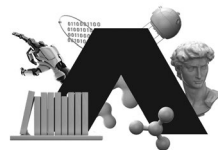




Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

# ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА  
СТРАТЕГИЧЕСКОГО  
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА  
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 3(86)  
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, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

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

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

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

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

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

<i>Копунова К. С.</i> Габриэла Комлева – «балерина Петипа» . . . . .	6
<i>Кондратова П. А.</i> Страсти по танцсимфонии: периодика 1920-х годов о «Величии Мироздания» Ф. В. Лопухова . . . . .	15
<i>Лопухов-младший Ф. В.</i> Танцсимфония – творческое кредо Фёдора Васильевича Лопухова . . . . .	25
<i>Петухова С. А.</i> «Лебединое озеро»: к вопросу о происхождении сюжета . . . . .	33

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

<i>Безуглая Г. А.</i> Август Бурнонвиль в кругу композиторов . . . . .	47
--	----

### **ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА**

<i>Башкирцева Н. В.</i> Постановка корпуса в методике Э. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой . . . . .	65
--	----

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА**

<i>Белюнайте Л. С.</i> Четвертая соната для фортепиано Галины Уствольской: предварительный финал трагедии . . . . .	76
<i>Блюдов Д. В.</i> Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь» . . . . .	89
<i>Кухта В. А.</i> Звуковой инструментарий новейшей музыки . . . . .	106
<i>Никифорова Л. В.</i> Телесные формулы сильного волнения в театре и изобразительном искусстве XVIII века как «формулы пафоса» . . . . .	117
<i>Ян Цзиньпэн.</i> Новая волна в китайской музыкальной культуре . . . . .	135
<i>Кривиц Н. А.</i> К вопросу о функциональной эффективности хроматических систем выборных клавиатур аккордеона . . . . .	147
Правила направления и опубликования научных статей . . . . .	160
Порядок рецензирования научных статей . . . . .	163
Редакционная политика журнала . . . . .	165
Редакционная этика журнала . . . . .	166
К сведению подписчиков . . . . .	167

## CONTENTS

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

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

<i>Kopunova K. S.</i> Gabriela Komleva: “Ballerina Petipa” . . . . .	6
<i>Kondratova P. A.</i> Passion for dance symphony: periodicals of the 1920s about The Greatness of the Universe by F. V. Lopukhov . . . . .	15
<i>Lopukhov-Junior F. V.</i> Dance symphony as a creative credo of F. V. Lopukhov . . . . .	25
<i>Petukhova S. A.</i> Swan Lake: To the question of the plot origin . . . . .	33

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

<i>Bezuglaia G. A.</i> August Bournonville in the range of composers. . . . .	47
---	----

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

<i>Bashkirceva N. V.</i> Aplomb training in methodologies by E. Cecchetti, N. I. Tarasov and A. Ya. Vaganova. . . . .	65
--	----

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

<i>Belyunayte L. S.</i> Galina Ustvolskaya’s Fourth Piano Sonata: A preliminary finale to the tragedy. . . . .	76
<i>Bliudov D. V.</i> Speech expressionism in N. Ekk’s film The Road to Life . . . . .	89
<i>Kukhta V. A.</i> Sound tools of the latest music . . . . .	106
<i>Nikiforova L. V.</i> Body Formulas of Excitement in 18th Century Theater and Fine Art as “Formulas of Pathos” . . . . .	117
<i>Yan Gjinpeng.</i> The New Wave in Chinese musical culture. . . . .	135
<i>Kravtsov N. A.</i> On the question of the functional efficiency of the chromatic systems of the elective keyboards of the accordion . . . . .	147
Requirements for author’s manuscripts. . . . .	160
Peer-review . . . . .	163
Editorial policy. . . . .	165
Ethics policy . . . . .	166
To data of followers . . . . .	167

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА – «БАЛЕРИНА ПЕТИПА»

*Копунова К. С.*<sup>1,2</sup>

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

<sup>2</sup> Мариинский театр, Театральная пл., д. 1, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В настоящей статье автор анализирует творчество балерины Габриэлы Комлевой, исполнительская деятельность которой и сегодня поражает мастерством и виртуозностью классического танца. В фокус внимания попали партии Авроры («Спящая красавица») и Никии («Баядерка»). Проанализированы нюансы исполнения, переданные балерине Н. М. Дудинской. По итогам анализа видеоматериалов автор приходит к выводу, что танец Комлевой может быть ориентиром для балерин нового поколения, осваивающих академический репертуар. Разбор хореографической лексики конкретного исполнителя (Г. Комлевой) и сравнение ее с сегодняшней лексикой значимы для дискуссии и сохранения классического наследия.

**Ключевые слова:** Габриэла Комлева, балет, театр оперы и балета имени С. М. Кирова, хореография, Мариус Петипа, преемственность.

GABRIELA KOMLEVA: “BALLERINA PETIPA”

*Копунова К. С.*<sup>1, 2</sup>

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

<sup>2</sup> Mariinsky Theater, 1, Theatre Square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

In this article, the author analyzes the work of the ballerina Gabriela Komleva, whose performing activity still amazes with the skill and virtuosity of classical dance. The roles of Aurora (*Sleeping Beauty*) and Nikiya (*La Bayadère*) were in the focus of attention. The nuances of performance are analyzed, the authority of which lies in the fact that they were transferred to the ballerina from such

a master as N. M. Dudinskaya. Based on the video materials, the author comes to the conclusion that Komleva's dance can be considered as a landmark in the academic repertoire of the new generation of ballerinas. Within the framework of the goal set, it can be stated that the analysis of choreographic vocabulary and its comparison with today's performance has a certain value for such a repeatedly raised issue as the preservation of the classical heritage. As a result, the analysis carried out on specific examples proves the need for such studies in the aspect of scientific understanding of choreographic art.

**Keywords:** Gabriela Komleva, ballet, Kirov Opera and Ballet Theater, choreography, Marius Petipa, succession.

Габриэлу Комлеву, выдающуюся советскую балерину, выступавшую на сцене в 1950–80-е годы, называли хранительницей классических традиций и наследницей вековых устоев. Современники отмечали, что ее танец отличался невероятной чистотой и точностью, другими словами, академизмом. В энциклопедии «Балет» мы можем найти толкование академического как образцового, наиболее совершенного [1]. Комлева по праву признана универсальной танцовщицей, в чем мы можем убедиться по многочисленным записям с ее исполнением. Она мастер высшего уровня, который в своем творчестве сочетает блестящую технику с актерской игрой и легкостью исполнения.

В репертуаре балерины были все ведущие партии классического репертуара (Аврора, Никия, Китри, Жизель, Золушка, Маша, Пахита, Раймонда, Одетта-Одиллия, Сильфида). Не менее хороша балерина была и в современных партиях и номерах. Работа с современными балетмейстерами (И. Бельским, Г. Алексидзе, Л. Якобсоном, Б. Эйфманом, Д. Брянцевым, М. Мурдмаа) была неотъемлемой частью ее исполнительского творчества. Балетовед и театральный критик Александр Демидов после одного из творческих вечеров Комлевой написал: «В своих... современных номерах — “Ковбоя” Л. Якобсона, “Романсе” (на музыку Свиридова) Брянцева — балерина предстала в первую очередь художником, понимающим значение характера-образа в балете, того, что и является в значительной степени открытием хореографического искусства нашего столетия» [2, с. 238]. На сегодняшний день «комлевское» исполнение «Романса» в постановке Брянцева превзойти никто не смог.

Биография творческой личности, как правило, занимает важное место в исследовании и содержит в себе ключи к разгадке становления уникальных видов искусства. Габриэла Трофимовна родилась 27 декабря 1938 года в Ленинграде. Отец, Трофим Иванович, работал в Балтийском пароходстве старшим электромехаником, ходил в заграничные плавания, а в войну его служба проходила на корабле. Мать, Комлева (Кулявик) Люция Петровна,



происходила из немецко-польской семьи. Ее героическими усилиями маленькая Габриэла была спасена от холода и голода в суровую блокадную зиму 1941 года. Однако весной 1942 года Габриэла заболела дистрофией, и отец настоял на эвакуации семьи из осажденного Ленинграда. Их вывезли по Дороге жизни через Ладожское озеро. В конце концов они добрались до Сибири и там, в городке Нижняя Тавда, Габриэла с матерью прожили остаток войны и три послевоенных года, после чего возвратились в Ленинград.

Девочка всегда любила танцевать. Поэтому весной 1948 года юную Габриэлу повели на просмотр в Ленинградское государственное хореографическое училище (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Конкурс был большой, пришло очень много желающих. Как вспоминала впоследствии об этом сама балерина, «...Было такое впечатление, что после войны всем хотелось чего-то прекрасного. Хлынул народ отдавать своих детей учиться прекрасному искусству» [3]. В составе приемной комиссии была знаменитая Агриппина Яковлевна Ваганова, которая отметила девочку и решила, что «из нее может выйти толк» [4, с. 51].

Габриэле не пришлось учиться у самой Вагановой, но ее школу, по словам В. М. Красовской, она прошла лучше непосредственных учениц [4, с. 5]. Классическим танцем она занималась сначала у Евгении Петровны Снетковой-Вечесловой, а затем у Варвары Павловны Мей. Завершала хореографическое образование у Веры Сергеевны Костровицкой, которая была не только блистательным методистом, но и ближайшей помощницей А. Я. Вагановой. С полным правом этого педагога можно называть художницей танца, представительницей петербургской интеллигенции. Костровицкая знала и любила музыку, поэзию, литературу, хорошо разбиралась в живописи. Эти интересы вместе с вагановской выучкой она передала своей любимой воспитаннице. Как писала позже сама балерина, «...Ее уроки и репетиции были незабываемы. И не только в профессиональном отношении. Они питали нас какой-то особой духовной энергетикой, обогащая на всю жизнь» [5, с. 25].

В 1957 году Габриэла Комлева с отличием окончила хореографическое училище и поступила в Ленинградский государственный академический Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне — Мариинский театр), в котором проработала более 30 лет. На выпускном спектакле ей доверили исполнить *pas de deux* из балета «Дон Кихот», *grand pas* из «Лауренсии» и миниатюру «Утешение» на музыку Ф. Листа, поставленную специально для нее педагогом Н. Н. Серебренниковым. Однако невзирая на такой выбор сложнейших номеров, свидетельствовавших о вере педагогов в ее балеринское будущее, начала она со стажировки в кордебалете (таковы были в то время правила для всех новичков). Комлева одновременно стала получать и типичные для начинающей солистки сольные партии в балетных спектаклях: Феи Резвости,



Феи Серебра (1958), Феи Золота (1960) в «Спящей красавице»; двух лебедей (1957) и pas de trois (1958) в «Лебедином озере»; Цветочницы (1958 год) и Повелительницы дриад (1962) в «Дон Кихоте». Заметной для ее творческого роста оказалась партия Феи Бриллиантов (1961).

Уникальным для карьеры молодой солистки было ее активное участие в рождавшихся тогда современных балетах. Она заставила заговорить о себе при выходе в партии Потерявшей любимого в «Береге надежды» Бельского и Девушки в «Ленинградской симфонии». Новая разнообразная пластика обнаружила чуткость Комлевой к авторской стилистике и, безусловно, расширила границы ее выразительности, да и позже в современных образах она чувствовала себя в своей стихии.

Поворотным моментом в творческой биографии Габриэлы Комлевой явилась встреча с великой балериной Натальей Михайловной Дудинской. В 1962 году молодую артистку включили в возглавляемый Дудинской молодежный класс усовершенствования. И в том же году под руководством Н. Дудинской Комлева подготовила партию Авроры в «Спящей красавице», а за восемь лет дальнейшей совместной работы — все ведущие партии классического репертуара. Наталья Михайловна, по словам балерины, «только-только уходила со сцены и передавала свой опыт. Я очень признательна за это ей и судьбе» [6].

Без статусных профессионалов подготовка сложнейших ведущих ролей в Кировском театре была невозможна. К счастью Комлевой, Дудинская увидела в ней балерину, готовую покорять вершины академического репертуара Петипа. Волевой, динамический аспект ее танца сыграл здесь не последнюю роль. Оценив предрасположенность Комлевой к технической виртуозности, ее отличную координированность для всех сложных элементов, Дудинская с энтузиазмом начала формировать из Комлевой классическую приму, способную в полной мере перенять традиции прошлого, какими они перешли в руки самой Дудинской от прямой наследницы опыта Мариуса Петипа — Агриппины Вагановой. Так, в начавшейся совместной работе сомкнулись звенья преемственности от Вагановой — к Дудинской и от Дудинской к Комлевой, воспринявшей суть мастерства императорского балета и представившего его в эстетике хореографического искусства второй половины XX века.

Постараемся на примере Авроры и Никии показать, почему танец Г. Комлевой стал образцом классической традиции и может рассматриваться в академическом репертуаре Петипа как ориентир для новых поколений балерин.

### *Аврора*

Дебют Комлевой в центральной партии «Спящей красавицы» состоялся 6 июня 1962 года. Партнером был Ю. Соловьев. Для Комлевой это был первый большой спектакль. Стать постоянной исполнительницей главной партии

можно было только при успешной конкуренции с такими прекрасными Аврорами, как Ирина Колпакова или Алла Сизова. Уже в первом выступлении необходимо было продемонстрировать максимально профессиональный уровень.

Репетировать партию начали по принципу Агриппины Яковлевны Вагановой-репетитора: от сложного к простому. Как пишет Комлева, самый трудный номер в «Спящей красавице» — первый выход Авроры. В этом двухчастном *entré*, идущем в темпе аллегро, необходимо охватить все пространство сцены, сочетая точность танца и его сложную координацию ног, рук, корпуса и головы. Вместе с этим необходимо решить и образные задачи. Энергия, радость, свойственные юной Авроре, празднующей свой день рождения, обращены ко всем присутствующим. Комлева танцует антре в удивительно быстром темпе, что добавляет остроты, юркости и задора ее образу. Зависание в воздухе в *grand pas de chat* происходит с сильным пролетом и невероятно «живым» корпусом и головой. Просматривая запись этого номера, можно подумать, что темп ускорен, но это не так; Комлевой действительно под силу танцевать в таком темпе, в то время как верх — руки, голова, кисти — с достоинством и «воспитанно» приветствуют окружающих.

В адажио с женихами у балерины нет привычной сегодня высоты ног: в исполнении учитывались определенные ограничения, накладываемые эстетикой балета Петипа. Но в больших позах *écarté*, *arabesque*, *attitude* она берет подачей, завершенностью классической формы и красивым, мягким аккомпанементом рук и кистей. Украшает исполнение и стилистический шарм всех движений — их нюансировка в духе придворного этикета.

Вариация в сцене нереид просто завораживает певучими движениями рук, фиксацией классических поз; *a tours* в большие позы исполняются с академической чистотой и четкостью. Необходимо обратить внимание на третью часть вариации (самую сложную из-за необычного движения, придуманного Константином Сергеевым) — пробег по сцене в невысоком воздушном *pas de chat*, завершающемся каждый раз на пуант в *arabesque*. Секрет этого движения сегодня кажется утраченным, но Комлевой он явно был известен.

В свадебном *pas de deux* третьего акта Комлева создает поэтичный и одухотворенный образ Авроры. Особо отметим виртуозные трудности: собранность и скорость в *pirouettes* с партнером в сочетании с аккуратными позициями рук. Что удивительно, за выработанную точность всех *pas* ее даже критиковали, называя эту точность «старательным буквализмом» [7, с. 115]. А абсолютно свободное исполнение всех текстов адажио вызывало упрек в «слишком гладком танце» [7, с. 115]. Но разве не такое мастерство — без помарок, без усилий в подаче текста является целью исполнительства балерин? Тем более, в академических балетах, где любая неточность и напряженность способны испортить впечатление от хореографии.

«Спящая красавица» открыла Г. Комлевой дорогу к остальному балеринскому репертуару, чему способствовали безупречная координация и академический стиль исполнения. Аврора стала ее коронной партией. Завершала она свою сценическую карьеру тоже этим спектаклем.

### *Никия*

Дебют в роли Никии состоялся 14 марта 1963 года в ситуации аврала. За три дня до одной из «Баядерок» к Комлевой обратился главный балетмейстер К. М. Сергеев с просьбой исполнить партию Никии на выездном спектакле в Выборгском Дворце культуры. И балерина вместе с педагогом решились на это, начав репетировать незамедлительно, изменив на этот раз обычному правилу: учить роль от сложного к простому. Необходимо было пройти партию, как она идет по ходу спектакля. Техническая оснащенность очень помогала, придавая уверенности в своих силах. После премьерного спектакля Константин Михайлович сказал ей: «Это начало! Спектакль, уверен, твой» [2, с. 35]. В дневнике поспектакльных записей Комлева написала: «В общем, говорят, неплохо, но, конечно, многое не сделано. ...Технически вышло всё». Однако к тому времени балерина прекрасно знала, что «одолеть технически всё — это еще не спектакль. Спектакль — это другое, это тайна, которую предстоит разгадывать всю жизнь» [2, с. 35]. Для Комлевой такой загадкой и стала «Баядерка».

Сегодня мы можем видеть всю «Баядерку» с Комлевой в записи 1979 года. В молитвенном соло 1-го акта каждая поза стилистически осмысленна, значима; руки певучие, мягкие: видно, почему русский балет за рубежом прославился именно руками. Тело в позировках обретает одновременно и графичность, и скульптурность. В лице Никии-Комлевой — строгость и отрешенность, уход в себя. Но, когда к ней обращается Великий брамин, она мгновенно меняется, отвергая его, показывая свой характер.

В танце со змеей у Комлевой нет ни тени наигранности. Она живет «здесь и сейчас» и страдает от предательства любимого. Драматизм происходящего достигает предела. В этом монологе Петипа танец сливается с драмой, происходящей в душе Никии. В своей пластике Комлева удивительно гармонично сочетает классический танец с движениями, которые встречаются в повседневной жизни. Она может встать невыворотной, потянуться к Солору, как потянулась бы в жизни. За счет этого спектакль выглядит живым действием, вызывает наше сопереживание.

В быстрой части монолога с цветами у Комлевой отсутствует улыбка, более того, можно увидеть страдание и боль, а с ускорением темпа к концу выражение ее лица доводит до мурашек: она словно предчувствует (и зритель вместе с ней), что это конец. Но самое показательное — исполнение главного

тематического движения быстрой части *pas de basque*. Их исполнение у Комлевой лежит в русле старой традиции, прерванной сегодня (*pas de basque* на прыжках на пальцах, а не приседаниях без отрыва от пола). Даже такая деталь как *flic* в диагонали с прыжком *jeté*, все четыре раза, с корпусом, склоненным к ноге, обозначает высший класс мастерства, который, увы, недосяжим сегодня.

3-й акт «Баядерки» — «белый акт». Есть только академический классический танец в чистом виде. И это — стихия Габриэлы Трофимовны. Здесь как нигде видна ее безупречная выучка, «четкость дикции» в произношении хореографии Петипа. Технически акт очень трудный. В сложнейшей вариации с шарфом Комлева делает три *tours* в большие позы без остановки. Сделав в правую сторону, через глубокое *plié* она делает три вращения влево, затем снова вправо. Сегодня балерины разделяют вращения вправо и влево остановкой на *battement tendu* вперед и каждый раз берут вращения словно заново. О ее Никии удивительно метко писала В. М. Красовская: «Певучесть лирическая, прозрачная мало свойственна танцу Комлевой. Он точен, строен, завершены его линии. Он не мягкий — он меткий. <...> Если бы Петипа мог увидеть, как стремглав летит Никия Комлевой через сцену в повторях стремительных *jeté*, как пересекает ее цепью идеально нанизанных туров, он поверил бы в то, что жизнь его детища не угаснет, пока есть такие танцовщицы» [8, с. 273].

Присущие Комлевой шарм, достоинство и умение подать себя на сцене, безусловно, формируют мнение, что перед нами балерина высшего класса. Как отмечал один из балетных обозревателей, «...ей важно без конца разрабатывать роль или танцевальный пассаж, находить там множество оттенков и версий. Для нее эти оттенки прежде всего несут смысл, который можно развивать, улучшать, бесконечно читать по-новому. Она всегда относится к партии как к живому организму — растущему, переменчивому, но при этом со «строгой верностью канонической основе» [9].

Почетный статус балерины — наивысшая ступень в иерархии балетной труппы, на которую восходят лучшие. Комлеву-балерину в труппе Кировского театра отличал большой и разносторонний классический и современный репертуар. Налицо был ее творческий универсализм, и в то же время искусство танцовщицы всеми корнями привязано к опыту и наследию петербургской балетной школы. В. М. Красовская утверждала, что Мариус Петипа, «несомненно, признал бы Комлеву своей балериной» [4, с. 7], а в профессиональном кругу у нее по праву было негласное почетное звание: «балерина Петипа». По сей день Габриэла Трофимовна Комлева продолжает в качестве репетитора Мариинского театра оставаться хранительницей секретов и заветов академического классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академизм // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 16.
2. *Комлева Г. Т.* Танец — счастье и боль. Из дневников петербургской балерины СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 288 с.
3. *Редко Р.* Габриэла Комлева о жизни в театре, железной дисциплине в балете. Видеоисточник [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O65CpLX11y4> (дата обращения: 02.02.2023).
4. *Комлева Г. Т.* Танец — счастье и боль... Записки петербургской балерины. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политическая энциклопедия, 2016. 279 с.
5. *Комлева Г. Т.* Мой кумир (к 110-летию со дня рождения В. М. Костровицкой) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 25–28.
6. Мариинский театр к юбилеям Ольги Моисеевой и Габриэлы Комлевой [Электронный ресурс]. URL: [https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25\\_1/](https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25_1/). (дата обращения: 09.02.2023).
7. *Красовская В. М.* Габриэла Комлева // Ленинградский балет сегодня. Вып. 2. Л; М: Искусство, 1968. С. 103–121.
8. *Красовская В. М.* Габриэла Комлева // Профили танца. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. С. 259–278.
9. Неразгаданная тайна танца Габриэлы Комлевой [Электронный ресурс]. URL: <http://iskusstvo--zvuka.livejournal-com.turbopages.org/iskusstvo-zvuka.livejournal.com/s/218359.html> (дата обращения: 05.01.2023).

REFERENCES

1. Akademizm // Ballet: enciklopediya. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. S. 16.
2. *Komleva G. T.* Tanec — schast'e i bol'. Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2019. 288 s.
3. *Redko R.* Gabriela Komleva o zhizni v teatre, zheleznoj discipline v balete. Videoistochnik [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O65CpLX11y4> (data obrashcheniya: 02.02.2023).
4. *Komleva G. T.* Tanec — schist'e i bol'... Zapiski peterburgskoj baleriny. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Politicheskaya enciklopediya, 2016. 279 s.
5. *Komleva G. T.* Moj kumir (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya V. M. Kostrovickoj) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 25–28.
6. Mariinskij teatr k yubileyam Ol'gi Moiseevoy i Gabriely Komlevoj [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25\\_1/](https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25_1/). (data obrashcheniya: 09.02.2023).
7. *Krasovskaya V. M.* Gabriela Komleva // Leningradskij balet segodnya. Vyp. 2. L; M: Iskusstvo, 1968. S. 103–121.

8. *Krasovskaya V. M. Gabriela Komleva // Profili tanca. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. S. 259–278.*
9. *Nerazgadannaya tajna tanca Gabriely Komlevoj [Elektronnyj resurs]. URL: <http://iskusstvo--zvuka-livejournal-com.turbopages.org/iskusstvo-zvuka.livejournal.com/s/218359.html> (data obrashcheniya: 05.01.2023).*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Копунова К. С. — аспирант; артистка балета Мариинского театра; kse6581@yandex.ru  
SPIN-код 5465-1518  
ORCID 0000-0001-9731-9672

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kopunova K. S. — Postgraduate Student, Mariinsky Theatre Ballet Artist; kse6581@yandex.ru  
SPIN-код 5465-1518  
ORCID 0000-0001-9731-9672

УДК 792.82

СТРАСТИ ПО ТАНЦСИМФОНИИ: ПЕРИОДИКА 1920-Х ГОДОВ  
О «ВЕЛИЧИИ МИРОЗДАНИЯ» Ф. В. ЛОПУХОВА

*Кондратова П. А.*<sup>1</sup>

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

В статье дан обзор критических рецензий 1920-х годов на премьеру танцсимфонии «Величие Мироздания» Ф. В. Лопухова, состоявшуюся 7 марта 1923 года. Еще в конце 1922 года запланированное к показу произведение привлекало внимание художественных критиков-корреспондентов периодических изданий, знакомивших зрителя с новаторскими идеями балетмейстера. Премьера не получила однозначной оценки. Одни рецензенты выступили против самих идей обращения к симфонической музыке и бессюжетных танцев, другие не безоговорочно приняли рождение нового жанра как возможного выхода балетного театра из тупика. В последующие годы критики продолжили дискуссию о значении танцсимфонии в истории балетного искусства.

**Ключевые слова:** балет, танцсимфония, Ф. В. Лопухов, периодика, критические статьи.

PASSION FOR DANCE SYMPHONY: PERIODICALS OF THE 1920s  
ABOUT *THE GREATNESS OF THE UNIVERSE* BY F. V. LOPUKHOV

*Kondratova P. A.*<sup>1</sup>

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

The article provides an overview of the critical reviews of the 1920s on the premiere of the dance symphony *The Greatness of the Universe* by F. V. Lopukhov, which took place on March 7, 1923. As early as the end of 1922, the work attracted the attention of art critics-correspondents of periodicals, who introduced the viewer to the innovative ideas of the choreographer. The premiere did not receive an unambiguous assessment. Some reviewers opposed the very ideas of turning to symphonic music and plotless dances, while others did not unconditionally accept the birth of a new genre as a possible way out of the impasse for ballet theater. In subsequent years, critics continued the discussion about the significance of the dance symphony in the history of ballet art.



**Keywords:** ballet, dance symphony, F. V. Lopukhov, periodicals, critical articles.

Единственное сценическое исполнение танцсимфонии Фёдора Васильевича Лопухова «Величие Мироздания» 7 марта 1923 года отозвалось на страницах прессы разноречивыми откликами критиков, развернувших полемику почти на целое десятилетие. Особенно бурно обсуждение велось сразу после премьеры, в марте и апреле 1923 года. Однако и в дальнейшем революционное произведение продолжало волновать публицистов.

Практически за полгода до осуществления замысла на сцене пресса активно начинает знакомить читателя с многообещающей премьерой. В первую очередь, в самом начале ноября 1922 года, выходит брошюра со вступительной статьей Ф. Лопухова и с рисунками танцовщика академического балета П. Гончарова. Ее небольшой тираж исчезает с прилавков буквально за несколько дней. Почти сразу критик Д. Лешков в статье в «Обзрении театров и спорта» высоко оценивает данную брошюру, знакомящую столь оригинальным способом с замыслом балетмейстера: «“Величие мироздания” есть результат личных зарисовок Гончарова во время репетиций постановки, выявивших наиболее характерные моменты “танцсимфонии”. ...Это не есть зарисовки “виденного”, а зарисовки “слышанного”, в виде основных тем бессмертной симфонии, оригинально олицетворенной пластикой живых тел» [1, с. 32]. Следом в той же газете появляется информация о решении Хореографического совета принять танцсимфонию к постановке на сцене ГАТОБ<sup>1</sup>: «Интересная по замыслу “танцсимфония” имеет целью показать широкие возможности для хореографии следовать по путям искусства “самодовлеющего”, не требующей... “подогнанной” к танцам музыки, а напротив, способной иллюстрировать любую, даже чисто симфоническую музыку» [2, с. 11].

Решение о представлении танцсимфонии опиралось на ее единственный просмотр в репетиционном зале 18 сентября 1922 года, на который были приглашены Б. Асафьев, А. Гвоздев, В. Всеволодский-Гернгросс, И. Соллертинский и другие сотрудники Института истории искусств [3, с. 32]. Судя по косвенным признакам, на него не был приглашен балетный критик Аким Волинский — постоянный оппонент Лопухова, увидевший танцсимфонию, как представляется, только на премьере и давший ей резко отрицательную оценку. В то же время всеведущий Волинский был в курсе замысла Лопухова (возможно, по выпущенной брошюре) и заранее, в декабре 1922 года, критиковал

---

<sup>1</sup> Аббревиатура названия Государственного Академического театра оперы и балета (после революции 1917 года — Мариинского театра).

балетмейстера за «вылазки чуть ли не в область хореографической философии» и комбинации «каких-то замысловатых танцсимфоний» [4, с. 2].

Сам Лопухов был обнадежен и вдохновлен одобрительной оценкой сентябрьского просмотра в репетиционном зале. По его воспоминаниям, то была «демонстрация при всех представителях искусств, и после оной — диспут, считаемый мною удачным» [5, с. 244]. Уже там обнаружит себя группа поддержки новаторского начинания, которая впоследствии не так громко, но все же заявит о значимости совершенной Лопуховым реформы.

Однако с танцсимфонией сразу возникла проблема, о которой потом упоминал Ю. Слонимский: «Долго не могли найти ей места в репертуаре» [3, с. 33]. В указанной выше ноябрьской заметке в «Обзрении театров и спорта» было сказано о решении показать «Величие Мироздания» вместе с «Шопенианой» в январе 1923 года [2, с. 11]. Это решение выглядело логичным: «Шопениана», по словам Добровольской, — «звено, соединяющее grand pas с бессюжетным балетом» [6, с. 24]. Но не случилось ни того, ни другого. Балет Фокина предстал зрителям только 4 февраля и 4 марта и в другой комбинации: сначала со «Щелкунчиком» и третьим актом «Пахиты» [7, с. 19], потом вместе с «Испытанием Дамиса» и «Феей кукол» [8, с. 25]. А танцсимфония появилась на сцене через три дня как завершение балетного вечера, отмеченного поздравлением управляющего Государственными Академическими театрами И. Экскузовича с Женским днем прекрасной половины зала и последующим показом трехактного «Лебединого озера».

Исходя из ожиданий, премьера должна была быть успешной. Но то, что произошло, никто не мог предсказать. То ли соединение в один вечер двух диаметрально-противоположных произведений, то ли абсолютная непривычность зрелища стали причиной провала. Волынский в своем отзыве в журнале «Жизнь искусства» описал этот катастрофический момент: «Публика недоуменно хлопала глазами. Часть шикала, часть, вставая, уходила» [9, с. 3]. После закрытия занавеса зрители были полностью обескуражены. «Воцарилась гробовая тишина. Зрительный зал не аплодировал, не смеялся, не свистел — он молчал», — вспоминал очевидец событий, артист балета Н. Соляников (цит. по: [10, с. 284]).

После премьеры «Величия мироздания» 7 марта раскол мнений заметно обострился. С одной стороны, сразу появилась одиозная, порицающая работу Лопухова, рецензия Волынского. Он поднял знамя всех гонителей танцсимфонии, написав отзыв в крайне нелицеприятном и не украшающем его тоне: «Неутомимая фантазия штабного писаря, насыщенная фразами и терминологией популярных брошюр, спешит перелить все эти космогонические откровения в форму телодвижений, называемых танцсимфоническими» [9, с. 3]. Вместе с Волынским ополчились против постановки Лопухова музыковед

Н. Бернштейн, балетовед Н. Носилов, театральный и балетный критик Д. Платач. С другой стороны, оборону держали музыкальный и театральный критик А. Канкарович и театральный критик П. Сторицын, принимающие идеи балетмейстера, но не забывающие о конструктивных замечаниях.

Критики, привыкшие видеть на сцене пересказанную в либретто фабулу и не имевшие зрительного опыта восприятия бессюжетного балета, с трудом могли понять, что происходит. Даже Волынский, про которого ничего подобного сказать нельзя, не смог объективно оценить или интуитивно ощутить возможности нового симфонического жанра. Иронизируя над каждой частью либретто, он неутомимо твердил: «Трудно следить за реянием творческой фантазии мудрого штаб-космогониста». Выдумки балетмейстера казались ему чуть ли не «бредом» или «абстрактным сном», который он затруднялся выразить словами: «Писательских красок у меня не хватит для передачи впечатления от величия мироздания». Он с издевкой называл произведение Лопухова «танцсимфонией пыли», не заслуживающей, по его мнению, места в репертуаре академического театра [9, с. 3].

Менее опытные коллеги Волынского тем более не в силах были понять содержание бессюжетного балета. К примеру, Платач, не пытаясь даже разобраться в значении, по его выражению, «абстрактных формул, схематически намеченных на сцене несколькими примитивными и претенциозными фигурами и группами», вынес следующий вердикт танцсимфонии: «Танцы отсутствуют, — драматического содержания нет». И подвел итог: «Картина величия мироздания создает впечатление скорее обратного, ибо средства балетмейстера оказались бессмысленными выразить цель его» [11, с. 4].

Критика Носилова настолько озадачило отсутствие смысловой конкретики, что он в своей статье потребовал подробного «конферанса» перед каждым «явлением». К сожалению, в танцсимфонии он увидел только то, чего больше всего боялся допустить Лопухов — «делание нот ногами и руками» [12, с. 93]: «На сцене фигурируют ...вне какого бы то ни было сюжета “времени и пространства”, условные образы питекантропсов, бабочек, птиц, косарей и разных безыменных существ обоого пола в костюмах, напоминающих спортивные — совершающие самые разнообразные эволюции от размеренного шага и бега в жанре ритмической гимнастики Далькроза» [13, с. 9].

Однако главным камнем преткновения становится для критиков философская программа «Величия Мироздания» в образах симфонической музыки Бетховена.

Уже в первом отклике на танцсимфонию, опубликованном два дня спустя после премьеры, Платач сразу поднимает эту проблему: «Вопрос о танцевальной интерпретации тех или иных самоценных музыкальных произведений — старый и спорный» [11, с. 4]. Сам критик полностью не отрицает эту возможность, выделяя приемлемые для балетного воплощения произведения.

Постановка М. Фокина «Карнавал» на музыку Р. Шумана, по его мнению, вполне убедительна, а танец А. Дункан под Шестую симфонию П. Чайковского — зрелище увлекательное. Однако про работу Лопухова ни того, ни другого он сказать не может.

Музыковед Бернштейн уже в язвительном названии своей статьи «Философское гоп са-са» [14, с. 7] протестует против соединения, по его словам, «самого светлого творения бессмертного пантеиста» (Четвертой симфонии Бетховена) с «лилипутским убожеством» («Величием Мироздания» Лопухова).

Канкарович не следует эмоциональной, острой на язык манере своих коллег и, в отличие от них, не делает программу Лопухова краеугольным камнем всей постановки [15, с. 6]. Да, он как музыкант «...не может согласиться с соединением совершенно чистой, абстрактно-музыкальной формы Бетховенской симфонии с той программностью, которую придумал в своей танц-симфонии Лопухов. Но центр тяжести не в этом, — пишет критик, — а в том сдвиге, на который пошел Лопухов» [15, с. 6]. Тем самым Канкарович приветствует попытку балетмейстера найти выход из тупика балета, к которому, по его мнению, «привело отсутствие в балете музыкальной культуры, отсутствие культурного дирижера-художника балета, отсутствие настоящего балетного режиссера, художественная культурность всего балетного мира». К тому же критик упрекает в плачевном состоянии балетного искусства, по его колкому выражению, «господ Волынских со своими невежественными ...“статьями”» [15, с. 6].

Канкаровича охотно поддерживает в печати Сторицын [16, с. 3]. Заслугу Лопухова он видит в попытках балетмейстера использовать исключительно элементы классического балета для осуществления «отвлеченного» замысла, поэтому, по его словам, «это не ломка прекрасного искусства, а направление его в другое русло». В своей статье критик наиболее полно представляет «Величие Мироздания» Лопухова, не забывая как похвалить балетмейстера, так и указать ему на неудавшиеся моменты. Одним из отмеченных им минусов было «некоторое однообразие движений». Возможно, так показалось, поскольку танцсимфония впервые была полностью построена на разработке хореографических тем, что предполагало повторения комбинаций в их развитии. К другим недочетам критик относил «частое отсутствие на сцене действующих лиц» и «недостаточную связанность чередующихся появлений». Сторицын первым оценил музыкальный выбор Лопухова, навеянный композиторами А. Гауком и Б. Асафьевым: «Если вообще допускать приспособление чистых музыкальных произведений к инсценировкам, то, конечно, к симфониям Бетховена как нельзя лучше подходит грандиозный и отвлеченный сценарий Лопухова» [16, с. 3]. Критик также находит более удачными «вторую часть по своей мягкости и гипнотичности» и «разнообразную, несколько дивертисментного характера, третью». Без внимания он не оставляет

и танцовщика Г. Баланчивадзе, по его мнению, «с увлечением осуществлявшего новый, свежий, не надоевший... род искусства» [16, с. 3].

Подытоживает бурную полемику диспут, проходивший в Музее Академических театров 2 апреля. Позже, 20 апреля, в «Петроградской правде» выйдет отчет о состоявшемся обсуждении [17, с. 5]. Диспут дал повод, как написано в газете, для обмена мнений о состоянии отечественного балета. Обозреватель беспристрастно рисует общую картину сложившихся разногласий: «Часть говоривших нападала на Лопухова, не находя в его исканиях новых форм и обвиняя его за то, что он придал чистой музыке симфонии программу. ...Другие, наоборот, указывали, что идея Лопухова ценна, прежде всего, как попытка сдвига балета с его мертвой точки» [17, с. 5]. На страницах отчета можно увидеть и мнение авторитетного театроведа Гвоздева, до сих пор не выступившего в печати с защитой Лопухова. Симфонизация танца становится для него вопросом балетного искусства того времени не только в России, но и на Западе. В газете зафиксированы также высказывания самого Лопухова о музыке: «“Танцсимфония” отнюдь не есть интерпретация Бетховена. ...Четвертая Бетховенская симфония своей грандиозностью лишь ответила замыслу “Величия мироздания”». Вселяя в читателя надежду на продолжение начинаний Лопухова, обозреватель заканчивает свой отчет его словами: танцсимфония «не умрет как идея жизненная, как идея сегодняшнего дня» [17, с. 5].

Автор отчета о диспуте отметил и такую его подробность как «упоминание вскользь и о пресловутом балетном “критике” Волынском, в совершенно неприличной форме нападающем и на Лопухова, и на его танцсимфонию» [17, с. 5]. Такое неуважительное отношение к маститому критику вызвало недовольство его сторонников. Через четыре дня в журнале «Музыка и театр», возглавляемом Бернштейном, публикуется статья, в которой аллегорически подчеркивается значение Волынского: «Любопытнее было бы, если бы имя компетентнейшего образованнейшего балетного писателя не было бы упомянуто: ибо возможно ли, чтобы, почуяв слона, Моська залаяла» [18, с. 10].

Представленная критика, как негативная, так и положительная, выступила бы отличным подспорьем для Лопухова в доработке танцсимфонии, если бы обещанное «Театральной хроникой» 1924 года [19, с. 23] возобновление балета состоялось. Однако этого не произошло: Лопухов получил слишком большую порцию уничижающих рецензий.

В июне 1923 года вновь появляется упоминание о «Величии Мироздания» (в язвительном тоне) в статье лингвиста и литературоведа В. Волошинова. В ней танцсимфония получает новое определение — «пресловутая» [20, с. 2]. Однако затем из прессы исчезают всякие нелицеприятные комментарии. Теперь критики стремятся осознать значение произведения Лопухова в балетном искусстве.

В ноябре 1923 года Слонимский в статье «Пути возрождения балета: от настоящего к будущему» видит наиболее приемлемое направление развития хореографического искусства: «Балет должен стать, наконец, самостоятельным, самоцельным танцевальным искусством, освободиться от аксессуаров быта, театральности XVIII [века] и нелепой литературности». Дальше балетовед указывает: «Это правильно предугадал в своей попытке танцсимфонии Лопухов» [21, с. 11].

В 1925 году Гвоздев, критически оценивая новую постановку Лопухова «Красный вихрь», пишет в статье «Балет и современность»: «Путь, избранный тем же балетмейстером Лопуховым в постановке “Танцсимфонии”, где работа шла преимущественно над “чистым” танцем, был более правилен» [22, с. 7].

В 1927 году Соллертинский в журнале «Жизнь искусства» с достоинством говорит о произведении Лопухова как об «интереснейшем опыте ...с попытками сознательной симфонической разработки танцевальных тем» [23, с. 4], а в 1928 году продолжает свои рассуждения о танцсимфонии: это «в своем роде замечательная попытка симфонизировать классический танец, создав большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем. Делению музыки на абстрактную и программную в танце может соответствовать деление на симфонический танец и сюжетный балет» [24, с. 5]. Музыковед с сожалением упоминает также о неосуществившихся замыслах Лопухова по интерпретации IV симфонии П. Чайковского и Фаустсимфонии Ф. Листа.

Критика продолжала вспоминать о танцсимфонии Лопухова и позже, тем самым подтверждая значимость открытия нового жанра. Однако на момент премьеры и критика, и публика были не готовы воспринять танец как «самодостаточный» способ выражения идей. Невозможно оказалось пересмотреть и переосмыслить «Величие Мироздания», которое Лопухов, руководитель балетной труппы, отказался повторить. Не могли состояться и новые работы в таком роде. Однако пройдут годы, и жанр танцсимфонии заполнит балетные сцены всего мира. Дж. Баланчин, Л. Мясин, С. Лифарь, М. Бежар, Дж. Ноймайер, И. Килиан будут шлифовать заложенные Лопуховым принципы танцсимфонии и доведут их до безукоризненной художественной законченности. А на отечественной сцене, спустя продолжительное царствование драмбалета, жанр возродится благодаря И. Бельскому и успеху его первого симфонического опуса на музыку Ленинградской симфонии Д. Шостаковича.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лешков Д. Трибуна о балете // Еженедельник Гос. Акад. Театров. 1922. № 7 (29 окт.). С. 32.



2. Хроника // Обозрение театров и спорта. 1922. № 40. 19 нояб. С. 11.
3. Слонимский Ю. И. Пути балетмейстера Лопухова // Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.
4. Вольнский А. Л. Балеты Стравинского // Жизнь искусства. 1922. № 51. 26 дек. С. 2.
5. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / вступ. ст. Ю. И. Слонимский. М.: Искусство, 1966. 367 с.
6. Добровольская Г. Н. Золотое звено цепи преемственности // Фокин М. М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. / ред. Г. Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
7. Программы театров: Академ. Театр оперы и балета (бывш. Мариинский) // Жизнь искусства. 1923. № 4. С. 19.
8. Программы театров: Академ. Театр оперы и балета (бывш. Мариинский) // Жизнь искусства. 1923. № 8. С. 25.
9. Вольнский А. Л. Танцсимфония // Жизнь искусства. 1923. № 10. 13 марта. С. 3.
10. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.
11. Платач Д. Танцсимфония // Красная газета. 1923. № 55. 9 марта, в. в. С. 4.
12. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / рис. П. Гончаров. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
13. Носилов Н. «Лебединое озеро» — «Величие Мироздания» // Еженедельник Гос. Акад. Театров. 1923. № 27. 11 марта. С. 8–9.
14. Бернштейн Н. Философские гоп-са-са // Музыка и театр. 1923. № 11. 20 марта. С. 7–8.
15. Канкарович А. Возможен ли сдвиг балета? К недавней постановке Танцсимфонии Ф. Лопухова в Мариинском театре // Петроградская правда. 1923. № 54. 9 марта. С. 6.
16. Сторицын П. «Лебединое озеро» — «Танцсимфония» // Последние новости. 1923. № 12. 19 марта. С. 3.
17. Диспут о танцсимфонии Ф. Лопухова // Петроградская правда. 1923. № 86. 20 апр. С. 5.
18. А Моська лает // Музыка и театр: еженедельник по вторникам. 1923. № 16. 24 апр. С. 10.
19. Театральная хроника // Жизнь искусства. 1924. № 35. С. 23.
20. Волошинов В. О концертном стиле // Записки передвижного театра. 1923. № 58. 5 июня. С. 2.
21. Слонимский Ю. И. Пути возрождения балета: от настоящего к будущему // Театр: еженедельник. 1923. № 8. 20 нояб. С. 11.
22. Гвоздев А. Балет и современность // Жизнь искусства. 1925. № 5. С. 7–8.
23. Соллертинский И. И. Балетмейстер Федор Лопухов: к XX-летнему юбилею его деятельности // Жизнь искусства. 1927. № 17. С. 4.
24. Соллертинский И. И. Театральные портреты: Федор Лопухов // Жизнь искусства. 1928. № 9. С. 5.



