

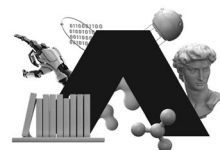


Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

---

# ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА  
СТРАТЕГИЧЕСКОГО  
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА  
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 4(87)  
2023

Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

*А. Я. Ваганова*

---



*Дорогие читатели!*

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

*С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения,*

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



### Главный редактор

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

### Заместитель главного редактора

**Новик Ю. О.** — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

### Редакционная коллегия

**Абызова Л. И.** — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

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

**Груцынова А. П.** — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. хореографии Российского института театрального искусства - ГИТИС, Москва, Россия.

**Дробышева Е. Э.** — д-р филос. наук, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

**Ирхен И. И.** — д-р культурологии, доц., проф. каф. общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

**Кисеева Е. В.** — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия).

**Максимов В. И.** — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценического искусства (Санкт-Петербург, Россия).

**Меньшиков Л. А.** — д-р искусствоведения, доц., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

**Никифорова Л. В.** — д-р культурологии, проф., проф. каф. философии, теории и истории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации) по специальностям 5.10.1 Теория и история культуры, искусства; 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research. Specialties: 5.10.1 Theory and history of culture, art; 5.10.3 Arts (with specific arts listed).

**Панов А. А.** — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

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

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

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

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

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Макарова О. Н.</i> Станислав Гиллерт — чужой среди своих . . . . .          | 6  |
| <i>Соколов-Каминский А. А.</i> Балет: проблема классического наследия. . . . . | 17 |

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

|                                                                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Воробьев И. С.</i> Сюита из балета «Женитьба Бальзамина» В. А. Гаврилина:<br>жанровый ракурс и акценты музыкальной драматургии . . . . . | 25 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ОПЕРНОГО ТЕАТРА

|                                                                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Радина М. П.</i> 100 лет назад: выпуск Петроградского театрального училища 1923 года . .                                                                          | 37 |
| <i>Орлова Н. Х., Сергеева Е. А.</i> Некоторые условия формирования профессионального<br>оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности . . . . . | 50 |
| <i>Старовойтова Е. С.</i> Роль Ксении Андреевны Есауловой в развитии традиций<br>ленинградской балетной школы в Перми. . . . .                                       | 67 |
| <i>Филановская Т. А.</i> Книга в культурно-личностном становлении будущего артиста . . . .                                                                           | 81 |

### БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| <i>Розанова О. И.</i> Два лика «Раймонды» . . . . . | 92 |
|-----------------------------------------------------|----|

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Карпун Н. А.</i> Эсхатологические образы в драматургии «Мистерии на конец времени»<br>К. Орфа: специфика воплощения. . . . . | 101 |
| <i>Крылова А. В.</i> О роли арт-коллабораций в современном музыкальном искусстве . . . .                                        | 118 |
| <i>Степанова Е. В. А. Н.</i> Скрябин и «пластические искусства»<br>(по материалам С. К. Маковского). . . . .                    | 129 |
| <i>Су Цзыся.</i> Межкультурные эксперименты в современном китайском театре<br>(спектакль Ву Сингуо «Лир здесь») . . . . .       | 141 |
| Правила направления и опубликования научных статей . . . . .                                                                    | 158 |
| Порядок рецензирования научных статей . . . . .                                                                                 | 161 |
| Редакционная политика журнала . . . . .                                                                                         | 163 |
| Редакционная этика журнала . . . . .                                                                                            | 164 |
| К сведению подписчиков . . . . .                                                                                                | 165 |

## CONTENTS

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

### THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Makarova O. N.</i> Stanislav Gillert — a stranger among his own . . . . .        | 6  |
| <i>Sokolov-Kaminsky A. A.</i> Ballet: To the problem of classical heritage. . . . . | 17 |

### CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

|                                                                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Vorobyov I. S.</i> Suite from the ballet <i>The Marriage of Balzaminov</i> by V. A. Gavrilin:<br>Genre perspective and accents of musical drama. . . . . | 25 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### BALLET DANCERS AND OPERA SINGERS TRAINING

|                                                                                                                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Radina M. P.</i> 100 years ago: Petrograd State Theater School graduation of 1923 . . . . .                                                                                      | 37 |
| <i>Orlova N. Kh., Sergeeva E. A.</i> Some conditions for the formation of a professional<br>opera singer: Arom the pedagogy of the past to the requirements of the present. . . . . | 50 |
| <i>Starovoitova E. S.</i> The role of Ksenia Yesaulova in the development of the Leningrad ballet<br>school traditions in Perm . . . . .                                            | 67 |
| <i>Filanovskaya T. A.</i> The book in the cultural and personal formation of the future artist. . . . .                                                                             | 81 |

### BALLET CRITICISM

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Rozanova O. I.</i> Two premieres of the ballet <i>Raymonda</i> . . . . . | 92 |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|

### THEORY AND HISTORY OF ARTS

|                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Karpun N. A.</i> Eschatological images in the dramaturgy of <i>De temporum fine comoedia</i><br>by C. Orff: Implementation features . . . . . | 101 |
| <i>Krylova A. V.</i> On the role of collaborations in contemporary art. . . . .                                                                  | 118 |
| <i>Stepanova E. V. A. N.</i> Scriabin and “choreographic searches”<br>(based on the materials of S. K. Makovsky) . . . . .                       | 129 |
| <i>Su Zixia.</i> Intercultural experiments in modern Chinese theater<br>(the play <i>Here is Lear</i> by Wu Xinguo). . . . .                     | 141 |
| Requirements for author’s manuscripts. . . . .                                                                                                   | 158 |
| Peer-review. . . . .                                                                                                                             | 161 |
| Editorial policy. . . . .                                                                                                                        | 163 |
| Ethics policy . . . . .                                                                                                                          | 164 |
| To data of follovers . . . . .                                                                                                                   | 165 |

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## СТАНИСЛАВ ГИЛЛЕРТ — ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

*Макарова О. Н.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье освещается творчество польского танцовщика Станислава Гиллерта на российской императорской сцене рубежа XIX–XX веков. На основании материалов его личного дела, периодической печати и воспоминаний современников прослеживается профессиональный путь артиста, который в отличие от других, приглашенных в Санкт-Петербург или Москву исполнителями мазурок, сделал в России карьеру классического танцовщика — стал первым исполнителем партии принца Зигфрида в «Лебедином озере» в Москве. При переходе на петербургскую сцену ему прочили репертуар ведущего танцовщика Мариинского театра, а признанием высокого профессионализма Гиллерта стало предоставление ему места преподавателя петербургского Театрального училища. Сопоставление сведений из источников свидетельствует о том, что сценическому успеху танцовщика, путь которого до сих пор не рассматривался в исследовательской литературе, не помешали ни связанный с его именем скандал, ни перерыв в профессиональной деятельности.

**Ключевые слова:** Станислав Гиллерт, польский балет, «Лебединое озеро» Рейзингера, Мариинский театр, петербургское Театральное училище.

## STANISLAV GILLERT — A STRANGER AMONG HIS OWN

*Makarova O. N.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article highlights the work of the Polish dancer Stanislaw Gillert on the Russian imperial stage at the turn of the 19th and 20th centuries. Based on

the materials of his personal file, periodicals and memoirs of contemporaries, the professional path of the artist is traced. Unlike many fellow countrymen invited to St. Petersburg or Moscow to perform mazurkas, Stanislaw Gillert made a career as a classical dancer in Russia – he became the first performer of Prince Siegfried role in *Swan Lake* in Moscow, when he moved to the St. Petersburg stage, he was assigned the repertoire of the leading dancer of the Mariinsky Theater, and the provision of a teaching position at the St. Petersburg Theater School was recognition of his high professionalism. A comparison of references from the sources indicates that the stage success of the dancer, whose path has not yet been considered in the research literature, was not hindered by either the scandal associated with his name or a break in professional activity.

