публиковалось под названием Гавот») ²⁹. Примеру «Дюрана и сыновей» последовали и другие издательства, например Музгиз³⁰. Но некоторое время ряд издательств, например Peters, издавали эту обработку под странным двойным названием «Гавот / Бурре»³¹.

В своем творчестве Прокофьев неоднократно обращался к различным старинным танцам. Это Аллеманда и Ригодон в оп. 12, Паспье и Бурре в балете

²⁸ Примечательно, что два ранее упомянутых Бурре Шопена, написанные в 1846 и 1848 году, при жизни композитора не были напечатаны якобы «из-за низкого интереса к ним» [12] и ждали публикации до 1968 года!

²⁹ Œuvres de J.-S. Bach. Douze transcriptions pour le piano par C. Saint-Saëns. Paris: Durand & Cie, [o.a.]. (Éditions classique A. Durand & Fils, N° 13037). P. 21.

³⁰ Бах И. Бурре. Переложение для фортепиано К. Сен-Санса. М.: Музгиз, 1960. 6 с.

³¹ Bach. Fragmente. Klavier zu 2 Händen: Sechs Fragmente aus dem Kantaten und Violinsonaten von Joh. Seb. Bach für Klavier zu 2 Händen übertragen von Camille Saint-Saëns. Leipzig: C. F. Peters, [o. a.] (N° 3330). S. 22.

«Золушка», несколько Менуэтов (оп. 32, «Ромео и Джульетта», «Обручение в монастыре», музыка к предполагавшейся инсценировке «Евгения Онегина»). Кроме, пожалуй, Аллеманды, особенности жанра которой трактуются достаточно свободно, упомянутые танцы точно соответствуют метrorитмическим особенностям конкретных старинных танцевальных жанров. Среди них есть и пять гавотов: g-moll из оп. 12, fis-moll из оп. 32 (оба гавота композитор постоянно с большим успехом играл в своих фортепианных выступлениях), гавоты из Классической симфонии³², из музыки к «Гамлету» и балету «Золушка». Все они — типичные, «правильные» гавоты. Ошибка (или сознательное искажение) Сен-Санса не повлияла на творчество Прокофьева (см.: илл. 16; 17):



Илл. 16. С. Прокофьев. Гавот из «Десяти пьес для фортепиано» оп. 12³³.

Allegro non troppo

1918

Илл. 17. С. Прокофьев. Гавот из «Четырех пьес для фортепиано» оп. 32³⁴.

Но не повлияла ли рассмотренная нами обработка Сен-Санса на другого гения отечественной музыки, Д. Д. Шостаковича? Его известный «Гавот» из Третьей балетной сюиты и «Танцев кукол» — вовсе не гавот, а, скорее, чистый ригодон «по Марпургу», с четвертным затактом и доминированием четвертей в ритме (см.: илл. 18):

³² Был использован и в балете «Ромео и Джульетта».

³³ Прокофьев С. Собрание сочинений. Т.1 / Ред. Л. Атовмян. М.: Музгиз, 1955. С. 72

³⁴ Там же. С. 207.



Илл. 18. Д. Шостакович. «Гавот» из Третьей балетной сюиты³⁵.

Сознательное или бессознательное нарушение жанровых черт старинных танцев встречается и у других композиторов. Например, К. Дебюсси в Пасье из «Бергамасской сюиты» преобразует трехдольный танец с обязательным затактом в четырехдольный и начинает его с сильной доли. Отсутствие затакта делает сомнительным с точки зрения чистоты жанра и Ригодон М. Равеля из сюиты «Le tombeau de Couperin» (см: илл. 19):



Илл. 19. М. Равель. Ригодон из сюиты «Le tombeau de Couperin»³⁶.

Вряд ли эти примеры можно назвать удачными попытками претворения старинных жанров.

А вот Гавот и Мюзет из Сюиты для фортепиано оп. 25 А. Шёнберга действительно демонстрируют некоторые особенности гавота и мюзета. Несмотря на додекафонную организацию звуковой ткани, ясные жанровые черты облегчают восприятие этой музыки (см.: илл. 20):

³⁵ Шостакович Д. Д. Нетрудные пьесы. Отрывки из произведений в облегченном переложении для фортепиано. Вып. 1 / Сост. и переложение Л. Атовмяна. Ред. А. Руббаха. М.: Советский композитор, 1975. С. 6.

³⁶ Ravel M. Le tombeau le Couperin: 6 pièces pour piano. Paris: Durand et Cie, 1918. P. 16.