REFERENCES

1. *Leshkov D.* Tribuna o balete // *Ezhenedel'nik Gos. Akad. Teatrov.* 1922. № 7 (29 okt.). S. 32.
2. *Hronika* // *Obozrenie teatrov i sporta.* 1922. № 40. 19 nojab. S. 11.
3. *Slonimskij Ju. I.* Puti baletmejstera Lopuhova // *Lopuhov F. V. Shest'desjat let v balete.* M.: Iskusstvo, 1966. 367 s.
4. *Volynskij A. L.* Balety Stravinskogo // *Zhizn' iskusstva.* 1922. № 51. 26 dek. S. 2.
5. *Lopuhov F. V.* Shest'desjat let v balete / vstup. st. *Ju. I. Slonimskij.* M.: Iskusstvo, 1966. 367 s.
6. *Dobrovol'skaja G. N.* Zolotoe zveno cepi preemstvennosti // *Fokin M. M. Protiv techenija:* 2-e izd., dop. i ispr. / red. G. N. Dobrovol'skaja. L.: Iskusstvo, 1981. 510 s.
7. *Programmy teatrov: Akadem. Teatr opery i baleta (byvsh. Mariinskij)* // *Zhizn' iskusstva.* 1923. № 4. S. 19.
8. *Programmy teatrov: Akadem. Teatr opery i baleta (byvsh. Mariinskij)* // *Zhizn' iskusstva.* 1923. № 8. S. 25.
9. *Volynskij A. L.* Tancsimfoniya // *Zhizn' iskusstva.* 1923. № 10. 13 marta. S. 3.
10. *Suric E. Ja.* Horeograficheskoe iskusstvo dvadcatyh godov. M.: Iskusstvo, 1979. 360 s.
11. *Platach D.* Tancsimfoniya // *Krasnaja gazeta.* 1923. № 55. 9 marta, v. v. S. 4.
12. *Lopuhov F. V.* Puti baletmejstera / ris. P. Goncharov. Berlin: Petropolis, 1925. 173 s.
13. *Nosilov N.* «Lebedinoe ozero» — «Velichie Mirozdanija» // *Ezhenedel'nik Gos. Akad. Teatrov.* 1923. № 27. 11 marta. S. 8–9.
14. *Bernshtejn N.* Filosofskie gop-sa-sa // *Muzyka i teatr.* 1923. № 11. 20 marta. S. 7–8.
15. *Kankarovich A.* Vozmozhen li sdvig baleta? K nedavnej postanovke Tancsimfonii F. Lopuhova v Mariinskom teatre // *Petrogradskaja pravda.* 1923. № 54. 9 marta. S. 6.
16. *Storicyn P.* «Lebedinoe ozero» — «Tancsimfoniya» // *Poslednie novosti.* 1923. № 12. 19 marta. S. 3.
17. *Disput o tancsimfonii F. Lopuhova* // *Petrogradskaja pravda.* 1923. № 86. 20 apr. S. 5.
18. *A Mos'ka laet* // *Muzyka i teatr: ezhenedel'nik po vtornikam.* 1923. № 16. 24 apr. S. 10.
19. *Teatral'naja hronika* // *Zhizn' iskusstva.* 1924. № 35. S. 23.
20. *Voloshinov V.* O koncertnom stile // *Zapiski peredvizhnogo teatra.* 1923. № 58. 5 ijunja. S. 2.
21. *Slonimskij Ju. I.* Puti vozrozhdenija baleta: ot nastojashhego k budushhemu // *Teatr: ezhenedel'nik.* 1923. № 8. 20 nojab. S. 11.
22. *Gvozdev A.* Balet i sovremennost' // *Zhizn' iskusstva.* 1925. № 5. S. 7–8.
23. *Sollertinskij I. I.* Baletmeister Fedor Lopuhov: k XX-letnemu jubileju ego dejatel'nosti // *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 17. S. 4.
24. *Sollertinskij I. I.* Teatral'nye portrety: Fedor Lopuhov // *Zhizn' iskusstva.* 1928. № 9. S. 5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кондратова П. А. – магистрант; pollykondratova960@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kondratova P. A. – Master's Student, pollykondratova960@mail.ru

УДК 792.8

ТАНЦСИМФОНΙΑ – ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО  
ФЁДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОПУХОВА

*Лопухов-младший Ф. В.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматривается вопрос о возникновении направления танцевального симфонизма на примере балета Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» (1923), предпринимается попытка углубиться в мировоззрение его автора. Дается краткая характеристика реконструкторской работы над данным балетом в новейшее время. Подчеркивается важность следования современными балетмейстерами музыкально-симфоническим законам в хореографии.

**Ключевые слова:** танцевальный симфонизм, танцсимфония, балетмейстер, реконструкция, Фёдор Васильевич Лопухов.

DANCE SYMPHONY AS A CREATIVE CREDO  
OF F. V. LOPUKHOV

*Lopukhov-Junior F. V.*<sup>1</sup>

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

The article discusses the emergence of dance symphonism direction on the example of F. V. Lopukhov's ballet (1923) Dance Symphony *The Grandeur of the Universe*. Tries to delve into the worldview of its authors. A brief description of the author's work on the reconstruction of this ballet in modern times is given. The importance of following musical-symphonic laws into the choreography for modern ballet masters is emphasized.

**Keywords:** the dance symphonic style, the Dance-symphony, choreographer, reconstruction, Fedor V. Lopukhov.

Танцсимфония «Величие мироздания» на музыку IV симфонии Людвиг ван Бетховена — «самый принципиальный... самый выношенный и выстраданный балет Фёдора Васильевича Лопухова» — относится к таким эпохальным произведениям, чья историческая ценность доказана временем, но художественная

судьба складывается тяжело [1]. Эпохальность его в том, что он открыл миру новое направление — бессюжетный симфонический балет. Танцсимфонию как мысль, как определение, как структуру, а затем и как жанр хореографического искусства можно назвать лейтмотивом творчества Лопухова, его творческим кредо. Попробуем кратко разобраться, что было тому причиной.

Прежде поставим вопрос о том, кто такой настоящий балетмейстер — «поэт танца»? Все предшествующие эпохи балета как сценического искусства балетмейстером становился первый из танцовщиков — самый талантливый, виртуозный и признанный. Такой танцовщик, прочувствовав на себе все премудрости профессионального мастерства, должен был уметь тонко чувствовать вкусы заказчиков (придворного общества), их эстетику, их культуру. Он хорошо знал артистов труппы, знал требования и традиции. Его фантазия определяла движения и комбинации для спектакля, а всю подготовительную работу, начиная с эпохи предромантизма, за балетмейстера делал либреттист [2]. Балетмейстеры, вплоть до конца эпохи академизма, в зависимости от степени своего таланта действовали по наитию, и фантазия была едва ли не единственным их инструментом. С музыкой дело обстояло еще проще. Композиторы, опять же, в зависимости от степени таланта, насыщали партитуру балетного спектакля модными танцами, и почти все они представляли собой чередование многочисленных маршей, вальсов, полек, мазурок. Находились музыканты, пытавшиеся найти для всех этих маршей и вальсов оправдание, искавшие их соответствие образам персонажей. Но такие действия были, скорее, исключением, чем правилом. Да, все балетмейстерские «гении» XIX века, работавшие в России (Дидло, Перро, Сен-Леон, Петипа) были прекрасно (само)образованны, в том числе музыкально; все они профессионально играли на музыкальных инструментах, в той или иной степени знали музыкальную грамоту. Но ведь мы их называем великими за то, что они сумели поставить свою фантазию на службу цели, идее создания смыслового, образного спектакля средствами хореографии. И все же следует признать, что основным творческим приемом для большинства оставалось сочинение «по наитию».

К началу второго десятилетия XX века стало ясно, что по таким схемам и приемам балетмейстерства работать больше невозможно. В мире, в России, в обществе, искусстве произошли сильнейшие перемены, и слово «революция» здесь будет одним из определяющих. Шел полный слом сознаний в искусстве. Мысль о необходимости менять мировоззрение балетмейстеров понимали передовые хореографы той эпохи. Понимали, но в какую форму, структуру его облечь, не знали. В те годы свой вариант предложил мало кому известный начинающий балетмейстер Фёдор Васильевич Лопухов, только что закончивший написание труда под названием «Пути балетмейстера», до сих пор занимающего особое место в балетной литературе [3]. По мнению автора книги,

у балетмейстера есть много путей, из которых нужно попытаться выбрать один верный. Фёдор Лопухов предложил свой – путь танцевального симфонизма. Задумываясь над тем, каким быть современному ему балетмейстеру, Лопухов прежде всего понимал, что надо обуздать свою фантазию и работе по наитию противопоставить четкую структуру, которая позволит убрать «все лишнее» и сосредоточиться на идее-образе, для которого и будут подбираться необходимые движения. Нужен научный подход.

В стране повсюду открывались новые институты, техникумы. Откуда взять пример? Конечно, из музыки! Музыка – родная сестра хореографии, причем старшая [4, с. 5]. Вот тезис, который Фёдор Васильевич пронесет через всю свою жизнь [5]. И он взял за основу музыкальный симфонизм (принцип сонатно-симфонического цикла), жесткий тематизм, подчинение темам всего произведения – с их взаимодействием, противосложением, борением, соответствием образов звучанию инструментов оркестра [6].

Законы симфонизма, разработанные венскими классиками и доработанные ведущими композиторами рубежа веков, Лопухов предложил применить в хореографии: не просто копировать, но приводить в соответствие со спецификой искусства танца, в котором главным останется теснейшее взаимодействие с музыкой. Оставалось найти определение новому подходу.

Танцевальная симфония, или сокращенно – танцсимфония. Просто, и в то же время, ясно и лаконично, сродни слоганам сегодняшнего дня.

Главы «Танцсимфония» и «Танцевальный симфонизм» из «Путей балетмейстера» – это попытка определить новое направление и дать ему объяснение [3, с. 47; 54]. В следующей главе «Танцы около музыки, под музыку, на музыку и в музыку» Лопухов декларирует основные правила, которым, по его мнению, должен следовать балетмейстер будущего (нет сомнений, что эти главы писались с прицелом для него).

И был найден уникальный пример того, что может выразить хореографией танцсимфония. Языком классического танца, модернизированным, переработанным, с привлечением элементов других пластик и движений народно-характерного танца можно выразить любую идею. «Величие мироздания» – какое яркое, поэтическое и даже патетическое название! Этим названием Фёдор Васильевич и хотел выразить универсальность классической лексики, которая до этого за такие космические темы не бралась. Связь циклов природы, смена тьмы и света, времен года, поколений, развитие жизни в движении – вот основные смысловые темы спектакля. А технически это борьба статики и динамики с конечной победой динамики.

По словам ее автора, книга «Пути балетмейстера» была написана в 1916–1918 годах, а публикация ее состоялась в 1925-м. Нам никогда уже не будут понятны причины, по которым «Пути балетмейстера» не были изданы в эти

важные для становления личности балетмейстера Лопухова годы. Получилось так, что разработанная Лопуховым структура оставалась никому не известной. Ему пришлось самому применять теорию на практике, включая подбор музыки. В музыке у него были прекрасные учителя — Борис Асафьев, Эмиль Купер, Александр Гаук. Лопухов всегда признавал их таковыми и очень ценил их дружбу, о чем оставил несколько заметок [7].

Случилось так, что пример соответствия хореогимфонии симфонии музыкальной начался противоположным путем, по сравнению с тем, как это будут делать балетмейстеры в будущем: сначала была выбрана и задекларирована тема, а затем под нее подобрана музыка. Это было намного сложнее, чем, если бы пришлось действовать наоборот. Четвертая симфония Бетховена, ставшая в итоге музыкальной основой спектакля, на взгляд автора данной статьи, соответствовала идее Лопухова лишь отчасти. Идеально подошла только первая часть (*Adagio – Allegro Vivace*) к теме «Жизнь в смерти и смерть в жизни». Но в планах Лопухова эта часть стояла в конце постановки. Пришлось переставлять хореографические части местами. (В будущем Джорджу Баланчину простилось и переставление местами музыкальных частей в «Серенаде» согласно его хорео-симфоническому замыслу.)

Во многом соответствовали темам Лопухова игривый характер *Scherzo* и динамичный *Allegro ma non troppo*, которой пришлось заканчивать спектакль. В итоговом варианте, когда часть «Вечное движение» встала на финал, она оправдала конечную группу, в которую выстраивались танцующие. В целом сильно динамичная музыкально-хореографическая часть завершилась статичной спиралью, олицетворяющей победу динамики. Этой группой Фёдор Васильевич очень удачно показал в статическом положении суть динамики. Собственно, столь поэтичный термин «Величие мироздания» можно применить только к этой одной, последней группе (названной автором просто «Мирозданием»).

Дальше закипела работа. К тому времени Фёдор Лопухов был «де факто» лидером труппы, но не думал этим воспользоваться. Отрепетированная в свободное время и в летний отпуск Танцсимфония была представлена в закрытом показе петроградскому театральному истеблишменту. Однако сентябрьский показ в репетиционном зале Петроградского хореографического училища стал отправной точкой тяжелой судьбы этого произведения. Принятая большинством присутствующих хореографическая составляющая танцсимфонии, оставила открытым вопрос об ее официальном преподнесении зрителю. Вероятно, именно тогда был принят курс на принятие программы, во многом перечеркнувшей многие старания Лопухова. Согласившись на нее, он впервые в своей карьере «наступил на горло собственной песне», оправдывая то, чему не надо было искать никакого оправдания. Чистый танец, хореография. И всё!

Программа Николая Струве оказалась неудачной не только из-за ее неуместной вычурности, но и во многом из-за незнания последним специфики балета. К сожалению, попытка сопоставить программу и собственно хореографию Танцсимфонии выявила их вопиющее несоответствие. Это стало главной причиной непонимания. Уверен, Фёдор Васильевич собирался ставить Танцсимфонию — не спектакль «Величие мироздания» именно, не Четвертую симфонию Бетховена, а, скорее всего, Танцсимфонию на какую-нибудь другую мощную идею и крупную музыкальную форму! И, конечно, это должно было произойти не в бенефис кордебалета после «Лебединого озера»! Наверное, позже по времени и с другим багажом опыта. Но случилось так, как случилось. Можно констатировать лишь, что хореография танцсимфонии выдержана ее автором в полном соответствии с заявленной на страницах книги «Пути балетмейстера» теоретической основой. Структура ее выдержана полностью.

Спустя десятилетия в телезаписи (отрывок из нее был показан на концерте «В честь Фёдора Васильевича Лопухова» 17 марта и на конференции «В честь Танцсимфонии» 27 марта 2023 года) он признал удачу своего начинания. Балачин на Западе, Бельский и Григорович в России перебросили мосты в наше время, где жанр танцевального симфонизма должен развиваться особо. Юрий Григорович, подчеркивавший свою преемственность от Лопухова, никогда не ставил танцсимфоний, но все его произведения, начиная с самых характерных, первых, были выдержаны в структуре танцевального симфонизма [8].

Определение танцсимфонии не должно ограничиваться рамками лопуховского спектакля — это не только его бессюжетный опыт. Это структура, основа, пример. В XX веке появился и расцвел жанр программных произведений, где элементы сюжета, литературной основы, выражаются символично. Главными останутся принципы нового хореографического мышления: использование хореографических тем, лейт-тем, отдельных лейт-движений, присущих как конкретным персонажам, так и символическим образам, их взаимодействие согласно музыкальным темам, их сочетание, содружество. Употребляя слово «содружество», мы не отрицаем природу конфликта: на конфликте в сценическом искусстве строится многое. Важно не допустить конфликта между хореографией и музыкой, между полетом фантазии балетмейстера и реализацией идей в диалоге музыкальных форм. И тогда совершенно органично будет звучать фраза, сказанная Н. Н. Зозулиной 6 декабря 2016 года на пресс-конференции в Мариинском театре по случаю возобновления «Каменного цветка» Григоровича, о том, что три крупные хореографические картины из каждого акта этого спектакля подобны трем танцсимфониям. Конечно, это было образное выражение. Но если обратиться к хореографическим темам балета и их тесному содружеству с музыкальными темами Прокофьева, то танцевальный симфонизм будет налицо.



В 1986 году в концерте в честь 100-летия со дня рождения Фёдора Васильевича театральная труппа при кафедре режиссуры балета под руководством Н. А. Долгушина впервые в новейшее время показала реконструкцию второй части Танцсимфонии (Adagio ми-бемоль мажор). Трудно переоценить значимость этой уникальной работы. Без нее, бесспорно, не было бы и постановки на сцене Эрмитажного театра в концерте «В честь Фёдора Васильевича Лопухова». Автор данной статьи, присутствовавший на этом концерте, загорелся идеей восстановления Танцсимфонии в полном объеме. С этой мыслью поступил на балетмейстерское отделение Санкт-Петербургской консерватории и в начале 2000-х годов осуществил постановку на той же сцене в труппе, руководимой Долгушиным. Спектакль, планировавшийся к выходу в 2001 году, вышел позже, и очень удачно — к 80-летию Танцсимфонии в 2003-м. Нельзя не признать, что Никита Александрович отнесся к восстановлению фрагмента Танцсимфонии 1986 года максимально пиететно: он не добавлял свою фантазию там, где не был уверен, что она будет уместна.

Источником форм и стиля лопуховской хореографии для постановщиков спектакля 2003 года в первую очередь послужили фрагменты других его постановок. Самое главное было уловить балетмейстерский почерк автора. Про Танцсимфонию говорят, что она сочинена хореографически очень сухо и даже скупо. Трудно с этим согласиться. Фёдор Васильевич стремился к чистому танцу, к отказу от различных украшательств, от многочисленных «препарасьон», движений ради движений. Но не заметить его видоизменений классического танца нельзя. Частое использование положений и движений неустойчивого характера со смещенным центром тяжести, расширение возможностей положения рук, в том числе со сломанными кистями, внедрение в классику движений народно-характерного танца и даже элементов изобразительной пластики — во всем этом он был подлинным последователем Фокина и пошел дальше него. Он умел строить целые сцены на малом количестве движений! Это отнюдь не бедность лексики. Это умение мыслить грамотно хореографически, чего так не хватает современным сочинителям танцев!

Конечно, рукописная хореографическая партитура Фёдора Васильевича была основой постановки. (Оригинал документа хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Автор статьи располагает ксерокопированной копией.) Но она никак не могла дать полной картины. Здесь снова встает вопрос о фантазии и интерпретации. Ведь если написано автором, к примеру, «встать на правую ногу и на ней же присесть», то это можно выполнить несколькими способами. Как попасть в нужный? Очень большую помощь оказали абрисы Павла Гончарова к премьерной брошюре (хочется подчеркнуть — именно абрисы, а не рисунки) [9]. Гончаров был прекрасным рисовальщиком и оставил несколько

рисунков тех же поз и движений, расписанных точнее. Но в брошюре вошли именно оттиски, максимально обобщенные, неперсонифицированные, по которым хорошо читается стиль спектакля. Стоит обратить внимание, что все абрисы, кроме последней группы, изображены в динамике; и это очень важно! В динамике легче представить подготовку или предыдущее позо-положение, а также положение последующее. Можно проследить связь и выявить возможную комбинацию. Каждый абрис снабжен музыкальным подстрочником, где указывается тема, на которую данное движение исполняется. Однако художественность, которую добавил в свои абрисы Гончаров, может отчасти внести и путаницу в работу балетмейстера, так как некоторые из них не сочетаются с авторской хореографической партитурой. К примеру, первый, самый поэтический абрис, изображающий как бы первую позу танцовщика на обложке брошюры, создает впечатление человека в небольшом прогибе, тянущегося рукой к солнцу, часть диска которого изображена тут же. Это очень поэтично рисует всю идею Танцсимфонии как стремление к свету. Но у Фёдора Васильевича эта первая поза несет несколько иной смысл: это путь во тьме, в потемках, наощупь, блуждание в надежде на восход светила. И вытянутая рука символизирует именно этот смысл. В свое время постановщик спектакля 2003 года умышленно поменял левую руку на правую, чтобы подчеркнуть именно эту суть. И другая рука, закрывающая глаза, тоже несет условный смысл слепоты, а не «kozyрька» от солнца.

Мартовские мероприятия, посвященные Танцсимфонии Фёдора Васильевича Лопухова, безусловно, были обращены в первую очередь к молодому поколению балетмейстеров, выпускникам наших вузов. Хочется призвать их мыслить по законам танцсимфонии, танцевального симфонизма, изучать его музыкальную составляющую — сонатно-симфонический цикл. Пусть лопуховская Танцсимфония и «Пути балетмейстера» будут в этом примером. Подчинение этим законам не умалит балетмейстерского таланта, но позволит внести в него определенную структуру, сравнимую с научной базой ученого. Современному молодому отечественному балетмейстеру необходимо умерить свою фантазию, поставить ее на службу профессии, а не наоборот, ведь неуемная, безудержная фантазия, о свободе которой так много любят говорить лже-пастыри от хореографии, неизбежно приводит к деградации! Пусть главным в творчестве остается классический танец в тесной связи с танцем народно-национальным: в виртуозном их развитии выковывается слава отечественного хореографического искусства!

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Добровольская Г.* Фёдор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 318 с.
2. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. очерки истории. Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 432 с.
3. *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
4. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
5. *Лопухов Ф. В.* В глубь хореографии. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2017. 276 с.
6. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. 3-е изд., пересм. и доп. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959.
7. Фонд Слонимского. Ф. В. Лопухов. Воспоминания. Ч. 1 // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 463.
8. *Григорович Ю.* Фёдор Лопухов // Театр. 1965. № 7, С. 83.
9. *Лопухов Ф. В.* Величие мироздания. Танцсимфония Ф. Лопухова. Пг.: Издание Г. П. Любарского, 1922. 30 с.

#### REFERENCES

10. *Dobrovol'skaya G.* Fedor Lopukhov. L.: Iskusstvo, 1976. 318 s.
11. *Krassovskaya V.* Zapadnoevropeysky baletny iteatr. Oчерki istorii. Romantizm. M.: Artist. Regisser. Teatr, 1966. 432 s.
12. *Lopukhov F. V.* Puti baletmeystera. Berlin. Petropolis, 1925. 173 s.
13. *Lopukhov F. V.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
14. *Lopukhov F. V.* V glub' horeografii. 2-nd pub. St-Petersburg: Compositor, 2017. 276 s.
15. *Doljansky' A.* Kratkiy muzykal'nyi slovar'. 3-rd pub. L.: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo, 1959. 518 s.
16. Fond Slonimskogo. F. V. Lopuhov. Vospominaniya. Ch. 1 // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 463.
17. *Grigorovitch U.* Fedor Lopukhov. // Teatr. 1965. № 7. С. 83.
18. *Lopukhov F. V.* The Grandeur of The Universe. The Dance-symphony by F. Lopukhov. Pg.: Lubarsky G. P. production, 1922. 30 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лопухов-младший Ф. В. — аспирант; fedor\_lp2@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lopukhov-Junior F. V. — Postgraduate Student; fedor\_lp2@mail.ru

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СЮЖЕТА

*Петухова С. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия.

В статье рассматриваются пути формирования сюжетных линий балета «Лебединое озеро», его сходства с более ранними сочинениями на родственную тему: оперой «Озеро фей» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1839) и двумя балетами «Озеро волшебниц» на ту же музыку, поставленными в Лондоне и Санкт-Петербурге (1840).

Первая редакция балета П. И. Чайковского (1877) в большой степени унаследовала приметы, решения, композиционные линии и мизансцены, характерные для «волшебных» (или «фантастических») балетов первой половины XIX столетия: сказочный сюжет в основе сценария; противопоставление и столкновение реального и фантастического миров, обязательно отраженное в апофеозах; разработка фантастических образов, явлений, предметов и их дуализм. Во второй редакции балета (1895) психологические предпосылки поведения персонажей подчеркнуты, неотвратимость судьбоносного поворота усилена, движение к трагической развязке стало значительно более очевидным.

Однако яркие составляющие «волшебного стиля», изначально присутствовавшие в хореографическом замысле «Лебединого озера», всё-таки уводили зрительское восприятие в сторону фантастических трактовок. Это привело к тому, что очевидцы премьер не только первой, но и второй редакций балета зачастую не могли понять смысл завершения спектаклей, да и в целом его трагический пафос вызывал множество вопросов. И только в XX веке, когда интерпретации сочинения почти перестали напоминать о путях его преемственности, балет занял наконец соразмерное своему значению место в театральном репертуаре.

**Ключевые слова:** «Лебединое озеро», «Озеро фей», «Озеро волшебниц», Э. Скриб, П. И. Чайковский, апофеоз, фантастический балет, восприятие, дуализм.

## SWAN LAKE: TO THE QUESTION OF THE PLOT ORIGIN

*Petukhova S. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> State Institute for Art Studies, 5, Kozitskij per., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article discusses the ways of forming the storylines of the ballet *Swan Lake*, its similarities with earlier works on a related theme: the opera *Le lac des Fées* by D.-F.-E. Auber to the libretto by E. Scribe (1839) and two ballets *The Fairy Lake* to the same music, staged in London and St. Petersburg (1840).

The first redaction of P. I. Tchaikovsky's ballet (1877) inherited to a large extent the signs, solutions, compositional lines and mise-en-scenes characteristic of the "magic" (or "fantastic") ballets of the first half of the 19th century. This is a fairy story at the heart of the script; opposition and collision of the real and fantastic worlds, necessarily reflected in apotheoses; development of fantastic images, phenomena, objects and their duality. In the second redaction of the ballet (1895), the psychological prerequisites for the behavior of the characters are emphasized, the inevitability of a fateful turn is strengthened, and the movement towards a tragic denouement becomes much more obvious.

However, the bright components of the "magic style", traditionally present in the choreographic concept of *Swan Lake*, still diverted the audience's perception towards fantastic explanations. This led to the fact that eyewitnesses of the premieres of not only the first, but also the second editions of the ballet often could not understand the meaning of the completion of the performances, and in general, its tragic pathos raised many questions. And only in the 20th century, when interpretations of the work almost ceased to remind of the paths of its succession, did the ballet finally take its place in the theatrical repertoire commensurate with its significance.

**Keywords:** *Swan Lake*, *Le lac des Fées*, *The Fairy Lake*, E. Scribe, P. I. Tchaikovsky, apotheosis, fantastic ballet, perception, dualism.

Установление путей происхождения сюжетов — одна из наиболее почвенных тем не только для истории балета. В последние десятилетия здесь проще продвигаться вперед, сопоставляя ранее известные сведения и появившиеся в открытом доступе недавно. Хотя методология изучения преемственностей и сходств была заложена в предшествовавшие времена, некоторые линии, объединяющие театральные сочинения разных периодов, стилей и стран, поныне остаются актуальными.

Наиболее яркие примеры, связанные с русским искусством, это опера и балет «Красавица спящего леса» (соответственно, 1825 и 1829)<sup>1</sup>, балеты «Питомица фей» (1849)<sup>2</sup> и «Спящая красавица» (1890)<sup>3</sup>; балеты «Тень» (1839)<sup>4</sup>, «Млада» (1879)<sup>5</sup> и опера-балет «Млада» (1892)<sup>6</sup>; балет «Ундина или Наяда» (1843)<sup>7</sup> и опера «Ундина» (1869)<sup>8</sup>; балеты «Сакунтала» (1858)<sup>9</sup> и «Баядерка» (1877)<sup>10</sup>; опера «Весталка» (1807)<sup>11</sup> и два одноименных балета (1818 и 1888)<sup>12</sup>; наконец, опера «Озеро фей» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1839), балеты «Озеро волшебниц» в хореографии А. Гуэрра и Ф. Тальони на ту же музыку (1840) и «Лебединое озеро» В. Рейзингера (1877) и М. И. Петипа (1895) на музыку П. И. Чайковского.

<sup>1</sup> «Красавица спящего леса» (*La belle au bois dormant*): опера М. Карафы на либретто Ф.-А. де Планара, премьера 2 марта 1825 г. в Grand Opéra (Париж); балет Ж.-П. Омера на музыку Ф. Гарольда, премьера 27 апреля 1829 г. там же.

<sup>2</sup> «Питомица фей» (*La Filleule des Fées*): балет Ж. Перро на музыку А. Адана, премьера 8 октября 1849 г. в Grand Opéra (Париж).

<sup>3</sup> «Спящая красавица» — балет М. И. Петипа на музыку П. И. Чайковского, премьера 3 января 1890 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург).

<sup>4</sup> «Тень» — балет Ф. Тальони на музыку Л. В. Маурера, премьера 22 ноября 1839 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

<sup>5</sup> «Млада» — балет М. И. Петипа на музыку Л. Минкуса, премьера 2 декабря 1879 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

<sup>6</sup> «Млада» — опера-балет Н. А. Римского-Корсакова на либретто С. А. Гедеонова, В. А. Крылова и собственное, хореографы Л. И. Иванов и Э. Чекетти, премьера 1 ноября 1892 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург).

<sup>7</sup> «Ундина, или Наяда», также «Наяда и рыбак» (*Ondine, ou La naïade, La Naïade et le Pêcheur*), балет Ж. Перро на музыку Ц. Пуни, премьера 22 июня 1843 г. в His Majesty's Theatre (Лондон).

<sup>8</sup> «Ундина» П. И. Чайковского на либретто В. А. Соллогуба написана в 1869 г. В 1870 г. отвергнута коллегией дирижеров Императорских театров и частично уничтожена композитором. Сохранившиеся разделы в виде сценической версии исполнены впервые 11 ноября 2015 г. в зале Государственного мемориального музыкального музея-заповедника им. П. И. Чайковского и изданы в т. 3 Полного собрания сочинений Чайковского в 2017 г.

<sup>9</sup> «Сакунтала», также «Шакунтала» (*Sacountala*) — балет Л. Петипа на музыку Л. Рейера, премьера 14 июля 1858 г. в Théâtre impérial de l'Opéra (Париж).

<sup>10</sup> «Баядерка» — балет М. И. Петипа на музыку Л. Ф. Минкуса, премьера 23 января 1877 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

<sup>11</sup> «Весталка» Г. Спонтини на либретто В. Э. де Жуи и М. Дьелафуа, премьера 15 декабря 1807 г. в Salle Montansier (Париж).

<sup>12</sup> «Весталка» — балет С. Вигано на музыку Г. Спонтини, премьера 9 июня 1818 г. в театре La Scala (Милан); «Весталка» — балет М. И. Петипа на музыку М. М. Иванова, премьера 17 февраля 1888 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург). О сходствах сюжетов «Сакунталы», «Баядерки» и «Весталки» подробнее см.: [1, с. 264–268; 2, с. 86–89].

Названия этих сочинений — верхушки айсбергов, виднеющиеся на поверхности вод. Толщу же их составляют не сразу определимые течения, волны и мелкие струйки: замеченные острым глазом драматурга или хореографа нюансы и детали действия, затем перенесенные в новое зрелище. В этой области вопрос о том, слышал ли *композитор* какое-либо сочинение предшественников, естественным образом отходит на дальний план. А на ближний выдвигаются подобию либо прямые аналогии финалов (благополучных или трагических), структур (например, наличие или отсутствие обязательных балов и снов), эффектов (переодевания и фантастические превращения), географических и хронологических перемещений, волшебных и ритуальных предметов и, конечно, реакций героев на то или иное событие. Все это в совокупности (и многое не упомянутое) составляет внутренний каркас сюжета, его драматургию, иногда позволяя заглянуть на пути его формирования. И тогда те произведения, что представляются нам единичными, явившимися ниоткуда, обретают родословную и в семье себе подобных ярче могут проявить свою уникальность. Среди источников, питающих историю создания «Лебединого озера», постепенно выявляются ранее не акцентировавшиеся, так что настоящую статью можно определить как очередную вариацию на давно известную тему.

Приключения сказочных героев становились основой для огромного числа европейских балетов. Сказка Иоганна Карла Августа Музеуса «Похищенное покрывало» (“*Der geraubte Schleier*”) из третьего тома «Народных сказок немцев» (1784), впервые переведенная на французский язык в 1803 году [3], а на русский — в 1812-м [4, с. 3–108], вовремя попала на глаза Эжену Скрибу, создавшему либретто будущей оперы Даниэля Обера «Озеро волшебниц» [5, с. 123–147]. Именно Скриб стал автором того содержательного наполнения истории, отголоски которого сохранились в «Лебедином озере» Чайковского. Из сказки Музеуса, длинной и сложной, охватывающей разные временные пласты и сюжетные линии, драматургом традиционно была заимствована и развита одна из них: любовь смертного юноши и воздушной феи. Мотив кражи покрывала, в первоисточнике взятый для названия, опирался на использование волшебного / ритуального предмета (талисмана, амулета, оберега) и выступал в качестве метафоры обмана.

У горного озера студент Альбер наблюдает за резвящимися феями и похищает у одной из них вуаль — он влюблен и таким образом желает привязать к себе предмет страсти. Фея Зеила, оказавшись беззащитной, нанимается прислугой в гостиницу, которую содержит Маргарита — невеста Альбера. Мотивация чувства в данном случае прозаична: Альбер должен Маргарите большую сумму денег, которую тотчас занимает у ростовщика, чтобы обрести свободу от этих уз. Злодей Родольф, владелец местного замка, также влюбившийся в Зеилу, выкупает вексель Альбера. Влюбленные поселяются вместе и скапливают необходимые средства, но злодей позаботился о том, чтобы их вовремя укра-



ли. Альберу грозит заточение; Зеила готова спасти возлюбленного ценой своего замужества с Родольфом, однако в последний момент к ней возвращается волшебная вуаль. Фея улетает, но ненадолго, выпросив у Королевы фей освобождение любимого и позволение остаться с ним вместе на Земле.

Премьера пятиактной оперы прошла 1 апреля 1839 года в парижской Grand Opéra, и несмотря на то, что позднее биографы Обера не сочли эту постановку успешной, тогдашняя критика ее хвалила. А наиболее значительным свидетельством популярности спектакля может служить тот факт, что спустя чуть более года, 14 мая 1840-го, «Озеро фей» было показано в лондонском Театре ее величества (Her Majesty's Theatre) уже в виде двухактного балета, придуманного Антонио Гуэррой. В рецензии газеты The Times упомянуто об «отрядах белоснежно-муслиновых фей, плетущих по старинке цветочные гирлянды» (цит. по: [1, с. 332]). Конечно, этот штрих — одновременно и отсылка к «белому антракту» «Роберта-Дьявола» (1831), и предвосхищение «белого акта» «Жизели» (1841). Один из ее будущих постановщиков, Жан Коралли, был автором дивертисментов в опере Обера.

Сюжет «Озера фей» даже в нюансах сценического оформления соответствовал эстетике «фейных» зрелищ, в которых существование фантастического мира противопоставлено реальности. Не менее отчетливо прослеживается здесь и другая традиционная линия столкновения миров, стремление сказочного существа превратиться в человека или хотя бы войти в земное бытие наравне с его коренными обитателями. Одна из тем, наиболее востребованных романтическим театром, закономерно нашла отражение в танцевальном искусстве, которое постепенно все настойчивее отрывалось от физических представлений и предпосылок, заставляя зрителей поверить в волшебство.

В балетах сюжеты такого рода имеют два традиционных типа финалов: трагический, когда фантастическое существо гибнет в результате соприкосновения с миром людей, сгорает в любви к его представителю, как бабочка в огне<sup>13</sup>, и благополучный, когда «пришельцу» удается уцелеть<sup>14</sup>. В качестве яркого образца, за долгую жизнь неоднократно завершавшегося и первым, и вторым, вспомним «Ундину»<sup>15</sup>. Интересно, что только в двух востребованных

---

<sup>13</sup> В частности, это «Сильфида» (1831), «Искушение» (балет-опера, 1832), «Фауст» (1832), «Влюбленная дьяволица» (1840), «Альма, или Дочь огня» (1842), «Герта, повелительница эльфид» (1842), «Эолина, или Дриада» (1845).

<sup>14</sup> «Дева Дуная» (1837), «Кобольд» (1838), «Лейла, или Пери» (1843), «Питомца фей» (1849), «Дух долины» (1853).

<sup>15</sup> Премьера наиболее раннего балета, разрабатывавшего «ундинную» тематику, состоялась в Вене 6 марта 1825 г. в хореографии Л. Анри на музыку А. Гировца. Две контрастные трактовки данного сюжета принадлежат, в частности, одному композитору, А. Лорцингу, изменившему трагический финал первой редакции своей оперы «Ундина» (1845) на благополучный во второй ее редакции (1847).

романтических сюжетах герои заключают семейный союз — в «Ундине» и в «Озере фей»<sup>16</sup>.

Неприкрытый бытовизм изображения счастливого брака, придуманный Скрибом и поддержанный Обером, в английской версии балета был снивелирован. Однако Филиппо Тальони, транспонировавший этот сюжет на петербургскую сцену почти полугодом позднее (премьера прошла 27 ноября 1840), вернул сочинению его изначальное содержание. Хореограф придумывал пластический рисунок роли для дочери, привлекавшей просвещенную публику в любых картинах и сценах, неизменно воплощая образ «воздушной девы», «дочери воздуха», волшебному танцу которой не мешали земное притяжение и земные интерьеры.

«Полеты волшебниц, их пляски на берегу озера, купания в прозрачных струях, а посередине всего этого Талиони <sic!> в легком облачении феи, очаровывают зрителя..., — отмечал обозреватель «Северной пчелы». — ...Танцы Г-жи Талиони, щедро распределенные по всему балету, имеют в каждой картине особый характер, особую прелесть: фея, она порхает между подругами, едва касаясь земли; прислужница в трактире... она танцует... прелестную, оригинальную пляску в роде галопа; на народном празднике она затемняет своим искусством всех окружающих и, наконец, в надоблачной сфере ее танцы вновь полувоздушны и очаровательны, как в начале балета» [6, с. 1107].

С дуализмом трактовки финалов неразрывно связано наличие апофеозов, присутствовавших почти во всех волшебных драматических балетах. В опере «Озеро фей» финальная сцена может быть по существу приравнена к апофеозу, который входил в сюжет на правах его полноценной составляющей, демонстрируя полет героини не с земли вверх, а, напротив, с небес вниз: «...Мы видим, как она проходит сквозь облака, которые, по-разному окрашенные солнечными лучами, постоянно меняют цвет; ...как появляется Земля, сначала вершины гор, затем здания, города, реки, прерии, дом, затем комната, в которой Альбер обитает в третьем акте. Альбер один..., отягощенный отчаянием, вот-вот покончит с собой. Он поднимает глаза и видит Зеилу, которая на облаке спускается к нему, протягивая руки. Он бежит к ней, и занавес падает» [7, с. 38].

Однако традиционный *балетный* апофеоз вовсе не означал полностью счастливого завершения событий, подчеркивая важность типичного для жанра «двоемирия». В опере-балете «Искушение» (1832) Миранда, посланная на Землю соблазнить отшельника, но вместо этого помогавшая ему, была убита злым духом отшельника же, направившим в рай, куда тот поднимался

<sup>16</sup> Каждый из балетов 1840 г. выдержал множество представлений: лондонский спектакль возобновлялся до 1844 г. включительно, петербургский шел как минимум до весны 1842 г.

по ступеням золотой лестницы. Сатанилла (1840), влюбившаяся в графа Фабио, погибла. Темные и светлые силы спорили над ее телом в то время, как граф и его невеста приближались к аналою. Деву Дуная и ее жениха (1837) Дунайская нимфа возвратила из глубин на землю. Напротив, Ундину Жюля Перро (1851) венчала с ее избранником Царица вод на дне моря, а на берегу рыдала брошенная невеста. Дриада Эолина (1835 и 1858), чья плоть сгорела в дупле ее дерева, в апофеозе вознеслась на небеса, оставив на земле и возлюбленного, и постылого злодея — гнома Рюбецаля. А волшебница Пери (1843) в апофеозе унесла любимого «в пределы надзвездного мира».

Проницаемость границ между двумя пространствами порождала размытость представлений о том, что же все-таки происходило с героями: выходит, не только фантастические существа могли в тех условиях жить среди людей, но и люди могли перемещаться сквозь эти границы без ущерба для здоровья<sup>17</sup>. Лишь примерно со второй половины 1860-х сюжетный поворот «к жизни или смерти» в ряде случаев стал определяться более отчетливо; в частности, после страшного катаклизма в финале балета «Млада» (1879) в небесное царство входили не собственно герои, а их призраки.

Чайковский настаивал на сохранении однозначно трагического финала в московском спектакле «Лебединое озеро». Однако инерция восприятия «волшебных зрелищ» с их заключительным дуализмом была тогда еще достаточно сильной, и в сложившейся ситуации далеко не все просвещенные зрители спектакля в принципе смогли понять, умерли ли принц и Одетта. На последней странице либретто указание апофеоза отсутствует, однако подобная сцена была поставлена, о чем свидетельствовал очевидец: «...Зигфрид, сорвав венок с Одетты, бросается вместе с нею в бурные воды озера. Гром, молния, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдали Одетта и Зигфрид. Куда плывут они, зачем и доплывают ли до цели, если таковая имеется, неизвестно: но буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает...» [8, с. 178].

Удивительно, но неопределенность восприятия финала сохранилась и во второй хореографической редакции (той, что признала шедевром Мариуса Петипа – Льва Иванова). Об этом написал в своей диссертации Андрей Галкин:

---

<sup>17</sup> Об этом в пародийной форме написал М. Е. Салтыков-Щедрин в журнальной рецензии (1864), которая полностью была опубликована только в 1959 г.: «...До сих пор он [балет] с непостижимым нахальством выступает вперед с своими “духами долин”, с своими “наядами”, “метеорами” и прочею нечистою силой. Все это до такой степени противно и нестерпимо, что положение балетного посетителя можно сравнить разве с положением человека, внезапно очутившегося в обществе полоумных спиритистов... Он видит, что перед ним выделяются всевозможные па, раскрываются таинственные раковины, поднимаются ноги, двигаются цветы, отворяются и затворяются трапы, он сознает, что все это самое непробудное невежество, самая беспардонная гиль — и остается подавленным — именно громадностью этого невежества и гили» [11, с. 201].

«Видевшие спектакль В. М. Красовская и Г. А. Римский-Корсаков (профессиональные балетные критики!) не только не почувствовали никакой глубины финала, но даже не поняли, что в нем фигурируют уже умершие, а не спасшиеся каким-то чудом Одетта и Зигфрид» [9, с. 139].

В недавнем исследовании Сергея Конаева и Бориса Мукосея отмечено, что трагическая «концепция... была слишком необычной для балета 1860–1870-х гг., и уже в 1880 г. Ж. Хансен [Йозеф Хансен], “оставив весь сюжет, за малыми изменениями, во всех актах... переделал развязку... Принц и Одетта более не погибают, но спасаются, и Одетта, превратившись в обыкновенную девушку, прощается с своими родичами-лебедями и уходит с принцем“ (*Суфлер*. СПб., 1880, № 8, 22 января, с. 2)» [10, с. 9].

Тем не менее далеко не все балеты указанного периода, как и предшествовавшие, были ориентированы на наступление благополучных финалов. В частности, Петипа переставил «Фауста» Перро в 1867 году с традиционным апофеозом, в котором героини соединялись лишь на небе. Трагически завершались «Царь Кандавл» (1868) и «Баядерка» (1877) — вариант балета «Сакунтала» (1858) с полным переосмыслением финала. Стоит упомянуть также «Ручей» А. Сен-Леона (1866) и «Деву Ада» того же Хансена (1879)<sup>18</sup>. Продолжали идти «Сильфида», «Жизель», «Сатанилла», «Мраморная красавица».

О неоднозначности восприятия балетных финалов свидетельствует язвительный отклик еще одного очевидца премьеры «Лебединого озера»: «Принц в отчаянии срывает с Одетты венец, изображавший лебедя, что является причиной гибели их обоих. Конец плачевный, что тоже замечательно, ибо в балетах все обыкновенно кончается ко всеобщему удовольствию. Если же с кем и приключается смерть, то ведь за сим следует апофеоз, где душу погибшего несет на небо какой-нибудь благодетельный гений» [12, с. 1].

Считается, что московская публика ценила сочинения, завершавшиеся трагически, значительно меньше петербургской. Однако невозможно установить, какая часть зрителей второй столицы смотрела премьеры, поставленные в первой. И необходимо еще раз подчеркнуть, что не только в Петербурге, но и в Москве не переставали идти трагические балеты.

Что же до переделки Хансена, то он, скорее всего, просто вернулся к варианту первоисточников — «Озера фей» или «Озера волшебниц», которые мог видеть на какой-либо из европейских сцен еще до того, как приехал по контракту в Москву (1879).

Имманентной особенностью волшебных сюжетов являлся также образ Добро-го или Злого гения, волшебника, повелителя стихий — второго потустороннего

<sup>18</sup> Неслучайно в классическом труде В. М. Красовской спектаклям с трагическими завершениями посвящен специальный раздел [1].

существа, в той или иной степени покровительствовавшего главному, которое стремилось обрести счастье на Земле. Дуализм образа «повелителя» нашел воплощение и в первой редакции «Лебединого»: там у Одетты есть родной дед — колдун, выплакавший это озеро и живущий на его дне, но есть и ненавистница — мачеха, обернувшаяся совой. Происхождение облика последней прослеживается достаточно отчетливо: «На французской гравюре Мэдж [колдунья из «Сильфиды»] зловеще высится среди персонажей праздника, — пишет В. М. Красовская. — Ее отброшенный за плечи плащ напоминает тяжелые крылья совы» [2, с. 203]. То и другое воплощения, несомненно, являются полярными (светлой и темной) сторонами одного образа. Волшебники-покровители во многих сюжетах — еще и охранители, нередко старавшиеся вообще не допускать контакта фантастического существа с земным миром.

Более сложное происхождение имеет двойственность образа героини. Как и в трактовке финала, здесь нет окончательной ясности и устойчивости. В мире волшебных зрелищ «лебединая дева», воздушный персонаж, тесно смыкается с родственным — с «лунной девой», танцующей ночью в неверном природном свете. Мизансценически такое решение представляет героиню, постепенно выступающую из череды (*из тени*) себе подобных и затем занимающую главенствующее положение в танце. По-видимому, впервые эта постановочная находка появилась в сцене мертвых монахинь в спектакле «Роберт-Дьявол», открыв путь многочисленным вариантам.