**Keywords:** Stanislaw Gillert, Polish ballet, *Swan Lake* by Reisinger, The Mariinsky Theatre, St. Petersburg Theater School.

Станислав Гиллерт в последней четверти XIX – начале XX века исполнял партии во многих балетах Мариуса Петипа в Москве и Петербурге. Однако в отличие от многих коллег — выпускников местных школ, которые планомерно или стремительно продвигались по балетной карьерной лестнице, его судьба была далека от предсказуемости судьбы служителя муз в Императорских театрах. На его творческом пути случались события, губительные для карьеры, однако сценическому успеху Гиллерта не помешали ни связанный с его именем громкий скандал, ни перерыв в профессиональной деятельности: он смог вернуться на сцену на положение первого танцовщика — исполнителя афишных партий.

Родился Виктор Станислав Гиллерт в 1851 году в Польше. Учился в Городской школе варшавского балета и по ее окончании был приглашен в труппу. Энциклопедия польского театра сообщает, что с 13 января 1867 года (с 16 лет) он числился в кордебалете Варшавских государственных театров [1, s. 189]. С 1871-го его имя появляется в числе солистов: Гиллерт дебютировал в *pas de deux* с Еленой Холевицкой<sup>1</sup>, а затем исполнял несколько афишных ролей в местных спектаклях (в балетах польского композитора Адольфа Зонненфельда «Пан Твардовский», «Альмея», «Мелузина»). Впоследствии, вспоминая молодость, танцовщик рассказывал о том, что на заре карьеры ему довелось выступать и на сцене Парижской оперы [2, с. 170]. В Варшаве Гиллерт прослужил семь лет, но 21 декабря 1874 года он был уволен «за неприличное

---

<sup>1</sup> Елена Холевицкая (1848–1883) — польская балерина, единственная в истории труппы Варшавских государственных театров удостоенная титула прима-балерина assoluta.

поведение» [1, s. 189] после инцидента с балетмейстером Ипполитом Менье<sup>2</sup> и уехал в Москву.

На петербургской и московской императорской сцене во второй половине XIX века выступали танцовщики из Польши. Их приглашали чаще всего как мазуристов — мастеров мазурки. Исконно народный польский танец получил распространение на балах, а из салонной среды проник на профессиональную сцену, где исполнялся в различных дивертисментах и спектаклях. Танцовщик Тимофей Стуколкин, с 1840-х служивший в петербургской императорской труппе, в воспоминаниях описывал, как в 1851 году Николай I приказал выписать из Варшавы десять лучших балетных артистов. Император намеревался удивить супругу Александру Фёдоровну изысканной «голубой мазуркой» (такое наименование она получила по цвету костюмов) в исполнении пяти пар носителей культуры ее танцевания. Гости с большим успехом дебютировали сюрпризом для публики на сцене Большого (Каменного) театра в антракте между отделениями итальянской оперы: «Голубая мазурка так понравилась государю, что он приказал повторить ее таким образом, чтобы четыре поляка танцевали с русскими дамами, а четыре польки с русскими кавалерами. Успех мазурки при этом смешанном составе танцоров превзошел все ожидания» [3, с. 117].

Мазурка в те годы включалась в большинство балетов, гостей задействовали и в репертуарных спектаклях. Знакомство с исполнением мазурки носителями польской культуры в разных постановках оказалось полезным для столичных артистов. Они увидели, что мазурку в балетах «нужно исполнять разнохарактерно: в одном — благородно, изящно и по-пански, с более мягкими движениями, а в другом — с огнем, топотом подкованных сапог и бросанием шапок — короче говоря, по-крестьянски» [3, с. 118]. Наиболее харизматичные из выступавших в Петербурге и Москве гастролеров оставались на службе Дирекции Императорских театров, чтобы участвовать в своих коронных танцах в репертуарных спектаклях. Успешная творческая судьба Феликса Кшесинского, солиста петербургской труппы, — не единственный пример службы поляков на русской сцене. Спектакли московского Большого театра тридцать лет украшал благородством исполнения характерных танцев перешедший из Варшавского оперного театра в 1856 году Арнольд Гиллерт, однофамилец Станислава.

Поляков приглашали не только ради обмена опытом исполнения характерных танцев. Петербургская балерина Екатерина Вазем рассказывала и о политических мотивах: после подавления польского восстания 1863 года

---

<sup>2</sup> Ипполит Менье (1825–1898) — солист Варшавского балета, с 1868 года балетмейстер, педагог.

театральные связи были средством налаживания отношений. Ангажируя в Санкт-Петербург артистов из Варшавы, власти намеревались заручиться расположением поляков. В 1868 году польская танцовщица Камилла Стефанская была приглашена танцевать «Жизель». Вазем пишет: «Это была одна из тех артисток, про которых балетмейстер Петипа обыкновенно говаривал: “Ни грас, ни элевас, ни рыб, ни мяс”. ...Публика отвергла неизящные танцы Стефанской, освистав ее даже за исполнение польского национального танца — мазурки» [4, с. 94].

Приехавший из Польши Станислав Гиллерт сделал в России более заметную карьеру, не ограниченную исполнением характерного репертуара. В московской балетной труппе он проработал с 1875 по 1879 год. Поступив на службу двадцатичетырехлетним артистом, он выступал в спектаклях Большого театра и удостоивался внимания критики. Писали в те годы больше про балерин, и лишь упоминание партнера в тексте было показателем признания, а имя Гиллерта как партнера московских танцовщиц появлялось на страницах прессы. Так, отмечали его исполнение *pas de deux* в «Фаусте». Дослужился Гиллерт и до бенефиса, для которого в 1879 году выбрал балет «Катарина, дочь разбойника».

В 1877-м Станислав Гиллерт стал исполнителем партии принца Зигфрида на премьерных показах «Лебединого озера» в хореографии Вацлава Рейзингера. Для многих балетоманов доверие такой ответственной роли артисту оказалось неожиданностью, и объясняли они назначение лишь протекцией балерины Анны Собещанской, для которой готовилась главная женская роль в спектакле. Тем не менее рецензент «Всемирной иллюстрации» включил имя Станислава Гиллерта в список особо выделившихся артистов премьерных показов [5, с. 335].

В первой постановке «Лебединого озера», помимо массовых и мимических сцен, Зигфрид-Гиллерт в первом акте исполнял *pas de deux* с поселянкой, во втором акте был задействован в *pas de deux* (именно так номер был обозначен в премьерной афише) с Одеттой, в третьем — в *pas de six* невест и в следовавшем за ним квинтете с участием Одилии и трех невест. В четвертом акте в спектакле Рейзингера основное внимание отводилось не танцам, а сценическим эффектам: «Разрушение, дождь, буря на озере, полеты, все устроено было г. Вальцем безукоризненно. Иллюзия полная. Одно жаль, что порохом слишком пахло», — констатировал обозреватель «Театральной газеты» [6, с. 115].

Устроитель чудес на озере Карл Вальц так отзывался об исполнителе партии Зигфрида: «Сам Гиллерт ничего собою не представлял как артист и еще меньше как человек» [7, с. 74]. Прима-балерина Большого театра, любимица московской публики Анна Собещанская такого мнения не разделяла: ее со Станиславом Гиллертом связывали романтические отношения.