Etwas langsam ($\text{♩} = \text{ca } 72$) nicht hastig



Илл. 20. А. Шёнберг. Гавот из Сюиты для фортепиано оп. 25³⁷.

В заключение вернемся к фразе из «Автобиографии» Прокофьева о его любви к гавотам. Конечно, при любых переизданиях этого ценнейшего памятника музыкальной культуры фраза с упоминанием «h-moll'ного гавота Баха в обработке Сен-Санса» должна быть сохранена в авторском виде; но ее следует сопроводить уточняющим комментарием редактора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. второе, дополненное. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
2. Заворихина Е. А. Западно-европейская музыка в формировании С. С. Прокофьева-музыканта (по высказываниям композитора) // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2016. № 6 (28). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3299> (дата обращения: 01.12.2022).
3. Холопов Ю. Зачем Прокофьев написал «Классическую симфонию» // *Научный вестник Московской консерватории.* 2012. Т. 3. Вып. 3. Сент. С. 208–216.
4. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. второе, переработанное. М.: Советский композитор, 1973. 663 с.
5. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
6. Little M., Jenne N. *Dance and the music of J. S. Bach: expanded edition.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. 352 p.
7. Гавот // *Музыкальная энциклопедия.* Т. 1. А – Гонг. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 867-868.
8. Брянцева В. Н. *Французский клавесинизм.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 380 с.
9. Малиньон Ж. *Жан Филипп Рамо / Пер. с фр. и коммент. Ж. Шен.* Л.: Музыка, 1983. 126 с.
10. Marpurg F. W. *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht von Anfänger*

³⁷ Schoenberg A. *Suite für Klavier op. 25.* Vienna: Universal Edition, 1925. S. 46.

und Geübtere. Berlin: den Hauge und Swener, 1762. 96 S.

11. *Кремлев Ю. А.* Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. 328 с.
12. Бурре для фортепиано (Шопен) [Электронный ресурс]. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9es_para_piano_\(Chopin\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9es_para_piano_(Chopin)) (дата обращения: 01.10.2023).
13. *Catalogue des œuvres de C. Saint-Saëns.* Paris: A. Durand & Fils, editeurs, 1901. 12 p.

REFERENCES

1. *Prokofev S. S.* Avtobiografiya. Izd. vtoroe, dopolnennoe. M.: Sovetskij kompozitor, 1982. 600 s.
2. *Zavorihina E. A.* Zapadno-evropejskaya muzyka v formirovanii S. S. Prokofeva–muzykanta (po vyskazyvaniyam kompozitora) // *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie: elektron. nauchn. zhurn.* 2016. № 6 (28). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3299> (data obrashcheniya: 01.12.2022).
3. *Holopov Yu.* Zachem Prokofev napisal «Klassicheskuyu simfoniyu» // *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii.* 2012. T. 3. Vyp. 3. Sent. S. 208–216.
4. *Nest'ev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva. Izd. vtoroe, pererabotannoe. M.: Sovetskij kompozitor, 1973. 663 s.
5. *Del'son V.* Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva. M.: Sovetskij kompozitor, 1973. 287 s.
6. *Little M., Jenne N.* Dance and the music of J. S. Bach: expanded edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. 352 p.
7. *Gavot* // *Muzykal'naya enciklopediya.* T. 1. A – Gong. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1973. Stb. 867-868.
8. *Bryanceva V. N.* Francuzskij klavesinizm. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2000. 380 s.
9. *Malin'on Zh.* Zhan Filipp Ramo / Per. s fr. i komment. Zh. Shen. L.: Muzyka, 1983. 126 s.
10. *Marpurg F. W.* Clavierstücke mit einem practischen Unterricht von Anfänger und Geübtere. Berlin: den Hauge und Swener, 1762. 96 S.
11. *Kremlev Yu. A.* Kamil' Sen-Sans. M.: Sovetskij kompozitor, 1970. 328 s.
12. *Burre dlya fortepiano (Shopen)* [Elektronnyj resurs]. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9es_para_piano_\(Chopin\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9es_para_piano_(Chopin)) (data obrashcheniya: 01.10.2023).
13. *Catalogue des œuvres de C. Saint-Saëns.* Paris: A. Durand & Fils, editeurs, 1901. 12 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шекалов В. А. — д-р искусствovedения, доцент, shekalov@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-3713-0541

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shekalov V. A. — Dr. Habil (Art); Ass. Prof.; shekalov@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-3713-0541

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, — 10 стр. машинописного текста / около 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 полутонных 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



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (85), 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
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 05.06.2023. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0824267

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