Была и иная линия формирования сложного образа: опытные балетоманы могли бы вывести хореографическое решение двойничества Одетты / Одиллии из многочисленных сцен артистов с их отражениями и их тенями. Причем по смыслу ближе всего к «Лебединому» находился не танец с тенью, как дуэт партнеров (в частности, *pas de deux* Лоредана, героя балета «Тень», и призрака Анжелы), а танец как соло именно героини (например, Ундины, на время превратившейся в смертную девушку, со своей тенью). В качестве подобной *тени* можно было воспринимать сперва и Одиллию — темное отражение Одетты, под влиянием злых чар превратившееся в самостоятельного персонажа. А во второй редакции (1895) за каждой из солисток уже возникало собственное одушевленное пространство: за Одеттой — «белый» кордебалет, за Одиллией — «черный». Знатоки наверняка приняли бы это логичное объяснение, если бы в кратком сценарии балета, опубликованном в программке 1877 года, не были расставлены иные акценты:

«Принц, при виде Одиллии, поражен ее красотой, ее лицо напомнило ему его лебедя — Одетту. Он подзывает своего друга Бенно и спрашивает его:

– Неправда ли, как она похожа на Одетту?

– А на мой взгляд – несколько... ты всюду видишь свою Одетту! — отвечает Бенно [13, с. 16–17].

Разумеется, мимо этого замечания не прошли не только наблюдательные балетоманы, но и большинство позднейших балетоведов, что добавило очередную неясность к числу уже имевшихся в трактовках этого сочинения. «Одиллия лишь напоминает Одетту, но не является ее двойником, — констатировал Александр Демидов в монографии 1985 года. — И более того — *не старается выдать себя за Одетту*. Тема бессилия человека перед лицом колдовства, распоряжающегося добром и злом, жизнью и смертью, здесь отсутствует. Причины бед, случившихся с героями, в их собственных человеческих слабостях» [14, с. 153].

«Лебединое озеро» — волшебный драматический сюжет, глубоко укорененный в эстетике первой половины романтического XIX столетия, не только попал на переходное время от раннего к зрелому романтизму. Этот сюжет был освоен Чайковским, для которого мотивы борьбы с темными страстями и одновременно трагической предрасположенности к ним олицетворяли роковое влечение, жестокий почерк судьбы, фатум, которому невозможно противостоять. Повествование «волшебного театра» получило в музыке трагико-психологическую интерпретацию с элементами мистики, столь органичную для композитора. Поэтому в оценке причин премьерного приёма, по поводу нюансов которого по сей день спорят специалисты, приходится согласиться с Демидовым: «Этот балет упустил свое время... Подобно “Жизели”, он мог бы остаться для нас шедевром чистой романтической классики, не смущенной позднейшими напластованиями самых различных идей и мотивов» [14, с. 160–161].

Еще одна сюжетная составляющая, также испытывавшая влияние «идей», — ритуальный предмет или талисман<sup>19</sup>. В сказке Музеуса и в либретто «Озера фей» это — волшебная вуаль (в первой редакции балета — венец, во второй — корона; их смысловое различие очевидно). В балетных сценариях покрывала, шарфы и вуали по частоте использования находятся на первом месте, венцы (вместе с букетами), скорее всего, — на втором. Чудесные аксессуары отсылают к почвенным библейским символам: покрову как олицетворению защиты, венцу в качестве знака избранности. Как и положено в фантастическом театре, подобные талисманы также дуалистичны: они не только защищают носителей, но и накладывая на них определенную ответственность, а то и представляют опасность. Покров дает волшебные силы, укрывает, но может и пленять. Венец становится олицетворением не только высокого положения, сковывающей тайны, но и освободительного цветения.

Замена венца короной, демонстрация статуса и власти, а вовсе не волшебства, достаточно ясно маркирует границу, пролегающую между двумя редакциями

---

<sup>19</sup> Как и волшебные образы, предметы фантастического театра также могли умножаться; например в «Талисмане» М. И. Петипа на музыку Р. Дриго (1889) фигурировали два защитных талисмана — золотой жезл и звезда.



«Лебединого озера». Неслучайно репутацию шедевра заслужила вторая из них, в которой значительно меньше двойственности толкований, неясностей и тайн, оставшихся от волшебного театра, однако и значительно отчетливее выражены романтический пафос недостижимости идеала и движение к трагической развязке.

Между премьерами оперы «Озеро фей» и балета «Лебединое озеро» в его московской редакции прошло почти 38 лет, в петербургской — почти 56. Однако в театральной практике редко пропадают удачные находки. Мариус Петипа и Лев Иванов знали либретто давней волшебной оперы в достаточной степени для того, чтобы позаимствовать оттуда важные композиционные решения. Андрей Галкин в процессе исследования неопубликованных заметок Петипа обнаружил сходство двух сцен в опере «Озеро фей» и балете «Лебединое озеро». Во второй картине, по раннему замыслу хореографа, девушки-птицы должны были упасть в воду, а затем, ненадолго исчезнув из поля зрения, явиться уже в человеческом облике, примерно так же, как указано в либретто Скриба, и в противоречии с московским сценарием и ремарками Чайковского в партитуре. В той же картине состав действующих лиц также перекликался с мизансценой оперного первоисточника: «В московском либретто Зигфрид приходил на озеро вдвоем с Бенно. У Иванова действовала группа охотников, Бенно находился в их числе и предводительствовал ими в отсутствии принца. По набору персонажей сцена совпадала с экспозицией “Озера фей”, где главного героя — студента Альбера — сопровождают его друг Фриц и хор студентов» [15, с. 76].

Возникновение интереса исследователей к путям формирования музыкально-хореографического полотна «Лебединого озера» можно датировать началом XX столетия, когда четыре версии балета, придуманные Александром Горским в жестокой полемике с предшественниками (1901, 1906, 1912, 1920), постепенно отодвинули на дальний план и сюжетные контексты сочинения, и линии преемственности. Задуманный в качестве полномочного представителя «волшебного-фантастических зрелищ», герметичного по отношению к окружающему, этот балет превращался в торжество «театра переживания», который, как известно, всегда отражает эмоциональный фон и «шум времени».

«В танцах лебедей Горский пытался усилить эмоциональность лирического начала, — констатировала В. М. Красовская. — Он внес асимметрию в общий план танца, сделал тревожно-напряженными отдельные группы и позы, подчеркнул трепетные взмахи рук. Сдержанная романтика танца, у Льва Иванова кристально передающая лиризм Чайковского, у Горского окрасилась импрессионистскими тонами. Все говорило теперь о нарушенной гармонии» [16, с. 240].

Изучение истории возникновения сюжета и хореографических решений обеих редакций «Лебединого озера» охватывает привлечение документальных,



историографических, иконографических материалов. В результате их осмысления можно сделать вывод о многослойности путей преемственности этого произведения, их сложных и тонких переплетениях.

Такая ситуация ставит множество проблем не только перед профессионалами балетного театра, но и перед исследователями. Чем больше ранее неучтенных источников удастся здесь привлечь, постепенно устанавливая связи между различными сочинениями, мизансценами, сюжетными переходами, явлениями, предметами, тем значительнее становится число неясностей и нестыковок. Некоторые детали либретто ныне кажутся попросту излишними, затрудняющими понимание смысла. Так происходит по причине утраты контекста — почти полного ухода из репертуара сочинений «волшебного театра», которые были рассчитаны на соответственное публичное восприятие.

Возможно, постепенное, хотя бы частичное, возрождение этого мира, скрытого под наслоениями позднейших трактовок, приведет к установлению неизвестных фактов и прояснению многих пока загадочных обстоятельств.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Балеты с трагической развязкой // Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 262–276.
2. Красовская В. М. Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
3. [Musäus J.-K.-A.] Le voile enlevé // Contes populaires des Allemands par J.-C.-A. Musaeus avec une préface de Wieland et précédés d'une notice sur Musaeus par J. Lefèvre. Traduits de L'Allemand par J. Lefèvre. Leipzig: G. H. Friedlein, 1803. Т. I. P. 119–167.
4. Музеус И. К. А. Источник красоты. Народные сказки Музеуса, изданные Виландом: в 6 ч. / пер. Вас. Полякова. М.: Тип. А. Воейкова и компании, 1812. Ч. 5. 228 с.
5. [Scribe E.] Le lac des fées // Œuvres complètes de M. Eugène Scribe. Nouvelle éd. Paris: Furne et Cie, Aimé André, Libraires-Éditeurs, 1841. Т. II. 732 p.
6. Озеро волшебниц, большой балет, в четырех картинах, соч. Гг. Скриба и Талиони <sic!>, музыка соч. Обера и Келлера. (*Бенефис Г-жи Талиони*) // Северная пчела. 1840. № 277, 7 дек. С. 1105–1107.
7. Le lac des Fées, opera en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Melesville, musique de M. Auber. Paris: Bezou, Libraire, 1839. 39 p.
8. А. Д. «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 39. 22 февр. С. 178.
9. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2015. 194 с.
10. [Конаев С. А., Мукосей Б. В.] I. Либретто // П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883.

- Скрипичный репетитор и другие документы / сост., выявл., публ. документов С. А. Конаев, коммент. к муз. документам С. А. Конаев и Б. В. Мукосей. СПб.: Композитор, 2015. С. 7–9.
11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Петербургские театры. «Наяда и рыбак», фантастический балет в трех действиях и пяти картинах. Соч. Ж. Перро; музыка г Пуни // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: в 20 т. / гл. ред. С. А. Макашин М.: Худ. лит., 1966. Т. 5. Критика и публицистика. 1856–1864. С. 199–215.
  12. *Зуб [Щуровский П. А.]*. Бенефис Карпаковой: «Лебединое озеро», балет Рейзингера, музыка Чайковского // *Современные известия*. 1877. № 56 26 фев. С. 1.
  13. *Лебединое озеро*. Балет в 4-х действиях. Музыка П. И. Чайковского. М.: Тип. И. И. Смирнова, 1877. 22 с.
  14. *Демидов А. П.* «Лебединое озеро» (Шедевры балета). М.: Искусство, 1985. 368 с.
  15. *Галкин А. С.* Лебеди и феи. Скрибовский след в петербургской редакции «Лебединого озера» // *Academia: танец, музыка, театр, образование*. 2019. № 2. С. 75–77.
  16. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.

## REFERENCES

1. *Krasovskaya V. M.* Balety` s tragicheskoy razvyazkoj // *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny` j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. S. 262–276.
2. *Krasovskaya V. M.* Zapadno-evropejskij baletny` j teatr. Ocherki istorii. Romantizm. Izd. 2-e, ispr. SPb.: Lan`; Planeta muzy` ki, 2008. 512 s.
3. [Musäus J.-K.-A.] *Le voile enlevé* // *Contes populaires des Allemands* par J.-C.-A. Musaeus avec une préface de Wieland et précédés d'une notice sur Musaeus par J. Lefèvre. Traduits de L'Allemand par J. Lefèvre. Leipzig: G. H. Friedlein, 1803. T. I. P. 119–167.
4. *Muzeus I. K. A.* Istochnik krasoty`. Narodny` e skazki Muzeusa, izdanny` e Vilandom: v 6 ch. / per. Vas. Polyakova. M.: Tip. A. Voejkova i kompanii, 1812. Ch. 5. 228 s.
5. [Scribe E.] *Le lac des fées* // *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe*. Nouvelle éd. Paris: Furne et Cie, Aimé André, Libraires-Éditeurs, 1841. T. II. 732 p.
6. *Ozero volshebnicz, bol` shoj balet, v chety` rex kartinax, soch. Gg. Skriba i Talioni <sic!>, muzy` ka soch. Obera i Kellera. (Benefis G-zhi Talioni)* // *Severnaya pchela*. 1840. № 277, 7 dek. S. 1105–1107.
7. *Le lac des Fées*, opera en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Melesville, musique de M. Auber. Paris: Bezou, Libraire, 1839. 39 p.
8. *A. D.* «Lebedinoe ozero», balet g. Rejzingera. Muzy` ka g. Chajkovskogo // *Teatral` naya gazeta*. 1877. № 39. 22 fevr. S. 178.
9. *Galkin A. S.* Poe` tika baletnogo spektaklya koncza XIX v. (Pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2015. 194 s.

10. [Konaev S. A., Mukosej B. V.] I. Libretto // P. I. Chajkovskij. Lebedinoe ozero. Balet v 4-x dejstvijax. Postanovka v Moskovskom Bol'shom teatre. 1875–1883. Skripichnyj repititor i drugie dokumenty / sost., vyjavl., publ. dokumentov S. A. Konaev, komment. k muz. dokumentam S. A. Konaev i B. V. Mukosej. SPb.: Kompozitor, 2015. S. 7–9.
11. *Saltykov-Shhedrin M. E.* Peterburgskie teatry. «Nayada i rybak», fantasticheskij balet v trex dejstvijax i pyati kartinax. Soch. Zh. Perro; muzyka g Puni // *Saltykov-Shhedrin M. E.* Sbranie sochinenij: v 20 t. / gl. red. S. A. Makashin M.: Xud. lit., 1966. T. 5. Kritika i publicistika. 1856–1864. S. 199–215.
12. *Zub [Shhurovskij P. A.]*. Benefis Karpakovoj: «Lebedinoe ozero», balet Rejzingerera, muzyka Chajkovskogo // *Sovremennye izvestiya*. 1877. № 56 26 fev. S. 1.
13. Lebedinoe ozero. Balet v 4-x dejstvijax. Muzyka P. I. Chajkovskogo. M.: Tip. I. I. Smirnova, 1877. 22 s.
14. *Demidov A. P.* «Lebedinoe ozero» (Shedevry baleta). M.: Iskusstvo, 1985. 368 s.
15. *Galkin A. S.* Lebedi i fei. Skribovskij sled v peterburgskoj redakcii «Lebedinogo ozera» / Academia: tanecz, muzyka, teatr, obrazovanie. 2019. № 2. S. 75–77.
16. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr nachala XX veka. 1. Xoreografy. L.: Iskusstvo, 1971. 526 s.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петухова С. А. — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр. сектора музыки;  
sapetuch@yandex.ru  
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963  
SPIN code: 1691-9493

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petukhova S. A. — Cand. Sci. (Art History), Senior Researcher of Department of Music History; sapetuch@yandex.ru  
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963  
SPIN code: 1691-9493

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91+78.085.5

### АВГУСТ БУРНОНВИЛЬ В КРУГУ КОМПОЗИТОРОВ

*Безуглая Г. А.*<sup>1</sup>

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

Статья освещает вопросы сотрудничества датского хореографа Августа Бурнонвиля (1805–1879) с композиторами, авторами музыки его балетов: Й. Ф. Фрелихом, Г. С. фон Левенскольдом, Й. П. Э. Хартманом, Э. Хельстедом, Х. С. Паулли, Н. Гаде, Г. Х. Лумбю, К. К. Мёллером. Обладание музыкальными способностями, подкрепленными обширным музыкальным опытом и знаниями, обусловило возможность взаимопонимания и плодотворной совместной работы балетмейстера с музыкантами.

В совместной работе с композиторами Бурнонвиль широко использовал приобретенные им в годы учебы музыкально-исполнительские (игра на скрипке, вокал) и импровизаторские возможности для точного и детального показа, разъяснения своих замыслов, касающихся музыки. Балетмейстер также активно применял профессиональные музыкально-редакторские навыки, осуществляя самостоятельный подбор музыки для применения в сборных композициях, а также для включения в авторские композиторские партитуры. Бурнонвиль практиковал и особый «бригадный метод», привлекая к работе над партитурой нескольких композиторов одновременно. Ясно представляя общий конструктивный замысел балета, хореограф координировал слаженную работу музыкантов, добиваясь композиционной цельности, интонационного и стилистического единства музыкального ряда.

За свою долгую творческую карьеру Бурнонвиль осуществил более шестидесяти успешных постановок на музыку целой плеяды композиторов — мастеров Золотого века датской культуры. Работая с создателями музыки на условиях равноправного художественного партнерства, Бурнонвиль постепенно изменил тем самым установления театральной

балетной традиции и способствовал формированию первоклассной национальной композиторской школы.

**Ключевые слова:** музыка балета, композиторское творчество, А. Бурнонвиль, Й. Ф. Фрелих; Г. С. фон Левенскольд, Й. П. Э. Хартман, Э. М. Хельстед, Х. С. Паулли, Н. Гаде, Г. Х. Лумбю.

## AUGUST BOURNONVILLE IN THE RANGE OF COMPOSERS

*Bezuglaia G. A.*<sup>1</sup>

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

The article highlights the collaboration of the Danish choreographer August Bournonville (1805–1879) with the composers who wrote the music for his ballets: J. F. Froelich, H. S. von Levenskold, J. P. E. Hartmann, E. M. Helsted, H. S. Paulli, N. Gade, H. S. Lumby, K. K. Möller. Possession of musical abilities, supported by extensive musical experience and knowledge, led to the possibility of mutual understanding and fruitful collaboration between the choreographer and the musicians.

In joint work with composers, Bournonville made extensive use of the musical performance (violin, vocal) and improvisational capabilities acquired during his studies for an accurate and detailed demonstration and explanation of his ideas regarding music. The choreographer also actively used professional musical and editorial skills, carrying out independent selection of music for use in composite compositions, as well as inclusion in the author's composer scores. Bournonville also practiced a special "team method" involving several composers at the same time to work on the score. Clearly presenting the general constructive idea of the ballet, the choreographer coordinated the well-coordinated work of the musicians, achieving compositional integrity, intonational and stylistic unity of the musical series.

During his long creative career, Bournonville has performed more than sixty successful productions to the music of a whole galaxy of composers - masters of the Golden Age of Danish culture. Working with the creators of music on the terms of an equal artistic partnership, Bournonville thus gradually changed the establishment of the theatrical ballet tradition and contributed to the formation of a first-class national school of composers.

**Keywords:** ballet music, composer's work, A. Bournonville; J. F. Frøhlich, H. S. von Løvenskioldm, J. P. E. Hartman, E. M. Helsted, H. S. Paulli, N. Gade, H. C. Lumbyu.

*«Если вы спросите датских танцовщиков, что является самым характерным для стиля Бурнонвиля, они могут упомянуть об особенности использования пространства, но гораздо чаще они отвечают, что это проявление музыкальности, это способ фразировки/произнесения музыки» [1, р. 34].*

Одним из самых заметных свойств хореографии выдающегося датского балетмейстера Августа Бурнонвиля (1805–1879) является ее органичная музыкальность. И это неудивительно, поскольку сам балетмейстер обладал талантом и знаниями музыканта и посвятил музыке многие сотни или даже тысячи часов увлеченных занятий (см. об этом: [2]).

Любовь к музыке освещала творчество Бурнонвиля на протяжении всей профессиональной карьеры. Его ранний музыкальный опыт включал в себя обучение вокалу и игре на скрипке. Владение скрипкой пригодилось в дальнейшем в работе балетмейстера и педагога, а детский певческий опыт участия в музыкальных спектаклях обернулся пылким и неослабевающим на протяжении всей жизни интересом к музыкальному театру, опере, вокальному исполнительству.

Обретение разностороннего музыкального опыта и обилия музыкальных впечатлений, полученных благодаря интересу к различным сферам музыки, обогатило процесс профессионального становления и творческой реализации Бурнонвиля-хореографа. И конечно, редкое сочетание музыкальной одаренности и компетентности, воплощением которой был датский мастер, принесло плоды в творческой работе с композиторами.

*Годы подготовки.* В балетмейстерской практике первой трети XIX столетия музыке, сопровождающей сценическое действие балетов-пантомим, уделялось особое внимание и владение музыкальной стороной спектакля высоко ценилось в профессиональном сообществе хореографов. Многие балетмейстеры-постановщики, продумывая замысел, либретто и хореографию будущего спектакля, нередко и сами подбирали подходящие музыкальные произведения, составляя сборную партитуру<sup>1</sup>, а в совместной работе с композиторами над музыкальной стороной спектакля они подчас полностью контролировали процесс сочинения музыки, добиваясь максимально выразительных эффектов при озвучании жеста и пантомимы, пластики и образности танца. Так, например,

<sup>1</sup> «Эта техника пастиччо (нанизывание отдельных кусков из разнообразных источников множества композиторов) была общепринятой практикой для театральной танцевальной музыки середины восемнадцатого века и продолжала оставаться вполне действенной и в веке девятнадцатом» [3, р. 253].

одним из популярных драматургических приемов этой эпохи было особое использование музыкальных цитат: включение в текст композиторской партитуры балета фрагментов вокальной музыки, «объясняющих» смысл пантомим и подкрепляющих восприятие драматического действия (см. об этом: [4]).

Выдающийся французский балетмейстер Пьер Гардель — один из наставников юного Августа в годы его учебы и стажировки в Парижской опере (1824–1830), обладавший успешным опытом в сфере музыкальной работы, направлял интересы Бурнонвиля в этой области. В пору своего парижского обучения Август активно обогащал музыкальный опыт, овладевая музыкальным репертуаром. Он с большим интересом знакомился с произведениями различных композиторов, слушая их в концертах, на спектаклях или самостоятельно исполняя на скрипке, а также копируя ноты балетного репертуара. В воспоминаниях, опубликованных через несколько десятилетий [5], Бурнонвиль писал о том, что особое его восхищение вызывала музыка опер Дж. Россини, Д. Обера, Дж. Мейербера, а также и популярные салонные скрипичные пьесы.

*Сотрудничество с аранжировщиками-композиторами.* По возвращению на родину, получив полномочия ведущего танцовщика и балетмейстера Королевского театра Копенгагена, Бурнонвиль стал активно применять полученный опыт и знания в постановочной работе. Партитуры балетов-дивертисментов он нередко полностью составлял сам<sup>2</sup>. В других случаях хореограф обращался к композиторам-аранжировщикам и поручал им оркестровку отобранных произведений<sup>3</sup>.

В монографии А. Фридеричиа [6], посвященной творчеству датского мастера, в числе ближайших музыкальных сотрудников первых лет его балетмейстерской карьеры упоминаются Ф. Л. Кек и Л. Цинк. Совместно Филиппом Людвигом Кеком, гобоистом, аранжировщиком и композитором, была осуществлена работа над партитурой первой самостоятельной постановки Бурнонвиля — «пантомимической идиллии» «Солдат и крестьянин» (1829)<sup>4</sup>, а также балетов «Свадьба победителя» (1831) и «Фауст» (1832)<sup>5</sup>. Хормейстер и композитор Людвиг Цинк — один из первых учителей Бурнонвиля, давший ему начальные знания в области вокала и теории музыки, создал партитуру

---

<sup>2</sup> «Бурнонвиль [к 1836 г.] обладал большим опытом работы с поэтическими драматургическими произведениями на оригинальную музыку, которую аранжировал он сам» [6, с. 136].

<sup>3</sup> «Аранжировку, выразительные мелодии и национальные темы я сам определяю в соответствии с потребностями балета», — отмечал балетмейстер [5].

<sup>4</sup> «...с музыкой Кека и несколькими номерами Карафы, Лефевра и Романи...» [5].

<sup>5</sup> Музыка с музыкальными номерами Шнейцхоффера, Карлини, Сора, Спонтини, Вебера и Россини была частично написана Кеком [5].



для одноактной постановки «Ветеран, или Гостеприимный дом» (1833), а также оркестровал подготовленные в совместной работе музыкальные композиции балетов «Дон Кихот на свадьбе Камачо» (1836) и «Остров фантазий» (1838).

К. Н. Шаль. К музыкантам, повлиявшим на формирование навыков музыкальной работы Бурнонвиля, следует причислить Клауса Шаля (несмотря на то, что хореограф не поставил ни одного собственного балета на музыку этого композитора)<sup>6</sup>.

Сын учителя танцев и скрипача, Клаус Нильсен Шаль (1757–1835) за годы своей театральной и музыкальной карьеры прошел путь от статиста и скрипача оркестра до главного капельмейстера Датской Королевской оперы. Именно ему было суждено стать самым плодовитым и исполняемым композитором датских балетов последней трети XVIII века. Творческое наследие этого музыканта оставило заметный след в музыкальных впечатлениях юного Бурнонвиля (поскольку в его детстве практически весь репертуар Королевского театра Копенгагена составляли балеты Винченцо Галеотти, и танцевались они на музыку Клауса Шаля). «Его мелодии все еще звучат в моих ушах и ведут меня к детству, к первым шагам на поприще искусства» [5], — отмечал балетмейстер. Бурнонвиль очень любил и самого Шаля, и его мелодичные произведения, проникнутые духом моцартовского классицизма<sup>7</sup>: «В темах как веселых, так и богатых чувствами, он представил много прекрасного и уникального как в ритме, так и в мелодии» [5].

Хореограф причислял себя к ученикам Шаля<sup>8</sup> и, стремясь оставить в памяти потомков портрет этого своеобразного художника, написал о нем краткие воспоминания. В годы зрелости, обсуждая музыкальные замыслы новых балетов с композиторами, Бурнонвиль любил наигрывать им мелодии Шаля, «дабы вдохновить» [6, с. 41].

Й. Ф. Фрёлх. Вынашивая замыслы сложных в драматическом отношении спектаклей, Бурнонвиль ощущал потребность в более полноценном и глубоком взаимодействии с композитором. Подобно другим последователям идей Ж. Ж. Новерра, развивавшим традицию «*ballet d'action*», хореограф нуждался не только в сотруди́нике-аранжировщике, но и в привлечении талантливого композитора для совместного погружения в процесс детальной музыкальной

<sup>6</sup> Лишь однажды Бурнонвиль возобновлял балет «Ромео и Джульетта» (1833) на музыку Шаля — постановку своего предшественника на посту главного балетмейстера Датской оперы Винченцо Галеотти.

<sup>7</sup> «Преклонение, которое Шаль питал к гению Моцарта, постоянно обновлялось и укреплялось воспоминанием о том, что он видел несравненного мастера и беседовал с ним» [5].

<sup>8</sup> «Я сам наслаждался обучением у него в течение нескольких лет», — писал балетмейстер [5].

работы над каждой сценой, каждым поворотом сюжета. Начинающему балетмейстеру требовалась музыка, которая, следуя его замыслу, гибко и выразительно сопровождала бы развертывание драматических и танцевальных сцен, наполняя их экспрессией и пластической характеристичностью. И подобный род сотрудничества начал складываться у Бурнонвиля с молодым и талантливым музыкантом Йоханнесом Фредериком Фрелихом (1806–1860).

Композитор, скрипач и мультиинструменталист Йоханнес Фрелих в тридцатилетнем возрасте сменил К. Шаля на посту ведущего капельмейстера Датской оперы и выдвинулся как талантливый композитор. Он написал симфонию (*Es-dur*, op. 33), обеспечившую ему достойное место в истории датской музыки в качестве «одной из самых благородных фигур зарождающегося датского романтизма» [7]. С Бурнонвилем Фрелих познакомился в Париже во время своей учебной поездки в Европу в 1829–1831 годах, а по возвращении в Копенгаген начал сотрудничать с ним. Однако сочинение балетов поначалу тяготило<sup>9</sup> Фрелиха: «Потом мне понадобилась его помощь, — вспоминал балетмейстер, — и я попросил его совместно поработать над балетами “Нина” и “Тиролецы”<sup>10</sup>. Отчасти из-за своего темперамента, а отчасти под влиянием предубеждений других, он мало симпатизировал этому виду искусства; поэтому взялся за эту работу полусуто, как бы для того, чтобы доказать, как далеко может зайти нелепость балетмейстера в музыкальном отношении. Но вскоре он обнаружил, что моя концепция сущности балета предлагает широкое поле для раскрытия тем, соответствующих его особому стилю. Поэтому публика с радостным удивлением восприняла богатство мелодии и полноту инструментовки, которые свидетельствовали о том, что здесь он обнаружил свою подлинную природу» [5].

Состояние здоровья композитора не позволило сотрудничеству стать постоянным и продолжительным. Тем не менее на протяжении десяти лет в совместной работе были осуществлены балеты «Вольдемар» (1835), «Фестиваль в Альбано»<sup>11</sup> (1839) (о музыке которых балетмейстер отзывался с большим пиететом<sup>12</sup>), а также спектакли «Детство Эрика Менведса» (1843) и «Рафаэль» (1845).

<sup>9</sup> «В Париже он познакомился с Бурнонвилем и по просьбе последнего, для его новой работы в театре написал музыку к двум балетам, «Нина» и «Тиролецы», сначала только для того, чтобы оказать другу любезность, хотя он со своим утонченным вкусом не чувствовал симпатии к этому Искусству; но в 1835 году он создал свое главное произведение, музыку к «Вольдемару», вызвавшую большой и заслуженный успех своей мелодичностью и свежестью» [8, с. 478].

<sup>10</sup> «Тиролецы» (1835) — музыка Фрелиха и Россини [5].

<sup>11</sup> Музыка балетов «Тиролецы» (избранные отрывки), «Вольдемар», «Фестиваль в Альбано» была опубликована в виде авторских клавирных переложений.

<sup>12</sup> «Это были, пожалуй, самые прекрасные его работы, в которых чувствовалась свежесть и изящество», — отмечал Бурнонвиль [5].

Музыку балетов Фрѐлиха отличает романтическая порывистость и эмоциональная наполненность. Структура его партитур неоднородна: в соответствии с развертыванием сюжетов здесь соседствуют пантомимические сцены действенного характера; музыка — изобразительная, создающая образы природы или движение процессов; речитативы, отображающие пластические диалоги персонажей; танцевальные номера.

В некоторых случаях Фрѐлих выполнял для Бурнонвиля и работу аранжировщика, занимаясь оркестровкой уже подобранной музыки (например, для дивертисмента «Предложение Герты», 1838)<sup>13</sup>. В оригинальных партитурах Фрѐлих тоже иногда использовал цитаты, предложенные Бурнонвилем. Так, например, в музыкальный текст «Рафаэля» по настоянию балетмейстера была включена тема популярной пьесы бельгийского скрипача и композитора Франсуа Прюма «Меланходия»<sup>14</sup>.

Выработанные в сотрудничестве с Фрѐлихом приемы музыкальной работы Бурнонвиль применял и позднее. Основывались они на дружеском партнерстве и тесном взаимодействии как при первоначальном совместном обсуждении либретто спектакля, так и в процессе дальнейшей работы над каждым элементом постановки. Обладая природной музыкальностью, хореограф не только ясно представлял образ необходимой ему музыки и стремился передать его музыканту, но также был способен осуществить эту «передачу» максимально полноценно и экспрессивно. Балетмейстер не только объяснял и показывал детали своего замысла композитору, но также напевал и/или наигрывал на скрипке подходящие по характеру и ритму мелодии, довольно часто импровизировал их сам. Позднее Бурнонвиль описал этот процесс так: «Я обращаюсь к композитору, который получает отдельный набросок для каждой сцены, соответствующей музыкальному номеру; затем он приходит к соглашению со мной относительно ритма и характера. Обычно с помощью [показа] жестов и па мне удается дать ему приблизительное представление о том, что должно быть сочинено. Я импровизирую для него мелодию; иногда эта мелодия содержит полезную тему, которую можно по-добрать, оформить и развивать» [5].

Таковы были особенности участия Бурнонвиля в работе над музыкой многих его балетов. И именно так он работал с Левенскольдом над партитурой «Сильфиды».

<sup>13</sup> Бурнонвиль: «...Музыка по произведениям нескольких композиторов в обработке Фрѐлиха» [5].

<sup>14</sup> «Его *Rondo mélodieux*, Военные вариации, Героический Концертино и, прежде всего, его навязчивая “Меланхолия” сопровождали меня в моем путешествии и утешали меня в моем одиночестве. <> Я просидел далеко за вечер со своей скрипкой, импровизируя на ту самую тему, которую я позже использовал в “Рафаэле”», — вспоминал балетмейстер [5].

Г. С. фон Левенскольд. «Ему был всего 21 год, когда его звездный час в качестве композитора пробил: первое исполнение одного образцового произведения сохранило его имя в истории датского театра — балет Бурнонвиля «Сильфида» (1836)» [9]. Как известно, вдохновившись постановкой тальониевской «Сильфиды», премьера которой состоялась в Парижской опере в 1832 году, Бурнонвиль обратился к молодому музыканту с предложением осуществить работу над балетом с тем же сюжетом. Герман Северин фон Левенскольд (1815–1870), ученик Ф. Кулау, Й. П. Э. Хартмана, Ф. Вексшалля и И. Зейфрида, обладал на момент сочинения «Сильфиды» очень скромным композиторским опытом и всецело полагался на патронаж Бурнонвиля. Оба художника работали «с удовольствием и доброй волей, без духа рутины, исключительно во благо ожидаемого результата» [9]. Атмосфера взаимопонимания и взаимного уважения позволила молодому музыканту, побуждаемому вдохновенным энтузиазмом балетмейстера, создать свое самое оригинальное и яркое сочинение.

Многие свидетельства подтверждают, что балетмейстер, работая с Левенскольдом, пел и наигрывал на скрипке различные мелодии<sup>15</sup>. В поисках вдохновения Бурнонвиль опирался отнюдь не только на интонационный и ритмический материал оригинального балета Шнейцхоффера (в той мере, в какой он мог его запомнить, присутствуя на спектаклях в Париже). В качестве источников, образцов-моделей Бурнонвиль обращался к произведениям композиторов, знакомых ему по театральному репертуару Парижской оперы 1820–1830-х годов: Дж. Россини («Осада Коринфа» (1826), «Моисей» (1827), «Вильгельм Телль» (1829), Д. Ф. Э. Обера («Немая из Портичи» (1828), «Чужестранка» (1830), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол» (1831)). К перечисленным авторам многие исследователи добавляют имя К. М. Вебера: «...чье влияние на “бурнонвильский тон” бросается в глаза, независимо от того, какое композиторское имя значится на титуле партитуры» [6, с. 139]. Шотландская народная мелодия «*Auld lang Syne*» была включена в партитуру балета по собственной инициативе композитора.

При том, что музыкальные интересы Левенскольда отнюдь не ограничивались балетом, композитор работал с воодушевлением: «Он чувствовал себя очень увлеченным и вдохновенным отношениями между музыкой и танцем» [9]. В свою очередь Бурнонвиль высоко оценил работу молодого автора, сочинившего «мелодичную и блестящую музыку, которая очень помогла в воплощении танца и пантомимы» [5].

---

<sup>15</sup> «Если где-то в датской партитуре и проглядывают Обер и Россини, а к ним следует добавить и Шнейцхоффера, то только потому, что музыка этих композиторов была, так сказать, исходным материалом для Бурнонвиля. Он напевал или играл ее на скрипке для молодого человека, желая яснее показать, чего он хочет добиться в тех или иных сценах, образах» [6, с. 139], — отмечал А. Фридеричиа.

Впоследствии Бурнонвиль привлекал Левенскольда к сотрудничеству еще дважды, и композитор создал музыку к балетам «Сара» (1839) и «Новая Пенелопа, или Афинский весенний фестиваль» (1847). Однако эти работы не достигли ни уровня, ни успеха «Сильфиды».

В мемуарах, публиковавшихся в зрелые годы, балетмейстер довольно подробно рассказал об ушедших мастерах Шале и Фрёлехе, желая сохранить о них память. Но о тех музыкантах, с кем он продолжал работать плодотворно и долговременно (о Й. П. Э. Хартмане, Э. Хельстеде и Х. Паулли), он упоминал лишь изредка, но всегда с большой симпатией. Три этих имени впервые появляются в списке авторов музыки балетов Бурнонвиля в 1838 году и далее регулярно упоминаются на протяжении более чем тридцати пяти лет [10]. Бурнонвиль с огромным пиететом относился к этим «первым музыкантам» Дании и, по свидетельству его дочери, «был благодарен за счастье сотрудничать» с ними [11, с. 49].

*Й. П. Э. Хартман.* Один из самых почитаемых датских композиторов XIX столетия, Йоханн Петер Эмилиус Хартман (1805–1900), представитель «скандинавского романтизма», автор двух симфоний и ряда произведений для музыкального театра, был также музыкальным деятелем, чья роль в культурной жизни Дании была весьма значительна. Хартман основал Музыкальное общество Копенгагена (*Musikforeningen*) и возглавлял его на протяжении всей своей творческой карьеры, а совместно с Н. Гаде руководил Королевской музыкальной академией (*Københavns Musikkonservatorium*).

Театр занимал центральное место в творчестве композитора: он сочинил три оперы, а также музыку ко многим драматическим произведениям, осуществленным на датской сцене. Для Бурнонвиля Хартман создал балеты «Валькирия» (1860/61), «Песнь о Триме» (1867/68), «Аркона» (1873–1875). Партитуры еще двух балетов («Остров фантазий» (1838, первый акт), «Народное предание» (1853–1854, совместно с Н. Гаде)) были написаны композитором в соавторстве.

Ровесник Бурнонвиля, Хартман был близок ему по духу и творческим устремлениям. Совместное увлечение скандинавской мифологией объединяло композитора и хореографа в работе над спектаклем «Валькирия», основанным на древней скандинавской саге. Хартман воплотил здесь сумрачные образы Валгаллы в эпическом звучании Сцены битвы на Бровалла-Хеде, Танца валькирий, Марша в Валгалле. Балет «Песня о Триме» продолжил линию «скандинавских» произведений в сотворчестве хореографа и композитора: источником для его либретто послужил цикл мифологических поэм Готлиба Элешлегера под общим названием «Боги Севера». Эти две театральные работы, представляющие собой грандиозные четырехактные спектакли, способствовали утверждению новых принципов взаимодействия сценической и музы-

кальной драматургии, став важным этапом для участников творческого тандема. Балеты воссоздавали суровые «нордические» образы старины и во многом выражали сущность художественных исканий композитора. По мнению Бурнонвиля, они точно подходили «всему направлению его таланта» [5].

Историко-поэтическая тематика последующих совместных работ, созданных в содружестве Бурнонвиля и Хартмана, тоже соприкасалась с образностью романтической старины. И важно отметить, что созвучие творческого воображения хореографа и композитора особым образом проявлялось не только в «безграничном» взаимном восхищении, но и в глубокой ментальной связи, распространяющейся на сферу музыкальной интонации: «Как бы он ни был доволен другими своими сотрудниками, никто не вдохновлял его так, как Хартман», — вспоминала дочь хореографа. «Было также интересно видеть, с какой легкостью Хартман воспринимал идеи моего отца; когда он просто указывал ритм и напевал к нему импровизированную мелодию, Хартман тотчас же схватывал его мысли, и отец радовался, что он так быстро и так полно воспринял и понял. Время от времени Хартман подхватывал на лету одну из этих импровизированных мелодий и говорил: “Хорошо, мы ее запишем”» [11, с. 52].

Х. С. Паулли. Хольгер Симон Паулли (1810–1891) — композитор, скрипач, дирижер, ученик К. Шалы и Ф. Векшалля. Как капельмейстер Паулли руководил всем балетным, а с 1861 года еще и оперным репертуаром Королевского театра Копенгагена. В этом качестве он осуществил постановки выдающихся произведений современного ему музыкального театра: Ш. Гуно («Фауст»), Верди («Трубадур»), Вагнера («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры»).

В сотрудничестве с Бурнонвилем Паулли создал музыку к балетам «Беллман» (1844), «Белая роза» (1847), «Ярмарка в Брюгге» (1851), «Зульма, или Хрустальный дворец» (1852), «Свадебный поезд в Хардангере» (1853), «Абдалла» (1855), «В Карпатах» (1857). Благодаря многолетнему опыту капельмейстера балета Паулли в совершенстве овладел профессиональным знанием специфики танца<sup>16</sup>. Подобно своим старшим современникам, балетным композиторам-капельмейстерам Ф. Герольду и Ц. Пуни, Паулли обладал совершенной способностью сохранять в памяти и воплощать пластический материал хореографии. В своем творчестве Паулли достаточно широко применял заимствования, умело

---

<sup>16</sup> «Паулли много лет был концертмейстером и дирижером балета, и отец утверждал, что в этой роли не было его лучше во всей Европе; ибо, в дополнение к его большому мастерству скрипача и музыкального дирижера, он обладал удивительной памятью, так что знал сцены и танцы в балетах лучше, чем десять исполнителей; а если случалось отвлечение внимания или танцоры сбивались с ритма, то Паулли следовал за ними и прикрывал ошибку “плащом любви”, чтобы публика не знала, в чем дело», — писала Ш. Бурнонвиль [11, с. 62].



вплетая интонации и темы авторской или народной музыки в канву собственной ткани партитуры, искусно объединяя их в собственной аранжировке<sup>17</sup>.

Нередко Паулли работал в сотрудничестве с другими музыкантами, в частности, он осуществлял подготовку партитур для балетов «Неаполь» (вместе с Н. Гаде и Э. Хельстедом), «Консерватория» (совместно с Г. Х. Лумбю, 1849), «Фестиваль цветов в Дженцано» (совместно с Э. Хельстедом, 1858). Мастерство Паулли — композитора и оркестровщика — придало музыкальной канве этих балетов качество некоей «стилистической стабильности» [12]: впитываемая интонационная и ритмическая богатство из разнообразных источников, она обретала обобщенный романтически-театральный облик без демонстрации «ярко выраженных индивидуальных черт» и тем самым точно выражала «только намерения балетмейстера» [12].

Э. М. Э. Хельстед. Сотрудничество со скрипачом, капельмейстером, композитором Эдвардом Маддсом Эббе Хельстедом (1816–1900) совпало с самыми плодотворными годами творчества балетмейстера. Август Бурнонвиль был дружен с отцом Эдварда и после его смерти заботился о молодом музыканте<sup>18</sup>. Хельстед, в свою очередь, был самым преданным и трудолюбивым (невзирая на слабое здоровье) сотрудником хореографа, который создал для него музыку к балетам «Тореадор» (1840)<sup>19</sup>, «Кирстен Пил, или Два праздника летнего солнцестояния» (1845), «Старые воспоминания» (1848), «Психея» (1850)<sup>20</sup>. Хельстед также участвовал в качестве одного из соавторов в написании партитур балетов «Остров фантазий», «Неаполь», «Праздник цветов в Дженцано». «Хельстед работал небыстро, потому что по меньшей мере ему было нелегко поспевать за отцом; но его музыка была настолько пробуждающей фантазию и так искусно сделанной, что отец всегда был в восторге от нее, когда наконец получал ее», — вспоминала дочь балетмейстера [11, с. 58].

<sup>17</sup> «Хольгер Симон Паулли сочиняет и аранжирует музыку, беззастенчиво беря музыку других композиторов и добавляя собственные ноты из своей юности. Чтобы проиллюстрировать отрывок с участием Карелиса и Элеоноры, он повторяет “Романеску”, танцевальную мелодию XVII века.<> Довольно длинные фрагменты сцены рыночного танца в первом акте взяты из отрывков из комической оперы “Граф Ори” Россини (1828), <> В других сценах используются отрывки из оперы “Зампа” Герольда и финал оперы Россини “Осада Коринфа”» [12].

<sup>18</sup> Дочь балетмейстера отмечала, что Бурнонвиль «не только выказал ему самое сердечное участие, но и пробудил в нем надежду и мужество», «дал ему перспективы будущей работы», пообещав всегда быть рядом «с советом и помощью» [11, с. 61].

<sup>19</sup> Как уточняет Ж.-Л. Карон, «...Позже, в 1929 г. новая инструментальная обработка Ф. Хемме (1871–1961) обогатила партитуру» [12].

<sup>20</sup> «Музыка, сочиненная и аранжированная Эдвардом Хельстедом, была прекрасна и выразительна», — отмечал балетмейстер [5].



Подобно партитурам Паулли, работы Хельстеда отличаются романтическая образность, жизнерадостная танцевальность, применение тематических «реминисценций», а также и некая «стилистическая нейтральность», позволяющая компоновать их, соединяя с музыкой других балетных композиторов середины XIX в. А. Фридеричиа в этой связи отмечал, что «зритель вряд ли сможет определить, где кончается музыка Хельстеда и вступает Паулли» [6, с. 161–162].

Вдохновляя композиторов на создание интонационной и ритмической ткани спектакля с помощью собственных примеров, балетмейстер никогда не требовал от них пассивного выполнения его воли. Он ожидал и получал от музыки новый импульс для творчества: «В его глазах концепция танца была неотделима от музыки, из которой он черпал всю свою сущность. Она наделяла огромной силой и создавала волшебный и завораживающий мир, в котором иррациональное, соединяясь с телесным, придавало свободу воображению» [12]. Вдохновляя хореографа, музыка пробуждала его фантазию, заставляя по-новому осмысливать характер и пластику персонажа, искать и находить новый смысл мизансцены, или даже всего балета. «Я слышу... это полностью отличается от моей первоначальной концепции. Мне нужно лучше ознакомиться с этим, это прекрасная и хорошая музыка. <> Моя собственная разработка балета теперь принимает новую форму. Из музыки я черпаю идеи для деталей, о которых сам композитор не помышлял» [5], — признавался хореограф.

«*Бригадный метод*». Задумывая новый спектакль, Бурнонвиль стремился получить музыку для его осуществления как можно скорее и поэтому нередко предлагал ее создание сразу нескольким композиторам, распределяя работу над партитурой: «Бурнонвиль мог регулярно заказывать музыку целой плеяде местных композиторов, которые писали балеты и поодиночке, и “бригадным методом”» [13, с. 52]. Именно так, например, была осуществлена работа над музыкальной составляющей балета «Остров фантазий» (на музыку Й. П. Хартмана, И. Бредала, Э. Хельстеда, Г. Левенскольда и Л. Цинка<sup>21</sup>), где окончательную компоновку материала и оркестровку осуществил Л. Цинк.