Она была на восемь лет старше, однако это не помешало законному браку (первому для обоих), заключенному в 1879 году. Вальц сообщает, что после свадьбы, попав в затруднительное финансовое положение, Гиллерт стал продавать украшения жены, подаренные Собещанской ее давним поклонником Долгоруковым<sup>3</sup>: «Фамильные драгоценности Долгоруковых были хорошо известны, и вся эта история не замедлила получить огласку. Назревал громадный скандал, который с трудом удалось замять, но Собещанская навсегда утратила расположение высших сфер. Этим обстоятельством объясняется и кратковременная служба балерины, — она прослужила в театре только 17 лет, — и лишение ее бенефисов, — она не удостоилась даже получить традиционного прощального бенефиса» [7, с. 74–75]. Упомянул мемуарист Вальц и о дальнейшей судьбе супружеской пары: «Впоследствии Гиллерт открыл торговлю свечами и мылом в проезде у храма Василия Блаженного, и там часто за прилавком можно было видеть бывшую славу московского балета, А. Собещанскую» [7, с. 75].

Некролог Собещанской (а она пережила своего супруга на одиннадцать лет) подтверждает сведения Вальца об открытии четой мыловаренного завода и уточняет, что в новом роде деятельности супруги попробовали себя в Петербурге: «Дела на заводе пошли плохо и, убив на него все сбережения, покойная снова вернулась в Москву, где посвятила себя преподавательской деятельности, давала уроки в школе Нелидовой. А. И. выпустила на сцену московского балета целую плеяду блестящих танцовщиц» [8].

Если для Собещанской факт завершения карьеры в 1879 году не был неожиданностью (ей было тридцать семь лет), то для двадцативосьмилетнего Станислава Гиллерта уход со сцены был явно преждевременным. Гиллерт направился в родную Варшаву. Бронислава Нижинская в воспоминаниях ссылается на слова своих родителей, которые были знакомы с Гиллертом еще по Польше — очевидно, знакомство относится к этому времени: отец и мать Нижинских начинали карьеру, а он был первым танцовщиком [2, с. 132]. И исполнил главную партию в варшавской постановке «Коппелии» с приглашенной итальянской балериной Марией Джури<sup>4</sup> в 1882-м.

Следующее обнаруженное упоминание имени танцовщика Гиллерта в прессе относится к маю 1889 года. В Санкт-Петербурге, в театре «Аркадия» выступала итальянская звезда Вирджиния Цукки, вернувшаяся к обожавшей ее публике после завершения контракта с Дирекцией Императорских театров

---

<sup>3</sup> Владимир Андреевич Долгоруков — генерал-губернатор Москвы, особо приближенный к царю, покровительствовал балерине и дарил ей фамильные драгоценности.

<sup>4</sup> В 1899 году, дебютировав в Петербурге, Мария Джури исполняла «Коппелию» и в Мариинском театре.

и выступлений в спектаклях Мариинского театра. Гиллерт был партнером блиставшей техникой и актерской выразительностью балерины в «Тщетной предосторожности» и в «Катарине, дочери разбойника», где исполнил роль атamana разбойников Дьяволино<sup>5</sup>. Этот спектакль Гиллерту был отлично знаком по годам службы в московском Большом театре. В «Аркадии» же, как сообщала критика, Гиллерт «...мог заявить себя разве только партнером» [9], потому что балеты на той сцене исполнялись с большими сокращениями, и все роли в них, кроме главной женской, были «доведены до микроскопических размеров» [9]. Однако и в таких условиях Гиллерта заметили. Пресса назвала его «ловким, опытным балетным кавалером», «талантливым мимиком», отметив его «красивую сценическую внешность» и удостоив очень лестного сравнения с «идеалом всех первых танцовщиков» Павлом Гердтом в благородстве и изяществе манеры [10].

В июле 1889 года в Контору Императорских театров поступило прошение от Станислава Гиллерта на имя директора Императорских театров Всеволожского: «Желая в настоящее время посвятить свои силы на служение в Императорском Санкт-Петербургском театре, я решаюсь беспокоить Ваше превосходительство покорнейшею просьбой о предоставлении мне места в Мариинском театре, тем более что я уже много лет посвятил на сценическое искусство» [11, л. 5]. «За неимением свободной суммы и вакансий просьба не может быть удовлетворена» [11, л. 5] — сделал пометку на прошении управляющий петербургской балетной труппой тех лет Иван Рюмин. Однако несмотря на это с 15 октября тридцативосьмилетний Гиллерт был принят в Императорскую балетную труппу танцовщиком первого разряда на 1800 рублей в год [11, л. 8].

22 октября состоялся его дебют в Мариинском театре в партии Альберта в балете «Жизель» с Марией Горшенковой в титульной роли. «Г. Гиллерт проявил правильную школу и произвел приятное впечатление, — отзывались очевидцы. — Недостаток по части элевации он искупал отточенностью и законченностью танцев. В результате г. Гиллерт весьма полезный *jeune premier*, которого решено было принять в труппу. Внешний успех он имел хороший» [12, с. 406]. Критики наперебой нахваливали новое приобретение театра: «Принятие г. Гиллерта в нашу труппу мы считаем далеко не лишним; он если и несколько тяжел в танцах, но кавалер опытный, танцевать с ним легко и каждая балерина в нем уверена — словом, это солидный и надежный коллега г. Гердта» [13]. «...Г. Гиллерт будет бесспорно полезен в балетной труппе: он приличный танцор и хороший партнер. В случае надобности г. Гиллерт может с успехом быть балетным режиссером: для этого у него

---

<sup>5</sup> В отзыве критика партия названа «Дьяволетто» (Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 9 (21) июня, № 154, с. 3).

имеется многолетняя опытность и знание хореографии» [14]. «Хореографический классицизм, по всему вероятно, не чужд г. Гиллерту. ... На сцене Мариинского театра дебютант будет иметь широкое поле показать лицом свое дарование» [9]. В соответствии с его амплуа критика предрекала Гиллерту роли главных балетных героев, подчеркивая, что «потребность в хорошем “любовнике” чувствуется все более и более, ибо даровитый г. Гердт, во-первых, один и, во-вторых, во всех балетах танцевать, понятно, не может» [9].