Замыслом нового балета, привезенным из поездки по Италии, Бурнонвиль поделился со своими ближайшими сотрудниками Хольгером Паулли и Эдвардом Хельстедом. К работе над «Неаполем» он также привлек молодого Нильса Гаде — восходящее светило датской музыки, и мастера жизнерадостных темперamentных финалов Ганса-Христиана Лумбю.

---

<sup>21</sup> «Музыка для первого акта Хартмана (с музыкальным произведением Обера); Музыка для второго акта Хартмана, Бредала, Цинка, Хельстеда и Левенскольда. Аранжировщик Людвиг Цинк» [5].

По своему обыкновению Бурнонвиль активно участвовал в работе над партитурой, не только разъясняя свои намерения в отношении музыкальной драматургии, но и предлагая, напевая и наигрывая тематический материал. Окончательный текст балета включал в себя ряд неаполитанских и сицилийских народных тем, латинский гимн *O Santissima*, арию о клевете из «Севильского цирюльника» Дж. Россини, а также «реминисценции» из «Приглашения к танцу» К. М. Вебера. Таков был метод балетмейстера: он «не мог отделить известные ему мотивы от действия, которое он видел своим внутренним взором» (цит. по: [6, с. 162]).

Августа Бурнонвиля с полным основанием можно считать движущей силой, обусловившей успешную работу творческой группы композиторов. Именно он координировал слаженную работу музыкантов, соединяя фрагменты в предустановленном порядке. Он обсуждал с композиторами ритмы и интонации, детали музыкального развития, приемы оркестровки<sup>22</sup>, сообщающие мозаичной картине интонационное и стилистическое единообразие. «Уместно ли сравнивать эту музыку с более однородными произведениями Чайковского или Глазунова?» — вопрошал музыкальный критик Ж.-Л. Карон, подчеркивая способность Бурнонвиля «соединить все эти источники» [12] воедино. «Следует восхищаться глубиной музыкальной интуиции балетмейстера: номера блестяще связаны один с другим» [6, с. 162], — подчеркивал в этой связи А. Фридеричиа.

*Н. В. Гаде.* Особое значение для музыкальной работы над партитурой «Неаполя» имело участие в ней самого именитого композитора Дании — Нильса Гаде (1817–1890). В силу большой занятости и академически серьезного амплуа композитора получить согласие мастера такого уровня на совместную работу было для Бурнонвиля «фантастической» [6, с. 161] удачей.

Выдающийся симфонист, мастер оркестрового колорита, Гаде — главная фигура датской композиторской школы. Его дарование высоко ценил Ф. Мендельсон. Р. Шуман, восхищаясь богатством его фантазии, видел в молодом датском композиторе «новый тип художника» (цит. по: [14, с. 190]). Гаде сочинил двадцатипятиминутную<sup>23</sup> часть для второго акта «Неаполя» — сцену в «Голубом гроте». Воплощение поэтической идеи Бурнонвиля (показать способность преданной любви преодолеть чары потусторонних сил) поручено здесь (наряду со сценическими и драматическими средствами) самому звучанию оркестровой ткани. Ее насыщенный колорит, подобно свечению

<sup>22</sup> «Отдельные номера, скрепляясь в случайной последовательности по мере готовности и одобрения, по-видимому, сразу же подвергались обработке хореографа и возвращались композитору уже для оркестровки» [6, с. 162].

<sup>23</sup> Позднее Бурнонвиль сократил протяженность этой картины.

волшебных вод, пронизывал пространство фантастического царства наяда и тритонов, контрастируя с более «земным» обобщенно-сдержанным тембровым тоном других частей балета.

«Народное предание». Сотрудничество Бурнонвиля с Нильсом Гаде, а также Йоханном Петером Хартманом продолжилось в 1853–1854 годах. Балет «Народное предание» создавался методом параллельной работы хореографа одновременно с двумя композиторами<sup>24</sup>, что позволяло подготовить премьеру спектакля в сжатые сроки<sup>25</sup>. Гаде сочинял музыку для первого (№ 1–5) и третьего актов (№ 14–20), иллюстрируя действие, происходящее на земле, в Буковом лесу. А музыкальные характеристики персонажей подземного царства горных троллей (II акт, № 6–13) создавал Хартман.

При том, что работа с композиторами проходила интенсивно и в постоянном взаимодействии («записи в дневнике говорят об их многочисленных встречах» [6, с. 216]), Бурнонвиль предоставил каждому музыканту полную свободу в подборе выразительных средств и тематизма: «Гаде и Хартман работали совершенно самостоятельно и следовали — конечно, в рамках поставленной задачи — только собственным творческим идеалам» [6, с. 216]. Однако некое стилистическое взаимное «чувство такта», основанное на духовной близости, объединяло композиторов в разработке музыкальной драматургии. «Я досконально знакомлюсь с сочиненным ими, <> а затем, после того как балет отрепетирован, он представляется таким, как будто оба композитора соединились и стали единокорными в каждой ноте» [5], — писал, передавая свои впечатления балетмейстер. «Никто больше меня не ценил то поэтическое одушевление, которую они [Хартман и Гаде] придали моим картинам» [5].

Музыкально-композиционное единство здесь было достигнуто благодаря ясно выстроенной драматургии, реализованной в симметричном развертывании трехактного повествования, а также и в результате чуткого соблюдения пропорций при соединении эпизодов-номеров в крупные сцены. В качестве еще одного компонента, скрепляющего чередование различных музыкально-ритмических паттернов, выступала крупная пульсация метра высшего порядка, объединяющая временное пространство каждого акта. И нужно отметить, что последний компонент единства во многом был обусловлен ритмом пластическим, реализованным в чередовании танцевальных и мимических сцен.

Оригинальное творение двух выдающихся мастеров-симфонистов, созданное почти за двадцать пять лет до «Лебединого озера» Чайковского, получило

---

<sup>24</sup> Впоследствии, при возобновлениях в XX веке, в партитуру была добавлена музыка Николая Хансена (1855–1932) и Людвиг Гаде (1823–1897) [12].

<sup>25</sup> Двенадцать лет спустя А. Сен-Леон с той же целью поручит работу над партитурой «Ручья» одновременно Людвигу Минкусу и Лео Делибу.

высокую оценку современников и заняло почетное место в пантеоне датской музыки. Но неопенима была и роль Бурнонвиля, вдохновителя и координатора столь замечательного содружества, своим деликатным и почтительным участием обеспечившего плодотворный его результат — долгую и успешную сценическую жизнь «Народного предания».

Отдельного упоминания в этой связи заслуживает финальный номер этого балета — Свадебный вальс Н. Гаде, «героически спасенный»<sup>26</sup> Бурнонвилем из мусорной корзины, и получивший впоследствии всенародную любовь датчан.

*Г. К. Лумбю и К. К. Мёллер.* Ганс Кристиан Лумбю (1810–1874) — «датский Иоганн Штраус» — дирижер, композитор, руководитель оркестра легкой музыки, автор сотен популярных полек и галопов, исполняемых по всей Европе. Лумбю писал музыку для сцены, и Бурнонвиль, высоко ценивший его мелодический дар<sup>27</sup>, включал его сочинения в свои балеты. Музыка Лумбю звучит в финале «Неаполя», а также в балетах-водевилях «Далеко от Дании» (1860) и «Вольные стрелки из Амагера» (1871).

Карл Кристиан Мёллер (1823–1893) — датский капельмейстер и композитор, младший коллега Г. Х. Лумбю, получивший свой профессиональный опыт, играя в его оркестре. Организовав свой ансамбль танцевальной музыки, Мёллер включал в его репертуар галопы, вальсы и польки собственного сочинения. Для Бурнонвиля Мёллер создал партитуру балета «От Сибири до Москвы» (1876), и хореограф «был в восторге от его мелодий» [11, с. 66].

За долгую творческую карьеру Бурнонвиль осуществил более шестидесяти успешных постановок на музыку целой плеяды датских композиторов. Благодаря активному и неустанному стремлению хореографа привлекать все новых талантливых музыкантов к работе в балетном жанре ему удалось собрать вокруг себя лучшие музыкальные силы Дании. В зависимости от обстоятельств и масштаба творческого потенциала того или иного композитора Бурнонвиль по-разному осуществлял свое участие в работе над музыкальной стороной спектакля. В одних случаях он полностью брал на себя художественное руководство, вникая во все детали музыкальной работы (вплоть до отбора тематического материала и использования определенных приемов музыкальной

---

<sup>26</sup> Напев этого вальса композитор посчитал «тривиальным» и хотел переписать, «... но отец был в восторге от него и боролся, как любовник, чтобы сохранить его неизменным. <> К счастью, отец ушел с победой, и таким образом была сохранена эта прекрасная мелодия» [11, с. 51], — вспоминала Шарлотта Бурнонвиль.

<sup>27</sup> Приведем еще одно свидетельство дочери хореографа: «Старый Лумбю всегда настаивал на том, что отец был первый, кто открыл и оценил его талант, и когда со своего дирижерского места в концертном зале Тиволи он видел лишь мельком моего отца, то давал знак своему оркестру и он исполнял галоп “Салют Августу Бурнонвилю”» [11, с. 67].

драматургии), в других — лишь деликатно направлял музыканта, радуясь плодотворным результатам его работы и вдохновляясь ими. И всегда хореограф проявлял огромное уважение к его мастерству.

Работой с создателями музыки на условиях равноправного художественного партнерства Бурнонвиль постепенно изменил установления театральной балетной традиции и способствовал формированию первоклассной национальной композиторской школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Aschengreen E.* Bournonville Style and Tradition // *Dance Research*. 1986. Vol. 4. No. 1. P. 45–62 [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673>. (дата обращения: 08.04.2023).
2. *Безуглая Г. А.* Август Бурнонвиль и музыка: музыкальный опыт и впечатления датского хореографа. // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2023. № 2. С. 43–54.
3. *Harris-Warrick R.* The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world / R. Harris-Warrick, B. A. Braun. Madison: University of Wisconsin Press, 2005. XIV. 383 p.
4. *Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «AIRS PARLANTS» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. №. 5. С. 6–17.
5. *Bournonville A., McAndrew P. N.* My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE. doi:10.1353/book.77778.
6. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. В. А. Тейдера. М.: Радуга, 1983. 272 с.
7. *Johannes Frederik Frøhlich.* Dansk komponist og koncertmester. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gravsted.dk/person.php?navn=froehlich> (дата обращения: 09.05.2023).
8. *Bricka G. St.* Frøhlich Johannes Frederik // *Dansk biografisk Lexicon Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537–1814*. Udgivet af C. F. Bricka. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag F. Hegel & Søn Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905. p. 477–479.
9. *Caron J.* Musique de ballet du Danois Løvenskiold (1815–1870) Le 2 avril 2012 [Электронный ресурс] URL: <https://www.resmusica.com/2012/04/02/les-danois-xiv-la-sylphide-de-lovenskiold/> (дата обращения: 01.05.2023)
10. *Jensen N.* Danske Forfatterlexikon ved. [Электронный ресурс]. URL: <https://danskforfatterleksikon.dk/1850bib/bantonaugustbournonville.htm> (дата обращения: 19.05.2023).
11. *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](https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt) (дата обращения: 03.03.2023).
12. Caron J.-L. Musiques danoises pour les ballets de Bournonville. Le 14 avril 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.resmusica.com/2013/04/14/les-danois-xviii-musiques-danoises-pour-les-ballets-de-bournonville/> (дата обращения: 19.05.2023).
  13. Королек Б. Танец и танцевальная стихия в музыке Карла Нильсена // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). С. 48–59.
  14. Бемянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2021. 297 с.

#### REFERENCES

1. Aschengreen E. Bournonville Style and Tradition // Dance Research. 1986. Vol. 4. No. 1. P. 45–62 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673>. (data obrashcheniya: 08.04.2023).
2. Bezuglaya G. A. Avgust Burnonvil' i muzyka: muzykal'nyj opyt i vpechatleniya datskogo horeografa. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2023. № 2. S. 43–54.
3. Harris-Warrick R. The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world / R. Harris-Warrick, B. A. Braun. Madison: University of Wisconsin Press, 2005. XIV. 383 r.
4. Bezuglaya G. A. O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «AIRS PARLANTS» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018/ №. 5. S. 6–17.
5. Bournonville A., McAndrew P. N. My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE. doi:10.1353/book.77778.
6. Friderichia A. Avgust Burnonvil': baletmejster, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka / per. s dat. V. A. Tejdера. М.: Raduga, 1983. 272 s.
7. Johannes Frederik Frøhlich. Dansk komponist og koncertmester. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.gravsted.dk/person.php?navn=froehlich> (data obrashcheniya: 09.05.2023).
8. Bricka G. St. Frøhlich Johannes Frederik // Dansk biografisk Lexicon Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537–1814. Udgivet af C. F. Bricka. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag F. Hegel & Søn Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905. r. 477–479.
9. Caron J.-L. Musique de ballet du Danois Løvenskiold (1815–1870) Le 2 avril 2012 [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.resmusica.com/2012/04/02/les-danois-xiv-la-sylphide-de-lovenskiold/> (data obrashcheniya: 01.05.2023)
10. Jensen N. Danske Forfatterlexikon ved. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://danskforfatterleksikon.dk/1850bib/bantonaugustbournonville.htm> (data obrashcheniya: 19.05.2023).

11. Bournonville Ch., August Bournonville: spredte minder i anledning af hundredaarsdagen. Samlede og udg. af Charlotte Bournonville. Gyldendal, 1905. 178 s. [Elektronnyj resurs]. URL: [https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt) (data obrashcheniya: 03.03.2023).
12. Caron J.-L. Musiques danoises pour les ballets de Bournonville. Le 14 avril 2013. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.resmusica.com/2013/04/14/les-danois-xviii-musiques-danoises-pour-les-ballets-de-bournonville/> (data obrashcheniya: 19.05.2023).
13. Korolek B. Tanec i tanceval'naya stihiya v muzyke Karla Nil'sena // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). S. 48–59.
14. Belyanskij D. V. Zolotoj vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2021. 297 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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



## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 796.4

### ПОСТАНОВКА КОРПУСА В МЕТОДИКЕ

Э. ЧЕККЕТТИ, Н. И. ТАРАСОВА И А. Я. ВАГАНОВОЙ

*Башкирцева Н. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Большая Пушкарская, д. 14 Б, Санкт-Петербург, 197101, Россия.

Вопрос о постановке корпуса — краеугольный для дискуссии о техническом арсенале классического балета. Он неразрывно связан и с эстетикой восприятия танца. Нет единых правил и методов воспитания постановки корпуса, которым бы следовали во всех странах и во всех балетных школах. Есть лишь несколько подходов, совмещение которых не представляется возможным из-за принципиально различных приемов выработки устойчивости, лежащих в их основе.

Основной задачей статьи является сопоставление важнейших методов постановки корпуса и выявление наиболее действенных из них. Анализ методик, представленных в трудах Г. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой, дает возможность заключить, что в системе А. Я. Вагановой правильная постановка корпуса имеет первостепенное значение для тренинга, а работа рук, ног и головы производна от объясненной и отработанной позиции корпуса в статике и динамике.

**Ключевые слова:** постановка корпуса, балетная методика, школа Чеккетти, методика Н. И. Тарасова, методика А. Я. Вагановой.

### APLOMB TRAINING IN METHODOLOGIES

BY E. CECCHETTI, N. I. TARASOV AND A. YA. VAGANOVA

*Bashkirceva N. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Boris Eifman Dance Academy, 14/B, Bol'shaya Pushkarskaya St., St. Petersburg, 197101, Russian Federation.

The main object of the article is comparison of aplomb training chief practices in E. Cecchetti, N. I. Tarasov and A. Ya. Vaganova methodological systems

and detection of the most effective among them. Issue of the aplomb training is the basis for all classical ballet technique; it is inextricably linked with dance aesthetics. Nonetheless the world ballet so far has no uniform rules or methods of aplomb training, acknowledged by all schools in all countries. There is a number of practices, each having its own advantages, though convergence of these practices is generally impossible due to fundamentally different methodology they are based on.

Analysis of the main methods, described in works by G. Cecchetti, N. I. Tarasov and A. Ya. Vaganova allows making the statement that in methodology by A. Ya. Vaganova the correct aplomb training has a dominant value, and hands, legs and head movements are logical outcomes of the correctly taught and mastered body position in statics and dynamics.

**Keywords:** aplomb training, ballet methodology, Cecchetti School, method by N. I. Tarasov, method by A. Ya. Vaganova.

Вопрос о постановке корпуса в балетном тренинге был и остается одним из важнейших на протяжении всей истории профессиональной подготовки танцовщиков. Именно он является основой для всего технического арсенала классического балета, он же неразрывно связан и с эстетикой восприятия танца, самого театрального действия. Тем не менее единого и простого ответа на вопрос о правилах и методах постановки корпуса на сегодняшний день в мировой балетной практике не выработано. Есть ряд подходов, каждый из которых обладает своими преимуществами, но их совмещение зачастую не представляется возможным из-за принципиально различных приемов выработки устойчивости, лежащих в их основе. В данной статье анализируются важнейшие методы постановки корпуса, выявляются наиболее действенные из них.

Вопрос о постановке корпуса ставился и рассматривался неоднократно лучшими мастерами русской балетной педагогики в соответствующих разделах учебников и учебных пособий Н. П. Базаровой, В. П. Мэй [1; 2], А. Я. Вагановой [3], С. Н. Головкиной [4], В. С. Костровицкой [5], А. М. Мессерером [6], А. В. Никифоровой [7], П. А. Пестовым [8]. Общая идея построения балетного урока была представлена в монографиях Ю. И. Громова (и др.) [9], В. С. Костровицкой [10], А. А. Писарева [11], Г. Г. Альберта [12]. Способы решения проблемы были предложены в статьях энциклопедических изданий. Тем не менее мы считаем, что возможности сравнительного анализа методов постановки корпуса далеко не исчерпаны.

Методика постановки корпуса не раз становилась предметом исследования мастеров балетной педагогики разных школ. Суммируя опыт преподавания прославленной школы Энрике Чеккетти, его сын и наследник хореографического

метода Грациозо Чеккетти называл корпус центром равновесия, который необходимо постоянно тренировать и укреплять, обеспечивая тренировками плавность и слаженность движений. Он особенно подчеркивал, что прямое положение тела должно сохраняться при любых позах, за исключением арабеска. Центром внимания должна быть поясница, которую необходимо специально укреплять [13, с. 38–39].

В этом, кажется, бесспорном утверждении существует, тем не менее, целый ряд нюансов. Во-первых, умение держать равновесие декларируется как данность и привязывается к статичной оси, в то время как танец есть постоянная динамика. Во-вторых, из общих рассуждений о равновесии не ясно, насколько естественной, эстетичной и свободной должна смотреться каждая поза, как умение держать равновесие может помочь ученику освоить базовые движения.

Заслуги школы Э. Чеккетти были признаны всеми мастерами балета XIX века, в том числе Анной Павловой. Признавала их и А. Я. Ваганова, но «достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке» [3, с. 5]. Взяв лучшее из французской и итальянской школ, обогатив их национальными традициями исполнительства и педагогики, мастера русского балетного театра предложили миру собственную манеру исполнения и собственный подход к тренингу, квинтэссенцией которого и стала методика А. Я. Вагановой. Во всех воспоминаниях об уроках неизменно указывалось на то значение, которое придавала А. Я. Ваганова работе над устойчивостью, верным подходам к постановке корпуса. По свидетельству Л. Д. Блок, в уроках А. Я. Вагановой нет и намёка на картинность или нарочитость в позировании, в работе рук; зато главная роль в исполнении любого *pas* отводится верной работе корпуса, устойчивости, органичности [14, с. 444–445].

В наиболее полном и развернутом виде проблема постановки корпуса в процессе профессиональной подготовки артиста балета была освещена в работах Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой, а также ближайших учеников и последователей последней — Н. П. Базаровой и В. П. Мэй.

В книге Н. И. Тарасова «Классический танец: Школа мужского исполнительства» вопросу постановки корпуса отведен целый раздел. Н. И. Тарасов начинает рассуждение на тему правильной работы корпуса с раскрытия понятия «апломб» (*aplomb*) через этимологию самого слова: апломб в буквальном переводе означает — «отвес». «Отвес, в танце — устойчивость, которая позволяет танцовщику действовать не только технически совершенно, но и художественно целесообразно, музыкально», — утверждает Тарасов [15, с. 37].

Выработка устойчивости носит, по Н. И. Тарасову, характер абсолютной и безальтернативной необходимости, без него искусство танца немислимо, и с этим утверждением нельзя не согласиться. Владение апломбом необходимо для передачи образности и самой фактуры танцевального движения, и отработка ее ведется при преподавании абсолютно всех аспектов танцевального искусства.

Одновременно с этим Н. И. Тарасов говорит о необходимости воспринимать выработанную устойчивость не как конечную цель тренинга, а как инструмент технической выразительности, который не должен подменять собой стоящие перед исполнителем художественные задачи, т. е. чрезмерное подчеркивание выработанного апломба так же разрушительно для исполнительства, как и его отсутствие.

Выработка устойчивости зависит от соблюдения следующих правил:

1. Плотная постановка ступней на поверхность пола. Удержание равновесия с помощью активной работы пальцев ног.
2. Избегание навала на большой палец ноги.
3. Примыкание ступни к полу должно быть мягким, но цепким.
4. В удержании равновесия особое внимание стоит уделить щиколотке, колену и бедру. Координация их выворотной работы с эластичной и крепкой постановкой стопы — залог устойчивости танцовщика.
5. Во время plié колено должно двигаться по одной вертикали со стопой, отклонение его вперед нарушает баланс [15, с. 38].

Основой же устойчивости считается верная координация позвоночника, позволяющая удерживать центр тяжести на опорной ноге и сохранять необходимую собранность [15, с. 39].

Помимо координации позвоночника, Н. И. Тарасов обращает особое внимание на движения рук и головы. Именно верная работа рук, по определению Н. И. Тарасова, — залог приобретения учащимся исполнительского апломба, а устойчивость и порождаемая ею выразительность определяются согласованными движениями рук, ног и головы [15, с. 40–41].

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что для методики Н. И. Тарасова выработка правильных ощущений в работе с корпусом связана с целым комплексом равнозначных навыков, в которых «воспитание» осанки (непосредственный тренинг мышц спины) неразрывно связано с координацией рук, ног, головы; и все эти меры равнозначны для достижения конечной цели, а следовательно, требуют равного внимания и проработки в ходе урока.

Основополагающую роль в системе балетного тренинга отводит постановке корпуса и А. Я. Ваганова. Идея «правильной работы» в данной области многократно высказывается ею в учебнике «Основы классического танца». Как пишет А. Я. Ваганова, для исполнения сложных комбинаций на середине «ученицы

должны быть основательно подготовлены в предыдущих классах: овладеть крепостью корпуса и устойчивостью, чтобы столкнувшись с новыми большими трудностями, не терять самообладания» [3, с. 14]. Этой задаче посвящено построение урока с самых младших классов; сам подход к освоению материала.

Корпус должен быть собранным, «нераспущенным». Эта мысль прививается учащимся с самых азов изучения балетных движений. А. Я. Ваганова, объясняя необходимость овладения *plié* в порядке позиций, замечает, что более легкое и, на первый взгляд, логичное освоение этого движения со второй позиции может привести к расхлябанности корпуса. Поэтому более сложная первая позиция прививает с самого начала ощущение собранности в теле, как в постановке спины, так и бедер, и это в дальнейшем благотворно сказывается на всей методике преподавания [3, с. 17]. При правильно построенном процессе воспитания осанки, укрепления собранности корпуса впоследствии к *plié* добавляется работа рук [3, с. 24]. При этом А. Я. Ваганова подчеркивает, что выработка верных ощущений в постановке корпуса — процесс длительный и трудный. Поэтому начинать занятия нужно в положении *en face*, на первом этапе сосредотачиваясь на работе ног, и продолжать это до тех пор, пока верная осанка во время движения не станет достигаться спокойно, без лишнего напряжения. Обычно это происходит к концу первого года, после чего можно вводить в тренинг азы элементов артистизма.

Первоначальная постановка корпуса связана, прежде всего, с осмысленностью и контролем за поворотами плеч и головы: положение *en face* для первой и второй позиций чередуется с поворотом плеча на третьей и четвертой. То есть воспитание корпуса ставится в прямое соответствие с выработкой верных ощущений при исполнении движений *croisée* и *effacée*, которые и мыслятся А. Я. Вагановой как фундамент классического танца в целом. Так, в урок вводится понятие «*epaulement*» — «поворот плеч в ту или иную сторону», и здесь важнейшим моментом А. Я. Ваганова полагает выработку правильных навыков направления головы при движении, особенно подчеркивая необходимость свободы при движениях шеи. Это задача второго года обучения, тогда как первый посвящен выработке основных ощущений устойчивости, производимых в положении *en face*, и развития мускулатуры, поддерживающей осанку.

Говоря о дальнейшей работе по постановке корпуса при исполнении движений, А. Я. Ваганова подчеркивает, что в ней может и должна присутствовать довольно большая вариативность при сохранении единого принципа собранности и подтянутости. В книге дается несколько возможных вариантов изучения *croisée* и *effacée* назад и вперед [3, с. 25–26], работа *en dedans* и *en dehors* [3, с. 26–27], при том, что цель выработки верной постановки корпуса остается неизменным лейтмотивом. Цель постановки корпуса — апломб, что, по определению А. Я. Вагановой, является важнейшим вопросом

подготовки любого танцовщика. Вырабатывается он на протяжении всего периода обучения, и только к концу программы всестороннего тренинга можно рассчитывать на его обретение. Тем не менее задача овладения устойчивостью должна быть ясна ученику с самого начала. А. Я. Ваганова подчеркивает, что именно «правильно поставленный корпус — основа для всякого pas» [3, с. 28].

Последователи и ученики А. Я. Вагановой, Н. П. Базарова и В. П. Мэй, творчески развили и продолжили дело своего наставника. Н. П. Базарова ввела в практику обязательный предварительный двухнедельный тренинг для детей младшего возраста, способствующий укреплению мышц бедер, голеней, спины и ягодиц [2, с. 18].

А. Я. Ваганова также постоянно напоминала, что верность постановки ног определяется не напряженностью суставов, а правильным распределением усилий [3, с. 28]. Основным и требующим наибольшего внимания объектом тренировки остается спина<sup>1</sup>, но главным центром внимания в этом вопросе должна стать именно поясница.

Правильно развитая мускулатура спины сама по себе не является еще конечной целью работы. Полемизируя с мастерами итальянской школы, А. Я. Ваганова замечает: «В экзерсисе итальянской школы корпус держат прямо и при *grand battement jeté* назад, но тогда нога неизбежно сгибается в колене, и вся линия беспокойная, ломанная» [3, с. 33].

В тех случаях, когда при упражнении корпус намеренно раскачивают назад и вперед (например, при исполнении *grand battement jeté balancé*), ощущение равновесия должно оставаться неизменным, и рука, держащаяся за палку, лежит недвижно, сохраняя лишь возможность опоры, но не помогая движению корпуса [3, с. 34]. К этой мысли А. Я. Ваганова возвращается постоянно, какая бы область балетного тренинга ни рассматривалась — позиции рук, исполнение *port de bras*, *attitudes*. Зачастую полемика с итальянской школой возникает именно в вопросах верной постановки корпуса при исполнении того или иного движения. Так, в отработке *attitudes* требования итальянской школы держать прямой корпус с прямой спиной, создавая рисунок позы только поворотом головы и поднятием одной или другой руки, опровергаются А. Я. Вагановой именно с позиций непродуманности работы корпуса [3, с. 58–59]. В этом вопросе А. Я. Ваганова признает большую проработанность техники во французской школе. Но уже в исполнении *arabesque* и французская, и итальянская манеры не принимаются именно из-за недостаточного внимания и продуманности в отношении к постановке корпуса. Во всех вышеизложенных вопросах А. Я. Ваганова неизменно подчеркивает необходимость сильной, тренированной спины

<sup>1</sup> А. Я. Ваганова пишет о «стержне», т. е. о позвоночном столбе [3, с. 29].



для исполнения любого движения, но спина эта должна быть не застывшая, вытянутая строго вертикально, а гибкая, «схваченная в пояснице» [3, с. 60].

Координация работы корпуса, рук и ног также требует пояснений в связи с описанием техники исполнения каждого движения и позы. А. Я. Ваганова указывает на необходимость свободы в верхней части корпуса при разучивании прыжков на пальцах [3, с. 115]. Столь же тщательно подходит А. Я. Ваганова к рассмотрению абсолютно всех рас и комбинаций, и лейтмотивом здесь проходит одна важнейшая мысль: движения рук и ног при освоении любого движения необходимо ощущать как дополнительные, вспомогательные по отношению к общей работе корпуса. Это проявляется и в частных примерах, например, в особом указании, что форс для пируэтов берется именно руками при неподвижном корпусе [3, с. 121], что твердая и уверенная постановка руки здесь — основа правильного выполнения движения [3, с. 123]. Но что главное и основное условие верного выполнения движения — собранный, грамотно выстроенный корпус [3, с. 126] и т. д.

Особую роль в воспитании правильной работы корпуса А. Я. Ваганова видит в оттачивании *port de bras*, в усиленном внимании к *adagio*, особенно в подготовке девочек. Но это не сводится к определенным упражнениям или группе упражнений. Весь комплекс балетного тренинга базируется как раз на идее воспитания апломба как естественной части и базы в любом движении и позе. Эту мысль блестяще сформулировал в своей статье П. А. Гусев, а затем она же была многократно повторена в работах по методике классического танца приверженцами вагановской школы: «Особой заслугой Вагановой следует считать разработанные ею методические правила о роли и значении в танце движений рук, корпуса и головы. Но это делалось и до нее. Рабочая же, подчеркиваю, именно рабочая, вспомогательная роль рук — это технологическое открытие Вагановой, очень облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движения рук. Особо подчеркивала Ваганова “хозяйскую” роль корпуса в танце и умела добиваться у своих учениц поразительного владения корпусом» [16, с. 254–263; 17, с. 13].

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что в системе А. Я. Вагановой воспитание корпуса, правильная его постановка имеют главенствующее значение в ходе тренинга, в то время как работа рук, ног и головы логически вытекает из верно объясненной и отработанной позиции корпуса в статике и динамике.

На основе сравнения подходов к вопросу о постановке корпуса в методиках Э. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой можно сделать следующие выводы:

1. Вопрос постановки корпуса представляется важным всем классикам балетной педагогики, но методы работы по воспитанию правильной постановки и приоритеты расставляются ими по-разному.



2. В школе Чеккетти основой постановки признается максимально выработанный апломб (но стремление его соблюдать неизменно приводит к неестественности поз, работы рук и ног, что неоднократно отмечалось мастерами балета в конце XIX – начале XX века).
3. Методика Н. И. Тарасова, наследующая достижения лучших мастеров русской балетной школы, предлагает организовывать процесс постановки корпуса в неотрывной связи с одновременной и равнозначной работой по выработке культуры движения рук, ног и головы, таким образом, рекомендуя уделять равнозначное внимание сразу четырем аспектам тренинга. Это справедливое требование, тем не менее, усложняет методическую работу в области концентрации внимания, особенно в младших классах. Тем не менее, поставленные цели эстетически оправданы и созвучны принципам лучших образцов отечественной балетной школы.
4. Методика А. Я. Вагановой, отдавая приоритет постановке корпуса в процессе тренинга, существенно облегчает педагогические задачи и предоставляет учащимся возможность быстрее и успешнее овладеть всем многообразием движений классического балета.
5. В методике А. Я. Вагановой процесс постановки корпуса не ограничен младшими классами, но органически вплетен в канву общей подготовки артиста балета на протяжении всего периода обучения. Первоначальный этап закладывает основу работы с корпусом, которая впоследствии совершенствуется и оттачивается на протяжении всех балетных уроков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базарова Н. П. Классический танец. Методика обучения в четвертом и пятом классах. Л.: Искусство, 1975. 183 с.
2. Базарова Н. П., Мэй В. П. Азбука классического танца: Первые три года обучения. Учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / вступ. ст. В. М. Красовской. М.: Искусство, 1983. 207 с.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Лань, 2000. 192 с.
4. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах. М.: Искусство, 1989. 160 с.
5. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. Л.: Искусство, 1981. 263 с.
6. Мессерер А. М. Уроки классического танца. СПб.: Лань, 2004. 376 с.
7. Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. СПб.: Искусство России, 2005. 117 с.

8. *Пестов П. А.* Уроки классического танца. 1 курс. Учебно-методическое пособие. М.: Вся Россия, 1999. 428 с.
9. *Громов Ю. И., Звездочкин В. А., Каплан С. С.* Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарева. СПб.: СПбГУП, 2015. 124 с.
10. *Костровицкая В. С.* Классический танец: Слитные движения. М.: Советская Россия, 1961. 56 с.
11. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 272 с.
12. *Альберт Г. Г.* Александр Пушкин. Школа классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 176 с.
13. *Чеккетти Г.* Полный курс классического танца. Школа Энрике Чеккетти / пер. с итал. Е. Лысовой. М.: АСТ, Астрель, Кладезь, 2010. 512 с.
14. *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. М.: Искусство, 1987. 556 с.
15. *Тарасов Н. И.* Классический танец: Школа мужского исполнительства. 3-е изд. СПб.: Лань, 2005. 512 с.
16. *Гусев П. А.* Великий педагог // Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи, воспоминания, материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 254–263.
17. *Сафронова Л. Н.* Уроки классического танца: метод. пос. для педагогов. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2003. 192 с.
18. *Грант Г.* Практический словарь классического балета / пер. с англ. Е. Б. Малаховской, Н. А. Вихревой. М.: ГИТИС; МГАХ, 2009. 136 с.
19. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время / предисл. Б. Ахмадулиной. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1990. 265 с.
20. *Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрыгин А. И.* Методика классического тренажа. М.: Искусство, 1940. 169 с.
21. *Писарев А. А.* 20 уроков классического танца: учеб. пос. / авт.-сост. И. Л. Кузнецов. М.; СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, Рос. ин-т театр. искусства — ГИТИС, 2016. 114 с.
22. *Прибылов Г. Н.* Словарь-справочник терминологии классического танца. М.: МГАХ, 2006. 118 с.
23. *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 31 с.
24. *Силкин П. А.* Русская школа классического танца: монография. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2012. 137 с.

REFERENCES

1. *Bazarova N. P.* Klassicheskij tanec. Metodika obucheniya v chetvyortom i pyatom klassah. L.: Iskusstvo, 1975. 183 s.
2. *Bazarova N. P., Mej V. P.* Azbuka klassicheskogo tanca: Pervye tri goda obucheniya. Uchebno-metodicheskoe posobie dlya vysshih i srednih uchebnyh zavedenij iskusstva i kul'tury / Vstup. stat'ya V. M. Krasovskoj. M.: Iskusstvo, 1983. 2-e izdanie. 207 s.
3. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tanca. Izd. 6. Seriya «Uchebniki dlya vuzov. Special'naya literatura». SPb.: Lan', 2000. 192 s.
4. *Golovkina S. N.* Uroki klassicheskogo tanca v starshih klassah. M.: Iskusstvo, 1989. 160 s.
5. *Kostrovickaya V. S.* 100 urokov klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1981. 263 s.
6. *Messerer A. M.* Uroki klassicheskogo tanca. SPb.: Lan', 2004. 376 s.
7. *Nikiforova A. V.* Sovety pedagoga klassicheskogo tanca. SPb.: Iskusstvo Rossii, 2005. 117 s.
8. *Pestov P. A.* Uroki klassicheskogo tanca. 1 kurs. Uchebno-metodicheskoe posobie. M.: Vsy Rossiya, 1999. 428 s.
9. Gromov Yu. I., Zvezdochkin V. A., Kaplan S. S. Muzhskoj tanec v peterburgskoj baletnoj shkole: Pedagogicheskoe nasledie V. I. Ponomareva. SPb.: SPbGUP, 2015. 124 s.
10. *Kostrovickaya V. S.* Klassicheskij tanec: Slitnye dvizheniya. M.: «Sovetskaya Rossiya», 1961. 56 s.
11. *Kostrovickaya V. S., Pisarev A. A.* Shkola klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
12. Al'bert G. G. Aleksandr Pushkin. Shkola klassicheskogo tanca. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2013. 176 s.
13. *Chekketti G.* Polnyj kurs klassicheskogo tanca. Shkola Enrike Chekketi / per. s ital. E. Lysovoj. M.: AST; Astrel'; Kladez', 2010. 512 s.
14. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost' / Vstup. Stat. V. M. Gaevskogo. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
15. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanec: SHkola muzhskogo ispolnitel'stva. 3-e izdanie stereotipnoe. SPb.: Lan', 2005. 512 s.
16. *Gusev P. A.* Velikij pedagog // Agrippina Yakovlevna Vaganova: Stat'i, vospominaniya, materialy. L.; M.: Iskusstvo, 1958. S. 254–263.
17. *Safronova L. N.* Uroki klassicheskogo tanca: Metodicheskoe posobie dlya pedagogov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2003. 192 s.
18. *Grant G.* Prakticheskij slovar' klassicheskogo baleta / per. s angl. E. B. Malahovskoj, N. A. Vihrevoj. M.: GITIS; MGAH, 2009. 136 s.
19. *Messerer A. M.* Tanec. Mysl'. Vremya / Predisl. B. Ahmadulinoj. 2-e izd., dop. M.: Iskusstvo, 1990. 265 s.
20. *Moric V. E., Tarasov N. I., Chekrygin A. I.* Metodika klassicheskogo trenazha. M.: Iskusstvo, 1940. 169 s.

21. *Pisarev A. A.* 20 urokov klassicheskogo tanca: Uchebnoe posobie / Avt.-sost. I. L. Kuznecov. M., SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, «Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2016. 114 s.
22. *Pribylov G. N.* Slovar'-spravochnik terminologii klassicheskogo tanca. M.: MGAH, 2006. 118 s.
23. *Silkin P. A.* Istoriya i teoriya baletnoj pedagogiki. SPb.: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. 311 s.
24. *Silkin P. A.* Russkaya shkola klassicheskogo tanca: monografiya. SPb.: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2012. 137 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Башкирцева Н. В. — преподаватель классического танца; заслуженная артистка РФ, лауреат международного конкурса; bashkirceva-natalya@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bashkirceva N. V. — Classical Dance Tutor; bashkirceva-natalya@mail.ru

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 786.2

### ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ФИНАЛ ТРАГЕДИИ

*Белюнайте Л. С.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 191167, Россия.

Статья посвящена Четвертой сонате для фортепиано Галины Ивановны Уствольской (1957), которая рассматривается как одно из центральных сочинений композитора. Предметом анализа впервые становится лирическая составляющая в Четвертой сонате, соотношенная с трагизмом творчества Уствольской. Трагическое в Сонате, по мнению автора, присутствует в трех составляющих прощания — плаче, отпевании и оплакивании. Рассматривается интонационная сфера сочинения, обозначается жанровое происхождение материала частей, намечается дальнейший путь развития образных сфер Четвертой сонаты, а также приводятся нотные примеры, иллюстрирующие наиболее важные, с точки зрения автора, этапы драматургии сочинения.

**Ключевые слова:** Г. И. Уствольская, лирика, прощание, плач, отпевание, оплакивание, попевка.

### GALINA USTVOLSKAYA'S *FOURTH PIANO SONATA*: A PRELIMINARY FINALE TO THE TRAGEDY

*Belyunayte L. S.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya Sq., 2 A, Saint-Petersburg, 191167, Russian Federation.

This article is dedicated to Galina Ustvol'skaya's *Fourth Sonata for Piano* (1957), which occupies a central position in the composer's sonata works. The Sonata's dramaturgy was prepared by previous works in the genre, notably

the Second and Third Sonatas, and it closes the first period in the evolution of sonatas. At the same time, the Sonata reveals no small points of contact with the Twelve Preludes for Piano composed in 1953. In the opinion of the author, in these two works for the first time the lyricism can be seen so vividly. The object of the analysis in this article is the lyrical element of the Fourth Sonata refracted through the prism of Ustvol'skaya's tragedy. The author suggests that the lyricism in the Sonata should be interpreted through three hypostases of the sphere of farewell: lamentation, funeral and mourning. The most developed and complicated path is weeping. Embodied in a few seconds of a chant, lament pervades the entire thematicism of the Sonata. The author examines the intonational sphere of the work, outlines the genre origins of the material in the movements and sketches the further path of development of the imagistic spheres of the Fourth Sonata. The article provides sheet music examples to illustrate the most important, in the opinion of the author, stages of the dramaturgy of the work.

**Keywords:** G. I. Ustvol'skaya, lyrics, farewell, lamentation, mourning, chant.

Четвертая соната Галины Уствольской (1957) занимает центральное положение в создававшемся на протяжении всего творческого пути композитора цикле фортепианных сонат (Первая соната была написана в 1947 году, а Шестая — в 1988-м). Единство этого цикла, по мнению Т. П. Самсоновой, связано с эволюцией роли кластера: «Творчество Галины Уствольской представляет особенный интерес для понимания кластера как явления композиционной системы и основы музыкальной драматургии. Кластерная техника у Уствольской проходит несколько фаз развития. Относительно слабо обозначившись во Второй фортепианной сонате (1949), она уже в Третьей (1952) занимает довольно заметное место. В Четвертой (1957), Пятой (1986) и Шестой (1988) сонатах кластерная техника занимает решающее положение и превращается в детально разработанную систему не только технических средств, но становится основой музыкальной драматургии, носителем высшего духовного смысла» [1, с. 194].

Несомненно, роль кластера весьма существенна в фортепианных произведениях Уствольской. Однако признать за ним «решающее положение» и, тем более, считать «основой музыкальной драматургии», как и «высшим духовным смыслом», представляется, как минимум, проблематичным. Кластер — это прием, способ, выразительное средство, которое, если вспомнить слова Е. А. Ручьевской («...музыка — это клапан эмоций»), должно восприниматься, прежде всего, в контексте своего влияния на функционирование этого «клапана».

По мнению Г. П. Овсянкиной, автора монографии «Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича», эволюция сонатного творчества находится в тесной связи с развитием



выразительного языка композитора и формы. В третьей главе упомянутого труда автор выделяет три периода этой эволюции. К первому периоду, по ее мнению, относятся сонаты с Первой по Четвертую. Именно в них сформировались основные черты сонатного стиля композитора: «...прелюдийная роль первых частей, высокое смысловое значение финалов, неординарная полифонизация фактуры, замены темы на тематические элементы, монодийное мышление, появление звукомотивов и мотивов-кластеров, повышение роли фонических процессов, особое значение динамики и темпа в формировании музыкальной ткани» [2, с. 162]. При этом в *Третьей сонате* происходит «сжатие цикла, в результате чего образуется одночастная композиция» [2, с. 163]. Второй период в сонатном творчестве, по мнению автора, приходится на Пятую сонату, новаторскую по своей форме. Это «одночастная композиция из десяти самостоятельных контрастных афористичных разделов» [2, с. 164], в которой «своеобразно переосмысливается сюитный принцип» [2, с. 164]. И, наконец, к третьему периоду Г. П. Овсянкина относит Шестую сонату: «это “сквозная” композиция, суть которой — варьирование-развитие образа колокольности, основанное на полифонических модификациях кластерных созвучий» [2, с. 165]. В Четвертой сонате «намечается возврат к четырехчастному афористичному циклу, еще более лаконичному, чем в Сонате № 1» [2, с. 161]. Кроме того, Г. П. Овсянкина пишет, что «эта композиция является редким примером классической сонатной формы (хотя и без разработки) в фортепианном творчестве Уствольской» [2, с. 168].

На наш взгляд, эволюция фортепианных сонат Уствольской обнаруживает себя в постепенном становлении и развитии сферы *лирики*. В этом отношении Четвертая соната является одной из самых лирических сочинений Уствольской, так как намеченная в более ранних сонатах, эта образная и жанровая сфера и пути ее развития находят в сочинении 1957 года яркое и лаконичное воплощение<sup>1</sup>.

Следует отметить, что Четвертая соната находится в центре не только цикла сонат, но и всего фортепианного творчества композитора<sup>2</sup>. При этом Соната разделяет свое «срединное положение» с написанными четырьмя годами ранее Двенадцатью прелюдиями для фортепиано. Эти два сочинения, помимо лирического начала, объединяют еще два общих признака. Первый из них связан с тем, что, как Соната, так и Двенадцать прелюдий представляют собой

---

<sup>1</sup> Не зря изначально это сочинение имело название Сонатины (см.: Новые фортепианные произведения советских композиторов. Вып. 7. М.: Сов. композитор, 1971. 88 с.).

<sup>2</sup> Кроме шести сонат, к фортепианному творчеству Уствольской относится Концерт для фортепиано, струнных и литавр (1946), а также Двенадцать прелюдий для фортепиано (1953).