В петербургской труппе Гиллерту прочили репертуар Павла Гердта, ведущего танцовщика Мариинского театра, славившегося не только классической техникой, но и благородством и элегантностью манеры танца и исполнявшего центральные партии во многих постановках Петипа. Но по факту, доставшиеся Станиславу роли практически не пересекались с репертуаром Павла Андреевича. Гиллерт был на семь лет моложе Гердта и, вероятно, мог быть вполне органичен в амплуа *jeune premier*, однако Гердт не спешил сдавать позиций главного принца петербургской сцены и в сорок пять лет оставался на первых ролях практически во всех спектаклях. В премьере «Спящей красавицы» 3 января 1890 года он исполнял партию принца Дезире, тогда как Гиллерт принимал участие в четверке женихов Авроры — танцевал принца Флёр-де-пуа. В возобновлении балета Петипа «Царь Кандавл» в 1891 году Гердт, как водится, исполнял заглавную роль, а Гиллерту доверили лишь энергичный воинственный танец *La Peltata*. Однако и в этой небольшой партии критика отметила его «энергичное, с оживлением» исполнение [12, с. 431]. Когда Павел Гердт стал отказываться от главных партий и переходить на вторые роли, в труппе уже нашлись более молодые, чем Гиллерт, приемники — Николай Легат, Георгий Кякшт, Сергей Легат. Вероятно, поэтому в петербургском послужном списке Гиллерта не оказалось ведущих партий. В «Лебедином озере» Мариуса Петипа и Льва Иванова Гиллерт играл роль Наставника принца. В «Дочери фараона» танцевал Рыбака, а в начале 1900-х его репертуар пополнился характерной ролью Нубийского царя и пешеходно-пантомимной партией Нила. В образе Нила в «Дочери фараона» Гиллерт выходил на сцену всего четыре раза, однако братья Легаты в своих карикатурах запечатлели его именно в этой роли. В «Пахите» на протяжении восемнадцати лет исполнял роль графа д'Эрвильи. В «Сильфиде» в постановке Петипа отметился Гурном, в «Привале кавалерии» — Старшиной, в «Волшебной флейте» Льва Иванова — Фермером, в «Эсмеральде» выходил Судьей и Квазимодо (причем в спектакле с Квазимодо-Гиллертом роль Феба исполнял Павел Гердт). В «Спящей красавице» со временем перешел на партию Галифрона. В репертуаре Гиллерта было много игровых партий, требовавших представительной внешности и выразительности жеста — Герцог в «Жизели», Толорагва и Дугманта в «Баядерке», Лоренцо в «Дон Кихоте», Хозяин лавки в «Фее кукол»,

Сеид-паша в «Корсаре», президент Зильберхаус в «Щелкунчике», Хан в «Ручье», Царь кораллов в «Жемчужине», Мэр в «Голубой георгине», мажордом в «Синей бороде», Трактирщик в «Маркитантке», Мишо в «Тщетной предосторожности», Обер-гофмаршал в «Волшебном зеркале», Главный жрец в «Египетских ночах» Льва Иванова и Старый сатир в его же «Сильвии».

В 1895 году, через шесть лет службы в Санкт-Петербурге, Гиллерт подал прошение управляющему балетной труппой Ивану Рюмину: «Я в продолжении 6 лет прилагал все мое старание при исполнении служебных обязанностей. Если мой репертуар не значителен, то я не считаю себя в этом виновным, так как я никогда не отказывался от назначенных мне ролей и танцев, что и дает мне смелость обратиться к Вашему превосходительству с покорнейшей просьбой об исходатайствовании прибавки к получаемому мной содержанию» [11, л. 36]. Просьба танцовщика была отклонена. Только через девять лет он получает повышение жалования: в 1906 году его оклад составит 2000 рублей, на двести рублей больше прежнего [11, л. 52].

В личном деле артиста сохранились рапорты режиссеров балетной труппы, сообщавшие, что танцевавший в спектакле Гиллерт «был в усах» [11, л. 27]. На первый прецедент, имевший место в 1893 году, директор Императорских театров Иван Всеволожский отвечал предложением сбрить усы для следующего спектакля: «Если не желают исполнить требование Дирекции, отказ будет воспринят как заявление о нежелании служить» [11, л. 27]. 1897 годом датирован документ, сообщавший, что 12 октября в «Тщетной предосторожности» артист Станислав Гиллерт исполнял роль Мишо (откупщика) в усах [11, л. 41], за что был оштрафован на десять рублей [11, л. 41]. 15 октября то же повторилось в балете «Волшебная флейта» (роль Фермера): на артиста был наложен штраф в пятнадцать рублей [11, л. 42]. Дисциплинарные взыскания случались и из-за неявки на спектакли. За отсутствие 30 января 1896 года на спектакле «Конёк-Горбунок», где Гиллерт должен был исполнить роль отца, танцовщику был объявлен строгий выговор — он заявил, что не знал о перемене репертуара, [11, л. 37]. Неявка 30 апреля 1898 года на «Жизнь за царя» осталась без последствий [11, л. 43]. А отказ танцевать мазурку в «Лебедином озере» в ноябре 1898-го со ссылкой на то, что ранее танцевал другое место, стоил ему штрафа в размере двухнедельной оплаты — семидесяти рублей [11, л. 44]. Пропуск «Спящей красавицы» 4 января 1901 года из-за незнания репертуара оценили десятирублевым штрафом [11, л. 46]. Тем не менее в 1902 году «в награду отлично-усердной службы» Станислав Гиллерт был пожалован золотой медалью [11, л. 47].

Пробовал он себя и в педагогике: с 1896 по 1901 год преподавал в петербургском Театральном училище. Получить там место Гиллерту, не являвшемуся выпускником петербургской школы, оказалось не так просто. Он обращался

в контору Императорских театров с прошением выдать ему свидетельство о праве преподавания, в котором указывал, что законченная им балетная школа ныне не существует. Балетмейстер и репетитор труппы, педагог школы Энрико Чекетти на прошении свидетельствовал, что артист Станислав Гиллерт «вполне знает классические и балльные танцы» [11, л. 28]. Рекомендация уважаемого итальянца помогла: свидетельство о праве педагогической деятельности Гиллерту выдали [11, л. 29], и он преподавал на женском отделении Театрального училища, являясь ассистентом Чекетти. Гиллерт помог матери Нижинского при поступлении Вацлава в Театральное училище. Бронислава Нижинская в воспоминаниях сообщает, что знакомой еще по польскому театру матери Вацлава он обещал поговорить с Чекетти и приемной комиссией [2, с. 136] и ходатайствовал за Нижинского перед членами комиссии [2, с. 138].

Станислав Гиллерт давал уроки младшим воспитанницам училища и был первым педагогом Брониславы Нижинской, Елены Люком. Ставшая ведущей балериной Мариинского театра, Елена Люком вспоминала, как в первом классе на переводном экзамене получила семь баллов из двенадцати возможных. Такую низкую оценку комиссия сочла критической и за неуспеваемость отчислила юную Люком: «Недовольный моим исключением Гиллерт доказывал, что я его лучшая ученица, что мой провал — результат смущения; наконец, он стал требовать принять меня обратно, как воспитанницу с большим, по его мнению, будущим. Гиллерту в просьбе отказали, и он вскоре после этой истории покинул училище» [15, с. 145]. Родителям Люком удалось добиться возвращения дочери в школу, и в будущем она стала украшением петербургской сцены, подтвердив прозорливость Гиллерта.

В молодости он не был своим среди поляков на русской сцене, заняв непривычно высокое карьерное положение в Москве. В петербургской труппе, хотя и был принят на положение первого танцовщика, похоже, так и остался чужаком. И в школе он не стал своим.

Жизнь Станислава Гиллерта оборвалась, когда ему было всего пятьдесят шесть лет. С 18 октября 1907 года в журнале распоряжений по Императорским театрам он значился больным [11, л. 54], не принимал участия в текущих спектаклях, а 19 декабря 1907 года умер от паралича сердца. Тело его было предано земле на Волковском кладбище в Санкт-Петербурге [11, л. 60].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Słownik biograficzny teatru polskiego / red. Raszewski Z. Warszawa: PWN, 1973. Т. 1. 1765–1965. 905 s.
2. Нижинская Б. Ранние воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 348 с.
3. Воспоминания артиста Императорских театров Т. А. Стуколкина. Записано по его рассказу А. Вальдбергом // Артист. 1895. № 46, февраль. С. 117–125.

4. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867–1884. Л.–М.: Искусство, 1937. 24 с.
5. Е. Ж. «Лебединое озеро» // Всемирная иллюстрация. 1877. Т. 17. № 434. С. 334–335.
6. Демидов А. П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 366 с.
7. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. 240 с.
8. А. И. Собещанская // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 54.
9. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 20 октября (1 ноября). № 286. С. 3.
10. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 27 мая (8 июня). № 142. С. 3.
11. Дело о службе артиста балетной труппы Станислава Гиллерта. 15 октября 1889 – 19 декабря 1907 // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 728. На 60 л.
12. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 576 с.
13. А. Н. Театральное эхо // Петербургская газета. 1889. 24 октября. № 292. С. 3.
14. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 24 октября (5 ноября). № 290. С. 3.
15. Прошлое балетного отделения петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленинградское хореографическое училище, 1939. Т. 2. 357 с.

## REFERENCES

1. Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 1. 1765-1965 / Red. Raszewski Z. Warszawa: PWN, 1973. 905 s.
2. Vospominaniya artista Imperatorskih teatrov T. A. Stukolkina. Zapisano po ego rasskazu A. Val'dbergom // Artist. 1895. № 46, fevral'. S. 117–125.
3. Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra 1867–1884. L.–M.: Iskustvo, 1937. 245 s.
4. E. Zh. «Lebedinoe ozero» // Vsemirnaya illyustraciya. 1877. Tom 17. № 434. S. 334–335.
5. A. D. «Lebedinoe ozero», balet g. Rejzingerera, muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naya gazeta. 1877. 22 fevralya. Cit. po: Demidov A. P. «Lebedinoe ozero». M.: Iskustvo, 1985. 366 s.
6. Val'c K. F. Shest'desyat pyat' let v teatre. L.: Academia, 1928. 240 s.
7. A. I. Sobeshchanskaya // Biryuch Petrogradskih gosudarstvennyh teatrov. 1918. № 7. S. 54.
8. Nizhinskaya B. Rannie vospominaniya. Chast' 1. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 348 s.
9. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok 1889. 20 oktyabrya (1 noyabrya). № 286. S. 3.
10. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok 1889. 27 maya (8 iyunya), № 142. S. 3.
11. Delo o sluzhbe artista baletnoj truppy Stanislava Gillerta. 15 oktyabrya 1889 – 19 dekabrya 1907 // RGIA. F.497. Op.5. Ed. hr. 728. Na 60 l.

12. *Pleshcheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda.* SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2009. 576 s.
13. A. N. Teatral'noe ekho // *Peterburgskaya gazeta.* 1889. 24 oktyabrya, № 292. S. 3.
14. Teatral'nyj kur'er // *Peterburgskij listok* 1889. 24 oktyabrya (5 noyabrya)/ № 290. S. 3.
15. *Proshloe baletnogo otdeleniya peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha. Materialy po istorii russkogo baleta / Sost. M. Borisoglebskij. T. 2. L.: Leningradskoe horeograficheskoe uchilishche, 1939. 357 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — доц. каф. хореограф. искусства; [bailaolga@mail.ru](mailto:bailaolga@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Ass. Prof. of the Chair; [bailaolga@mail.ru](mailto:bailaolga@mail.ru)

УДК 792.8

## БАЛЕТ: ПРОБЛЕМА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

*Соколов-Каминский А. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Независимый исследователь, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Проблема сохранения и изучения классического наследия является фундаментальной и не только обеспечивает жизнеспособность балета прошлого в условиях новых жизненных реалий, но и помогает понять перспективы развития этого искусства в будущем. Только разностороннее обсуждение темы, многократные возвращения к ней приведут к успеху в понимании накопившегося опыта в этой сфере, выработке приемлемых ориентиров. В статье анализируется итог обсуждения названной проблемы на одном из совещаний в Управлении культуры Ленгорисполкома 1979 года, обозначившем принципиальные позиции участников и общую растерянность в понимании происходящего. Автор предлагает вернуться к исходным позициям и терминам, чтобы уточнить их, обеспечив продуктивность полемики.

**Ключевые слова:** классическое наследие, М. И. Петипа, Л. И. Иванов, П. А. Гусев, К. М. Сергеев, О. М. Виноградов, Н. Н. Боярчиков, В. М. Красовская.

## BALLET: TO THE PROBLEM OF CLASSICAL HERITAGE

*Sokolov-Kaminsky A. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Independent researcher, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The fundamental problem of saving and studying of classical heritage not only guaranteed existence of old ballets in reality of new lives, but also provides insight into perspectives of development of choreography arts in future as assumed by the author of presented article. For understanding of accumulated experience in this area and developing acceptable benchmarks only repeating returns and multifaceted discussions provides success. In presented article the results of the discussion of this problem at the 1979 meeting of the Department of Culture of the Leningrad City Executive Committee were analyzed. Latter outlined the principal positions of the participants and their general confusion in understanding of current situation. For ensuring the productivity of the polemic the returning to the initial positions and specifying the terms in order to clarify them were proposed by the author.

**Keywords:** classical heritage, M. I. Petipa, L. I. Ivanov, P. A. Gusev, K. M. Sergeev, O. M. Vinogradov, N. N. Boyarchikov, V. M. Krasovskaya.

Что такое «классическое наследие» в балете? Это, принято считать, известно каждому. Так ли это? На мой взгляд, тут много путаницы, неясного до сих пор, вплоть до «узаконенной» неразберихи.

Вот, например, французская «Жизель» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро с К. Гризи. Премьера легендарного спектакля состоялась в 1841 году на сцене Гранд Опера, и ему было уготовано стать объектом классического наследия. Но во Франции балет выпал из репертуара и был в свое время забыт. Он там не стал классическим наследием! Он им стал в России, притом не в первоначальном (премьерном!) варианте, а в редакции М. Пети-па. И лишь в таком виде вернулся на родину уже в новом качестве, обретенном на чужбине.

А многократно воспетая французская «Сильфида» хореографа Ф. Тальони с М. Тальони 1832 года — и она канула в вечность! Сохранился другой спектакль, другого хореографа — А. Бурнонвиля, даже с заново написанной музыкой Х. Левенсколда вместо первоначальной, сочиненной Ж. Шнейцхоффером! Этот тщательно оберегаемый датчанами спектакль, их гордость, стал классическим наследием — парафраз, а не оригинал.

Только длительная непрерывная жизнь спектакля может дать основание превратиться ему в классическое наследие. Поставленное должно существовать протяженное время, сохраняя при этом художественную ценность и обязательно интерес зрителя.

При длительной жизни спектакля неизбежны перемены. Меняется всё: сама жизнь, зрители, сидящие в зале; артисты, создающие сценическое действие; система ценностей и эстетические установки; мода и уровень виртуозного мастерства. Список можно длить и длить. Неизбежно меняется сам спектакль, живой организм, реализуемый людьми. Это естественный процесс. Что-то утрачивается, оказывается забытым, что-то привносится взамен или дополняет существовавшее.

Приходится признать, что есть и нечто устойчивое: оно обеспечивает произведению во все времена высокую художественную ценность и значимость как явления духовной жизни. В спектакле, таким образом, обнаруживаются две составляющие: главное, суть, константа, и то, что меняться может, вынуждено меняться обязательно, соотносясь со временем и протекающими там процессами.

Возникает неизбежная аналогия с фольклором. В чем она состоит? К данному произведению, которому предстоит обрести статус классического наследия

(авторскому, в отличие от фольклора), прикасается множество людей, каждый из которых как бы пропускает его сквозь себя. Происходит взаимодействие сонма людей, участвующих в этом процессе жизнеобеспечения искусства, в его воспроизведении, с самим материалом конкретной постановки, с обилием существенных деталей. Здесь возможны и обретения, и утраты.