квазициклические композиции, в которых признаки цикла сочетаются с контрастно-составной формой: над двенадцатичастной (Двенадцать прелюдий) и четырехчастной (Четвертая соната) структурами обоих сочинений обнаруживается сквозная драматургия, существенно переосмысливающая функции частей в сравнении традиционным циклом. Вторым признаком, объединяющим названные сочинения — наличие единого интонационного комплекса, лежащего в основе их драматургии. В последнем сочинении этот комплекс составляют два контрастных элемента<sup>3</sup>: первый элемент представляет собой мотив из двух разнонаправленных секст; второй — мотив, основанный на поступенном диатоническом движении. Секстовый мотив, являющийся носителем индивидуальной лирической интонации, постепенно разрушается под воздействием механистического, словно «обезличенного» движения, и в последней прелюдии исчезает. В Четвертой сонате исходный интонационный комплекс составляет плачевая попевка, которая, подобно мотиву из двух секст в Двенадцати прелюдиях, подвергается испытанию на прочность и в последней из частей распадается. Однако после этого в Сонате возникает чрезвычайно выразительная лирическая кода, в которой возрождается главный интонационный элемент сочинения.

Разговор о лирической составляющей выразительной сферы музыки Уствольской даже сегодня может показаться странным. Ударный характер контакта с инструментом, зачастую предельная динамика, достигающая *fffff*, равно как и специфические приемы звукоизвлечения, в том числе кластеры, казалось бы, не располагают к поиску лирической компоненты ее стиля. Вместе с тем уже в ранних фортепианных сочинениях Галины Уствольской (таких как Концерт для фортепиано, струнного оркестра и литавр, первые три сонаты) обнаруживает себя столь же свойственная выразительному языку композитора кантилена.

Содержанию музыки Уствольской часто приписывают пафос социального протеста. Приведем высказывание И. Райскина — автора предисловия к книге Н. Васильевой «Галина Уствольская»<sup>4</sup>: «Пушкинский “шестикрылый серафим” явился Галине Уствольской “в пустыне чахлой и скупой” — в советское безвременье. Неистовый протест, который в ее произведениях взывает к сердцам людей, кажется гласом вопиющего в пустыне» (цит. по: [4, с. 5]). Думается, что, если и вести речь о протестном пафосе музыки Уствольской, то ее музыка,

---

<sup>3</sup> Отметим, что сопряжение двух контрастных элементов лежит в основе многих сочинений Уствольской, в частности Шестой сонаты. С. Коробейников отмечает: «Весьма классична и основная драматургическая антитеза сонаты. Она опирается... на противостояние ударности и настойчивой поступенности... и *сферы* *lamento*...» [3, с. 79].

<sup>4</sup> Тема неконформизма Г. Уствольской освещена также в статьях Е. Гусевой [5], А. Скрипко [6], В. Сулина [7] и др. Особенно популярна эта тема в трудах западных исследователей: диссертации Е. Налимовой [8], С. Поповича [9], К. Регович [10] и др.

скорее, — не социальный протест, а протест против разрушения и уничтожения человеческой души. В этой связи «звуковая агрессия» ее сочинений является своеобразным средством защиты, оберегающим скрытую в содержании хрупкую и чрезвычайно уязвимую лирическую эмоцию. Об этом, к примеру, пишет К. Южак: «Внешняя суровость и замкнутость, нарочитая бесстрастность произведений Уствольской — это лишь тонкий панцирь, за которым прячется остро, богато, глубоко чувствующая душа» [11, с. 101].

Отсюда и трагический колорит музыки Уствольской. Л. Раабен, характеризуя Вторую симфонию Уствольской, пишет: «Трагизм ее — это трагизм гневного протеста, нравственного несогласия со злом, злом духовной опустошенности, нравственного одичания» [12, с. 116]. Именно таким образом понимаемый трагизм придает даже небольшим произведениям композитора симфонический масштаб. Не потому ли Уствольская была против того, чтобы ее сочинения называли камерными: «Дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки, мне очень трудно всё время читать: “камерная музыка”, “камерная симфония”. Даже все мои сонаты “Большой дуэт”, “Дуэт для скрипки и рояля”, Композиции и т. д. — не камерные!» [13, с. 3]?

Лирическая эмоция Уствольской трагична по своей природе — это эмоция прощания с усопшим. В Четвертой сонате Уствольской прощание присутствует в составляющих таинства. Первая — непосредственная, пожалуй, самая открытая реакция на трагическое событие — *плач*, «беззаветная реакция на смерть» [14, с. 114]. В Четвертой сонате интонационным воплощением плача является малосекундовая попевка с «зонным»<sup>5</sup> полутоновым расширением верхнего тона, которое является инструментальным аналогом вокального фольклорного плача. Вторая часть прощания — *отпевание*. В отличие от плача отпевание более сдержано в эмоциональном проявлении, так как это обряд, обладающий регламентацией и согласованностью действий, а потому и более объективный в своем высказывании. Не случайно в фортепианной музыке Уствольской отпевание представлено эпизодами, фактура которых напоминает хор. Наконец, третья часть прощания в Четвертой сонате Уствольской — *оплакивание*. Это вечная, сколько существует человеческая память, скорбь. В музыке Уствольской оплакивание отличается от плача возвышенным и просветленным состоянием.

---

<sup>5</sup> «Зона» — совокупность прилегающих к основной ступени тонов. Этот термин используется И. Е. Рогалевым для обозначения характерного в музыке XX века явления, в котором «ступеневая вариантность... приводит к тому, что ступени лада как бы утрачивают свою высотную определенность, распространяя свое влияние в полутоновом (реже тоновом) диапазоне» [15, с. 44]. Это обстоятельство, в свою очередь, «приводит к возникновению ступеневых зон [курсив мой, — Л. Б.], то есть звукового пространства вокруг той или иной ступени, управляемой представляемой ею функцией» [15, с. 44].

Каждая из перечисленных составляющих имеет развитие в Четвертой сонате. Наиболее сложно развивается *плач*, так как плачевая попевка пронизывает тематизм всего сочинения. Отпевание и оплакивание же имеют локальное, не выходящее за пределы эпизодов, которыми они представлены, развитие.

Первый этап развития плача — первая часть. В ней малосекундовый мотив является главным элементом интонационного развития, основанного на постепенном увеличении «пространства» этого мотива: уже в первом проведении темы после двух малосекундовых мотивов, образующих нисходящую секвенцию, следует трехзвучный вариант ее последнего звена с повтором звука *d*, подчеркивающим плачевую природу мотива. Во втором проведении плачевой мотив расширяется еще больше, а в третьем вырастает во фразу, состоящую из нескольких «сцепленных» воедино малосекундовых попевок, завершающуюся выразительной «соскальзывающей» нисходящей квартой (*прим. 1*).



Прим. 1. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. I, тема 1

Разрастание плачевого мотива приводит к появлению второй, производной от него, темы, основанной на непрерывном потоке восьмых. Начальный плачевый мотив оказывается внутри вращающегося движения — причитания, особую выразительность которому придает канон<sup>6</sup> (*прим. 2*).

<sup>6</sup> Этот канон можно сравнить с каноном коллективных причитаний, существовавших в народной культуре. По словам В. Щурова, «...происходит хаотичное сочетание вокальных линий, в каждом случае неодинаковое в зависимости от индивидуальной манеры каждой из участниц обряда» [16, с. 50].



Прим. 2. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. I, тема 2

Дальнейшее развитие плачезового мотива в первой части отмечено контрапунктом двух тем. Именно в этот момент становится ощутимым, несмотря на интонационную близость, противоречие между ними. В результате к концу части первая тема распадается на составляющие ее, проводимые в разных регистрах, мотивы. Своей рассредоточенностью они в значительной степени рассеивают эмоциональное напряжение.

Во второй части развитие плачезового мотива продолжается, но при этом обретает иной, драматический смысл. Если в первой части плачезовый мотив остается в рамках вокального по своему происхождению тематизма, то во второй части он попадает в чуждую его природе агрессивную жанровую инструментальную среду токкаты, разрушительный характер которой к тому же подчеркивается динамикой *ffff* (прим. 3).

Драматизм, или даже трагизм, ситуации заключается в том, что оказавшийся в этой среде выразительный индивидуальный мотив превращается в «ячейку» обезличенного моторного движения — потока. Переосмысление самой сути плачезового мотива приводит к временному исчезновению этой важнейшей для данного сочинения интонации. В третьей части Четвертой сонаты плачезовый мотив уступает место фанfare. Акцентированная, усиленная сухой беспедальной звучностью, эта фанfare воспринимается как победа над лирической составляющей содержания Сонаты (прим. 4).

Возвращение плача происходит лишь в четвертой части. Впрочем, оно существенно меняет облик интонации плача: сначала в мотиве исчезает «зонное» расширение верхнего тона, после чего сам мотив словно «распадается» на отдельные звуки (прим. 5).

Место появления второй части прощания — *отпевания* — средний раздел второй части. В этот момент начинает петь рояль. Чрезвычайно важно авторское указание *pppp*, отчего звучание начинает напоминать пение вполголоса (прим. 6).

Интонационную основу этого пения составляет плачезовый мотив, а точнее, его вариант с повторяющимся звуком из первого проведения темы первой части. Малосекундовый мотив в данном эпизоде становится более распевным.

$\text{♩} = 192$

*(fff)*

Прим. 3. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. II, тема 1

$\text{♩} = 184$

$(\text{♩} = \text{♩})$

*fff*

Прим. 4. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. III, тема 1

$\text{♩} = 104 (108)$

*p*

Прим. 5. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. IV, тема 1



♩ = 66

*pppp*

*ppp espr.*

*ppp*

Прим. 6. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. II, тема 2

♩ = 104 (108)

*mf*

Прим. 7. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. IV, трансформация колокола

Одновременно с хоровой фактурой в среднем разделе второй части выходит на первый план еще один знак трагического прощания — колокол. При этом в процессе развертывания в среднем эпизоде погребальный характер колокола довольно быстро переходит в тревожное, напоминающее набат звучание, чему способствуют увеличивающаяся динамика и появление акцентов. После этого в четвертой части колокол предстает лишенным звона: его удары становятся сухими и безжизненными (прим. 7).

$\text{♩} = 104 (108)$

Прим. 8. Четвертая соната Г. Уствольской. Кода

Третья составляющая прощания (*оплакивание*), своего рода запаздывающий элемент в драматургии Сонаты, появляется в коде четвертой части. В ней возникает лирическая, по-детски наивная тема, которая в силу своего положения в форме будто «парит» над конфликтом, развернувшимся в Сонате. Драматургическая функция этой темы — отстранение. Ее колорит возвышен и просветлен. Материал такого звучания — довольно редок для творчества Уствольской. Появление этой темы и подчеркивает уникальность сочинения, о котором идет речь (*прим. 8*).

Вместе с тем кода Четвертой сонаты тщательно готовится. Наиболее заметна эта подготовка в финале, где на всем протяжении части на фоне педали постоянно возникают короткие попевки, которые в коде складываются в завершающую тему. Чрезвычайно важная деталь: основным конструктивным и выразительным элементом темы коды является вновь вернувшийся в пространство Сонаты плачевый мотив, в котором звуковая последовательность из начальной темы четвертой части *fis-f* превращается в *a-as*. Важность этого звуковысотного изменения подчеркивается тем, что звук *as* является опорным в теме, и именно им заканчивается сочинение<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> В издании 1971 года окончание Сонаты было несколько иным: после звука *as*<sup>2</sup> следовал трижды повторяющийся звук *f*<sup>2</sup>. Впоследствии эти три звука были вычеркнуты автором из издания по совету пианиста О. Ю. Малова.

Если представить себе цикл фортепианных сонат Уствольской неким подобием театрального действия, то Четвертая соната будет финалом его первого акта, когда на сцену явлены уже все персонажи, ясны их характеры и пути взаимодействия, но развитие и развязка еще впереди. В этой сонате подведены итоги, найденные и освоенные в предшествующем, причем не только фортепианном, творчестве, и вместе с тем от Четвертой сонаты идут «смысловые лучи» к Пятой и Шестой сонатам, а также ко всему остальному творчеству композитора. Уникальность Сонаты, как было отмечено, заключается в той роли и в том месте, которое в ее драматургии занимает лирическое начало. Пожалуй, ни в одном другом сочинении (за исключением «Двенадцати прелюдий для фортепиано») не заявляет о себе с такой силой и яркостью трагическая лирика Уствольской (во многом подготовленная более ранними сочинениями, Второй и Третьей фортепианными сонатами, прежде всего). В Четвертой сонате эта необыкновенно выразительная и хрупкая сфера лирики, по сути, заканчивает свой путь в пространстве творчества Уствольской. Следы этой лирики можно обнаружить и в Большом дуэте для виолончели и фортепиано (1959), и во всех трех Композициях (1970–1971; 1972–1973; 1974–1975); но нигде в ее сочинениях (включая симфонии) лирический тематизм не будет столь тщательно готовиться и столь обнаженно возникать в качестве итога развития. Возможно, значение лирики в Четвертой сонате определено тем, что именно в ней окончательно определилась суть трагической эмоции. В музыке Уствольской это прощание, выраженное в Сонате в трех проявлениях: плаче, отпевании и оплакивании. Плач и отпевание найдут место в последующих сочинениях композитора, как и трагическая колокольность. Что касается оплакивания, то его материал, выразительность и само место в форме вызывают ассоциации с феноменом юродства: юродивый оплакивает этот мир, ибо за его внешним безумством скрывается душа, полная любви и сострадания. Быть может, последняя, завершающая тема Четвертой сонаты воплощает именно этот образ в музыке Галины Уствольской.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Самсонова Т. П. Кластерная техника в творчестве Галины Уствольской как художественный знак и смысловое воплощение // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. Т. 2 № 3. С. 193–201.
2. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: в 2 кн. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 1. 323 с.
3. Коробейников С. С. Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Галины Уствольской // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 74–82.
4. Васильева Н. В. Галина Уствольская. СПб.: Композитор, 2014. 168 с.

5. Гусева Е. С. О неокатарсическом воздействии музыки на сознание человека (на примере сочинений Г. Уствольской) // *Reflexio*. 2017. Т. 10. № 2. С. 167–189.
6. Скрипко А. Галина Уствольская: традиции и новаторство // *Мир искусства*. Контрасты / отв. ред. И. Воробьев. СПб: Музыка и современность, 2017. С. 21–23.
7. Суслин В. Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // *Музыка из бывшего СССР* / под ред. В. Ценовой. М.: Композитор, 1996. С. 141–156.
8. *Nalimova E. Demystifying Galina Ustvol'skaya: Critical Examination and Performance Interpretation. Doctoral thesis. Goldsmiths: University of London, 2012. 260 p.*
9. *Popowich S. Galina Ustvol'skaya: Orthodoxy and Transgression in Soviet Music. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music and Culture. Ottawa, Ontario: Carleton University, 2011. 139 p.*
10. *Regovich K. To Be Totally Free: Galina Ustvol'skaya, Sofia Gubaidulina, and the Pursuit of Spiritual Freedom in the Soviet Union. Wellesley College, 2016. 118 p.*
11. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Г. Уствольской // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов: сб. ст. Л.: Музыка, 1979. С. 85–102.*
12. Раабен Л. Н. Галина Уствольская // *О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. С. 106–119.*
13. Гладкова О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. М.: Музыка, 1999. 159 с.
14. Коньрева И. В. Плач как феномен русской культуры: дисс. ... канд. культурологии: Комсомольско-на-Амуре, 2003. 166 с.
15. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. Слонимского: дисс. ... канд. искусствоведения. Л. 1986. 196 с.
16. Шуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пос.: в 2 ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. 400 с.

#### REFERENCES

1. *Samsonova T. P. Klasternaya tekhnika v tvorchestve Galiny Ustvol'skoy kak khudozhestvennyy znak i smyslovoe voploshchenie // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina, 2014. Т. 2. № 3. С. 193–201.*
2. *Ovsyankina G. P. Fortepiannyy tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D. D. Shostakovicha: Monografiya: V 2-kh knigakh. SPb.: Kompozitor, 2003. Kn. 1. 323 s.*
3. *Korobeynikov S. S. Antinomii i paradoksy Shestoy sonaty Galiny Ustvol'skoy // Muzykal'naya akademiya, 2018. № 2. С. 74–82.*
4. *Vasil'eva N. V. Galina Ustvol'skaya. SPb.: Kompozitor, 2014. 168 s.*
5. *Guseva E. S. O neokatarsicheskom vozdeystvii muzyki na soznanie cheloveka (na primere sochineniy G. Ustvol'skoy) // Reflexio. 2017. Т. 10. № 2. С. 167–189.*

6. *Skripko A.* Galina Ustvol'skaya: traditsii i novatorstvo // Mir iskusstva. Kontrasty. Al'manakh po materialam mezhdunarodnogo festivalya / Otv. red. I. Vorob'ev. SPb.: «Muzyka i sovremennost'», 2017. S. 21–23.
7. *Suslin V. E.* Muzyka dukhovnoy nezavisimosti: Galina Ustvol'skaya // Muzyka iz byvshego SSSR / Pod red. V. Tsenovoy. M.: Kompozitor, 1996, S. 141–156.
8. *Nalimova E.* Demystifying Galina Ustvol'skaya: Critical Examination and Performance Interpretation. Doctoral thesis. Goldsmiths: University of London, 2012. 260 p.
9. *Popowich S.* Galina Ustvol'skaya: Orthodoxy and Transgression in Soviet Music. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music and Culture. Ottawa, Ontario: Carleton University, 2011. 139 p.
10. *Regovich K.* To Be Totally Free: Galina Ustvol'skaya, Sofia Gubaidulina, and the Pursuit of Spiritual Freedom in the Soviet Union. Wellesley College, 2016. 118 p.
11. *Yuzhak K. I.* Iz nablyudeniya nad stilem G. Ustvol'skoy / K. I. Yuzhak // Stilevye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960-70-kh godov: sb. st. L.: Muzyka, 1979. S. 85–102.
12. *Raaben L. N.* Galina Ustvol'skaya // O dukhovnom renesanse v russkoy muzyke 1960–80-kh godov / L. N. Raaben. SPb.: Blanka: Boyanych, 1998. S. 106–119.
13. *Gladkova O. I.* Galina Ustvol'skaya. Muzyka kak navazhdenie. M.: Muzyka, 1999. 159 s.
14. *Konyreva I. V.* Plach kak fenomen russkoy kul'tury: Diss. ... kandidata kul'turologii. Komsomol'sk-na-Amure. 2003. 166 s.
15. *Rogalev I. E.* Lad i garmoniya v muzyke S. Slonimskogo: Dis. ... kandidata iskusstvedeniya: 17.00.02. L. 1986. 196 s.
16. *Shchurov V. M.* Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch: v 2 ch. M.: Muzyka, 2007. Ch. 1. 400 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белюнайте Л. С. — аспирант; belyunayte@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belyunayte L. S. — Postgraduate Student; belyunayte@mail.ru

УДК 791.31

## РЕЧЕВОЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ФИЛЬМЕ Н. ЭККА «ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

*Блюдов Д. В.*<sup>1</sup>

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

В статье подробно исследуется актерская речь в первом советском звуковом игровом фильме «Путевка в жизнь» (1931) средствами слухового и инструментального анализа. Изучается связь поэтики фильма с традицией киноэкспрессионизма. Речевая партитура фильма Н. Экка рассматривается как уникальное воплощение принципов непрямого, контрапунктического использования звука в кинематографе, заявленных в конце 1920-х годов советскими кинематографистами. В процессе исследования выявлены такие выразительные средства речевой фонограммы, как асинхронность звучания, эмоциональные речевые мазки, реплики-титры, речевые события, звуковой рой и др. В заключении делается вывод о решающей роли, которую сыграл художественный замысел режиссера в формировании речевой партитуры фильма, и об особом месте, которое занимает экспериментальная картина Н. Экка в истории отечественного кинематографа.

**Ключевые слова:** речь в кино, звук в кино, кинематограф, слуховой анализ, Н. Экк, экспрессионизм, «Путевка в жизнь».

## SPEECH EXPRESSIONISM IN N. EKK'S FILM *THE ROAD TO LIFE*

*Bludov D. V.*<sup>1</sup>

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

The article explores the actor speech in the first Soviet sound feature film *The Road to Life* (1931) by means of auditory and instrumental analysis. The connection of the poetics of the film with the tradition of film expressionism is being studied. The speech score of N. Ekk's film is seen as a unique embodiment of the principles of indirect, contrapuntal use of sound in cinema, declared in the late 1920s by Soviet filmmakers. The study revealed such expressive means of speech phonogram as sound asynchronusness, emotional speech strokes, speech intertitles, speech events, sound swarm and others. The conclusion states the decisive role played by the director's artistic plan in the formation of the



film's speech score and about the special place that N. Ekk's experimental picture occupies in the history of Russian and Soviet cinema.

**Keywords:** speech in cinema, sound in cinema, film, auditory analysis, N. Ekk, expressionism, *The Road to Life*.

За несколько лет до выхода на экраны первого советского звукового игрового фильма «Путевка в жизнь» (1931) в кинематографической среде обсуждались два подхода к звучащей речи, два противоположных пути, по которым может пойти «звуковая фíльма». Первый путь — иллюстративный, прямой подход, в котором важна разборчивость и информативность диалога: «...слово имеет гораздо большую социальную нагрузку, чем музыка и особенно физический шум. Нам важен не эмоциональный музыкальный звук или бытовой шум, а слово» [1, с. 22]. Второй путь определялся доминированием звучания над смыслом, речь рассматривалась не как источник информации, а как часть музыкальной партитуры фильма: «...молчание, неразборчивость, simultaneity реплик, повтор одного звука, слова, выкрика, вздохи или энергия одного слога на выдохе, которые передавали не информацию, а эмоциональное состояние» [2, с. 227]. Создатели статьи «Будущее звуковой фíльмы. Заявка» (1928) С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров настаивали на асинхронном, контрапунктическом использовании звука в кинематографе. Авторы «Заявки» говорят о соблазне использования звука по пути наименьшего сопротивления: «Запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д.» [3, с. 58]. Такой подход, по их мнению, уничтожит все достижения монтажа — основного выразительного средства кинематографа. Пудовкин в 1929 году категорично заявит, что «говорящая фíльма будущего не имеет» [4, с. 133], подразумевая, очевидно, не любое звуковое кино, а именно то, в котором звук и речь используются исключительно синхронно, впрямую. Эйзенштейн пишет: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [3, с. 59]. А. Пиотровский в статье «Тонфильма в порядке дня» (1929) определяет будущий советский фильм как «оптическую непрерывность» в сочетании с шумами и «артикулированными интонациями», предполагая, что в первую очередь будут использоваться шумы, во вторую очередь — музыка, и лишь потом — речь, и то «в форме эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов» [5, с. 230]. Пиотровский противопоставляет такой асинхронный под-

ход пути, по которому идет западный звуковой кинематограф: пути «звучащего воспроизведения диалогов действующих лиц» [5, с. 229].

Таковы были ожидания и планы кинематографистов в преддверии наступления эры звукового кинематографа. В действительности СССР получил развитие именно «синхронный», иллюстративный подход. Основными показателями речевой фонограммы стали разборчивость, громкость, способность слушателя понять все, о чем говорится, без напряжения слуха [6, с. 25]. На первое место выходят диалог, смысловая составляющая речи, «отчетливость произношения и понятность сказанного, которой добиваются технологи и звукооператоры, а также редакторы и цензоры» [2, с. 243]. По Л. Козлову, «слово в советском киноискусстве 30-х годов решительно тяготеет к простым формам связи со зрительным изображением» [7, с. 121]. По меткому определению Х. Гюнтера и С. Хэнсен, «...экспериментальный интерес к сложным, асинхронным формам взаимодействий между звуком и изображением скоро уступает соцреалистическому стремлению и нарративному кино» [8, с. 9]. Тем интереснее проанализировать первый советский «говорящий» фильм «Путевка в жизнь» Николая Экка, создатели которого пошли по пути, далекому от «синхронного» подхода к звучащей речи.

Автор фильма Николай Экк — режиссер-новатор, ученик В. Мейерхольда, выпускник Госкино техникума (1928), актер и режиссер-лаборант Театра им. Мейерхольда (1921–1927). Руководил драмкружком Коммунистического университета трудящихся Востока. В 1926 году создал и возглавил экспериментальный театр «МЕТЛА», просуществовавший меньше года и органически соединивший в своих работах «театр с кинематографом» [9, с. 55]. Рассматриваемая нами картина Н. Экка во многом опирается на эстетическую традицию немецкого киноэкспрессионизма, оказавшую в 1920-х годах колоссальное влияние на мировое киноискусство. В связи с «Путевкой в жизнь» стоит вспомнить не столько программный «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1920) с его искривленной геометрией декораций, сколько, скажем, «Метрополис» Фрица Ланга (1927), впечатляющий своими индустриальными образами, контрастным столкновением эпизодов, мощным ритмическим началом, вниманием к эмоциям персонажей, обостренным актерским существованием. В советском немом кинематографе тоже были картины, близкие по эстетике к экспрессионизму, например фильмы объединения ФЭКС. Можно, вероятно, говорить об особой, «мейерхольдовской» линии в истории советского кинематографа, характеризующейся вниманием к острой и выразительной форме, эпизодным построением истории, музыкально-ритмической организацией действия, контрастным столкновением эпизодов. Линия эта представлена режиссерами С. Эйзенштейном, Г. Козинцевым, Н. Экком, С. Юткевичем, А. Ромом, артистами И. Ильинским, Э. Гариним, Н. Охлопковым, Л. Свердлиным,

М. Жаровым и др. По словам Г. Козинцева, «...советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр» [10, с. 193]. В изобразительном решении «Путевки в жизнь» Н. Экка можно обнаружить такие яркие экспрессионистские черты, как резкий контраст света и тени, острые неожиданные ракурсы, игра теней, пластическая выразительность, узкими световыми лучами подсвеченные объемные титры, использование сверхкрупных планов, ключевая роль ритма (ускоренное воспроизведение, быстрая смена кадров, замедленное воспроизведение), неодушевленные предметы как участники действия, обостренная выразительность актерской пластики. Проявляется экспрессионистская эстетика и в фонограмме фильма (звукооператор Е. Нестеров), в частности, в актерской речи. Мы будем анализировать картину именно с этой точки зрения.

В центре фабулы фильма — история трудового перевоспитания банды беспризорников. Промышляющая на улицах шайка под предводительством Мустафы попадает в экспериментальную трудовую коммуны, которой руководит комиссар Сергеев. Эксперимент оказывается удачным. Поначалу жизнь в коммуне сопряжена с трудностями (кто-то, например, крадет все ложки из столовой), но постепенно все меняется. Налажена работа мастерских. Прибывают новые ребята, среди них — Колька «Свист», чья счастливая жизнь закончилась, когда его мать погибла во время схватки с вором-беспризорником, а отец запил. Колька, побыв беспризорником, вором и сподручным бандита Жигана, в результате все же попадает в коммуны. Коммуны развивается, пока весенний паводок не отрезает ее от остального мира. Начинается вынужденный простой: нет материалов для производства. Руководитель коммуны в отъезде, а напившиеся ребята устраивают «бузу» и громят мастерские. Вернувшийся Сергеев заражает коммунаров идеей строительства новой ветки железной дороги до ближайшей станции. Стройка идет полным ходом, но по соседству Жиган устраивает в сторожке воровскую малину, переманивая к себе ребят. Актив коммуны обезвреживает шайку, Жиган ускользает. Перед открытием железной дороги главарь банды совершает диверсию, но его останавливает Мустафа, заплатив за это жизнью. Железная дорога открыта, а коммунары и гости скорбят о Мустафе.

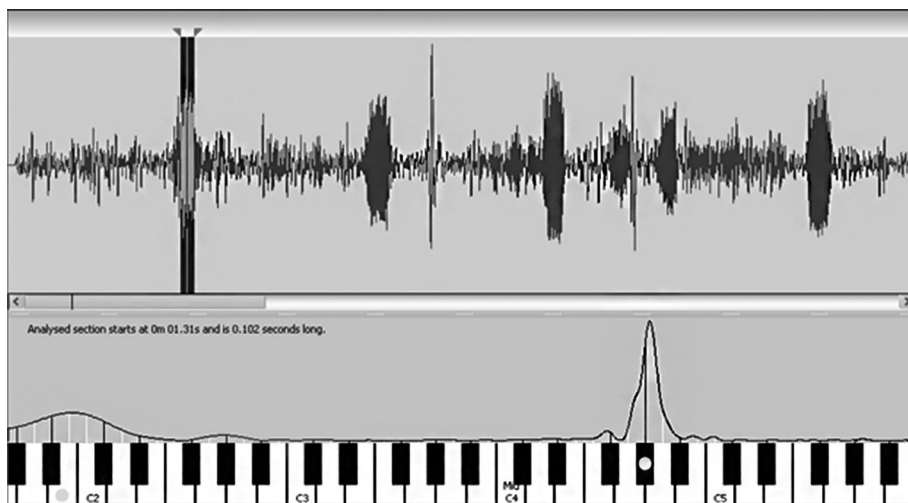
Отметим, что история, разворачивающаяся в фильме, обрамлена патетическим прологом и эпилогом в исполнении В. И. Качалова, выступающего не столько в качестве артиста, сколько в роли чтеца, мастера художественного слова. Речевой стиль пролога-эпилога и остального фильма контрастны: «Условная, монументальная, цельная речевая манера Качалова противопоставлена рваной, экспрессионистской речевой эстетике героев фильма. Обрамляющие киноповествование пролог и эпилог подчеркнута театральны, в то время как остальной фильм художественными средствами пытается передать хаотичный, многоголовый, прерывистый звуковой ландшафт реальной жизни» [11, с. 41].

Уже первая сцена основной части фильма дает интереснейший материал для слухового анализа. Мы видим людную улицу и знакомимся с бандой Жигана (М. Жаров). Звучит блатная песенка «Гоп со смыком» в исполнении нескольких голосов — с присвистами, нестройностью, как бы случайно услышанная. Ярким звуковым мазком звучит этот фрагмент, врывающийся в пространство фильма, не иллюстрируя и не служа фоном изображению. Раздается звонок трамвая, затем — череда наслаивающихся друг на друга разноплановых отрывистых реплик массовой. Можно разобрать несколько фраз: «Извозчик!», «Вместе на трамвае поедем», «Тпппру»... В дальнейшем звуковой кинематограф выработает жесткое разделение на смысловые реплики героев (диалоги) и так называемый «гур-гур», то есть фоновый гул голосов, принципиально неразборчивых. В первом эпизоде «Путевки в жизнь» использован другой прием. То, что мы слышим, нельзя назвать ни диалогом, ни «гур-гуром». Используя этот прием, названный нами *звуковым роём*, создатели фильма дают зрителю расслышать несколько обрывков фраз, но часть реплик при этом записана почти на уровне шума носителя и совершенно неразличима. Ритмическая и тембральная партитура пестрого звукового роя при этом музыкально выверена: визгливый женский голос выкрикивает: «Раньше так не разговаривали, молодой человек!», извозчик говорит хрипловатым тенором: «Пожалста, два с полтиной!», мягкий высокий голос на переднем плане произносит вкрадчиво: «Дорогая, поедем ко мне», детский голосок спрашивает: «Мамочка, а почему?...», серьезный мужской голос заявляет: «Я на пленум, сегодня заседание». Подобный *звуковой рой* появится в фильме еще не единожды, и во всех случаях он будет характеризоваться четким ритмическим рисунком, тембральным, динамическим и акустическим разнообразием. Традиционно выделяют три составляющих фонограммы фильма: речь, музыка и шумы. Использованный в «Путевке в жизнь» звуковой рой трудно однозначно отнести к какой-то из этих составляющих. С одной стороны, он тяготеет к фоновым шумовым фактурам (как и «гур-гур»), с другой — несет семантическую нагрузку, создаваемую за счет соединения отрывочных фрагментов реплик в некий общий смысл (это сближает его с диалогом). И, наконец, не вызывает сомнений связь звукового роя с музыкой. Пожалуй, именно музыкальная составляющая делает звуковой рой столь необычным приемом. Это *хор голосов* с выверенной динамической, звуковысотной, временной партитурой. Пудовкин в 1934 году напишет: «Я думаю, что звуковой фильм подойдет ближе к подлинно музыкальному ритму, чем когда-либо подходил немой. Этот ритм должен устанавливаться не только от движения актера и предметов на экране, но также... от точного монтирования звука и организации кусков звуковой записи в отчетливом контрапункте с изображением» [4, с. 164]. Подход к озвучанию массовых сцен в «Путевке в жизнь» как раз и основан на такой музыкальности.

Другим принципом, взятым за основу звукозрительного решения «Путевки в жизнь», стал принцип *асинхронности*. В одной из первых сцен фильма мы видим подчеркнуто идеальное семейство: Мать, Отец, Сын. В кадре лицо мальчика, звучат голоса родителей: «Отец! А ведь Кольке нашему сегодня пятнадцать лет исполнилось!», «Ага! Парень что надо! Отца перерос!» Небольшой диалог полностью асинхронен: говорящие остаются за кадром. Мать собирается куда-то. Реплики первого диалога матери и отца, слова Кольки «Приходи скорее, мать!» звучат как отдельные *речевые события*. Такие реплики сразу врезаются в память, представляют собой поворотные узлы, они действительно событийны. Это происходит прежде всего за счет того, что они записаны акустически сверхкрупно, отчетливо, подчеркнуто, с небытовой, музыкальной выразительностью. В подобных *речевых событиях* голос артиста направлен как бы не только (и не столько) на партнера, сколько через микрофон, сквозь экран — напрямую к кинозрителю. В следующем эпизоде вор-беспризорник крадет яблоки (асинхронная реплика продавщицы: «Держи его!»), а мать Кольки пытается его задержать (асинхронная реплика беспризорника: «Пусти!»), падает и ударяется головой о каменную ступень. Появляется толпа людей, вновь возникает *асинхронность*: на крупном плане лица лежащей неподвижно матери звучит женская реплика: «Бедная!» В кадре жующий яблоко беспризорник, а мужской голос категорично говорит: «Бандиты растут! Да чего с ними нянчиться? Расстреливать!» Асинхронное *речевое событие* мы встречаем и в следующей сцене, где в кадре — крупный план лица умирающей матери, а в это время звучит крупная, ясная, поворотная реплика доктора: «Мы... мертвых... не возим!» Асинхронность, возникшая не в последнюю очередь из-за технической сложности синхронного озвучания, спровоцировала артистов на особую речевую выразительность. Произнесение своей реплики в тот момент, когда на экране другой персонаж, ставит перед актером сложную задачу переключить зрительское внимание и создать образ исключительно речевыми средствами, то есть, в конечном счете, *заставляет исполнителя звучать с небытовой выразительностью*. Не вполне понятно, почему Пудовкин писал в статье «Асинхронность как принцип звукового кино», что во всех виденных им звуковых фильмах диалоги были исключительно синхронны: или разговор был снят общим планом, или последовательно монтировались кадры с лицами говорящих людей [4, с. 160]. Пудовкин не мог не видеть «Путевку в жизнь», не мог не заметить, что в фильме асинхронность — один из ключевых принципов звукозрительного монтажа. Фильм Н. Экка — наглядное воплощение многих теоретических предположений, высказанных Пудовкиным еще в 1929 году; это касается и ухода от «описательности» [4, с. 135] звука, и движения в области «деформации звука» [4, с. 136], и использования записанных звуковых «раздражителей» [4, с. 131] с несвязанными напрямую

кадрами (достаточно вспомнить паровозные гудки, которые в финале фильма звучат на кадрах с лицом комиссара Сергеева).

Встречаются в фонограмме фильма и реплики совсем другого эстетического и акустического характера — закадровые отстраненные комментарии. Впервые подобный прием использован в сцене облавы на беспризорников. В финале сцены звучит за кадром голос детского социального инспектора Скрябиной (М. Антропова): «Из притонов, подземелий-подвалов и разрушенных домов в эту ночь было собрано более тысячи беспризорных детей, искалеченных улицей». Вероятно, это — попытка найти речевой эквивалент традиционным титрам (от которых Н. Экк, впрочем, полностью не отказывается). Так мы и назовем эти закадровые комментарии — *реплики-титры*. Подобные реплики Скрябиной появятся в сцене, где ставшего беспризорником Кольку задерживают после кражи на рынке («Отцы и матери! А если вашего, чистенького, бить, бить головой о мостовую, расстреливать, убивать?»); в эпизодах трудовой жизни в коммуне («Прошла зима. Крепла и развивалась коммуна»); в сцене бунта коммунаров («Казалось, что труд окончательно победил! Но... Началась буза») и в финале фильма («Открытие железной дороги вылилось в массовое торжество...»). Рассмотрим подробнее реплику-титр, предшествующую «бузе» (она удобна для анализа, так как отсутствуют фоновые шумы и музыка). Звонко и торжественно звучат слова Скрябиной за кадром, почти на всех ударных гласных актриса Антропова попадает в музыкальные тоны (илл. 1), при этом высокочастотные гармоники настолько ярко проявлены, что по уровню порой существенно превышают основной тон (отсюда — пронзительная звонкость).



Илл. 1. Чистый музыкальный тон (ля-бемоль 1 октавы) на ударном слоге слова «Хлынувшая»



Мелодически (илл. 2) реплика распадается на две части. В первой части, задающей интригу («Хлынувшая весна привела к неожиданным результатам»), обращает на себя внимание интонационный взлет на слове «весна» вверх до *ми-бемоль* второй октавы с дальнейшим падением на октаву («результатам»). Вторая часть реплики представляет собой мелодические «качели»: начинается с остинатного *фа*, затем первый восходящий ход *фа – соль* («доставки сырья»), второй восходящий ход *соль – си-бемоль* («остановилось производство»), третий восходящий ход *ля – си-бемоль* («вынужденное безделье») и нисходящий ход *ля – соль* в конце реплики («началась буза»).

хлынувшая весна привела к неожиданным результатам  
 разлив реки отрезал коммуны  
 прекратились поставки сырья, остановилось производство  
 наступило вынужденное безделье, началась буза!

Илл. 2. Нотная расшифровка мелодического рисунка гласных в реплике-титре

Музыкальная организация реплик-титров роднит их с прологом и эпилогом в исполнении В. Качалова. Реплики-титры тоже носят публицистический характер, продолжают линию авторского комментария к происходящему. Интересно, что сначала инспектор Скрябина появляется внутри истории, но затем ее голос как будто отделяется от персонажа и на протяжении всего фильма звучит за кадром. Это именно тот голос из закадрового пространства, который Л. Кагановская определяет как голос Большого Другого, голос идеологии [12, с. 258]. Вспоминается и невидимый голос, раздающийся из громкоговорителя в фильме «Одна» Л. Трауберга и Г. Козинцева 1931 года. Закадровый бестелесный голос воспринимается зрителем как нечто «откровенно сакральное» [13, с. 379].

Другой выразительный прием, использованный при создании речевой фонограммы фильма, — реплики, эмоциональный «заряд» которых оказывается



для создателей важнее разборчивости. В сцене, в которой Сергеев уговаривает ребят ехать в коммуны, реплики Мустафы звучат как *речевые мазки*, звуковые взрывы эмоций, никакого бытового жизнеподобия. Мы слышим отрывистые лающие слова: «Защем вызвали?!», «Штаны... снимать?!», «Ты же.... доктор?!» Семантика произносимого не столь важна, важна особая эмоциональная окраска, создающая образ, скорее, не человека, но зверька. В этой же сцене после предложения комиссара поехать в коммуны беспризорники взрываются экспрессивными выкриками: слов в них не разобрать совсем, но очевидно одно: ребята отказываются, не верят. Эмоциональные *речевые мазки* встречаются и в других сценах фильма. В эпизоде, в котором Колька уходит из дома, звучит пьяная нечленораздельная песня отца, возвращающегося домой. Садясь за стол, он произносит ясно и сдержанно: «Ушла, Колька, мать!», а затем встает и сквозь пьяное мычание мучительно выдавливает те же слова, едва различимые: («... шла... Койка... мафь...»), которые работают уже как *речевой мазок*. Еще один пример — сцена с пропажей ложек в коммуны. Во время обеда вскакивает со своего места Мустафа. В его гневной реплике можно разобрать лишь начало («Чтобы к ужину ложки были!»), конец реплики переходит в неразборчивый крик с ударом кулаком по столу, но смысл ясен и без слов. Актерская речь вновь использована как эмоциональный звуковой артефакт, всплеск, частично игнорирующий информационную нагрузку реплики. Примеров таких речевых всплесков в фильме множество. Таким образом, поиски создателей «Путевки в жизнь» в области эмоциональной выразительности речи привели к появлению необычного приема, названного нами *речевым мазком*, в котором семантика вторична, а первично эмоциональное воздействие от звучания голоса. К этому феномену в полной мере может быть отнесено наблюдение Е. Марголита: «...музыка интонации оказывается существенней и значимей, чем прямой лексический смысл» [13, с. 380].

Если музыкальная составляющая фонограммы, вокализованная речь В. Качалова и мелодически выразительные речевые события и речевые мазки отвечают за поэзию в фильме, то проза представлена рядом синхронных диалогов и, прежде всего, репликами руководителя коммуны Сергеева. Эти реплики можно поставить в ряд «говорящих портретов» [14, с. 474], т. е. ключевых речей протагонистов, распространенных в раннем звуковом кино. Но не стоит думать, что артист МХТ Николай Баталов создает *статичный* речевой портрет своего героя. Чтобы убедиться в обратном, сравним три эпизода. В первом Сергеев агитирует беспризорников поехать в коммуны. Второй эпизод — вдохновляющая речь, посвященная строительству железной дороги. Третий — финал фильма, прощание с погибшим Мустафой. В первом эпизоде монолог Н. Баталова звучит в намеренно сниженном стиле: нарочитая «вынесенность» звуков вперед, редукция окончаний, наличие неречевых звуков

(шумное дыхание, причмокивание, шмыганье носом), завышенный тембр за счет поджатой гортани и отключения нижнего резонатора. Это стилизация, *речевая маска*. Герой Баталова, чтобы войти в контакт с беспризорниками, «мимикрирует», переходит на просторечный выговор. Артист откровенно поясняет: произносит [ч] вместо [ш] («что надо»), нарочито удлиняет гласные («воздух портите-е-е», «буза-а-а, ой буза-а-а», «сейча-а-ас», «хорошо-о-о» и др.), подчеркнуто выговаривает по слогам («Дело у меня к вам... Се-кретно-е!»), выпускает фонемы («комун» вместо «коммуну», «съмной» вместо «со мной», «кто хоч» вместо «кто хочет», «меси» вместо «вместе», «буите» вместо «будете» и т. д.) Любопытно, что после протяженного монолога Баталов как бы «сбрасывает» речевую маску и спокойно говорит: «Мозгуйте, ваше дело. Уйти всегда успеете!» Низко и весомо звучит речь Сергеева во втором эпизоде, где он вновь говорит с ребятами, но они уже — другие люди, коммунары. Чеканно выговаривает Баталов каждый звук, доносит каждое окончание. Начало монолога характеризуется мелодическим подъемом основного тона на терцию с примерно *ля малой октавы до до первой октавы* («Будем... Строить железную дорогу...») и дальнейшим спуском: «...от коммуны до станции. И сами, ребята, будем ее обслуживать». В следующем куске «А кто не хочет работать, кто хочет бузить... Пусть уходит!» Н. Баталов патетически делает расширение (*allargando*) и на ударных гласных попадает в чистые музыкальные тоны: *си-бемоль малой октавы* («кто», «не хочет»), *си малой октавы* («работать», «хочет»), *ми первой октавы* («бузить», «пусть», «уходит»); образуется патетический восходящий ход (илл. 3).



Илл. 3. Мелодический рисунок реплики Сергеева

В финальном эпизоде Сергеев произносит лишь одну реплику: «Как же... Муштафа... а хотел быть... машинистом...» Реплика записана очень крупно, но негромко, артист намеренно снимает ее с дыхательной опоры. Ритмически реплика звучит в размере 2/4, где на первую четверть такта приходится слово, на вторую четверть — пауза; каждый речевой такт прерывается дыханием, за счет которого герой пытается справиться с эмоциями (илл. 4). Таким образом, в динамике развития речевого образа Сергеева мы видим *психологическую обусловленность* речи: грубая жанровая речевая маска сменяется патетической чеканностью, а в финале фильма оборачивается тонкой негромкой эмоциональностью.



Илл. 4. Ритмический рисунок финальной реплики Сергеева

В фонограмме фильма одним из ярких выразительных средств являются *неречевые звуки*. Пьяный отец Кольки, возвращаясь домой, поет нечленораздельную песню на одних смазанных гласных. Ударяясь о косяк, он переходит на вибрационный выдох через губы: «Эх! — тпрррр». Затем, отшатнувшись, низко шумно выдыхает. Подается вперед, снова начиная пьяное полу-пение, полу-мычание, а наткнувшись на стол, снова переходит на низкий шумный выдох. Затем, глядя на Кольку, икает. Когда отец начинает избивать сына, тот несколько раз пронзительным открытым звуком кричит: «А-а-а-а!» При первой встрече с Сергеевым Мустафа, принимая комиссара за доктора, широко открывает рот, высовывает язык и издает протяжный глубокий гортанный крик, «полуголос-полуклекот» [15, с. 91]. Этот крик, выбивающийся, «торчащий» из фонограммы, как бы заключает в себе цельный образ Мустафы, он — незасоренная семантикой звучащая квинтэссенция его характера, «до-символическое неартикулированное проявление голоса» [16, с. 97]. Много и выразительно герои фильма смеются. Разнотембрально смеется Деткомиссия, дружным хохотом откликаются беспризорники на реплику-шутку Мустафы «Уговорил, дохтор!», целым смеховым хором встречают в вагоне будущие коммунары Мустафу. Во время сцены обеда коммунаров (который приходится есть руками и хлебать ртом, ведь ложки кто-то украл) мы крупно слышим и то, как они усиленно дуют на суп, и прихлёбывания, и чавканье. Кадры коммунаров при этом монтируются с кадрами лакающей из миски собаки — сравнение более чем прозрачное. Крик и смех, плач и стон, шумный выдох и крикание, плевков и свист — все эти отрывистые звучания представляют собой крайнюю степень «лаконизма» [14, с. 475] экранного слова, его редуцирование до шумового звука. Неречевые фактуры проявляют физиологию персонажей, вносят своеобразную натуралистическую достоверность.

Еще одна особенность фонограммы фильма — подчеркнутый *акцент* в речи Мустафы на протяжении всего фильма, почти пародийный, «буффонный» [13, с. 381]: достаточно вспомнить его «яблочка хоцца» (хочется), «бжал!» (бежал), «дохтор» (доктор), «ловкость рук — и никакого мошенства» (мошенничества). Нет сомнений, что студент кинотехникума Й. Кырла мог по просьбе режиссера избавиться от специфического говора. Но этого не было сделано,

а значит, такой элемент выразительности был введен в фонограмму фильма сознательно. Такой акцент позволил достичь большей «шероховатости» в речи Мустафы, «реальности материала» [4, с. 182] — особенно в контрасте с образцово нормированной речью В. Качалова в прологе и эпилоге: в фильме, таким образом, соседствуют «одический пафос и бытовой говорок» [15, с. 83]. Речь Мустафы контрастна и по отношению к речи других персонажей: скажем, к нормативной речи Сергеева или сотрудников Деткомиссии. Выстраивается структура речевой партитуры фильма в контексте орфоэпии, состоящая из трех слоев: нормативная комментирующая речь В. Качалова (пролог, эпилог) и М. Антроповой (реплики-титры); нормативная речь героев, принадлежащих к «благополучному миру» (Сергеев, мать, отец, члены комиссии); деформированная речь маргинальных героев (Мустафа, пьяный отец Кольки). Любопытно, что во время «бузы» Мустафа обращается к Сергееву с практически безупречной орфоэпической репликой: «Товарищ Сергеев! Мы без работы сидеть не можем, ребята бузят! Николай Иваныч, решай, что делать!» (выбивается только ненормативное нередуцированное [o] в «Николай» и недостаточно редуцированное [e] в «решай»). Позже тоже без акцента он крикнет коммунарам, отправляясь на дрезине на станцию: «Приеду первым на первом паровозе!» То есть Мустафа ближе к финалу картины и с точки зрения фабулы переходит из разряда беспризорников в разряд активистов коммуны, и также *меняется с точки зрения речевой характеристики*. Уже через несколько лет подобные эксперименты с многоязычием и акцентом надолго ушли из советского кинематографа. По словам Е. Марголита, «...многоязычие как феномен на два десятилетия фактически исчезает из советского кино» [13, с. 386].

Также важным компонентом в музыкально-речевой партитуре фильма стали *песни*. Они в фонограмме возникают часто, а ближе к финалу, начиная с эпизода строительства железной дороги, песня становится основным звуковым выразительным средством. В одном из эпизодов происходит даже *столкновение песен*: идет строительство железной дороги под трудовую песню, но вдруг в ее звучание врывается разбитный мотив в исполнении троицы коммунаров, которые перед этим напились в сторожке у Жигана. Последняя песня в фильме звучит на марийском языке в исполнении Мустафы, который едет на дрезине, приближаясь к месту, где Жиган устроил диверсию и где Мустафа в схватке с бандитом погибнет. В финальном эпизоде на станцию прибывает из коммуны первый поезд, на котором везут тело убитого Мустафы. Кадры онемевшей от горя толпы сопровождают пронзительные паровозные гудки. Патетически, распевно и приподнято звучит на фоне музыки эпилог в исполнении В. Качалова.

В процессе слухового и инструментального анализа фонограммы фильма «Путевка в жизнь» нами были выявлены следующие особенности:

1. Почти повсеместное использование *асинхронного звучания речи* (говорящий находится вне кадра).
2. Вариативность в озвучании массовых сцен: использование *гур-гура* (фонового речевого гула), *звукового роя* (наслаивающихся друг на друга отдельных реплик массовки, частично разборчивых, частично нет) и комбинации этих двух приемов.
3. Прием слова как эмоционального звукового всплеска, *речевого мазка* (гиперболизированная эмоциональная окраска важнее семантики произносимого).
4. Активное использование *неречевых звуков* как элементов выразительности: крик, свист, смех, плач, икота, стон, дыхание и др.
5. Подход ко многим ключевым репликам как к *речевым событиям*: смысл сказанного обогащается за счет особой гипервыразительной речевой манеры, акустической крупности, направленности «сквозь экран».
6. Использование закадрового комментария (*реплик-титров*) как элемента эпического повествования.
7. Использование в фонограмме *песен*, во второй половине фильма они превалируют. Первоначальная мозаичность звуковой ткани сменяется песенной протяженностью. Песни закрепляются за сторонами конфликта, противопоставляются друг другу, вступают в прямое столкновение.
8. Подчеркнутое звучание акцента Й. Кырли как пример намеренной деформации, *индивидуализации звучания*.
9. *Вокализированная декламация* чтеца (В. Качалов) в прологе и эпилоге, контрастно подчеркивающая мозаичный, пестрый звуковой ландшафт основной части фильма.
10. *Психологическая обусловленность* изменений в речевом характере Сергеева.

Так формируется картина экспрессионизма в речевой партитуре фильма. Многие из этих особенностей были спровоцированы техническими ограничениями, связанными с несовершенством звуковой аппаратуры. Но в большей степени особый характер звучания актерской речи в фильме Н. Экка определяется *художественно-эстетическими задачами*. Не согласимся с Р. Юрневым, считающим, что в фильме Экка актеры говорят «медленно, подчеркивая интонации, произнося в словах все буквы» [17, с. 76]. Напротив, ритмичное экспрессионистское изображение потребовало соответствующего звучания речи: сжатого, эмоционально насыщенного, выразительного. Речь персонажей оказалась включена в зрительно-музыкальную партитуру фильма. Отсюда — возникновение в картине большого количества *неречевых звуков* и *речевых мазков*. Асинхронность, которая появилась во многом как способ «преодоления технологических несовершенств» [18, с. 170], в то же время спровоцировала артистов на особую выразительность, перевела звучание реплик в условное поле. Так в фильме появился художественный феномен, который мы определили как *речевое событие*.

Необходимость соединить в рамках одного фильма отстраненность реплик-титров, синхронное звучание монологов, экспрессию речевых мазков, асинхронные и синхронные речевые события требовала от исполнителей высокого мастерства. При отсутствии технической возможности делать перезапись (соединять несколько звуковых дорожек в одну) все музыкальные, речевые и шумовые фактуры должны были записываться одновременно на один микрофон. Вариативность способов соединения изображения и звука в фильме потребовала от артистов обостренного чувства ритма, способности к быстрым переключениям, высокой речевой эмоциональности и небытовому существованию.

В фильме *практически отсутствует чистый смысловой диалог*. Даже то, что кажется диалогом, построено почти всегда как *столкновение звучаний*. Таким образом, в ленте Н. Экка оказались практически реализованы многие принципы «Заявки» Эйзенштейна – Пудовкина – Александрова и статьи А. Пиотровского – принципы, не получившие развития в советском звуковом кинематографе. Пожалуй, схожий подход к фонограмме фильма можно в дальнейшем встретить только у А. Ю. Германа. Этот подход С. Гуревич [19] называет «*звуковым пуантилизмом*»: партитура фильма складывается из точечных звуков, отдельных реплик, случайных шорохов и шумовых фактур. А. Рясов так описывает звуковое решение в фильме Германа «Хрусталеv, машину!»: «Саундтрек почти целиком состоит из несмолкающей массы шумов и неразборчивых реплик» [20, с. 113].

В первом советском звуковом художественном фильме «Путевка в жизнь» своеобразно проявились принципы *киноэкспрессионизма* — не только в монтаже и операторском взгляде, но и в речевой партитуре. Будучи первопроходцами нового вида киноискусства, авторы картины были творчески ограничены только выбранным жанром и стилем, но не стандартами подхода к речевой фонограмме (этих стандартов еще попросту не существовало). Не можем не поспорить с Б. Шумяцким, полагавшим в 1935 году, что «Путевку в жизнь» в ряду других ранних советских звуковых фильмов отличает «драматургическая и звуковая беспомощность» [21, с. 120], замедленность темпа и ритма [21, с. 133]. Напротив, «Путевка в жизнь» представляется нам примером удивительной творческой свободы и впечатляющего разнообразия художественных приемов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов И. Как сделаны звуковые фильмы. М.: Теакинопечать, 1930. 31 с.
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
3. Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино: сборник. М.: Гаудеамус: Академический проект, 2016. 727 с.



4. Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1: О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера / сост. и авт. примечаний Т. Запасник, А. Петрович. 1974. 440 с.
5. Пиотровский А. И. Тонфильма в порядке дня // Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1969. С. 229–232.
6. Трахтенберг Л. С. Мастерство звукооператора. М.: Искусство, 1972. 192 с.
7. Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980. 288 с.
8. Гюнтер Х., Хэнсен С. Введение / Советская власть и медиа: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 5–13.
9. Янушкевич Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 52–65.
10. Февральский А. В. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. 240 с.
11. Блюдов Д. В. «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 окт. 2022 г. / ред.-сост. Ю. А. Васильев. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. С. 34–43.
12. Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928–1935. СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2021. 319 с.
13. Марголит Е. Я. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930–1935) // Советская власть и медиа: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 378–386.
14. Иоффе И. И. Избранное: 1920–30-е гг.: из книг: «Культура и стиль», «Синтетическая теория искусств», «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино». СПб.: Петрополис, 2006. 517 с.
15. Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя («Путёвка в жизнь» и язык народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 74–98.
16. Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 380 с.
17. Юрнев Р. Н. Краткая история советского кино. М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. 232 с.
18. Познин В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: Петрополис; Российский институт истории искусств. 388 с.
19. Гуревич С. Метаморфозы звука // Современный экран. Теория. Методология. Процесс: сборник научных трудов / сост. и отв. редактор Р. Д. Копылова. СПб., 1992. С. 24–38.
20. Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 184 с.
21. Шумяцкий Б. З. Кинематография миллионов: опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. 377 с.



REFERENCES

1. *Sokolov I.* Kak sdelany zvukovye filmy. M.: Teakinopechat, 1930. 31 s.
2. *Bulgakova O.* Golos kak kulturnyj fenomen. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 568 s.
3. *Ejzenshtejn S. M.* Za kadrom. Ključevye raboty po teorii kino: sbornik. M.: Gaudeamus: Akademicheskij proekt, 2016. 727 s.
4. *Pudovkin V. I.* Sbranie sochinenij: v 3 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 1: O kinoscenarii. Kinorezhissura. Masterstvo kinoaktera / sost. i avt. primechanij T. Zapasnik, A. Petrovich. 1974. 440 s.
5. *Piotrovskij A. I.* Tonfilma v poriadke dnia // *Piotrovskij A. I.* Teatr. Kino. Zhizn. L.: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie, 1969. S. 229–232.
6. *Trahtenberg L. S.* Masterstvo zvukooperatora. M.: Iskusstvo, 1972. 192 s.
7. *Kozlov L. K.* Izobrazhenie i obraz: Oчерki po istoricheskoj poetike sovetskogo kino. M.: Iskusstvo, 1980. 288 s.
8. *Giunter H., Hensgen S.* Vvedenie / Sovetskaja vlast i media: sbornik statej / pod obsh. red. H. Gyunter i S. Hensgen. SPb: Akademicheskij proekt, 2006. S. 5–13.
9. *Ianushkevich R.* Velikij nemoj zagovoril. Fragmenty vospominanij // Kinovedcheskie zapiski. 2011. № 98. S. 52–65.
10. *Fevralskij A. V.* Puti k sintezu. Mejerhold i kino. M.: Iskusstvo, 1978. 240 s.
11. *Bliudov D. V.* «Otkuda, kto oni...»: o pervyh zvuchashih slovah v sovetskom kino // Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika: Materialy pyatnadcatoj vserossijskoj nauchnoj konferencii aspirantov, magistrantov i stazherov. 5 okt. 2022 g. / red.-sost. Yu. A. Vasilev. SPb.: Izd-vo RGISI, 2023. S. 34–43/
12. *Kaganovskaia L.* Golos tehniki: Perehod sovetskogo kino k zvuku 1928–1935. SPb.: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2021. 319 s.
13. *Margolit E. Ya.* Problema mnogoyazychiya v rannem sovetskom zvukovom kino (1930–1935) // Sovetskaya vlast i media: sbornik statej / pod obshej red. H. Genter i S. Hensgen. SPb.: Akademicheskij proekt, 2006. S. 378–386.
14. *Ioffe I. I.* Izbrannoe: 1920–30-e gg.: iz knig: “Kultura i stil”, “Sinteticheskaya teoriya iskusstv”, “Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino”. SPb.: Petropolis, 2006. 517 s.
15. *Margolit E., Filimonov V.* Proishozhdenie geroya (“Putyovka v zhizn”i yazyk narodnoj kultury) // Kinovedcheskie zapiski. 1991. № 12. S. 74–98.
16. *Dolar M.* Golos i nichego bolshe. SPb/: Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2018. 380 s.
17. *Iurenev R. N.* Kratkaya istoriya sovetskogo kino. M.: Soyuz kinematografistov SSSR; Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1979. 232 s.
18. *Poznin V. F.* Ekrannoe prostranstvo i vremya. Strukturno-tipologicheskij i perceptualnyj aspekty. SPb.: Petropolis; Rossijskij institut istorii iskusstv. 388 s.
19. *Gurevich S.* Metamorfozy zvuka // Sovremennij ekran. Teoriya. Metodologiya. Process: Sbornik nauchnyh trudov / sost. i otv. redaktor R. D. Kopylova. SPb., 1992. S. 24–38.

20. *Riasov A.* Edva slyshnyj gul. Vvedenie v filosofiyu zvuka. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 184 s.
21. *Shumiackij B. Z.* Kinematografia millionov: opyt analiza. M.: Kinofotoizdat, 1935. 377 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Блюдов Д. В. — аспирант, преподаватель кафедры сценической речи; bludov213@mail.ru  
ORCID ID: 0009-0009-0229-0623

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bliudov D. V. — Postgraduate Student, Lecturer at Scenic Speech Department;  
bludov213@mail.ru  
ORCID ID: 0009-0009-0229-0623

УДК 7.01

## ЗВУКОВОЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ

*Кухта В. А.*<sup>1,2</sup>

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

<sup>2</sup>Дом детского творчества Петродворцового района Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский пр., д. 4-А, литер Б, Петергоф, 198510, Россия.

Статья посвящена вопросу концептуализации и систематизации звукового инструментария академической музыки конца XX — начала XXI века. Современные композиторы уже давно задействуют в своих сочинениях не только музыкальные инструменты и компьютерные технологии, но также большое число предметов и механизмов немusical назначения. Последним отводятся все более ответственные роли, вплоть до инструмента-солиста, противопоставленного оркестру. При всей распространенности немusical предметов в музыке сегодня данное явление не получило достаточного научного осмысления. В предлагаемой статье предпринята попытка систематизации и категоризации всех «нетипичных» и «ненормативных» музыкальных инструментов, а также выявлен и описан характер работы композиторов с данными предметами.

**Ключевые слова:** музыкальные инструменты, народные музыкальные инструменты, звуковые орудия, шумовое оформление спектакля, музыкально-компьютерные технологии, звуковые устройства, музыкальные объекты, объектофоны, музыкальный жест.

## SOUND TOOLS OF THE LATEST MUSIC

*Kukhta V. A.*<sup>1,2</sup>

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

<sup>2</sup>The House of Children's Creativity of the Petrodvorets district of St. Petersburg, 4-A, Letter B, St. Petersburg Ave., Peterhof, 198510, Russian Federation.

The article is devoted to the issue of conceptualization and systematization of sound instruments of academic music of the late 20th — early 21st century. Modern composers have long been using not only musical instruments and computer technologies in their compositions, but also a large number of objects and mechanisms for non-musical purposes. The latter are given increasingly responsible roles, up to the soloist instrument, opposed to the orchestra. With

all the prevalence of non-musical subjects in music today, this phenomenon has not received sufficient scientific understanding. The proposed article attempts to systematize and categorize all “atypical” and “non-normative” musical instruments, and also identifies and describes the nature of the work of composers with these subjects.

**Keywords:** musical instruments, folk musical instruments, sound instruments, noise design of the performance, music and computer technologies, sound devices, musical objects, objectophones, musical gesture.

Музыка, как и другие виды искусства, находится в постоянном развитии: обновляются ее язык, средства выразительности и, разумеется, звуковой инструментарий, в первую очередь отвечающий за репрезентацию музыкального произведения. Разнообразие источников звука сегодня не ограничивается традиционными и экзотическими музыкальными инструментами, а задействует множество различных новейших технических средств, специальных приборов и предметов повседневности.

До XIX века музыковедение и музыкальная критика могли отнести к звуковому инструментарию аудиального искусства только музыкальные инструменты, поскольку они были практически единственным средством его исполнения и воспроизведения. Исключением являлась народная традиция, которая активно использовала в исполнительской практике подручные средства в условиях отсутствия или дефицита собственно музыкальных инструментов.

В конце XIX столетия появляются первые приборы для записи и репродукции звука. В процессе усовершенствования эти устройства становятся новыми ретрансляторами произведений музыкального искусства и впоследствии порождают множество художественных практик смешения, совмещения и противопоставления живого исполнения и записанного аудиоматериала. В итоге к XXI веку звуковой инструментарий композитора уже насчитывал огромное количество вещей и приспособлений, часто не имеющих ничего общего с музыкой и, тем не менее, конкурирующих с музыкальными инструментами и постоянно оспаривающими их репрезентативное первенство.

Так как предметы-участники музыкально-художественной практики из числа немusicalных инструментов до сих пор не были классифицированы, возникают недоразумения, когда, к примеру, этномузыкологи причисляют охотничий манок к музыкальным инструментам [1], или авторы трудов по академическому инструментоведению отождествляют сирену с перкуссией [2] и т. п.

Предметы немusicalного назначения в художественной практике — как нечто отдельное и отличное от традиционных музыкальных инструментов — многие композиторы и артисты различных ансамблей современной

музыки называют *объектами*. Более того, польский композитор Войцех Блажейчик в книге «Объектофоны» предлагает новые музыкальные инструменты, составленные из объектов, звук которых подвергается компьютерной обработке, что иллюстрируется вокально-инструментальной электроакустической композицией Блажейчика Trash music [3]. Первоначальными звукообразователями объектофонов выступают сушилка для белья, строительный мастерок, нож, миски, кухонный венчик, гантели, печатная машинка, лампа, железные листы, телевизионная антенна, магнитофон и др. Описание столь необычного инструментария сочинения в книге предваряется вступлением на тему использования отходов цивилизации в культуре и искусстве, включая музыку.

Все источники звука можно разделить на четыре категории: *музыкальные инструменты, звуковые устройства, музыкальные объекты* и *звуковые орудия*. Рассмотрим далее специфику звукового инструментария каждой категории.

*Музыкальные инструменты* — это предметы, отобранные или созданные специально для исполнения музыки. Важнейшими характеристиками музыкальных инструментов выступают качество звука, технические возможности инструмента и удобство игры на нем. Последняя порождает потребность в их постоянном усовершенствовании. Так, у некоторых инструментов исторически сформировались различные виды звукорегуляторов — специальных приспособлений, с помощью которых стало возможным управлять высотой звука и самим звукоизвлечением: клапанная система, вентильная система, набор клавиш или звучащих тел разной высоты, наличие грифа. Но звукорегулятор не является обязательным атрибутом музыкального инструмента, так как существует множество инструментов без определенной высоты звучания.

Для понимания того, какой инструмент можно называть музыкальным, обратимся к монографии Д. И. Варламова [4]. В своей работе Дмитрий Иванович ведет поиски точных характеристик понятия народный музыкальный инструмент и допускает у «истинных» музыкальных инструментов наличие так называемого «инструментального комплекса», или «художественного комплекса инструмента». Оба понятия включают в себя «три составляющие»: представления об инструменте с его особым внешним видом, конструкцией, строем, диапазоном; мысли о его «специфических музыкальных характеристиках» (тембр, средства выразительности); идеи об исполнительской школе — общепринятых навыках игры и репертуаре. «Инструментальный комплекс» Варламова, на наш взгляд, вполне применим и действенен и в академическом инструментоведении и является одним из основополагающих принципов систематизации, использованных в данной статье.

Еще одно важнейшее свойство музыкального инструмента — его способность создать звук «с нуля». «Музыкальный инструмент — это предмет, который сам формирует, создает звуковые колебания в силу своей природы», —

уточняет Н. Хруст в диссертации «Новые инструментальные техники: опыт классификации» [5, с. 65].

Достижения современной техники в виде компьютеров, планшетов, телефонов и других устройств сегодня активно оснащаются различными звукогенерирующими программами: цифровыми синтезаторами, семплерами, электронными студиями. Гаджеты превращаются в музыкальные инструменты, несмотря на совсем недавнее появление в нашей жизни. Эти технические устройства уже обладают определенным набором устойчивых характеристик, исполнительско-пользовательской традицией и довольно обширным репертуаром. Современные органологи относят их к классу *электрофонов* [6]. Разница между акустическими музыкальными инструментами и гаджетами заключается лишь в том, что звук в последних производится электронным способом.

Стоит ли относить к музыкальным инструментам их игрушечные подобию? О них следует сказать потому, что некоторые игрушечные инструменты становились и становятся средством репрезентации произведений академической музыки. (Вспомним в этой связи опусы для игрушечного пианино Джона Кейджа, Филлиса Чена, Джеймса Джослина, Эрика Грисволда.)

Если игрушка является уменьшенной копией профессионального инструмента, имеет такое же название с определением «игрушечный», то ее следует отнести к категории музыкальных инструментов. Если же музыкальная игрушка не имеет прототипа в виде профессионального музыкального инструмента, то это, скорее всего, звуковое устройство или звуковое орудие.

«Звуковые устройства» — категория звукового инструментария новейшей музыки, работающая с готовым / заданным тем или иным образом звуковым материалом. Устройства данного типа могут быть *звукоспроизводящими*, *звукопередающими* или *звукообработывающими*. Они не способны к самостоятельной генерации звука и потому выполняют в художественной практике, как правило, подчиненную функцию обслуживания музыкальных инструментов, исполнителей или произведения в целом.

Большинство приспособлений, за исключением некоторых звукоспроизводящих устройств, являются рабочими инструментами звукорежиссеров [7], тем не менее и академические композиторы находят интересные варианты переосмысления функции предметов данной категории, примеряя на них более самостоятельные и ответственные роли. К примеру, набор музыкальных шкатулок, являющийся механическим звукоспроизводящим устройством, в Багатели № 3 (2016) для ансамбля Дмитрия Курляндского из музыкальной забавы превращается в самостоятельный музыкальный инструмент, где уровень заданности звукового материала снижен попеременным использованием нескольких шкатулок с разными мелодиями. Немалое число произведений связано с электрическими звукоспроизводящими устройствами —

магнитофоном и радиоприемником — как главными репрезентантами музыки. Первые примеры использования этих устройств как ансамблевых и солирующих «музыкальных» инструментов относятся еще к 50-м годам XX века<sup>1</sup> [8], однако и сегодня они продолжают интересовать композиторов<sup>2</sup>.

Подобно музыкальным инструментам репрезентативной функции были удостоены микрофоны в “Pendulum music” (1968) Стива Райха. Использованные в «Радио мертвого города» (2003) Фаусто Ромителли рупоры выступили не просто средством усиления голосов музыкантов, но и инструментами обработки звука, заметно изменяющими тембры голосов говорящих.

*Звуковые орудия* — это категория предметов, которые выполняют определенную звуковую функцию, не связанную с музыкой. Термин «звуковые орудия» фигурирует во многих трудах по этномузыкологии и обозначает самую общую категорию вещей, в которую попадают как музыкальные инструменты, так и предметы быта. И. В. Мациевский в статье «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования» [1] описывает две основные точки зрения на музыкальные инструменты и остальные звучащие предметы. Первая (этнографическая) причисляет все звуковые орудия народной традиции к музыкальным инструментам. Близкого мнения придерживаются представители направления музыкальной археологии: предметы, обладающие потенциальными фоническими возможностями, Ю. И. Шейкин предлагает называть *фоноинструментами* [9].

Вторая (музыковедческая) точка зрения предлагает относить к музыкальным инструментам предметы, на которых возможно исполнение мелодического или хотя бы ритмически организованного материала. Так, К. Вертков видел в свистке, манках и колотушке сторожа звуковые орудия прикладного значения, не имеющие отношения к музыкальным инструментам [10]. Исходя из музыковедческого подхода этномузыкологов и буквального значения слов, термин «*звуковые орудия*» может считаться удачным для обозначения предметов, созданных с целью звукоизвлечения вне музыкально-художественной практики.

Предметы данной категории условно можно подразделить на четыре подгруппы в зависимости от первоначальной функции: *сигнальные, художественно-оформительские, развлекательные и дидактически-организующие*. Некоторые из них по стечению обстоятельств могут совмещать в себе несколько

---

<sup>1</sup> Речь в первую очередь идет об опусах Дж. Кейджа и опыте В. Усачевского и О. Ленинга. В «Воображаемом ландшафте № 4» Дж. Кейджа (1951) 24 исполнителя «играют» на 12 радиоприемниках, настроенных на разную волну. В «Рапсодических вариациях для магнитофона с оркестром» (1954) В. Усачевского и О. Ленинга солирующим инструментом произведения с собственными сольными высказываниями и даже каденцией выступает магнитофон.

<sup>2</sup> Г. Дорохов в Concertino-I (2010) также использует радиоприемник.



функций, а некоторые, наоборот, бывают лишены своего назначения вовсе в процессе эволюционной замены на более высокотехнологичные устройства.

*Сигнальные звуковые орудия* изначально были изобретены для передачи невербального сообщения от одного субъекта к другому. Звук каждого звукового орудия нес определенную информацию в соответствующем контексте с целью координации взаимоотношений: звук автомобильного клаксона мог предупредить пешехода о приближающейся машине, а бой часов — о текущем времени суток.

С конца XIX — начала XX века некоторые звуковые орудия начинают попадать в профессиональную академическую музыку на правах *неклассических нетиповых музыкальных инструментов*, обогащающих тембровую палитру произведений и прокладывающих мостик между искусством и жизнью в индустриальной реальности. Так в пьесе «Американец в Париже» (1928) Дж. Гершвина проник набор клаксонов, а во Вторую симфонию (1927) Д. Шостаковича — заводской гудок; в «Гудковую» симфонию (1922) А. Аврамова — целый «орган» из гудков, а в сочинение «Ионизация» (1933) Э. Вареза — сирены.

Впечатляющим современным примером произведения с участием только сигнальных звуковых орудий является шумовая «1513: A Ships' Opera», сыгранная 14 сентября 2013 года в Лондоне. Главные ее герои — суда разных эпох, от парусников до дизелей. Каждое судно, проходя по Темзе перед Тауэрским мостом, подавало свой сигнал звуком сирен, гудков, пушек, колоколов, свистков или рожков. Подобный проект стал своеобразной исторической галереей судоводных сигнальных звуковых орудий (за исключением пушки, которая в данном контексте является музыкальным объектом).

Следующая группа звуковых орудий связана с *шумовым оформлением* театральных спектаклей, кинофильмов, праздников и иных художественных действ. Для создания определенной звуковой атмосферы в театрах, начиная с XVII и XVIII веков, изобретались специальные механизмы, машины, аппараты, имитирующие шумы окружающей среды (дождя, ветра, моря), стук шагов, цоканье копыт, военные действия [11]. Уже в партитуре увертюры П. И. Чайковского «1812» (1880) фигурирует инструмент подобного рода — сапоне, воспроизводящий пушечный выстрел. Позднее появились устройства, помогающие передать техногенные шумы заводов; фабрик; звуки движущихся поездов и автомобилей. Среди *художественно-оформительских звуковых приспособлений* наиболее известным является золифон, или «машина ветра», попавшая в партитуры М. Равеля, Р. Штрауса и О. Мессяна.

В 30-е годы XX столетия главный технолог шумовой музыки СССР В. Попов, создававший звуковое оформление к спектаклям и кинофильмам того времени, изобрел много новых звукоподражательных аппаратов. Известно, что он экспериментировал в своей студии, создавая звуковые полотна

средствами оркестра звуковых орудий, которые очевидцы называли «шумовыми симфониями» [12].

Забытый с приходом звуковоспроизводящей и звукопередающей техники звукорежиссерский арсенал художественно-оформительских звуковых орудий получил новую жизнь в перформансе «Звуковые ландшафты» (2016) отечественного композитора и пианиста П. Айду. В этом представлении все воссозданные и изобретенные звукоподражательные приспособления стали главными участниками действия и превратились в «актеров» звукового спектакля, выстроенного в форме классической четырехчастной симфонии.

*Звуковые орудия*, созданные исключительно для игр, забав и досуга, можно отнести к *развлекательным*. Это разнообразные детские погремушки, свистульки, клоунские языки, фанатские дудки, не имеющие сложных систем звукокорректоров. Как ни странно, предметы даже этой категории вошли в круг интересов современных композиторов. Российский композитор Дмитрий Курляндский ввел вузузлы в свою инструментальную пьесу «Невозможные объекты» (2010) наравне с традиционными музыкальными инструментами.

*Дидактически-организующие звуковые орудия* — это вспомогательные аксессуары музыкантов, помогающие в разучивании и исполнении музыкального произведения. К ним относятся: метроном, камертон, давно вышедшая из употребления дирижерская трость для отбивания такта. Еще в 1962 году Д. Лигети в своей Симфонической поэме для 100 метрономов превратил эти механизмы из «комнатных» помощников в самостоятельный концертный хор. Молодой немецкий композитор С. Леффлер включает в свои сочинения, помимо метрономов, камертоны и дирижерские палочки. Все упомянутые звуковые приспособления выступают на правах музыкальных инструментов в *Marionette Piece* (2015) и *Monodactyl* (2018) Леффлера.

Одна из интереснейших категорий звукового инструментария современной музыки — группа *музыкальных объектов*. Это неодушевленные предметы, механизмы и электроприборы любых размеров, форм и материалов, не считающиеся музыкальными инструментами, не имеющие определенной звуковой функции вне музыки и не связанные с воспроизведением, передачей или обработкой predetermined звукового материала, но используемые в музыкально-художественной практике.

У музыкального объекта отсутствует «инструментальный комплекс» (фиксированный фонизм, исполнительская традиция и адресный репертуар), тем не менее, подобно музыкальным инструментам и звуковым орудиям, он обладает способностью к самостоятельной генерации звука.

Объекты представляют собой, как правило, природные материалы или предметы каждодневного пользования. По происхождению их можно разделить на *рукотворные* и *нерукотворные*. Последние берутся и используются

музыкантами в первозданном виде. Это различные природные материалы — ракушки, живые растения или их высушенные фрагменты, свежие и сушеные плоды, кости, камни. Группа рукотворных, то есть придуманных и произведенных человеком объектов, гораздо шире, и ее список пополняется новыми наименованиями постоянно ввиду непрерывности производственного процесса.

По степени вмешательства в конструкцию предметов все музыкальные объекты можно классифицировать как *обыкновенные* и *препарированные*. Первые используются в художественной практике такими, какими они были созданы природой. Во втором случае художник тем или иным способом изменяет или дополняет первоначальное строение объекта. Например, в пьесе немецкого композитора Майкла Маерхоффа “Shopping 4” (2005/2006) для трех исполнителей были использованы три надутых воздушных шарика с наклеенной на них изолентой. Исполнители держали шары и терли по изоленте губками для мытья посуды, получая необычный звук. Все манипуляции с объектами были четко прописаны в партитуре.

Ключевым условием для музыкального объекта является его обязательное нахождение в музыкально-художественном контексте. Практика помещения предметов повседневности в художественную рамку известна еще с актов *ready made* М. Дюшана, предлагавшего посмотреть на обыденные вещи как на объекты искусства [13]. Это давало возможность зрителям обнаружить в утилитарных предметах новые свойства и новые возможности.

У музыкального объекта всегда есть автор или группа авторов. Композиторы полностью встраивают взятый ими объект в пространство своей музыки. Регламентируется абсолютно все: как нужно вести себя исполнителям с данным предметом, как на нем играть, как он должен звучать, как он должен существовать на сцене. Композиторы Дж. Кейдж, Т. Дун и Х. Геббельс, к примеру, используют в своих работах воду. Если сравнить, как каждый из них обращается с данным объектом, то можно прийти к выводу, что мы имеем дело с совершенно разными субстанциями, а точнее — с по-разному «сочиненной» водой. Так, в спектакле-инсталляции «Вещь Штифтера» (2013) Х. Геббельс отводит воде довольно скромную роль, позволяя ей в какой-то момент капать с потолка в несколько прямоугольных бассейнов. В *Water walk* (1960) Дж. Кейджа вода присутствует во всех состояниях: жидком, газообразном и твердом. Она действительно «гуляет», переливаемая по сосудам разных материалов и размеров, а также «контактирует» с другими, погружаемыми в нее, предметами — китайским гонгом и свистком. В *Water concerto* (1998) Т. Дуна вода трактуется максимально разнообразно как водная мультиперкуссия. Вода звучит сама по себе: она капает с рук исполнителя или из специального сита; исполнители ударяют по воде ладонями или стаканами, как по мембране барабана; могут ее вспенивать и брызгаться ею; погружают в прозрачные тазы

с водой различные предметы (китайские гонги, фановые трубы). Еще одной вариацией звучания воды выступает вотефон.

Важным свойством музыкальных объектов является мультимедийность — их неразрывная связь с визуальностью и жестом. Общеизвестно, что прослушивание музыки с участием объектов вслепую не производит должного эффекта на слушателя и зрителя. Исключение составляет конкретная музыка и soundscapes, которые, действительно, не нуждаются в визуальном сопровождении.

Жест в данном контексте — это телодвижение или поступок, совершаемый с определенным умыслом [14]. Носителем умысла является композитор, который и сочиняет жесты взаимодействия с предметом, в том числе для того, чтобы их увидели. Так, П. Биллоне в пьесе “Mani De Leonardis” (2004) для четырех автомобильных пружин и двух стеклянных чаш из цикла «Руки» сочиняет набор различных приемов игры на музыкальных объектах, а также набор жестов исполнителя, которые могут быть практически не слышимы (например, когда перкуссионист ударяет себя в грудь), но в то же время являются видимым продолжением резонанса музыкальных объектов. По словам С. В. Лавровой, «звуковые и жестовые импульсы» в данной пьесе представляют собой единое энергетическое поле, а основная идея цикла «Руки» — «представить весь широчайший спектр возможностей применения рук в игре на инструментах» [15, с. 198]. В этом случае жест, по задумке композитора, оказывается первичен.

Среди современных произведений крупной формы с участием музыкальных объектов особенно интересны «Руководство по выживанию в чрезвычайных ситуациях» (2010) для двух автомобилей с оркестром российского композитора Дм. Курляндского и Концерт для 9-ти Harley Davidson (2013) немецкого композитора Д. Шнебеля. В обоих сочинениях транспортные средства выступают как самодостаточные инструменты-солисты, сопровождаемые оркестром или камерным ансамблем. Композиторы стремятся максимально актуализовать все найденные звуковые и визуальные возможности машин в рамках своих мультимедийных композиций. В этих сочинениях заметно нивелируется музыкальная иерархия главенства традиционных музыкальных инструментов.

Очевидно, что звуковой инструментарий академической музыки конца XX — начала XXI века невероятно обширен и разнообразен. Он втягивает в свою орбиту предметы всех вышеуказанных категорий. Данные инструменты могут трактоваться авторами в каждом случае по-разному; какие-либо ограничения на инструментарий накладывают только сами композиторы и музыканты. Тем не менее большая часть звукового инструментария остается малоизученной и, более того, даже неконцептуализированной проблемой музыкального искусства, что свидетельствует об актуальности данного исследования и необходимости погружения в обозначенную нами тему.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мацневский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 143–170.
2. *Holland J.* Percussion / foreword by Pierre Boules. New York: Schirmer Books, 1981. 283 p.
3. *Blazejczyk W.* Obiektofony. Warszawa: Chopin University Press, 2017. 131 p.
4. *Варламов Д. И.* Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI в. Саратов: Аквариус: Эмос, 2000. 142 с.
5. *Хруст Н. Ю.* Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2017. 480 с.
6. *Baker M. B.* Demystifying and classifying electronic music instruments // Issues in organology / vol. ed.: Sue Parole De Vale: Los Angeles, Calif.: Ethnomusicology Publ., 1990. P. 37–64.
7. *Динов В. Г.* Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре: учеб. пос. 3-е изд. СПб: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. 488 с.
8. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
9. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
10. *Вертков К.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. С. 262–274.
11. *Попов В. А.* Звуковое оформление спектакля. М.: Искусство, 1953. 268 с.
12. *Смирнов А.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX в. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 296 с.
13. *Ингельдеев М. Р., Яковлева Т. О.* «101% mind uploading» Елены Рыковой: о материализме, театре и резонансе звука / Музыкальная академия. 2022. № 4 (780). С. 134–145.
14. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
15. *Лаврова С. В.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.

REFERENCES

1. *Macievskij I. V.* Narodny`j muzy`kal`ny`j instrument i metodologiya ego issledovaniya // Aktual`ny`e problemy` sovremennoj fol`kloristiki. L.: Muzy`ka, 1980. S. 143–170.

2. *Holland J.* Percussion / foreword by Pierre Boules. New York: Schirmer Books, 1981. 283p.
3. *Blazejczyk W.* Obiektofony. Warszawa: Chopin University Press, 2017. 131 p.
4. *Varlamov D. I.* Metamorfozy` muzy` kal`nogo instrumentariya: Neofilosofiya narodno-instrumental`nogo iskusstva XXI v. Saratov: Akvarius: E`mos, 2000. 142 s.
5. *Xrust N. Yu.* Novy`e instrumental`ny`e texniki: opy`t klassifikacii: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2017. 480 s.
6. *Baker M. B.* Demystifying and classifying electronic music instruments // Issues in organology / vol. ed.: Sue Parole De Vale: Los Angeles, Calif.: Ethnomusicology Publ., 1990. P. 37–64.
7. *Dinov V. G.* Zvukovaya kartina. Zapiski o zvukorezhissure: ucheb. pos. 3-e izd. SPb: Lan` ; PLANETA MUZY`KI, 2012. 488 c.
8. *Kogoutek Cz.* Texnika kompozicii v muzy`ke XX veka. M.: Muzy`ka, 1976. 367 s.
9. *Shejkin Yu. I.* Istoriya muzy`kal`noj kul`tury` narodov Sibiri: sravnitel`no-istoricheskoe issledovanie. M.: Vostochnaya literatura, 2002. 718 s.
10. *Vertkov K.* Nekotory`e voprosy` izucheniya muzy`kal`ny`x instrumentov narodov SSSR // Problemy` muzy`kal`nogo fol`klora narodov SSSR. M.: Muzy`ka, 1973. S. 262–274.
11. *Popov V. A.* Zvukovoe oformlenie spektaklya. M.: Iskusstvo, 1953. 268 s.
12. *Smirnov A.* V poiskax poteryannogo zvuka. E`ksperimental`naya zvukovaya kul`tura Rossii i SSSR pervoj poloviny` XX v. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2020. 296 s.
13. *Ingel`deev M. R., Yakovleva T. O.* «101% mind uploading» Eleny` Ry`kovej: o materializme, teatre i rezonanse zvuka / Muzy`kal`naya akademiya. 2022. № 4 (780). S. 134–145.
14. *Czaregradskaya T. V.* Muzy`kal`ny`j zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii. M.: Kompozitor, 2018. 364 s.
15. *Lavrova S. V.* Sal`vatore Sharrino i drugie. Oчерki ob ital`yanskoj muzy`ke koncza XX — nachala XXI veka. SPb: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 230 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кухта В. А. — аспирант, преподаватель; [valeriya.kuxta@mail.ru](mailto:valeriya.kuxta@mail.ru)  
ORCID 0000-0003-1483-843X

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kukhta V. A. — Postgraduate Student, Teacher; [valeriya.kuxta@mail.ru](mailto:valeriya.kuxta@mail.ru)  
ORCID 0000-0003-1483-843X



УДК 792

ТЕЛЕСНЫЕ ФОРМУЛЫ СИЛЬНОГО ВОЛНЕНИЯ В ТЕАТРЕ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА  
КАК «ФОРМУЛЫ ПАФОСА»

*Никифорова Л. В.*<sup>1,2</sup>

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

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

Задача статьи — отталкиваясь от идеи «формулы пафоса» А. Варбурга, проанализировать интермедийные отношения между изобразительным искусством и театром. Под «формулами пафоса» Варбург понимал устойчивые телесные формулы, с помощью которых передавалась сильная эмоциональная реакция. Такие позы и жесты являлись античными цитатами и воплощали дионисийскую сторону Античности. К ним обращались художники эпохи Возрождения в поисках способов пластического выражения сильного волнения, и тем самым «формула пафоса» обретала новую жизнь в искусстве. Наиболее знаменитой театральной позой сильного волнения можно считать ту, что изображена на портрете актера Д. Гаррика в роли Ричарда III кисти У. Хогарта. В этой позе можно увидеть сходство с одной из «формулы пафоса», проанализированных А. Варбургом, а именно «Смертью Орфея». Поза страха, отвращения, зафиксированная у Ф. Ланга и И. Энгеля, а также в театральной иконографии (Л. К. Кармонтель, М. Кирцингер), восходит к античной позе нимфы, спасающейся от преследования. Это то же движение, которое А. Варбург находил в фигурах Зефира и Флоры в «Весне» С. Боттичелли, в «Аполлоне и Дафне» Л. Бернини. В процессе обновления приемов актерской игры Д. Гаррик и другие сознательно или интуитивно обратились к формулам страстного языка жестов, несущих в себе античный пафос. Проблему интермедийности автор статьи трактует как взаимосвязь театра и изобразительного искусства через общие для обеих искусств телесные формулы выражения сильного волнения.

**Ключевые слова:** театр XVIII века, «формулы пафоса», страх, волнение, отвращение, смерть Орфея, нимфа, Давид Гаррик, Овидий.



## BODY FORMULAS OF EXCITEMENT IN THE 18TH CENTURY THEATER AND FINE ART AS “FORMULAS OF PATHOS”

*Nikiforova L. V.*<sup>1,2</sup>

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

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

This paper aims to analyze the intermedial relationships between the visual arts and the theater, starting from the idea of “Pathosformeln” put forward by A. Warburg. Warburg, who meant art history as “psychohistory”, understood by “Pathosformeln” the stable corporal formulas for expressing strong emotional reactions. Such postures and gestures were ancient quotations and embodied the dark (Dionysian) side of antiquity. Renaissance artists turned to them in their search of ways to express strong excitement, and thus the “Pathosformeln” found new life in art. The most famous theatrical pose of fear can be considered with the portrait of actor D. Garrick as Richard III by W. Hogarth. In the pose and gesture of Garrick as Richard III one can see similarities with one of the “pathos formula” analyzed by A. Warburg, namely the “Death of Orpheus”. Similarly, the female theatrical gesture of fright, recorded by F. Lang and I. Engel as well as in theatrical iconography (L.-K. Carmontel, M. Kirzinger), also goes back to an ancient prototype – the nymph escaping pursuit. Updating the techniques of acting, D. Garrick and others – consciously or intuitively – turned to formulas of passionate gesture language, carrying within them an ancient pathos. I interpret the problem of intermediality in this context as the relationship between theater and the visual arts through bodily formulas common to both arts for expressing intense excitement.

**Keywords:** 18th Century Theater, “Pathosformeln”, Fear, Excitement, Disgust, Death of Orpheus, Nymph, David Garrick, Ovid.

Статья посвящена двум хорошо документированным театральным позам, которые предварительно можно назвать позами сильного волнения. Самая известная та, в которой запечатлен Дэвид Гаррик в роли Ричарда III на портрете кисти Уильяма Хогарта (1745, Галерея искусств Уолкера, Ливерпуль) (илл. 1).

Вторая не так прославлена, но хорошо иконографически документирована (илл. 2).

Обе позы часто использовались в карикатуре и превратились буквально в клише (илл. 3; 4).