В момент премьеры показанное — еще не «классическое наследие» (тут коренятся истоки всеобщего заблуждения): этот статус пока не реализован. Родившийся спектакль может им стать в будущем, а может и не стать! И зависит это не только от художественных достоинств новинки. Эта простая мысль трудно сопрягается с обыденным сознанием. Заявленная давно, чуть не полвека назад, она до сих пор вне научного обихода. Но об этом позже.

«Каменный цветок» С. Прокофьева (1957, Театр им. С. М. Кирова) с замечательной хореографией Ю. Григоровича считается поворотным моментом, точкой отсчета нового этапа в советском балете. Из репертуара не исчезал, признан отечественной классикой. А вот «Берег надежды» А. Петрова в постановке И. Бельского (1959, там же) этого статуса не удостоился: его сценическая жизнь была слишком краткой. А событие значимое, уверен, кардинальное, не уступает в масштабе счастливому предшественнику! Здесь — эстетический манифест утверждающегося направления. После такого возврат к предшествующей эпохе невозможен.

Классическое наследие не возникает одномоментно, как событие оно рождается в процессе взаимодействия со временем. Это длительный процесс. Итог этого взаимодействия и будет классическим наследием. Поэтому все, что связано с пресловутым «возвратом к премьерному варианту», лишено смысла. И сколько было потрачено времени, денег, сил, чтобы эту идею реализовать?! А многие талантливейшие люди были ею околдованы!

Предпринятые усилия вернуть премьерный вариант лишь подтвердили бесплодность выбранного пути. Я не знаю ни одного убедительного итога. Пусть знающий «бросит в меня камень».

Как определить, что в спектакле не должно меняться, а что может? Тут-то и начинаются трудности и возможность спора, обсуждения, экспериментов и проб. Вот где, уверен, следует сосредоточить усилия художественному сообществу.

Попытки установить эту трудноуловимую границу делались неоднократно. Одна из серьезнейших была предпринята в Ленинграде в 1979 году. Управление культуры решило совместно с Художественным советом города обсудить сложности, возникающие при постановке классических балетов прошлого<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Совместное заседания Коллегии и Художественного совета Главного управления культуры Ленгорисполкома о постановках классических балетов. 24 окт. 1979 г. Совместное заседания Коллегии и Художественного совета Главного управления культуры Ленгорисполкома о постановках классических балетов. 24 окт. 1979 г.

К этому времени основной классический репертуар — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда» — на сцене Кировского (Мариинского) театра шли в редакции крупного знатока этого материала К. М. Сергеева. Здесь, в этой труппе, шедевры были созданы и многократно возобновлялись; театр был признан главным и самым авторитетным хранителем наследия прошлого.

В стане хранителей классики развернулась нешуточная борьба. Она шла прежде всего за командные позиции в балетном цехе — пост главного балетмейстера (та же, по сути, должность, с иным акцентом обязанностей, именовалась «художественный руководитель»). Это он определял политику в отношении к классическому наследию и чаще всего сам осуществлял возобновления. После революции, в сложнейших условиях утраты репертуара и отъезда за рубеж лучших сил труппы вся тяжесть восстановительных работ выпала на долю Ф. В. Лопухова, и он справился с ней достойнейшим образом. Затем эти функции выполняла заменившая его А. Я. Ваганова. Опыт был собран богатейший, и ошибки — на уровне художественных открытий. Но это другая, захватывающая тема. И деятельность каждого из этих признанных мастеров на ниве сохранения и преобразования классики достойна отдельной масштабной работы.

Попробуем вернуться к итогам памятного для меня обсуждения 1979 года. Расстановка сил в очередной раз сменилась. В конце войны прославленную труппу снова возглавил Ф. В. Лопухов (1944–1945), следом был П. А. Гусев (1945–1950). Сократившийся в годы эвакуации репертуар теперь, по возвращении в родной город, требовал расширения и, прежде всего, возвращения всего классического наследия. Гусев поручил это Сергееву, обнаружившему несомненное балетмейстерское дарование в постановке «Золушки» С. С. Прокофьева (1946). Хореограф-дебютант проявил в работе над классикой чрезвычайную деликатность, несомненный художественный вкус, эрудицию («Раймонда», 1948; «Лебединое озеро», 1950; «Спящая красавица», 1952). Сделанное им получило в итоге в основном одобрительную оценку, и руководящий пост перешел к нему (1951–1955, 1961–1971). Только чрезвычайные обстоятельства, умело использованные противниками, привели к его отставке (история с оставшейся в Лондоне Натальей Макаровой). Теперь признанному мастеру доверили руководство колыбелью русского балета, Хореографическим училищем, превратившимся при его содействии в Академию русского балета имени А. Я. Вагановой (художественный руководитель 1973–1992, с 1991-го — президент).

Жизнь классического наследия продолжала волновать и профессионалов, и зрителей. Это была одна из «вечных тем» балетных совещаний, конференций, дискуссий в прессе. И состояние классики, и редакции, выполненные Сергеевым, удовлетворяли не всех. Раздавались и возмущенные голоса, упрекавшие возобновителя в существенных утратах. Мотивы могли быть разными,

ревнивые чувства полемику подогревали. Оставим их в стороне: нас интересует спор по существу, несовпадение творческих позиций. Совещанию 1979 года предстояло эти расхождения выявить. Организатором ответственной встречи выступил Гусев. В это время он руководил кафедрой балетмейстеров Ленинградской консерватории, созданной в 1962 году по инициативе Ф. В. Лопухова. И кафедра, и сам Петр Андреевич активно занимались проблемами сохранения балетного классического наследия. Здесь его убеждения и взгляды Лопухова совпадали: оба занимали непримиримую позицию по отношению к деятельности в этой области К. М. Сергеева.

Пригласили профессиональных людей на самом высоком уровне. Тут были члены Коллегии Управления культуры и Городской художественный совет. Из многих присутствовавших слово предоставили нескольким желающим. Обозначим круг выступавших: это были прежде всего руководители балетных трупп Мариинского театра (О. М. Виноградов), Малого оперного (Н. Н. Боярчиков)<sup>2</sup>. Свою позицию высказали ведущие классические танцовщики Н. А. Долгушин и А. С. Хамзин, имевшие собственный опыт общения с наследием, не только исполнительский. Балетную критику представляли В. М. Красовская и ваш покорный слуга. Основной доклад сделал Гусев. Вел заседание заместитель начальника Главного управления культуры В. Д. Знаменский, с базовым музыкальным образованием.

Нарочитость подбора участников совещания бросалась в глаза. Отсутствовал главный оппонент, в данный момент ответственный за то, как была представлена классика на основной ленинградской сцене, — К. М. Сергеев. Достигнутое здесь, в Кировском, почиталось балетным миром за эталон, служило ориентиром для остальных. Театр неоднократно признавался «музеем»: к интонации уважительной иногда тут примешивалось и осуждение.

«Забыли» пригласить не просто человека заинтересованного, но состоявшегося лидера! Убрать оппонента значило нежелание вступать с ним в открытую дискуссию, может быть, опасение серьезности позиции противника.

Убедительной, внятной программы предложено здесь не было. Обозначилась панорама противоречивых, весьма сбивчивых мнений. Неясной оказалась и позиция докладчика. Попробуем ее проанализировать хотя бы в самых общих чертах (странно, но это делается только сейчас, спустя десятилетия).

Вот исходный тезис Гусева, многое определяющий: «Что касается восстановления спектакля, скажем, “Лебединого озера” в целом, то это практически невозможно», и следом уточнение: «...потому что спектакля в целом восстановить со всеми мизансценами нельзя» [1, с. 5]. Иное дело хореография: тут, по словам эксперта, «менее сложное положение». Итог — «...можно

---

<sup>2</sup> Оба театра многократно меняли название, мы для удобства сохраним здесь основные.

восстановить подлинники хореографические, можно восстановить почти всё» [1, с. 5]. Ограничение «почти» оказывается емким: приводимые далее конкретные примеры, по сути, опровергают сказанное. Везде обнаруживаются лакуны, забытое. Даже при попытке реконструировать премьерный вариант «Лебединого озера» в Малом оперном<sup>3</sup> под руководством такого авторитетного мастера, как Ф. В. Лопухов, обнаруживается необходимость сочинения заново, вместо забытого, пусть нескольких фраз. Приходится признать: «Уже подделка, так что уже восстановить подлинник нельзя» [там же].

Гусев при обращении к классике предлагает «четко сформулировать задачи, которые /театр/ ставит перед собой» [там же]. Он сам пытается их обозначить. Вопреки всем предшествовавшим рассуждениям, целью, считает он, может быть возвращение подлинника. Вот его убеждение: «За малым исключением может быть восстановлен подлинник и подделка пятен — это дело техники» [там же]. Это один путь. Другой — собрать вместе наиболее удавшиеся фрагменты из разных версий: эдакий коллаж удач разных авторов. Почему-то этот путь Гусев самостоятельным не считает: выдает его за вариант первого. Нестыковка!

А вот развитие мысли докладчика: «Второй вариант такой: постараться столько, сколько можно, вернуться к первоначальному варианту Петипа<sup>4</sup>, который несет все художественные ценности, которыми мы гордимся, и поручить это объединить, белые места подделать, и показать мы можем все то, что накопили» [там же]. Чем отличается «восстановленный подлинник» от «первоначального варианта Петипа» — неясно. Разве это в идеале не одно и то же? Или, по крайней мере, близкое, стремящееся к совпадению. Различие тут в восстановленных «белых пятнах», реконструированных утратах. Сбивает с толку — вместо того, чтобы уточнить. А вот финал размышлений: третий вариант — «просто сочинить заново». Этим немногим путаная программа Гусева по претворению классики на балетной сцене была исчерпана.

Еще хуже дело обстояло с остальными: ни у кого программы вообще не было! Обходились частными замечаниями, комментировали высказанное Гусевым. Ожидание услышать от руководителей балетных трупп их принципы отношения к наследию не оправдалось.

О. М. Виноградов поддержал идею сохранить все лучшие находки в «Лебедином», накопленные к тому времени: «Избавиться от тех находок, которые появились, не удастся, и нужно ли отвергать такие находки, которые внесены?

---

<sup>3</sup> «Лебединое озеро», восстановление подлинника Л. Иванова и М. Петипа, осуществлено Ф. В. Лопуховым и К. Ф. Боярским (Малый оперный театр, 1958).

<sup>4</sup> Приписывать авторство «Лебединого» Петипа, уверен, более чем сомнительно. Конечно же, это спектакль прежде всего Л. Иванова, потому что главное там сделано именно им.

Наверное, не следует» [там же]. И всё! Этим разговор по существу был исчерпан; дальше обсуждались частности, например оформление.

Н. Н. Боярчиков предложил вернуться к опыту реконструкции премьерного варианта под руководством Лопухова и продолжить его (восстановить таким образом подлинник), справедливо опасаясь того, что время работает против такой идеи, и чем дальше, тем сложнее ее будет осуществить.

Общее ощущение от хода дискуссии точно передала В. М. Красовская. Ожидали отчетливости позиции людей, от которых судьбы классического наследия зависели. Получили же иное: «Многое не ясно, что говорил Николай Николаевич и что говорил Олег Михайлович. Меня немного запутал Петр Андреевич, потому что я не поняла, к чему он призывает: с одной стороны, как будто бы нужно избавиться от посторонних постановок, с другой стороны, нужно делать что-то совсем новое» [1, с. 12].

Убеждало ее знание театра изнутри как практика: «...спектакль — это живой организм, он не может жить вечно, не разрушаясь, не изменяясь. Спектакли изменяются, и изменяются даже при жизни создателей, а тем более после того, как они кончили свой земной путь» [там же]. Процесс обновления спектакля критик считала неизбежным: «Естественно, чтобы какие-то вещи входили в этот спектакль. Если они не органично входят, если они посторонние, мешают, то они отпадут сами собой. И сохранять нужно, конечно, то, что безусловно» [там же].

Красовская единственная осмелилась трезво оценить возвращение одного из ушедших номеров — вальса из первой картины «Лебединого озера»: «Мне кажется, что вальс в том плане, в каком был поставлен Петипа, выпал не случайно. Когда Федор Васильевич его восстановил, то оказалось, что эта сцена с выносом табуреток в общем-то старомодна и, на мой взгляд, совершенно увяла» [там же]. Никаких размышлений общего плана у историка не возникало.

Высказывания Долгушина и Хамзина касались частных, ничего нового не вносили.

Мною была сделана попытка высказать свое отношение к проблемам классического наследия, родившееся уже на основе опыта фольклориста: «Нельзя относиться к классике как результату. Это процесс. К классике нужно относиться как к живому процессу». Вывод, родившийся в итоге обстоятельных размышлений, подан здесь в виде формулы, тезиса. Ни понимания, ни встречного интереса он не вызвал.

Конференция, на мой взгляд, провалилась. Отсутствие тут Сергеева, несомненно, сказалось. Стало совершенно очевидно: убедительной программы работы с классикой у собравшихся нет.

События будущего подтвердили отсутствие каких бы то ни было позиций даже у Гусева, который некую программу обнародовал. Он, который

настаивал, что «...нельзя восстановить спектакля в целом», в 1984 году предпринял попытку «восстановить» четырехактный вариант «Баядерки» в Свердловском театре. Увы! Удачей это не стало.

И все-таки материал обсуждения дает основу для начала научного спора. Прежде всего важно установить общие исходные позиции. Как толковать те понятия, которыми все пользуются: подлинник, премьерный вариант, первоначальный вариант? Уже тут возникали разночтения и путаница. Одно это и то же или разное, и в чем расхождение? Премьерный вариант и есть подлинник, или же подлинник возникает позднее, когда спектакль окончательно сложится, устоится, пройдет испытание временем?

Разговор о классическом наследии требует подкрепления, размышлений теоретических. К этому балетный театр, похоже, не очень готов. Может быть, стоит его все же на новом этапе начать? Или — продолжить...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Совместное заседание Коллегии и Художественного совета Главка по вопросам постановки классических балетов и спектаклей. 24 окт. 1979 г. Стенографический отчет. Главное Управление культуры Ленгорисполкома / ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–105. Оп. 4. Д. 534, 24 окт. 1979 г.

#### REFERENCES

1. Sovmestnoe zasedanie Kollegii i Hudozhestvennogo soveta Glavka po voprosam postanovki klassicheskikh baletov i spektaklej. 24 okt. 1979 g. Stenograficheskiy otchet. Glavnoe Upravlenie kul'tury Lengorispolkoma / CGALI SPb. F. R–105. Op. 4. D. 534, 24 okt. 1979 g.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminsky A. A. — Cand. Sci. (Art); sokolovkaminsky@gmail.com

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.06

### СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА» В. А. ГАВРИЛИНА: ЖАНРОВЫЙ РАКУРС И АКЦЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Воробьев И. С.*<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.