Илл. 1. Чарльз Гриньон по картине У. Хогарта. Давид Гаррик в роли Ричарда III. 1746. Музей Метрополитен. Public Domain



Илл. 2. Страх (Медя). [1, fig. 26]. Фотография автора



Илл. 3. Сатира на моду носить высокие парики: гравюра. 1771. Музей Метрополитен. Public Domain



Илл. 4. Дж. Крукшанк. Исследование английской истории: карикатура. 1813. Музей Метрополитен. Public Domain

Ф. Анталь оценил портрет У. Хогарта как новаторский. В отличие от небольших по размеру многофигурных театральных сцен, где мимики практически не видно, а лица и позы трактованы условно и гротескно, в отличие от портретов в роли, где актер как будто «вырезан» из сценического пространства, портрет Гаррика сделан как мизансцена и в то же время как историческая картина. Сценическое пространство подобно батальному полотну с военным лагерем на заднем плане и исторической личностью крупным планом. Что это за историческая личность? Это и Ричард III, впервые трактованный на сцене как глубоко трагическая фигура, а не кровожадный монстр (как это принято было в переделках Шекспира вплоть до 1740-х годов), это и сам актер Д. Гаррик, мастерство которого требовало крупного плана, чтобы видеть, как он играет мимикой, жестикуляцией, всем телом. Новизна исполнительского мастерства Д. Гаррика, как и трансформация жанра театрального портрета под кистью У. Хогарта, это, по Анталю, параллельные тенденции, за которыми стоят изменение отношения к Шекспиру и трансформация сценического мастерства [2, р. 67–68]. Ф. Анталь отмечал множество влияний, которые сказались у Хогарта. Картина написана спустя два года после возвращения художника из Парижа, и ее «элегантный колорит» близок французской рокайльной живописи; в позе Гаррика он видел сходство с барочными фигурами Л. Рубильяка; шатер Ричарда схож с аналогичным на хорошо известной картине Ш. Лебрена «Семейство Дария»; изображение доспехов напоминает итальянские образцы XVII века, а распятие в шатре Ричарда — картину Рубенса [2, р. 69–70].

Анталь обратил внимание на то, что художник знал и использовал «Метод изображения страстей» Ш. Лебрена и продемонстрировал это на примере карикатур Хогарта [2, р. 132–134]. А. Сمارт, продолжая идеи Анталя, показал, что выражение лица Гаррика / Ричарда III на картине Хогарта представляет собой комбинацию лебреновских эмоций ужаса и восхищения (изумления), а жест вскинутой правой руки с раскрытой ладонью и раздвинутыми пальцами подражает жестикуляции на картинах Караваджо [3, р. 93]. Смарт также подчеркнул, что лебреновская классификация и трактовка эмоций были хорошо известны в театре, выражение страстей в руководствах для актеров XVIII века часто буквально следовало описаниям Лебрена [3, р. 90–92].

Женскую позу, которая в руководстве Франциска Ланга выражает отвращение [4, с. 157], а у Иоганна Якоба Энгеля страх [1, с. 198–199], никто, насколько нам известно, специально не анализировал. Постараемся показать, что обе позы — Ричарда III на портрете У. Хогарта и поза отвращения / страха Ланга-Энгеля — могут быть поняты как «формулы пафоса» в том смысле, какой вкладывали в это понятие Аби Варбург и его последователи. Трактовка поз как «формул пафоса» позволяет обнаружить традицию, стоящую за иконографией

эмоций, проанализировать интермедиальные отношения между изобразительным и сценическим искусством, а также сделать выводы относительно функций «формул пафоса» в искусстве XVIII столетия.

Аби Варбург, работавший в конце XIX — начале XX века, понимал историю искусства как «психоисторию» в духе ницшеанской дихотомии аполлонического и дионисического начал. Варбург, который внимательно читал Ницше, писал об этосе и пафосе. Он размышлял над способами выражения в искусстве экстатических состояний и называл устойчивые визуальные формулы предельного эмоционального напряжения «формулами пафоса» или «странствующими суперлативами страстного языка жестов» (цит. по: [5 с. 74]).

Идея «формул пафоса» — это еще и размышление о судьбах античного наследия, о способах передачи традиции. «Формулы пафоса», по Варбургу, — это античные цитаты в искусстве Нового времени. Художники эпохи Возрождения и других эпох обращались к ним в поисках способов передачи эмоционально насыщенных моментов, и тем самым античные образы наделялись новой аффективной интенсивностью и получали вторую жизнь. Выявление образов-посредников между античными прототипами и изображениями Нового времени является частью аналитической работы в горизонте «формул пафоса» и позволяет ставить вопрос о путях передачи античной традиции.

На мой взгляд, поза Дэвида Гаррика в роли Ричарда III имеет отношение к иконографической формуле «Смерть Орфея» — позе и жесту последнего рывка в предсмертной защите. На одном из планшетов атласа «Мнемозина»<sup>1</sup> Варбург собрал репродукции, называя позу Орфея то «жертвенной смертью», то «оборонительным жестом поверженного» [6, р. 73–74]. Среди античных прототипов — изображения смерти Орфея от разъяренных вакханок на греческих вазах, варианты смерти Лаокоона, смерть Пенфея из Дома Веттиев в Помпеях. Возрожденная гравюрами круга А. Мантеньи и А. Дюрера (подробнее см.: [6, р. 72–73]), такая же или близкая позы использовались в сценах мученичества святых, в сценах сражений вплоть до середины XIX века (среди поздних, например, «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада», Басин П. В. 1828, ГРМ).

Поза «смерти Орфея», которую изучал Варбург, выглядит так: обнаженный Орфей, упираясь коленями в землю, поднял в жесте защиты одну руку, в которой держит лиру. Это не та поза, в которой изображен Д. Гаррик. Ричард похож на другого Орфея, сидящего на возвышении, вскинувшего в испуге руки с раскрытыми ладонями; его колени согнуты, как будто он пытается

<sup>1</sup> Идеи Варбурга представлены не только в его текстах, но и в атласе «Мнемозина». Это изображения (репродукции, фотографии, фрагменты), скомпонованные в планшеты в соответствии с темами, которыми занимался А. Варбург. См.: [5, с. 109–117]. Планшеты из атласа «Мнемозина» А. Варбурга см. на сайте Института Варбурга в Лондоне: [7].





Илл. 5. Смерть Пенфея.  
Российская национальная библиотека  
[9, р. 76].  
Фотография автора

вскочить с возвышения или убежать. Этот Орфей одет или полуодет, складки плаща подчеркивают его движение и волнение. Таков, например, Орфей в иллюстрациях к «Метаморфозам в рондо» Исаака де Бенсерада с гравюрами по рисункам Ш. Лебрена. Это издание входит в традицию так называемого «Иллюстрированного Овидия», т. е. книг, созданных по мотивам «Метаморфоз» с сохранением овидиевской структуры, сюжетов и героев, но часто с другим текстом<sup>2</sup>. Первое издание «Метаморфоз в рондо» вышло в 1676 году, затем неоднократно переиздавалось, переводилось, создавались реплики, а иллюстрации перегравиrowывались. В первом издании не было гравюры на тему смерти Орфея [9], но сама классическая пластическая формула (привлекшая внимание А. Варбурга) представлена сюжетом «Смерть Пенфея» (илл. 5).

В переизданиях (1679, Амстердам) [10, р. 326], (1689, Нюрнберг) [11, р. 326], (1697, Амстердам) «Смерть Орфея от вакханок» есть. В «Овидиевых фигурах» (1721) — первой в России иллюстрированной энциклопедии античной мифологии — также есть «Смерть Орфея» (илл. 6) [12, с. 164]. Как установил С. А. Клепиков, русское издание — точная копия (и перевод) аугсбургского издания 1690-х годов [13, с. 159–161].



Илл. 6. Смерть Орфея.  
Российская национальная библиотека  
[8, с. 164].  
Фотография автора

Орфей из «Метаморфоз в рондо» не повержен на землю как в ренессансных гравюрах — он сидит под кроной дерева на возвышении, судя по всему, на корнях. Он одет в тунику и плащ, края которого, как и одежды нападающих на него вакханок, развеваются.

<sup>2</sup> Обширный материал по иллюстрированным изданиям Овидия от XVI до XVIII века (тексты, переводы на разные языки, комментарии, иллюстрации, библиография и отдельные публикации) собран на сайте, созданном в Университете Вирджинии. См.: [8].

Но если складки одежд вакханок возникают от их энергичных движений, то складки плаща сидящего Орфея оправданы только общим напряжением сцены, подобно «подвижным деталям», которые заметил А. Варбург в искусстве раннего Ренессанса<sup>3</sup>. Орфей из переизданий «Метаморфоз в рондо» выглядит не очень решительно. Его поза напоминает скорее мольбу, обращенную к небесам, нежели попытку защититься от разъяренных вакханок. Одной ногой он касается земли, другая висит в воздухе, обе руки раскинуты в стороны. Ричард III У. Хогарта, как и Орфей Ш. Лебрена и его перегравировок, изображен на возвышении (на краю кровати), он полностью одет, а круглый воротник Ричарда как будто перекликается с перекинутым через плечо плащом Орфея. Но поза Ричарда III у Хогарта из-за активной роли диагонали гораздо более динамична, возможно, благодаря отмеченному многими влиянию Караваджо.

Издания Овидия, в особенности иллюстрированные, сыграли важную роль в иконографии эмоций Нового времени. А. Варбург называл Овидия и его многочисленные переложения основным «транспортом» или даже «туристическим бюро для путешествующих античных богов», с их помощью античный язык жестов попадал в Новое время [14]. Важен и сам текст: в историях, рассказанных Овидием, кипят страсти. Но не менее важны иллюстрации — своего рода, мастерская, в которой античные эмоции, выраженные словом, превращались в визуальный язык Ренессанса и Нового времени. По словам К. Эненкеля, «Метаморфозы» были вторым после Библии текстом, который «иллюстрировался и воссоздавался в других медиа», и это особенно показательно для раннего Нового времени [15, р. 1]. У. Хогарт, как и Д. Гаррик, не могли не читать Овидия, но трудно сказать, были ли им доступны указанные выше издания.

Однако есть другие издания, мимо которых они точно не могли пройти, и это — Шекспир. Иллюстрации к Шекспиру имеют важное значение для понимания театральной сценографии своего времени (некоторые иллюстрации воспроизводят мизансцены), для канонизации облика многих шекспировских персонажей и, судя по всему, для иконографии эмоций. Для Шекспира Овидий, по общему мнению, был любимым автором, а к его наиболее овидианским произведениям относят поэмы «Венера и Адонис» и «Поругание Лукреции» [16, р. 48–83]. В издание 1714 года (второе издание Николаса Роу) входил том с обеими поэмами и гравюрами Михаэля ван дер Гюхта, фламандского художника, работавшего в Лондоне. Гравюры Гюхта к изданию 1714 года перегравиrowывались и позже, в том числе для издания Александра Поупа 1736 года

---

<sup>3</sup> Подвижной деталью в живописи раннего Ренессанса А. Варбург назвал немотивированные сюжетом изображения волос и одежд, как будто развеваемых сильным ветром. Он видел в таких деталях античные цитаты (образы вакханок, менад), которые вводились в ритуализированные и чопорные сцены, чтобы подчеркнуть эмоциональное напряжение момента. См. подробнее: [5, с. 63–66].





Илл. 7. М. ван дер Гюхт.  
Иллюстрация к поэме  
Шекспира «Поругание  
Лукреции» [18].  
Public Domain

[17, р. 87–88]. Среди иллюстраций к этому тому находим одну, очень близкую по решению к портрету Гаррика в роли Ричарда III и более близкую по времени. Это «Поруганная Лукреция» (илл. 7).

И Хогарт, и Гаррик не могли не знать этих изданий Шекспира, к тому же Хогарт был ровесником сыновей Михаэля ван дер Гюхта, был знаком с ними, а младший, Яков ван дер Гюхт, некоторое время работал вместе с Хогартом [19, р. 101–102]<sup>4</sup>.

Поза Лукреции у Михаэля ван дер Гюхта близка к классической «Смерти Орфея» с высоко поднятой рукой, которую изучал А. Варбург, но она сидит на кровати, как и Ричард III, вокруг нее складки одежд, постели, балдахина. Балдахин над Лукрецией и шатер над Ричардом III можно понимать как трансформацию древесных корней и кроны над Орфеем Ш. Лебрена. Между сюжетами «Поруганной Лукреции» и сценой из «Ричарда III» есть сюжетные переключки. Ричард видит сон накануне своей последней битвы на Босвордском поле, где он погибнет, и во сне ему являются призраки жертв, кошмарный сон предвещает смерть. В «Поруганной

Лукреции» в сцене насилия Шекспир обильно использует военные метафоры: Тарквиний готовится к бою, к штурму крепости, а перед внезапно пробужденной Лукрецией мелькают тени, ей мерещатся призраки. Позу Лукреции можно считать комбинацией разных вариантов «смерти Орфея» — ренессансного, со вскинутой наверх рукой, и барочного — с отчетливо диагональным движением фигуры, бурными складками одежд и драпировок.

Сюжет о поруганной Лукреции, рассказанный Овидием в «Фастах» и Титом Ливием в «Истории Рима», многократно изображался художниками. Гравюра Михаэля ван де Гюхта часть большой изобразительной традиции, которую составляют полотна Л. Кранаха, Л. Джордано, Тициана, П. Рубенса, Рембрандта и многих других. Ближе всего гравюра ван дер Гюхта (по взаиморасположению героев и позе Лукреции) к картине А. Джентилески. Если же говорить о мотиве предсмертной муки (как называл эту формулу пафоса А. Варбург), то «смерть Орфея» и «насилие над Лукрецией» очень близки и по сути (включая сексуальный мотив), и по пластической формуле.

<sup>4</sup> Ф. Антал также указывает на знакомство Хогарта с работами Михаэля Ван дер Гюхта См.: [1, р. 108; 232; 244.].



Илл. 8. А. Темпеста.  
Смерть Цезаря: гравюра  
к изданию «Метаморфоз» Овидия. 1606.  
Музей Метрополитен. Public Domain

Есть еще один герой Овидия, смерть которого изображалась в иконографии смерти Орфея. Это сюжет о смерти Цезаря или превращении Цезаря в комету, завершающий «Метаморфозы». В гравюре Антонио Темпесты Цезарь изображен в классической позе «смерти Орфея» на коленях, с рукой, вскинутой в защите (илл. 8).

В гравюре Виргилиуса Солиса Цезарь сидит на кресле и вскидывает руки, когда убийцы наносят ему смертельный удар; над ним не драпировка, но облака, куда возносится комета (илл. 9).

Очень близка позе Ричарда III и позе Лукреции у Ван дер Гюхта «Смерть Цезаря» в имевшем широкое распространение лубочном листе из поздней версии морализованного Овидия (илл. 10).

Эта версия вновь демонстрирует комбинацию двух телесных и композиционных формул «смерти Орфея» —



Илл. 9. В. Солис. Смерть Цезаря.  
[20, р. 178].  
Фотография автора

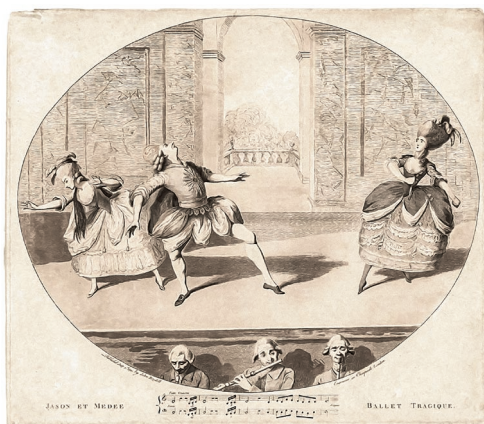


Илл. 10. А. Шателен (?).  
Смерть Цезаря: фрагмент карты  
для убеждения в разумности басен  
(Carte pour Conduire à L'Intelligence de la  
Fable). 1720. [8].  
Public Domain





Илл. 11. Ж.-Б. Тильяр по рисунку Л. Кармонтеля. Па-де-де из 2 акта оперы «Сильвия» в исполнении Ж. Дюберваля и М. Аллард. 1767. Музей Метрополитен. Public Domain



Илл. 12. Сцена из балета Ж.-Ж. Новерра «Медея и Ясон». 1781. [21, б.п.]. Фотография автора

ренессансной (со вскинутой рукой) и барочной (на кресле под балдахинном с активными линиями складок, ступеней, облаков/драпировок). В подписи к лубку подчеркнута жертвенность смерти Цезаря<sup>5</sup>.

Итак, позу Д. Гаррика на портрете У. Хогарта, т. е. позу Ричарда III в сцене из 5 акта шекспировской трагедии, можно рассматривать как продолжение жизни античной пластической формулы, названной А. Варбургом «смерть Орфея», как память об античном жесте предсмертного страдания, дошедшем до XVIII века через цепочку визуальных и вербальных посредников.

Обратимся к позе сильного волнения, описанной у Франциска Ланга как отвлечение: «...повернув лицо в левую сторону, протянуть руки, слегка подняв их, в противоположную сторону, как бы отталкивая ненавистный предмет» [3, с. 157]. У Энгеля это поза страха (см.: илл. 2). А. Вабург называет аналогичную позу (но не в театре, а в изобразительном искусстве) «преследуемой нимфой» (панели 5; 39; 70) [7, р. 23–24; 70–71; 114–15]. Античными образцами такого движения служили сцены преследования и превращения (Аполлон и Дафна, Диана и Актеон, Пан и Сиринга), похищения (Прозерпина). В искусстве Ренессанса ту же пластическую формулу А. Варбург находил в фигуре нимфы Хлориды, преследуемой Зефиром в «Весне» С. Боттичелли; в «Аполлоне и Дафне» Л. Бернини, в многочисленных похищениях Прозерпины. Продолжим ряд примеров театральной иконографией: сценой

<sup>5</sup> «Цезарь был одним из величайших римских полководцев и обладал всеми качествами героя. Любовь, которую Брут и Кассий питали к римской свободе, заставила их все же принести его в жертву свободе отечества. Венера превратила его душу в комету» [19].

из балета «Сильвия», где нимфа убегает от преследующего ее охотника Ориона (илл. 11), сценой из балета «Медея и Ясон» Ж. Новерра, где в позе преследуемой жертвы изображена Креуса: она отпрянула от Медеи, когда та попыталась заколоть соперницу кинжалом (так в либретто) (илл. 12).

Эскиз театрального костюма М. Кирцингер подтверждает типичность такой позы (см.: илл. 13).

Ж. Диди-Юберман, размышляя над темой нимф у Варбурга, называет их ауратическими существами, от «aura» — дуновение. Энергетика бегущей нимфы, продолжаемая складками платья и развевающимися прядями волос, — это «внешняя артикуляция внутренней причины, которой по существу является желание», — писал Ж.-Д. Юберман [22, р. 258]. Это не просто отталкивание чего-то неприятного, как поясняет Юберман, это попытка убежать от эротического преследования.

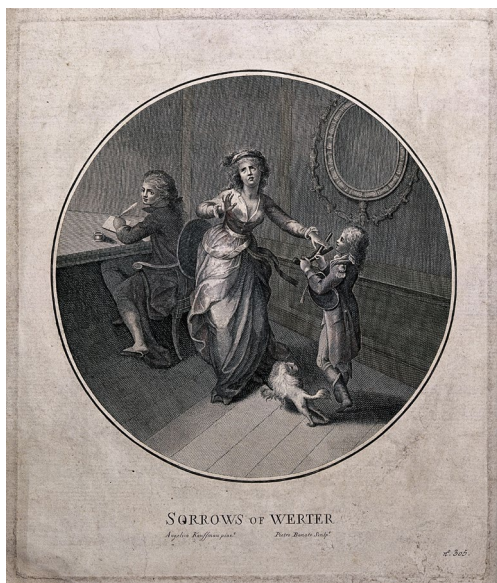
Первоначально нам казалось, что «формулы пафоса» имеют гендерную окраску: «Смерть Орфея» — мужская, «преследуемая нимфа» — женская. Но это не так, в равной степени мужчины и женщины могут быть изображены в обеих. В иконологии обсуждался механизм энергетической инверсии. Варбург показал, что художники Ренессанса, заимствуя античные цитаты, брали не ситуацию в целом, не сюжет, а только позу и жест. И пластическая формула могла менять свое значение на противоположное. Вакханка с античного рельефа превратилась у ренессансного художника Б. Бандинелли в рыдающую Марию Магдалину у подножия распятия. Последний жест защиты Орфея может стать жестом нападения или триумфа [23, с. 69–71]. Нимфа, спасающаяся от эротического преследования, оборачивается фурией — матерью убитых детей (Ниоба, которая видит гибнущих под стрелами Артемиды детей); матерью-уничтожительницей (сюжет о Пенфее) [7, р. 70–71]. Ж. Диди-Юберман напоминал, что нимфа — это «образ, способный на все; ее красота могла превратиться в ужас...; фрукты на блюде в отрубленную голову; ее прекрасные волосы, развевающиеся на ветру, могут быть вырваны в отчаянии» [22, р. 350].

Иллюстрации XVIII века подтверждают это правило. На рисунке к «Идеям о мимике» Энгеля в позе страха изображена Медея в тот момент, когда ей в голову пришла страшная мысль об убийстве детей [1, р. 198–199].



Илл. 13. М. Кирцингер. Убегающая девушка: эскиз женского костюма.

Крепостной театр графа  
Шереметева. 1780-е.  
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



Илл. 14. А. Кауфман (?).  
Сцена из романа «Страдания юного  
Вертера». Лондон.  
Музей «Коллекция Велкома». [24].  
Public Domain

На иллюстрации А. Кауфман к роману «Страдания юного Вертера» И.-В. Гете в той же позе — Шарлотта, которая только что передала Вертеру пистолеты, т. е. буквально принесла смерть (илл. 14)<sup>6</sup>.

А. Варбург и его последователи размышляли над тем, что первично в изображении эмоций в искусстве: опыт наблюдения за реальной жизнью или ориентация на значимые образцы, на предшественников. К. Гинзбург определил это как проблему морфологии и истории. Под морфологией здесь понимается набор спонтанных эмоциональных реакций, единый во все времена в силу общности человеческой природы. Под историей — жизнь образа во времени, история его цитирований или реплик [25]. Проблема

не имеет однозначного решения. С. Сеттис предложил компромисс, рассмотрев уровни кодификаций формул эмоциональной выразительности. В повседневной жизни жесты и позы наименее кодифицированы, поскольку они корректируются речью, интонацией, мимикой. Более кодифицированы жесты театра, которые, впрочем, также сопровождаются речью, драматургическим контекстом. Самой сильной степенью кодификации эмоциональных жестов и поз, считает С. Сеттис, отличается изобразительное искусство, в котором телесная выразительность не имеет вербальной и интонационной поддержки. Словом, в изобразительном искусстве, что особенно справедливо для раннего Нового времени, для эпохи «готового слова» (А. В. Михайлов), где о спонтанности художественного высказывания речь вообще не идет; художник скорее воспользуется значимым образцом, чем непосредственным наблюдением [26].

Когда мы обращаемся к позам и жестам в театральной иконографии XVIII века, возникает еще один вопрос. С чем мы имеем дело: с фиксацией реальной театральной мизансцены или с изображением по законам изобразительного искусства? Портрет Гаррика кисти Хогарта едва ли не эталонный

<sup>6</sup> У Гете Вертер в прощальном письме благословляет пистолеты, потому что их коснулась Шарлотта. Она по просьбе мужа сняла пистолеты со стены и передала слуге, а тот доставил Вертеру. В иллюстрации А. Кауфман совмещено несколько эпизодов романа.

пример такой проблемы. Трудно сказать, что здесь первично: театральная игра или иконографические образцы. Несмотря на свидетельства того, что Хогарт изобразил Гаррика именно таким, каким он был на сцене, портрет не является мгновенной фиксацией реальной сценической позы — актер позировал художнику в студии; Ф. Анталь, А. Смарт обнаружили многие влияния и заимствования, которые чувствуются в портрете кисти У. Хогарта. Что же здесь от театра, а что от изобразительного искусства?

За Гарриком закрепилась слава едва ли не первого актера, который обратился к непосредственным наблюдениям для работы над ролью; и живописцы, портретируя Гаррика, полагали, что подражают самой природе. Между тем Гаррик был ценителем живописи и коллекционером, не меньше Хогарта был знаком с теорией страстей Ш. Лебрена, т. е. с новейшими по тем временам взглядами на природу человеческих эмоций и их репрезентацию. Гаррик был самым портретируемым англичанином XVIII века и, как замечал Л. Бертелсен, «культивировал свою живописную славу» и фактически создал такое явление как портрет театральной (медийной) звезды<sup>7</sup>. В тоже время Т. Борлик показал, что биографы и мемуаристы, по мнениям которых мы сегодня судим об актерском мастерстве Д. Гаррика, нередко воспроизводили не только личные впечатления, но и описывали гравюры или, как пишет Борлик, «подкрепляли свою память гравюрами» [28, р. 13]. Особенно поражало зрителей в игре Д. Гаррика его умение быстро менять мимику, а также его драматические паузы и способность замирать в потрясении, когда актер на некоторое время превращался в статую (позднее такой прием превратился в клише и стал объектом критики, но в игре Гаррика это восхищало). Среди знаменитых поз такого рода — не только Ричард III, пробудившийся от кошмарного сна, но и Гамлет перед призраком отца, и Макбет, которому видится окровавленный кинжал. Это самые растиражированные образы Гаррика в театральных ролях.

Как замечает Т. Борлик, если задача Гаррика — замереть от потрясения, прервать действие драматической паузой, то задача художника — передать динамику актерской игры в статичном изображении. И сложился определенный набор приемов, позволяющих передать напряжение между статикой двухмерной поверхности холста и резким движением актера, как будто внезапно прерванного в самый напряженный момент. Это буквально контраст между вертикалями/горизонталями и диагоналями. То есть позы Д. Гаррика на картинах и гравюрах — это еще и решение чисто изобразительных задач. Как резюмирует Т. Борлик, перед нами множественные отражения, и неясно, где тут сценическая игра,

<sup>7</sup> Как сообщает Л. Бертелсен, сохранилось 176 гравированных портретов Д. Гаррика, в т. ч. 96 в сценических образах; король Георг III — на втором месте (162 портрета) [27, р. 308].



а где изобразительные приемы. Т. Борлик назвал это синергией драмы и живописи [28, р. 11]. Но можно определить этот феномен как интермедальность — использование в одном искусстве языка другого, что, впрочем, было нормально для раннего Нового времени, эпохи «*Ut pictura poesis*», когда теоретически в первую очередь осмыслялись сходства, а не различия языков искусства.

«Формулы пафоса (если удалось убедить в том, что это именно они) понадобились в тот исторический момент, когда искусство актерской игры пережило серьезную трансформацию от декламации и условности сценического поведения к эмоционально выразительной актерской игре, к перевоплощению. Т. Борлик назвал эпоху Гаррика переходом к «живописному» театру [28, р. 13], имея в виду, что это театр, в котором важен не только произносимый текст (его надо слышать), но и зрелище (его нужно видеть). Д. Гаррик находится в самой сердцевине этого процесса. Он немало заботился о зрелищных эффектах постановок, достаточно вспомнить, что он пригласил в Друри Лэйн одного из самых изобретательных мастеров сценических эффектов Ф. де Лутебурга. Гаррик стремился к исторической достоверности костюмов, сценической обстановки. В процессе обновления приемов актерской игры Д. Гаррик и другие — намеренно или интуитивно — обратились к формулам страстного языка жестов, сохранивших память об античном пафосе. «Формулы пафоса» стали переходным звеном или, продолжая транспортные метафоры А. Варбурга, передаточным механизмом от условно-декламационного театра к психологическому.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Engel J. J. *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius, 1785. 432 p.
2. Antal F. *Hogarth and His Place in European Art*. N-Y: Basic Books Editions Publishing, 1962. 456 p.
3. Smart A. *Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds* // *Apollo*. 1965 (August). P. 90–97.
4. Ланг Ф. *Рассуждение о сценической игре [1727]* / ред., пер. В. Всеволодского-Гернгросса // *Старинный спектакль в России* Л.: Академия, 1928. С. 132–183.
5. *Торопыгина М. Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 214 с.
6. *Bilderatlas Mnemosyne*. Final version. 1929. URL: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> (дата обращения: 15.06.2023).
7. *Warburg A.* *Atlas Mnemosyne* / Traductor Chamorro Mielke, Joaquín; con la edición de Martin Warnke y la colaboración de Claudia Brink. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 182 p.
8. *Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text*. URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (дата обращения: 15.06.2023).

9. *Benserade I.* de Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: Imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, et dediez à Monseigneur le Dauphin. Paris: de l'Imprimerie royale, 1676. 453 p.
10. Metamorphoses en Rondeaux (par Isaac de Benserade) imprimez et enrichis de figures. Amsterdam: Abraham Wolfgang, 1679. 488 p. Австрийская национальная библиотека, Вена. URL: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ181839406](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ181839406) (дата обращения: 15.06.2023).
11. Métamorphoses d'Ovid en Rondeaux imprimez et enrichis enrichis de figures. Nurnberg, 1689, 464 p. Национальная библиотека Чешской республики, Прага. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=оТ5рААААсААJ&pg=GBS.PP6&hl=ru> (дата обращения: 15.06.2023).
12. Овидиевы фигуры в 226 изображениях. Грав. П. Пикарт, А. Ростовцев, И. Любецкий, С. Мякишев, С. Матвеев. СПб. 1721. 113 с.
13. *Клепиков С. А.* Русские гравированные книги XVII–XVIII веков // Книга. Исследования и материалы. Вып. 9. М.: Книга, 1964. С. 141–181.
14. *Woldt I.* Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg // Interfaces. Image – Text – Language. 2018. № 40. URL: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>. (дата обращения: 15.06.2023).
15. *Enenkel K., Jong J.* Introduction. Re-inventing Ovid's Metamorphoses // Pictorial and Literary Transformations in Various Media. 1400–1800 / Enenkel K., Jong J. (ed). Leiden and Boston: Brill, 2020. 475 p.
16. *Bate J.* Shakespeare and Ovid. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1993. 316 p.
17. *Boase T. S. R.* Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1947. Vol. 10. P. 83–108.
18. *Lee S. Van Der Gucht Michael; Gerard Van der Gucht; Benjamin Van der Gucht* // Dictionary of National Biography. London: Smith Elder, 1899. Vol. 58. P. 101–102.
19. *Chatelain H. A. (?)*. Carte pour Conduire à L'Intelligence de la Fable. Amsterdam, 1720 (?). URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/mythcards.html> (дата обращения: 15.07.2022).
20. *Solis V. Joh.* Posthis Gernersheimii In Ovidii Metamorphosi lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis Figurae elegantissimae. Francoforte [Frankfurt a. M.]. 1563. 214 p.
21. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.–Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1928. Т. 2. Вып. 5. 93–182, XXIII–XXXVI с.
22. *Didi-Huberman G.* L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. 592 p.
23. *Гинзбург К.* Ножницы Варбурга // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.: Европейск. ун-т в СПб., 2018. С. 68–77.

24. Bonato P. after Kauffman A. Sorrows of Werther. London, Wellcom Collection. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/item/9200579/x8bxxf4j> (дата обращения: 15.06.2023).
25. Гинзбург К. Медали и раковины: еще раз о морфологии и истории // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 9–30.
26. Семтис С. Образы размышления, сомнения, раскаяния в античном искусстве // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.: Европейск. ун-т в СПб., 2018. С. 243–258.
27. Bertelsen L. David Garrick and English Painting // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 1. No. 3. P. 308–324.
28. Borlik T. A. Painting of a sorrow: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's "Hamlet" // Shakespeare Bulletin. 2007. Vol. 25, No. 1. P. 3–31.

#### REFERENCES

1. Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Mylius, 1785. 432 p.
2. Antal F. Hogarth and His Place in European Art. N-Y: Basic Books Editions Publishing, 1962. 456 p.
3. Smart A. Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds // Apollo. 1965 (August). P 90–97.
4. Lang F. Rassuzhdenie o scenicheskoy igre [1727] / red., per. V. Vsevolodskogo-Gerngrossa // Starinnyj spektakl' v Rossii L.: Akademiya, 1928. S. 132–183.
5. Toropygina M. Iu. Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga. [The Beginning. The Problem of the Symbol in Abi Warburg and the Iconology of His Circle]. M.: Progress-Traditsii, 2015. 214 p.
6. Bilderatlas Mnemosyne. Final version. 1929. URL: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> (дата оbracehcheniya: 15.06.2023).
7. Warburg A. Atlas Mnemosyne / Traductor Chamorro Mielke, Joaquín; con la edici3n de Martin Warnke y la colaboraci3n de Claudia Brink. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 182 p.
8. Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text. URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (дата оbracehcheniya: 15.06.2023).
9. Benserade I. de. Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: Imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majest3, et dediez 3 Monseigneur le Dauphin. Paris: de l'Imprimerie royale, 1676. 453 p.
10. Metamorphoses en Rondeaux (par Isaac de Benserade) imprimez et enrichis de figures. Amsterdam: Abraham Wolfgang, 1679. 488 p. The Austrian National Library, Vienna. URL: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ181839406](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ181839406) (дата оbracehcheniya: 15.06.2023).

11. *Métamorphoses d'Ovid en Rondeaux imprimez et enrichis de figures*. Nurnberg. 1689, 464 p. National Library of the Czech Republic, Prague. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=oT5pAAAACAAJ&pg=GBS.PP6&hl=ru> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
12. *Ovidievy figury v 226 izobrazheniyah* [Ovid' Metamorphoses in 226 images]. Saint-Petersburg. 1721. 113 p.
13. *Klepikov S. A.* "Russkie gravirovannyye knigi XVII–XVIII vekov", *Kniga. Issledovaniia i materialy* ["Russian engraved books of XVII–XVIII centuries", Book. Studies and materials], 1964. Vyp. 9. P. 141–177.
14. *Woldt I.* *Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg // Interfaces. Image – Text – Language*. 2018. № 40. URL: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
15. *Enenkel K., Jong J.* Introduction. Re-inventing Ovid's Metamorphoses / *Enenkel K., Jong J.* (ed.) // *Pictorial and Literary Transformations in Various Media. 1400–1800* Leiden and Boston: Brill, 2020. 475 p.
16. *Bate J.* *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1993. 316 p.
17. *Boase T. S. R.* *Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1947. Vol. 10. P. 83–108.
18. *Lee S. Van Der Gucht Michael; Gerard Van der Gucht; Benjamin Van der Gucht // Dictionary of National Biography*. London: Smith Elder, 1899. Vol. 58. P. 101–102.
19. *Chatelain H. A. (?)*. *Carte pour Conduire à L'Intelligence de la Fable*. Amsterdam. 1720 (?). URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/mythcards.html> (data obrashcheniya: 15.07.2022).
20. *Solis V. Joh.* *Posthis Gernersheimii In Ovidii Metamorphosi lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis Figurae elegantissimae*. Francoforte [Frankfurt a. M.]. 1563. 214 p.
21. *Findejzen N. F.* *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshih vremen do konca XVIII veka*. T. 2. Vyp. 5. M.–L.: Gos. izd-vo, Muzsektor, 1928. T. 2. Vyp. 5. S. 93–182, XXIII–XXXVI s.
22. *Didi-Huberman G.* *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. 592 p.
23. *Ginzburg K.* *Nozhnitsy Varburga / N. Mazur* (ed.) // *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovaniï vizual'noi kul'tury* ["Warburg Scissors" in The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2018. P. 68–77.
24. *Bonato P.* after *Kauffman A.* *Sorrows of Werther*. London, Wellcom Collection. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/item/9200579/x8bxxf4j> (data obrashcheniya: 15.07.2022).
25. *Ginzburg K.* *Medali i rakoviny: Eshche raz o morfologii i istorii* ["Medals and shells: Once again about morphology and history"] // *Antropologicheskii forum*. 2018. № 39. P. 9–30.

26. *Settis S.* Obrazy razmyshleniia, somneniia, raskaniia v antichnom iskusstve” / N. Mazur (ed.) / Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiiia issledovaniĭ vizual’noi kul’tury [“Warburg Scissors” in The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies]. M.: Novoe izdatel’stvo, 2018. P. 243–258.
27. *Bertelsen L.* David Garrick and English Painting // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 1. No. 3. P. 308–324.
28. *Borlik T. A.* Painting of a sorrow: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick’s “Hamlet” // Shakespeare Bulletin. 2007. Vol. 25, No. 1. P. 3–31.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифорова Л. В. — проф., д-р культурологии, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; проф. каф. теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена; [nikiforova\\_lv@list.ru](mailto:nikiforova_lv@list.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikiforova L. V. — Prof., Dr. Habil. (Cultural Studies), Vaganova Ballet Academy, Department of Philosophy, History and Theory of art; Herzen State Pedagogical University, Department of Theory and History of Culture; [nikiforova\\_lv@list.ru](mailto:nikiforova_lv@list.ru)

УДК 78.06

## НОВАЯ ВОЛНА В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

*Ян Цзиньпэн*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Течение Новой волны на протяжении нескольких десятилетий остается ведущим в музыкальной культуре Китая, и творчество многих композиторов попадает в этот мейнстрим. На конференции в Ухани в 1985 году стилистыми ориентирами направления были определены традиционная китайская музыка и современные западные техники композиции.

Автор предпринимает попытку выявить характерные черты Новой волны как ведущей художественной тенденции в искусстве Китая XX века и рассмотреть, каким образом они проявляются в творчестве китайских композиторов сквозь призму специфики музыкального языка, тематических предпочтений, композиторской техники, трактовки национального фольклорного материала. Предлагается периодизация Новой волны в музыкальном искусстве, анализируются музыкальные произведения Го Вэньцзина, Сюй Чанцзюня, Чэнь Цигана, Тан Дуна.

**Ключевые слова:** Новая волна, *xinchao*, Ван Аньго, «туманная поэзия», современная техника композиции, Гао Минлу, Сяо Юмэй, Чэнь Циган, Сюй Чанцзюнь.

## THE NEW WAVE IN CHINESE MUSICAL CULTURE

*Yan Gjinpeng*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The current of the New Wave has been leading in the musical culture of China for several decades, and the work of many composers falls into this mainstream. At a conference in Wuhan in 1985, traditional Chinese music and modern Western composition techniques were identified as the style guidelines of the direction.

The author makes an attempt to identify the characteristic features of the New Wave as the leading artistic trend in the art of China of the XX century and to consider how they manifest themselves in the works of Chinese composers in the specifics of the musical language, thematic preferences, compositional technique,



appeal to national folklore material. The periodization of the New Wave in musical art is proposed, the musical works of Guo Wenjing, Xu Changjun, Chen Qigang, Tang Dong are analyzed.

**Keywords:** *New Wave*, *xinchao*, Wang Anguo, “misty poetry”, modern composition technique, Gao Minglu, Xiao Yumei, Chen Qigang, Xu Changjun.

Новая волна (кит. — 新潮; *xīncháo*) как художественное течение сформировалось в первые годы после окончания Культурной революции (1976) и охватило различные сферы искусства современного Китая: живопись, литературу, кино и музыку. Изменения, произошедшие в культурной жизни Поднебесной, уже с середины 1980-х нашли отражение в трудах китайских ученых. Так, в области музыкального искусства теоретиком, обратившимся к проблемам эстетики и стиля Новой волны, стал Ван Аньго<sup>1</sup>. Исследователь отмечал: «Китайские композиторы проявляют явный интерес к изучению новых музыкальных концепций, а также к композиционным техникам XX века... Эту композиторскую тенденцию я называю “новой волной”» [1, с. 4]. Следует отметить, что Ван Аньго относил к Новой волне не только молодых авторов, но и композиторов среднего и старшего поколений. В более поздних исследованиях музыковеда термин стал применяться исключительно к композиторам, родившимся в 1950-е годы.

Ван Аньго в своих работах уделял особое внимание анализу композиционных приемов и делал обзор различных техник в сочинениях композиторов 1980-х. В качестве примеров автор использовал произведения Цюй Сяосуна (*Mong Dong* для баритона и струнных, где применяются несвойственные для традиционной вокальной музыки приемы: крики, возгласы, речь и т. п.), Сюй Шуя (Концерт для скрипки с оркестром — сериальная техника), Ло Чжунжуна («Сумерки» для фортепиано — додекафония) и др.

Статья Ван Аньго и его взгляды на китайскую Новую волну легли в основу последующих исследований, в которых музыковеды по большей части придерживались термина «*xinchao*». В числе значительных современных работ по данной теме на китайском и русском языках — исследования Фань Юя [2], Дай Юя [3] и др.

В области изобразительного искусства термин «Новая волна» был озвучен профессором Гао Минлу на Национальной конференции по масляной живописи 14 апреля 1986 года в связи с выставкой «Новая волна изобразительного искусства-85».

---

<sup>1</sup> Впервые понятие «Новая волна» было введено в ходе дискуссии на конференции «Новые работы молодых композиторов» (Ухань, 1985).

В живописи нового течения были отмечены активные поиски неклассических форм творческой реализации. В то время интенсивное развитие получила абстрактная живопись. Современное абстрактное искусство не имело прямых связей с западной культурой. С одной стороны, оно отражало стремление противостоять консерватизму государственной идеологии, с другой — уходило корнями в абстрактные формы традиционного искусства Китая (иероглифическая система записи, каллиграфия и др.). Среди художников-абстракционистов — Ли Сиантинь (р. 1949), Хуан Юнфу (р. 1954), Чжу Чэн (р. 1969) и др.

Китайская литература того времени также характеризуется множеством параллельно развивающихся тенденций. Так, в творчестве молодых поэтов на фоне переосмысления событий недавнего прошлого проводились эксперименты с новыми средствами выразительности [4, с. 18]. Показательным в этом плане в начале 1980-х явилась «туманная поэзия». «Будучи своего рода открытой творческой группой, “туманная поэзия” не имела какой-либо единой организационной формы и не была официально заявленной, однако каждый из поэтов в отдельности проявил некую общность в творческом волеизъявлении и плодах своего искусства, явившись частью исторически сформировавшегося нового поэтического образования», — писала М. Б. Хайдапова [5, с. 124]. Точкой отсчета «туманной поэзии» считают 1979 год — период, когда в журнале «Поэзия» вышло стихотворение Бэй Дао (р. 1949) «Ответ». Став основой новой китайской поэзии, к середине 1980-х годов течение «расширило свои рамки, получив название “поэзии новой волны”» [6, с. 240].

Искания группы поэтов «нового поколения», наравне с «туманной поэзией», перекликались с эстетикой Новой волны. Главным полем их деятельности был словесный эксперимент. Обе поэтические группы — «Туманные поэты» и «Новое поколение» — выступали единым фронтом против репрессий маоизма, но были в корне не похожи друг на друга, т. к. следовали разными курсами. Если первые видели своей главной задачей политическое и социальное противостояние догматам, установленным в период Культурной революции, то вторые выполняли связующую функцию между китайской поэтической традицией и современным путями ее развития [4, с. 19].

В целом, суммируя общие свойства эстетики различных течений, школ, творческих объединений в китайском искусстве 1980-х, можно выделить следующие общие признаки Новой волны:

1. Искусство и литература освобождаются от идеологии. Художники стремятся к самовыражению в искусстве, выступают за оригинальность в творчестве.
2. Искусство перестает служить нуждам и требованиям государства и становится инструментом познания мира и жизни.

3. Сдвигается фокус внимания с западного классического искусства на творчество авангардистов XX века.
4. Осуществляются поиски принципов взаимодействия китайской и западноевропейской культур.
5. Наблюдается новый виток интереса к традиционному искусству. Художники обращаются к наследию малых народов, живущих в удаленных регионах Китая. Эстетика региональных фольклорных традиций оказывается близка идейно-художественным устремлениям представителей Новой волны и созвучна их мысли о том, что «все возможные творческие идеи должны исходить из природы» [4, с. 15].

Перечисленные свойства с различной степенью интенсивности нашли отражение в творчестве китайских мастеров на разных этапах становления Новой волны в музыке. *Первый этап* (конец 1970-х) был ознаменован обращением к западноевропейскому искусству XX века и посвящен активному изучению современных художественных техник (И. Стравинского, К. Дебюсси, Б. Бартока, композиторов авангарда 1950–60-х). *Второй этап* (первая половина 1980-х) был связан с практическим освоением европейского художественного опыта и его внедрением в образовательную систему. *Третий этап* (вторая половина 1980-х – начало 1990-х) характеризуется теоретическим осмыслением художественно-эстетических устремлений Новой волны [4, с. 22].

В музыкальном искусстве Китая эстетика Новой волны первоначально опиралась на художественные достижения композиторов 1930–40-х годов. В их числе — Сяо Юмэй (1884–1940), Хуан Цзы (1904–1938), Чжао Юаньчжун (1892–1982) и др. Этими композиторами было положено начало поиску принципов соединения европейских техник композиции с традициями китайской музыки. Впрочем, как известно, Культурная революция значительно ослабила процесс ассимиляции западной культуры на почве китайского музыкального искусства.

По окончании Культурной революции, как уже было подчеркнuto, вновь стала проявляться тенденция, связанная с созданием основ нового искусства, базирующегося на гармоничном взаимодействии современных западных и китайских художественных традиций.

Весь период с конца 1970-х до начала 1990-х в истории современной китайской музыки может быть охарактеризован как непосредственно время Новой волны, начало которому положила политика «реформ и открытости». Многие выпускники консерваторий, начиная с 1976 года, уезжали из Китая, чтобы продолжать учиться в США и Европе, где уже и формировались их собственные творческие стили. В этот период, как отмечает Цюй Ва, особенно усиливается интерес к стилевой «индивидуальности, проявляющейся в выборе жанров, форм и тематизма» [7, с. 13].

Важными событиями в музыкальной жизни страны стали регулярные выступления с лекциями и мастер-классами в 1970–80-е годы именитых профессоров — Чоу Вэнь-Чана из Колумбийского университета, Юн Исана из Западного Берлина, Александра Гёра из Кембриджского университета, Джорджа Крама, Тору Такэмицу и др.

Особое влияние на молодых китайских композиторов оказал Чоу Вэнь-Чан (1923–2019). Ему принадлежит заслуга в организации в 1978 году Центра американо-китайского культурного обмена (Center for US-China Arts Exchange) на базе Колумбийского университета. Главная цель Центра заключалась в активизации взаимного интереса к искусству обеих стран и проведении систематических лекций и встреч в учебных заведениях США и Китая.

Сам Чоу Вэнь-Чан, приезжавший в Китай с выступлениями, знакомил молодых коллег как со своими сочинениями, так и сочинениями современных западноевропейских авторов. Он разъяснял студентам собственную творческую позицию, базирующуюся на сочетании философско-эстетической парадигмы традиционного китайского искусства и современных западных технологий. После лекций Чоу китайская молодежь стала искать опору в исконных корнях родной культуры. Именно под его влиянием студенты начали стремиться гармонично синтезировать основы китайской философии с западноевропейскими методами организации музыкального материала, применяя политональность, атональность, додекафонию, пуантилизм, минимализм, конкретную музыку, технику коллажа, перформанс и др. Одним из результатов воздействия мыслей Вэнь-Чана стало также обращение молодых композиторов к национальным инструментам: ди (поперечная флейта), эрху (смычковый инструмент с двумя металлическими струнами), сона (духовой язычковый инструмент), традиционные ударные и др.

Важной вехой на пути выхода Новой волны на международную сцену стало получение Сюй Шу первой премии Фонда Александра Черепнина (Alexander Tcherepnin Foundation) в США (1982) за Концерт для скрипки и завоевание Тан Дуном второго места на Международном конкурсе имени Вебера (International Weber Chamber Music Composition Competition) в Германии (1983) за струнный квартет «Фэн Я Сун» [3, с. 12].

В самом Китае одним из лидеров Новой волны становится Ло Чжунжун (р. 1924). Композитор был первым, кто обратился в своем творчестве к освоению серийной техники. В 1979 году он написал миниатюру «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано — первый додекафонный опус, опубликованный в Китае. При создании додекафонного ряда композитор опирался на интервалику, характерную для китайской пентатоники, тем самым стремясь синтезировать свойства серийности и ладовой организации. Серия в этом произведении распадается на два равных сегмента.

В основе первого лежит собственно пентатоника, соответствующая ладу е-гун (e-fis-gis-h-cis). Второй сегмент состоит из диатонической последовательности (b-c-d-es-f-g-a) (прим. 1). В работе с серией композитор применяет все четыре формы ее преобразования: основной вид, ракоход, инверсию, ракоход инверсии.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two staves. The first staff starts at measure 4 and ends at measure 6. The notes are G4, A4, B4, C5, D5. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 12. The notes are D5, E5, F5, G5, A5, B5. The score is labeled 'Prime' and 'Retrograde'. The lyrics are: 涉江采芙蓉，兰泽多芳草；采

Прим. 1. Ло Чжунжун. «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано, тт. 1–6. Вокальная партия

Кроме Ло Чжунчжуна, а также упомянутых Тан Дуна и Сюй Шу, яркими представителями Новой волны в те годы были Чэнь И, Чэнь Циган, Го Вэнь-цзин, Е Сяоган и Сюй Чанцзюнь.

В творчестве Сюй Чанцзюня (р. 1957) рельефно отразилась ведущая тенденция Новой волны, направленная на возвращение к древним культурным истокам. На протяжении творческого пути Сюй Чанцзюнь постоянно обращается к китайским народным инструментам. Народный оркестр используется им в таких опусах, как «Каприс» для хуцинь и оркестра народных инструментов, концерт «Феникс» для янцинь (цимбал) и оркестра китайских народных инструментов, «Фьюжн» для оркестра китайских народных инструментов, пьеса для люциня «Танец Меча» и др.

Традиции народной культуры композитор реализует сквозь призму использования додекафонии, сонористики, минимализма. К слову, минимализмом композитор увлекся благодаря своему учителю Стиву Райху во время стажировки в Колумбийском университете. Обучение в США, по словам самого композитора, способствовало укреплению в идее соединения «традиционного и современного в эстетическом смысле» (ведь при всей контрастности музыкальных элементов «такое слияние возможно — оно находит опору в глубинной национальной культуре» (цит. по: [4, с. 41]). Интеграция свойств китайской музыки и европейских техник ярко представлена в пьесе «Тишина» для голоса и ансамбля народных инструментов. Темброколорит первого раздела этого опуса определяет специфика звучания национальных инструментов — шэна (губной орган) и маленького гонга (прим. 2).

The image shows a musical score for the piece «Тишина» (Silence) by Chen Cizhong. The score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments and parts are: 1. Voice (Soprano), 2. Voice (Mezzo-soprano), 3. Pipa (中阮), 4. Guqin (古琴), 5. Percussion (大鼓), and 6. Gong (锣). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. There are also some annotations in Chinese characters, such as '12°' and 'маленький гонг'. The tempo is marked 'Senza Tempo'.

Прим. 2. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов, тт. 1–3

В среднем разделе композитор применяет технику, которую сам позиционирует как серийную. Впрочем, серия здесь лишена ортодоксальной строгости; она содержит повторы звуков как в унисон, так и в октаву. Кроме того, при конструировании серии композитор использует принцип бесполутоновости, тем самым высвечивая китайский колорит (прим. 3).



Прим. 3. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов. Пример серии

Чэнь Циган (р. 1951) в своем творчестве также органично преломляет национальные черты и современные западные приемы. Взращенный на почве китайской культуры, Чэнь Циган прошел композиторское становление в традициях европейского (точнее, французского) музыкального искусства. Этот опыт существования в двух контрастных культурных сферах повлиял



на формирование композиторского стиля Чэнь Цигана. Художественно-эстетические идеалы Новой волны композитор трактует по-своему. Он не только использует традиционные китайские инструменты (например, в концертной сюите *Iris dévoilée* для трех женских голосов, трех народных инструментов и большого оркестра). В пьесе *Le Souvenir* для флейты и арфы в трактовке исполнительских возможностей инструментов уловимы отголоски традиционной китайской музыки. В партии арфы он применяет глиссандо, микротонику, шумовые эффекты (например, удары двумя согнутыми пальцами или ладонью по струнам арфы, тремоло с помощью металлической палочки между двумя струнами). Флейта в этом сочинении напоминает звучание китайской вертикальной флейты сяо в связи с использованием преимущественно нижнего и среднего регистров инструмента, а также микротоники (прим. 4).

Прим. 4. Чэнь Циган. «Le Souvenir» для флейты и арфы (первый раздел)

Яркими примерами работы с китайским фольклором являются мультимедийные проекты Тан Дуна (р. 1957). Так, в концерте-сюите «Карта» для виолончели, видео и оркестра, созданном под впечатлением и на основе собранного в фольклорной экспедиции материала, композитор «наслоил» живое звучание симфонического оркестра на документальные кадры. Видеоряд являет собой костяк сочинения, который определяет драматургию целого и каждой части в отдельности. Полевые съемки, которые транслируются во время исполнения на экраны, посвящены музыкальному быту трех этнических групп неханьского китайского населения — туцзи, мяо и дун. Во время исполнения инструменты оркестра, записи голосов и национальных инструментов постоянно находятся в «диалоге», как бы перекликаясь и символически связывая историю и современность.

Показательно претворяется музыкальный фольклор Китая в творчестве Го Вэньцзина (р. 1956). Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь» — сочинение, наиболее интересно представляющее музыкальный стиль и художественный метод композитора. Концерт состоит из четырех частей, соответствующих

четырем сценам из сычуаньской оперы чуаньцзюй<sup>2</sup>. У Го Вэньцина характерные черты жанра проявляются в трактовке солирующего инструмента: скрипка на протяжении всего концерта звучит высоко и очень выразительно, напоминая человеческий тембр. Классический состав симфонического оркестра расширен за счет большой группы ударных инструментов. В партитуру введены традиционные ударные инструменты — деревянный щелевой барабан, литавры пайгу, гонги и др.

Китайский колорит концерта усилен благодаря использованию интонаций, адресующих к национальному фольклору. В частности, в основе главной темы первой части, звучащей в партии солирующей скрипки, содержатся характерные черты самого типичного стиля сычуаньской оперы — «гаоцян» (прим. 5).



Прим. 5. Го Вэньцин. Концерт для скрипки с оркестром «Туянь».  
I часть, тт. 1–5.

Музыкальный язык сочинения в целом чрезвычайно показателен для «китайского стиля» Новой волны. В нем многообразно претворяются интонационные черты народного, в частности сычуаньского, мелоса, варьирование попевок, опевания. Также имитируются звучания национальных инструментов. Например, в партию скрипки вписываются ритмоформулы, характерные для китайского барабана логу. Многочисленные форшлаги и предъемы в главной теме второй части отсылают к традиции игры на духовом губном инструменте хулусы (прим. 6).



Прим. 6. Го Вэньцин. Концерт для скрипки с оркестром «Туянь».  
II часть, тт.

Обобщая опыт композиторов Новой волны, выделим наиболее характерные особенности их эстетики, музыкального стиля и языка:

<sup>2</sup> Сычуаньская опера представляет собой одну из разновидностей традиционного китайского музыкального театра. Ее особенностью является специфическая вокальная артикуляция — пение в экспрессивной «надрывной» манере высоким голосом.

Большое значение для формирования эстетики Новой волны имела деятельность европейских композиторов, развивавшаяся в рамках неофольклоризма. В частности, в творчестве Б. Бартока китайских авторов привлек «антиромантический пафос» (цит. по: [4, с. 20]), а также его метод работы с фольклорными образцами. Сочинения И. Ф. Стравинского (особенно «Весна священная») также стали для китайских композиторов творческим и стилистическим «маяком».

Китайские композиторы в своем творчестве последовательно преломляли национальные традиции сквозь призму техник, востребованных европейским музыкальным авангардом 1950–60-х годов.

Одним из главных источников вдохновения для представителей Новой волны явилась не национальная традиция в целом, но музыкальный фольклор конкретных регионов Китая. При этом применялись разнообразные методы работы с источниками: в партитуры включались цитаты старинного фольклора, аутентичное звучание народных инструментов и пения (вживую или в записи), фрагменты полевых записей обрядовых сцен, музыкальный язык обогащался специфическими интонационными и ладовыми элементами, характерными для той или иной региональной традиции.

В музыке Новой волны проявляется «тесная связь с религиозно-философскими системами», которая во многом обуславливает художественно-эстетическое содержание произведений, а также влияет на «особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами культуры и значительно расширяющий звуковой материал и арсенал композиторской техники» [8, с. 196]. Так, в упомянутом ранее сочинении Сюй Чанцзюня для голоса и ансамбля традиционных инструментов понятие тишины трактуется как одна из категорий древней китайской философии, неотъемлемая часть природы и элемент идеальной духовной жизни: «Учёные мужи всегда получали откровения из природы, очищая разум и преодолевая мирские оковы, ведь красота природы рождает в человеке совершенно особые чувства. ...Задача музыканта, в означенном контексте, состоит в том, чтобы воплотить в музыке образ вечной тишины — как одного из проявлений стабильного начала, помогающего уйти от вещей суетных и преходящих» [4, с. 108–109].

Как уже было сказано, заключительный виток Новой волны в музыке прошел под знаком осмысления художественно-эстетических характеристик течения. На конференции в Ухани (1985) были обсуждены проблемы и перспективы развития китайской музыки. Основные положения дискуссии были опубликованы в журнале «Новая музыка» в материале «Диалог на тему современной музыки» [4, с. 25]. Так участники конференции пришли к идее полного отказа от ориентации на образцы классико-романтической и советской музыки. Главными творческими источниками для новой музыки стали современная западная и традиционная музыка Китая.

После студенческих волнений в июне 1989 года Новая волна как «авангардное» прозападническое течение подверглось серьезной критике. В результате с начала 1990-х термин был трансформирован и заменен понятиями «новая музыка», «современная музыка», «музыка новейшего времени». При этом сама суть Новой волны (идеи, эстетика, художественные методы) в целом осталась прежней.

Период с 1992 года по сей день стал самым плодотворным и творчески насыщенным для китайской композиторской школы. Две ее главные тенденции — авангардные устремления и обращение к национальным корням — активно взаимодействуют и переплавляются в творчестве современных авторов. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что эстетика Новой волны по-прежнему оказывает огромное воздействие на развитие музыки. Современные китайские композиторы продолжают эксперименты по расширению палитры выразительных возможностей музыкального искусства, внедряя в партитуры шумы, природные звуки, микшируя тембры европейских оркестровых и китайских народных инструментов. Одновременно продолжается активная творческая деятельность самых ярких представителей Новой волны — Сюй Чанцзюня, Чэнь И, Чэнь Цигана, Тан Дуна, Го Вэньцзина и Е Сяогана. В области интеграции западноевропейских композиционных техник и традиционной китайской музыки плодотворно работают Тан Цзяньпин, Цинь Вэньчэнь, Дэцин Вэнь и др.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 王安国·我国音乐创作“新潮”纵观·中国音乐学杂志·1986年01期4-15页。Ван А. Очерк о китайской музыке «Новой волны» // Китайское музыковедение. 1986. № 1. С. 4–15.
2. Фань Ю. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения. 2019. 243 с.
3. Дай Ю. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2017. 30 с.
4. Янь Ц. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2020. 203 с.
5. Хайдапова М. Б. История формирования и развития китайской «туманной поэзии» // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 8. С. 122–128.
6. Серебряков Е. А. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н. э. – начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературовед. и культурол. термины в иероглиф. написании, рус. транскрипции и пер. / Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова. М.: АСТ: Восток-Запад, 2005. 333 с.

7. Цюй В. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2015. 26 с.
8. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195–216.

#### REFERENCES

1. Van A. Oчерk o kitajskoj muzy`ke «Novoj volny`» // Kitajskoe muzy`kovedenie. 1986. № 1. S. 4–15.
2. Fan` Yu. Serijnaya texnika v kitajskoj kamerno-instrumental`noj muzy`ke 1980-1990-x godov: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2019. 243 s.
3. Daj Yu. E`lementy` tradicionnoj kul`tury` v novoj kitajskoj muzy`ke «perioda otkry`tosti»: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2017. 30 s.
4. Yan` Cz. Nacional`ny`e tradicii v tvorchestve kitajskogo kompozitora Syuj Chanczyyuna: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. M. 2020. 203 s.
5. Xajdapova M. B. Istoriya formirovaniya i razvitiya kitajskoj «tumannoj poe`zii» // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 8. S. 122–128.
6. Serebryakov E. A. Spravochnik po istorii literatury` Kitaya (XII v. do n. e`. – nachalo XXI v.): imena literatorov, nazvaniya proizvedenij, literaturoved. i kul`turov. terminy` v ieroglif. napisanii, rus. transkripcii i per. / E. A. Serebryakov, A. A. Rodionov, O. P. Rodionova. M.: AST: Vostok-Zapad, 2005. 333 s.
7. Czyuj V. Fortepiannoje tvorcestvo Chu Vanxua v kontekste kitajskoj muzy`ki XX veka: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2015. 26 s.
8. Yunusova V. N. O nacional`noj prirode muzy`kal`nogo avangarda Azii // Pamyati Romana Il`icha Grubera. V mire istorii muzy`ki. Stat`i. Issledovaniya. Perepiska. Vy`p. 2 / red.-sost. V. N. Yunusova. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2011. S. 195–216.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ян Цзиньпэн — аспирант; yangjinpeng@yandex.ru  
ORCID 0009-0008-1560-9018

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yan Gjinpeng — Postgraduate Student, yangjinpeng@yandex.ru  
ORCID 0009-0008-1560-9018

УДК 7.01

## К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ ХРОМАТИЧЕСКИХ СИСТЕМ ВЫБОРНЫХ КЛАВИАТУР АККОРДЕОНА

*Кравцов Н. А.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматривается формирование выборных хроматических систем клавиатур аккордеона и баяна как продукта синтеза систематических идей К. Демиана и Ч. Уитстона. Проводится сравнительный анализ эргономических свойств двух («B-Griff» и Н. Кравцова) систем, адаптированных в выборные устройства современных инструментов; определяется уровень эффективности их функционирования относительно организации исполнительского процесса в русле эргономической системы «человек – машина».

**Ключевые слова:** аккордеон, баян, система, клавиатура, эргономика, функциональность, аппликатура, позиция, гаммы, аккорды, хроматика, выборная (convertor).

## ON THE QUESTION OF THE FUNCTIONAL EFFICIENCY OF THE CHROMATIC SYSTEMS OF THE ELECTIVE KEYBOARDS OF THE ACCORDION

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

<sup>1</sup>St. Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article deals with the formation of elective chromatic systems of accordion and button accordion keyboards as a product of the synthesis of the systematic ideas of C. Demian and C. Wheatstone. A comparative analysis of the ergonomic properties of the two systems B-Griff and the Kravtsov system, adapted to the elective devices of modern instruments, is carried out, the level of efficiency of their functioning is determined in relation to the organization of the performing process in line with the ergonomic system “man – machine”.

**Keywords:** accordion, button accordion, system, keyboard, ergonomics, functionality, fingering, position, scales, chords, chromaticity, elective (convertor).



Сегодня становится непреложным факт, что в конструкции современного готово-выборного аккордеона в мировой исполнительской практике параллельно существуют несколько хроматических систем выборных клавиатур, две из которых — «B-Griff» и система Кравцова (в Российской Федерации). Какая из них (какое устройство) наиболее эффективно функционирует, организуя тем самым художественно-исполнительские намерения музыканта, до настоящего времени не исследовалось. Результаты исследования такого рода не обнаружены и не нашли отражения в инструментоведческих трудах. Также не удалось обнаружить оценочных критериев, определяющих эффективность функциональности систем, на которые можно было бы опереться в ходе сравнительного анализа.

В связи с этим представляется актуальным найти и сравнить функциональные отличия между сформировавшимися к сегодняшнему дню хроматическими системами выборных клавиатур аккордеона и баяна. Для выявления сравнительных характеристик указанных выборных систем необходимо найти и обозначить объективные критерии оценки игровых свойств обеих систем, которые определяются качеством информационного канала, возникающего под воздействием исполнителя на источник звуковых колебаний, в нашем случае — металлического язычка.

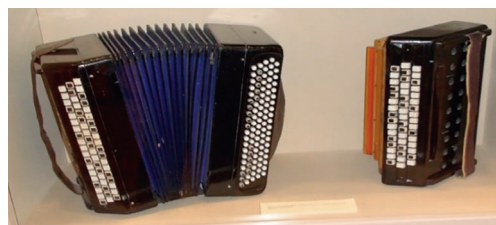
Для получения объективных показателей характеристик хроматических систем выборных клавиатур необходимо обратиться к изучению деятельности исполнителя в рамках эргономической системы «человек – машина» (далее СЧМ) как наиболее универсальной, на наш взгляд, и обоснованной.

С помощью оригинальной методики, опирающейся на основы СЧМ, можно выявить эргономические показатели, которые влияют на качественное воспроизведение комплекса алгоритмов звукоизвлечения, и показать, как та или иная система упрощает процесс передачи исполнительской информации к источнику звукообразования, а в нашем случае — к проскакивающему сквозь планку металлическому язычку.

Сам комплекс алгоритмов звукоизвлечения впервые был описан в работах В. Л. Пухновского [1] и в той или иной степени нашел отражение в трудах отечественных авторов: Р. Н. Бажилина [2], М. И. Имханицкого [3], Б. М. Егорова [4], Ф. Р. Липса [5], В. А. Семёнова [6] и др. В основном авторы рассматривали исключительно приемы звукоизвлечения и скупо освещали эффективность воздействия на исполнительский процесс самих хроматических систем и их разновидностей.

Для проведения достоверного исследования обратимся к историческим предпосылкам появления готово-выборных клавиатур, к истокам возникновения концептуальной идеи, к 1829 году эволюционного периода в формировании конструкции аккордеона. Она зародилась практически одновремен-

но вместе с изобретениями К. Демиана и Ч. Уитстона. До регистрации этих проектов ранние хроматические гармоники снабжались только одной клавиатурой фортепианного типа. Описание некоторых моделей (гармоники А. Н. Свечиной (1797), пангармоники И. Менцеля (1804) и бибельгармоники) дали многие авторы, включая известного исследователя истории гармоник А. М. Мирека [7]. Напомним,



*Илл. 1.* Баян с готово-выборной (дополнительной левой) клавиатурой. 1912. Мастер С. З. Новиков. Музей гармоники имени А. М. Мирека. Фото автора

что К. Демиан предложил инструмент, у которого клавиша при нажатии издавала аккорд. Поэтому он его так и назвал — «аккордеон». Ч. Уитстон, в отличие от К. Демиана, впервые предложил снабдить портативную концертину двумя мелодическими мануалами с клавишами в форме кнопок, которые разместил в правом и левом полукорпусах. На протяжении XIX века оба проекта развивались самостоятельно. И только к началу XX века стало очевидным, что идея объединить их может придать новый импульс развитию хроматического аккордеона. К этому моменту продолговатые клавиши аккордеона также преобразовались в клавиши-кнопки, которые ранее английский физик впервые предложил размещать в мануалах концертинки как элементы клавиатуры.

Первая попытка воплотить в аккордеоне идеи К. Демиана и Ч. Уитстона была простой. После создания двух съемных левых полукорпусов и оснащения одного из них аккордовой системой, а другого мелодическим мануалом появилась возможность использовать один инструмент в разных жанрах бытовой, академической и церковной музыки. Впервые инструмент такого типа стал выпускать российский мастер С. З. Новиков (см.: илл. 1).

Однако замена полукорпусов приносила неудобства исполнителю, поэтому мастера начали вести разработки по объединению двух систем в одном полукорпусе. Какое-то время, вплоть до 70-х годов прошлого столетия, левое клавиатурное устройство развивалось по двум линиям комбинированного размещения на клавиатурном щите басо-аккордовой и готово-выборной (лат. — *Convertor*) системы. В первой обе клавиатуры устанавливались рядом друг с другом, во второй при нажатии специального рычага-переключателя менялась система готовых аккордов на мелодический мануал и, наоборот, при повторном нажатии с мелодического мануала — на систему готовых аккордов.

Кто первым изготовил готово-выборный механизм аккордеона, установить не удалось. А. М. Мирек считает, что одним из первых готово-выборную клавиатуру с рычагом-переключателем в 1929 году изготовил в Ленинграде отечественный мастер П. Е. Стерлигов [8, с. 101].

Что касается готово-выборных хроматических систем с переключателем, то они обнаруживают несколько различных подходов в их компоновке с правым мануалом.

Во-первых, в один аккордеон устанавливаются различные системы (например, с хроматической системой фортепианного типа в левом полукорпусе может быть установлена готово-выборная хроматическая система баяна «В-Griff»; в другом случае она сочетается с системой «С-Griff»). Это приводит к тому, что играющий на клавиатуре фортепианного типа вынужден осваивать три хроматические системы клавиатур (собственно фортепианного типа, систему готовых аккордов и выборную «В-Griff» или «С-Griff»). Аналога функциональной загруженности левой руки музыканта, играющей на клавишных инструментах, не существует (!).

Во-вторых, когда устанавливаются идентичные правой системе выборные ХСК, то возникают также различия в компоновке. Баянная выборная, например, может строиться как единая часть одной клавиатуры, по примеру клавиатуры фортепиано (т. е. самые низкие звуки у выборного мануала находятся в нижней части инструмента). Получается как при игре на фортепиано: *для двух рук предназначен один системный мануал*. Выборная система также может выстраиваться в «зеркальном» порядке относительно системы правого полукорпуса с учетом концептуальной идеи: *для двух рук — два антропометрически соотнесенных мануала*. Это могут быть хроматические системы «С-Griff», «В-Griff» [7, с. 176] и система Кравцова.

Представляется актуальным сравнить эффективность игровой функциональности готово-выборных клавиатур современных концертных инструментов, определить их отличие в создании оптимальных эргономичных возможностей в исполнительской деятельности человека.

Размеры статьи ограничивают автора в объеме текста. Автор ограничивается рассмотрением распространенных на территории Российской Федерации двух систем: баянной «В-Griff» и системы Кравцова. По этой же причине сокращена традиционная база технико-исполнительских формул до гамм и тонических аккордов, что, по мнению автора, не повлияло на результаты дифференцированных оценок функциональных свойств каждой из систем.

Изначально обратим внимание на то, что все выборные системы утрачивают форму клавиш оригинала, размещаемого в правом полукорпусе, повсеместно выполняемых в виде цилиндров. Это делается с целью сохранения функциональности аккордовой клавиатуры К. Демиана и создания своего рода компромиссных систем. Сказанное следует учитывать потому, что в сравнении с проверенными практикой оригинальными клавишами правого мануала кнопки-цилиндрики снижают возможности влиять на качество алгоритмов звукоизвлечения (например, исключают прием скольжения пальцев,

столь необходимый для исполнения штриха *legato*). Особенно это заметно влияет на исполнение последовательностей терциями, секстами, октавами, децимами или аккордами на выборных клавиатурах систем «С-Griff» и «В-Griff». К этому следует добавить, что из-за отсутствия в последних одного из дублирующих рядов меняются условия исполнения гамм двойными нотами. Также сокращаются виды аппликатур с участием большого пальца, которому теперь доступен только один крайний ряд клавиш-кнопок.



Илл. 2. Ступенчатое размещение двух крайних рядов кнопок выборной хроматической системы Кравцова. Фото автора

Рассматривающие исполнение гамм терциями на выборной баянной клавиатуре Н. И. Ризоль и И. А. Яшкевич пишут: «... что четырехпальцевая аппликатура, как основа исполнения гамм двойными нотами, — в известной мере понятие относительное. Ведь четыре пальца мы используем только при исполнении гамм секстами. Что же касается гамм терциями — наиболее распространенной фактуры двойных нот, — то они играют только тремя пальцами (без мизинца). О каких равных возможностях может идти речь при этих условиях? В правой клавиатуре гаммы терциями исполняются на основе *пятипальцевой аппликатуры*, в левой — *трехпальцевой*» [курсив мой. — Н. К. 9, с. 27]. И далее: «Как видим, возможности левой клавиатуры [баянной — Н. К.] с точки зрения развития техники двойных нот весьма ограничены. Их освоение связано со значительными трудностями, не всегда поддающимися преодолению. В этом еще одно доказательство того, что базой для развития техники двойных нот может быть только пятипальцевая аппликатура и соответствующие условия ее применения» [9, с. 27].

«Соответствующие условия применения» учтены в устройстве крайних рядов системы Кравцова в рамках концептуальной идеи «*для двух рук — два антропометрически соотнесенных мануала*». Адаптация системы в выборную не коснулась каких-либо изменений ее принципиальной схемы, кроме замены клавиш на аккордовые клавиши-цилиндрики. Для создания условий участия в игре большого пальца два близлежащих к краю полукорпуса ряда размещены ступенчато (см.: илл. 2).

Этих преобразований оказалось достаточно, чтобы сохранить весь аппликатурный ресурс, накопленный ранее в исполнительском искусстве фортепиано и затем перенести его в практику игры на современном готово-выборном аккордеоне. В учебном пособии автора «Таблицы аппликатур гамм, аккордов

3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 5 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3  
 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1

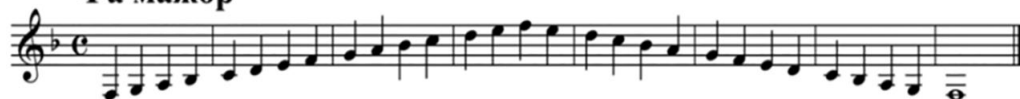
*legato* в обоих голосах:  
 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 4 3 5 4 3 5 3 4 5 4 3 5 4 3  
 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1  
 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4  
 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1  
 3 5 4 5 3 5 4 3 5 4 5 3 5 4 3 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 3  
 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1

Илл. 3. В гамме до мажор традиционная аппликатура терциями для хроматических систем фортепианного типа исполняется без изменения на выборной хроматической системе Кравцова.  
 Фото автора [10, с. 25]

и арпеджио для готово-выборного аккордеона» [10, с. 132–134] приведены аппликатуры гамм хроматическими терциями для левой руки известных музыкантов прошлого: Шопена, Римана, Годовского, Бузони, Пахмана, Клайнворда и Машковского, которые без изменений переносятся для игры как правой, так и левой рукой на готово-выборном аккордеоне. В этом отношении показателен пример аппликатуры диатонических гамм терциями в до мажоре (см.: илл. 3), в котором приведены четыре варианта традиционной аппликатуры для идентичного исполнения на выборной системе Кравцова.

Такое же падение функциональной эффективности, снижающее исполнительские возможности баяниста в выборе аппликатуры для левой руки, обнаруживается при исполнении простых гамм. Здесь также из-за отсутствия пятого дублирующего ряда и условий применения большого пальца исключается возможность применения позиционной пятипальцевой аппликатуры правого мануала, о которой упоминают Н. Ризоль и И. Яшкевич. Размещенная в выборной клавиатуре усеченная система «B-Griff» по принципу «две руки для одного системного мануала» создает условия для исполнения гамм только трехпальцевой аппликатурой. Это различие демонстрируется в приводимых Вяч. Семёновым в «Современной школе игры на баяне» аппликатурах, где он приводит сразу аппликатуры простых диатонических гамм для двух рук [6, с. 33–34]. По тому же принципу показаны отличающиеся аппликатуры в работе Р. Бажилина [11, с. 25]. Сравнение эргономичных показателей рассматриваемых аппликатур у двух выборных хроматических систем (баянной и системы Кравцова) при исполнении диатонических одноголосных гамм обнаруживает существенное отличие, вызываемое особенностями размещения внутри каждой октавы клавиш 12 хроматических звуков октавы (см.: илл. 4).

### Фа мажор



Система Кравцова

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

Баян

5 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 4 2 3 2 3 2 3 4 5

### Соль мажор



Система Кравцова

(жирным обозначен палец на дополнительном ряду клавиш)

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

Баян

а) 5 4 **3** 2 **3** 2 3 2 3 4 **3** 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 5  
 б) 2 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 4 2 3 2 3 2 3 4 2 3 2

### До мажор



Система Кравцова

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

Баян

а) 4 2 3 2 4 3 2 4 2 3 2 4 3 2 3 4 2 3 2 4 2 3 4 2 3 2 4  
 б) 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 4 2 3 2 3 2 3 4 2 3 2 3

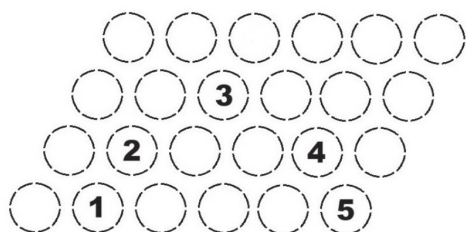
Илл. 4. Аппликатуры диатоническим гамм для выборных систем «В-Griff» и системы Кравцова [12, с. 94; 35; 25]. Литерой «а» обозначена аппликатура Вяч. Семёнова [6, с. 33], литерой «б» – аппликатура Р. Бажилина [11, с. 25]



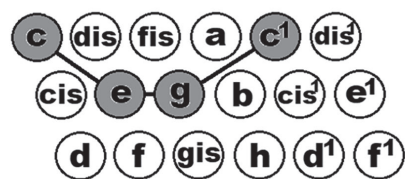
Выборная клавиатура баяна, в отличие от его правого мануала и выборной системы Кравцова, не имеет позиционной аппликатуры. Поэтому непосредственно в воспроизведении на ней одноголосных гамм, как указывал Н. Н. Ризоль, участвуют всего три пальца: 2-й, 3-й и 4-й. Если оценивать существующее положение вещей, то в игре на выборном баяне играющему необходимо освоение дополнительного аппликатурного комплекса, который становится третьим после правой пятирядной клавиатуры баяна и клавиатуры готового аккомпанемента. Оценка эргономических свойств системы «B-Griff» в условиях выборной конструкции резко падает относительно правого мануала, чего нельзя сказать о системе Кравцова. Адаптированная как выборная, она не изменила систему размещения клавиш октавы правого мануала, благодаря чему сохранила аппликатурные традиции музыкантов прошлого, сформировавшиеся в исполнительском искусстве игры на клавиатурах фортепианного типа [см.: 10]. Позиция и топография размещения пальцев в ее границах на клавиатурном щите мануала составляют основу в организации игровых действий. В свою очередь, специфика каждой хроматической системы размещения клавиш тонов и полутонов также вносит дополнительную коррекцию в понимание аппликатурного ресурса инструмента. Какова эффективность воздействия на алгоритмы инструмента, возможность расширения границ аппликатурной вариативности в условиях реализации меняющихся художественных задачах исполняемого, — все это составляет важные компоненты в оценке эффективности функционирования инструмента. Г. Нейгауз писал: «Шопен, как известно, ставил руку ученика на эти пять нот [ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си-диез. — Н. К.], представляющих самое удобное, самое естественное, самое непринужденное положение руки и пальцев на клавиатуре, так как более короткие пальцы — первый и пятый — попадают на белые клавиши, расположенные ниже, а более длинные пальцы — второй, третий и четвертый — на черные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного, “природного”, нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение» [13, с. 79].

Чтобы найти и показать объективные ресурсы эргономичной функциональности у позиционной топографии по СЧМ, необходимо зафиксировать отклонения пальцев от их положения в «шопеновской» позиции, возникающие при исполнении аккордов на выборных системах баяна и системы Кравцова. Общей единицей измерения отклонений следует принять шаг между центрами клавиш, как неизменную величину, а топографию положения пальцев — адекватную «шопеновской». Условно назовем ее «нулевой эргономичной позицией» (далее НЭП) (см.: илл. 5).

При отклонении положения пальца на соседние кнопки вверх, в сторону или вниз фиксируется показатель «-1» балл, при переносе через соседние кнопки показатель становится равен «-2» баллам. Например, у выборной



Илл. 5. Условная топография размещения пальцев правой руки в нулевой эргономичной позиции (НЭП) рядах кнопок выборной клавиатуры



Внешнее ребро клавиатурного грифа

Илл. 6. Схема аппликатурной топографии пальцев в позиции до мажорного аккорда

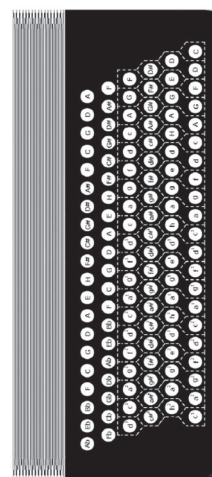
системы баяна оценочная зона тонического аккорда до мажор дает нам показатель «-5» баллов (см.: илл. 6).

Отклонение от НЭП равно «-5» баллам. Аппликатура в позиции «5-4-3-2», где 4-й палец смещается через ряд и его показатель становится «-2» балла, а 3-й палец — через два ряда. Показатель последнего — «-3» балла. В сумме получается: «-2» + «-3» = «-5».

Четвертый дополнительный ряд улучшает эргономические условия при исполнении тонических аккордов в восьми тональностях: ре, фа, ля-бемоль, си, ре-бемоль, ми, соль, си-бемоль. В этом случае 4-й и 3-й пальцы нажимают соответственно клавиши третьей и пятой ступени через ряд от ряда, где берется тоника 5-м и 2-м пальцами. Отклонение от НЭП 4-го пальца составит «-1» балл. В итоге общий показатель эргономической эффективности исполнения тонических аккордов на баянной выборной системе будет складываться из восьми унифицированных аппликатур с показателем «-1», что в сумме даст «-8», и четырех показателей от третьего ряда «-5», дающих в сумме «-20». Весь эргономический показатель составит «-8» + «-20» = «-28» баллов.

По аналогичной методике были получены эргономические показатели отклонений от НЭП пальцев внутри аккордовых позиций при исполнении на выборной клавиатуре системы Кравцова (см.: илл. 7). Система обеспечивает идентичную топографию у девяти тонических аккордов: ми, фа, соль, ля-бемоль, ля, до, ре-бемоль, ре и ми-бемоль. Они могут быть исполнены в последовательности пальцев «2-3-4-5» или «1-2-3-5» (см.: рис. 6). В первой последовательности 5-й палец отклонился

ЛЕВАЯ  
КЛАВИАТУРА  
КРАВЦОВА



Илл. 7. Выборная хроматическая система Кравцова

вверх от НЭП на один ряд, что дает результат в «-1» балл, который умножается на количество девяти тональных аккордов и получается оценка «-9» баллов. Во второй последовательности 3-й палец перемещен через ряд, что составляет «-2» балла, который также умножается на цифру 9 (по количеству универсальных аппликатур). Получаем: «-2» × 9 = «-18» баллов. Тональности си и си-бемоль в последовательности «2-3-4-5» дают показатели 4-го и 5-го пальцев по «-1» баллу, что составит на одну позицию «-2» балла, в сумме для двух тональностей — «-4». В двенадцатой тональности фа-диез отклонения 3-го пальца от НЭП составит «-1» и 5-го пальца тоже «-1». Показатель позиции аккорда будет равен «-1» + «-1» = «-2» балла.

Искомые показатели для аппликатуры «2-3-4-5» составит сумма баллов: «-9» + «-4» + «-2» = «-15» баллов отклонений от НЭП. А сумма баллов позиции «1-2-3-5»: «-18» + «-4» + «-2» = «-24» балла отклонений от НЭП.

По результатам исследования исполнения тонических аккордов на двух системах выборных клавиатур можно сделать вывод, что система Кравцова предоставляет лучшие исполнительские условия для организации игровых движений. Анализируя эргономические свойства обеих выборных хроматических систем и сравнивая полученные результаты по СЧМ, автору удалось определить основные контуры их функциональных возможностей.

Клавиатура как устройство в системе «человек – машина», в отличие от других эргономичных систем, характеризуется рядом особых свойств, связанных с исполнительской деятельностью человека. Это *универсализм, адаптивность, помехоустойчивость, резервирование и изменчивость* [14, с. 22]. Сравнительная эргономическая характеристика этих особенностей выборных хроматических систем «B-Griff» и Кравцова по итогам исследования выглядит следующим образом:

1. *Универсализм.* Обе системы, рассматриваемые в рамках СЧМ, обладают более широкой универсальностью, которая обнаруживается в том, что музыкант может, используя свойства систем, применить их для создания новых музыкальных формул, к примеру с чрезвычайно широким разнесением голосов или новых виртуозных пассажей типа предложенных Вяч. Золотаревым в Финале Сонаты № 3 для баяна.

2. *Адаптивность.* Адаптация основных систем «B-Griff» и системы Кравцова в левую выборную клавиатуру аккордеона (баяна) вызвала у обеих систем снижение работы в алгоритме звукоизвлечения, так как из-за изменения формы клавиш на цилиндрическую стало невозможным исполнение приемов скольжения пальцев с клавиши на клавишу. Если система Кравцова сохранила без изменений аппликатурный комплекс систем фортепианного типа, то баянная утратила прогрессивную пятипальцевую аппликатуру, сведя ее к новым, менее эффективным решениям трехпальцевой аппликатуры на четырех рядах.

3. *Помехоустойчивость*. За исключением зрительного восприятия, благодаря наличию у человека информационных каналов с такими разными механизмами помехоустойчивости, как слух и осязание, возможно «использование дублирующего восприятия для повышения помехоустойчивости и помехозащищенности систем» [14, с. 22] «В-Griff» и системы Кравцова. Эффективность условий работы осязательного канала повышается при соответствующей маркировке клавиш обеих систем.

4. *Резервирование*. Резервирование определяется наличием условий, связанных с возможностью компенсации непредусмотренных отказов системы, последствия которых заранее неизвестны. Важным свойством выборной клавиатуры с системой Кравцова является общность ее позиционной топографии с аппликатурами для клавиатур фортепианного типа, что во многом гарантирует успешное преодоление таких сбоев. Из-за скудного аппликатурного комплекса система выборной баянной клавиатуры не обеспечивает исполнителю условий для компенсации непредусмотренных отказов.

5. *Изменчивость*. В аппликатуре одноголосных гамм, исполняемой на выборной системе «В-Griff», отсутствует позиционный принцип организации игровых движений, что является отрицательным фактором, так как ухудшает качество исполнительской деятельности и неоправданно усиливает ее зависимость от системы. Напротив, аппликатура выборной клавиатуры системы Кравцова строится исключительно по позиционному принципу, выкристаллизовавшемуся в ходе эволюции клавиатур фортепианного типа. Это создает позитивную «...возможность широкого приспособления к темповым, интенсивным и экстенсивным требованиям к работе системы» [14, с. 23].

При современном состоянии аккордеонно-баянного инструментария предложение оснащать аккордеоны с правыми клавиатурами фортепианного типа выборной хроматической системой Кравцова выглядит органичным, логически завершенным и естественным.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Puchnowski W.* Szkole miechowania I artykulacji akordeonowej / W. Puchnowski. Krakow: PWM, 1964. 160 s.
2. *Бажилин Р. Н.* Школа игры на аккордеоне: уч.-метод. пос. М.: Изд-во В. Катанского, 2008. 205 с.
3. *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.
4. *Егоров Б. М.* О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне // Баян и баянисты / ред.-сост. Ю. Т. Акимов. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 5. С. 57–84.

5. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 2004. 144 с.
6. Семёнов В. А. Современная школа игры на баяне. М.: Музыка, 2003. 215 с.
7. Мирек А. М. Справочник, научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации гармоник. М.: Альфред Мирек, 1992. 60 с.
8. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 131 с.
9. Ризоль Н. И. Школа двойных нот для баяна / Н. И. Ризоль, И. А. Яшкевич. Киев: Музычна Украина, 1989. 175 с.
10. Кравцов Н. А. Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона: уч. пос. СПб.: СПбГУКИ, 2012. 145 с.
11. Бажилин Р. Н. Гаммы, арпеджио и аккорды для готово-выборного аккордеона: уч.-метод. пос. Изд. 2-е. М.: Издательский дом В. Катанского, 2019. 147 с.
12. Кравцов Н. А. Технический минимум в учебном процессе: уч.-метод. пос.: направление 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство». СПб.: СПбГИК, 2021. 163 с.
13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. 3-е изд. М.: Музыка, 1967. 311 с.
14. Введение в эргономику / под ред. В. П. Зинченко. М: Советское радио, 1974. 351 с.

#### REFERENCES

1. Puchnowski W. Szkole miechowania I artykulacji akordeonowej / W. Puchnowski. Krakow: PWM, 1964. 160 s.
2. Bazhilin R. N. Shkola igry` na akkordeone: uch.-metod. pos. M.: Izd-vo V. Katanskogo, 2008. 205 s.
3. Imxaniczkiy M. I. Novoe ob artikulyacii i shtrixax na bayane. M.: Izd-vo RAM im. Gnesiny`x, 1997. 44 s.
4. Egorov B. M. O nekotory`x akusticheskix xarakteristikax processa zvukoobrazovaniya na bayane // Bayan i bayanisty` / red.-sost. Yu. T. Akimov. M.: Sov. kompozitor, 1981. Vy`p. 5. S. 57–84.
5. Lips F. R. Iskusstvo igry` na bayane. M.: Muzy`ka, 2004. 144 s.
6. Semenov V. A. Sovremennaya shkola igry` na bayane. M.: Muzy`ka, 2003. 215 s.
7. Mirek A. M. Spravochnik, nauchno-istoricheskie poyasneniya k sxeme vzniknoveniya i klassifikacii garmonik. M.: Al`fred Mirek, 1992. 60 s.
8. Mirek A. M. Spravochnik po garmonikam. M.: Muzy`ka, 1968. 131 s.
9. Rizol` N. I. Shkola dvojn`x not dlya bayana / N. I. Rizol`, I. A. Yashkevich. Kiev: Muzy`chna Ukraina, 1989. 175 s.
10. Kravczov N. A. Tablicy aplikatur gamm, akkordov i arpedzhio dlya gotovo-vy`bornogo akkordeona: uch. pos. SPb.: SPbGUKI, 2012. 145 s.
11. Bazhilin R. N. Gammy`, arpedzhio i akkordy` dlya gotovo-vy`bornogo akkordeona: uch.-metod. pos. Izd. 2-e. M.: Izdatel`sk. dom V. Katanskogo, 2019. 147 s.

12. *Kravcov N. A. Texnicheskij minimum v uchebnom processe: uch.-metod. pos.: napravlenie 53.03.02 «Muzy`kal`no-instrumental`noe iskusstvo». SPb.: SPbGIK, 2021. 163 s.*
13. *Nejgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry`. 3-e izd. M.: Muzy`ka, 1967. 311 s.*
14. *Vvedenie v e`rgonomiku / pod red. V. P. Zinchenko. M: Sovetskoe radio, 1974. 351 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кравцов Н. А. — канд. искусствоведения, проф., заслуженный деятель искусств РФ;  
kravtsov@accordionkravtsov.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kravtsov N. A. — Cand. Sci. (Arts), Prof., Honoured Artist of the Russian Federation;  
kravtsov@accordionkravtsov.ru



## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### I. Направление научных статей

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

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

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

2.1. В начале статьи указывается:

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

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)



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

№ 3 (86), 2023

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

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

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



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

Подписано в печать 00.07.2023. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0000000

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