В статье рассматривается проблема локальных несоответствий драматургических стратегий режиссера-постановщика телебалета «Женитьба Бальзамина» А. А. Белинского и автора музыки В. А. Гаврилина. Подчеркивается, что канва музыкального развития балета в большей степени тяготеет к жанровой модели лирической комедии, тогда как режиссерское решение нацелено на формирование образа комедии положений. Идея композитора, связанная с последовательным раскрытием психологических состояний главного героя, нашла свое полное выражение в авторской версии сюиты из балета, премьера которой состоялась в 1990 году. Структура сюиты подчеркивает ее отличия от музыкальной драматургии телеверсии «Женитьбы Бальзамина», а саму музыку (с учетом усиления лирического начала) ставит в иной жанровый ракурс.

**Ключевые слова:** «Женитьба Бальзамина», фильм-балет, телебалет, В. А. Гаврилин, А. А. Белинский, лирическая комедия, комедия положений, сюита из балета.

SUITE FROM THE BALLET *THE MARRIAGE OF BALZAMINOV*  
BY V. A. GAVRILIN: GENRE PERSPECTIVE AND ACCENTS  
OF MUSICAL DRAMA

Vorobyov I. S.<sup>1</sup>

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

The article deals with the problem of local inconsistencies in the dramatic strategies of the director of the TV ballet *The Marriage of Balzaminov* A. A. Belinsky and the author of the music V. A. Gavrilin. It is emphasized that the outline of the musical development of ballet tends to a greater extent to the genre model of lyrical comedy, while the director's decision is aimed at forming the image of a sitcom. The composer's idea, connected with the consistent disclosure of the psychological states of the protagonist, found its full expression in the author's version of the suite from the ballet, which premiered in 1990. The structure of the suite emphasizes its differences from the musical drama of the TV version of *The Marriage of Balzaminov*, and puts the music itself (taking into account the strengthening of the lyrical beginning) in a different genre perspective.

**Keywords:** *The Marriage of Balzaminov*, film ballet, TV ballet, V. A. Gavrilin, A. A. Belinsky, lyrical comedy, sitcom, suite from ballet.

Творческое содружество Валерия Гаврилина и режиссера Александра Белинского не только послужило импульсом для создания блестящих спектаклей с яркой музыкой и оригинальной драматургией, но и явилось важным этапом на пути развития нового для отечественной культуры жанра фильма-балета. И «Анюта» (1982), и «Дом у дороги» (1984), и «Женитьба Бальзаминова» (1989) были крупным прорывом в хореографическом искусстве, поскольку раздвигали представления о возможностях балетмейстерских и режиссерских решений в условиях кинодраматургии, оперирующей приемами, не характерными для театральной сцены. Кино- и телеэкран способствовали формированию нового, современного пластического языка, допускающего взаимопроникновение свойств классического танца и пантомимы, хореографической интонации и драматического действия. Одновременно в балет привносились приемы, имманентно присущие киноискусству, позволявшие мобильно переключаться с крупного на общий планы изображения, свободно оперировать переходами от одной мизансцены к другой, делать пространство декораций максимально реалистичным, создавать ощущение глубины изображения.

Конечно, подобного рода режиссерская сверхзадача изначально не могла быть реализована с использованием классического балетного репертуара, опирающегося на стабильные каноны жанра, равно как и каноны его музыкального воплощения. А. А. Белинский прекрасно понимал, что только тандем современников может стать залогом художественного открытия. Однако приглашение В. А. Гаврилина к сотворчеству нельзя считать результатом неожиданного выбора режиссера. Конечно, советская музыка рубежа 1970–80-х годов имела богатый потенциал, представленный множеством талантливых авторов, имевших опыт работы как в музыкальном театре, так и в кино (С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, А. Петров, Ю. Буцко и др.). Но режиссеру, очевидно, в качестве первооткрывателя нового музыкально-сценического направления необходим был не просто талантливый и популярный композитор. Критерии оказывались неизмеримо выше. Для нового жанра требовалась музыка, обладавшая как дансантичностью, так и кинообразностью, под которой следует понимать наличие мелодической яркости, способной в сознании зрителей запечатлевать кинокадр как некое интонационное единство визуального и музыкального (по типу песенного советского кино). В этом смысле танцевальная энергетика и музыкальная «хитовость» служили бы источником зримости музыкального материала, а самому музыкальному развитию придали характер действия, обладавшего автономным по отношению к происходящему в кадре темпоритмом. Несомненно, подобными качествами обладала музыка Валерия Гаврилина, а жанр музыкального действия, демонстрировавшего все перечисленные качества, к началу 1980-х уже был для композитора, как известно, титульным. К тому же успешная работа композитора с театральными режиссерами принесла ему славу мастера, способного не столько иллюстрировать происходящее в сценическом пространстве, сколько создавать по отношению к нему многомерные контрапункты.

Секрет феномена театральной музыки Гаврилина раскрывает он сам: «Музыка для сцены не должна требовать от слушателя специальных усилий для усвоения и понимания, не должна содержать в себе тех мелких тонкостей, которые возможно усвоить лишь в условиях погружения всего внимания в музыку, когда не нужно тратить это внимание ни на свет, ни на декорации, ни на костюмы актеров, ни на сценическое поведение самих актеров. Музыка должна быть — подобно сценической живописи — написана крупным штрихом, мазком, но эффект ее воздействия должен быть таким, как и сценическая живопись великих художников-живописцев — впечатление, что выписано все до мельчайших деталей. И наоборот — мелкий штрих, тонкая детализация, еле уловимые нюансы — то, без чего невозможна, скажем, камерная музыка — сделают то, что все будет неясно, непонятно, неразборчиво и бессмысленно, и не вызовет ничего, кроме слушательского недоумения, а у более опытных —

еще и раздражения от необходимости каждую минуту раздваивать или растривать внимание и оттого терять каждую минуту ощущения целого» [1, с. 221]. Данный взгляд на специфику музыкального материала в театре (в том числе оперном и балетном) симптоматичен. Он дает полное представление о творческом методе и принципах отбора композитором музыкальной интонации, которая должна обладать, с одной стороны, жанровой рельефностью, с другой, — наличием в ней краткого тематического зерна, которое способно выступать в качестве репрезентанта целого произведения или его части благодаря запоминаемости, подобно песенным «шлягерам». Наконец, найденная интонация должна отличаться двигательной, осязаемой характерностью (нередко с острой ритмической артикуляцией), способной запечатлеть и психологический абрис персонажа, и его жизнь на сцене или в кадре.

Не вызывает сомнения, что квинтэссенцией данного метода стали не столько вокально-симфонические и вокальные опусы Гаврилина, сколько его телебалеты, в которых музыкальный материал неизбежно персонифицировался. В свою очередь, среди собственно балетов именно «Женитьба Бальзаминова» должна быть выделена в качестве наиболее показательного примера работы с жанром и музыкальной драматургией, поскольку, как известно, Гаврилин именно это произведение создавал от начала до конца по предложенному режиссером сценарию, а не компилировал ранее написанные пьесы (исключение составляет лишь «Сон первый (Полководец)», первоначально представлявший собой пьесу для фортепиано в четыре руки «Мушкетеры») (см.: [2, с. 8]). В результате музыкальный материал драматургически выстраивался не только на основе следования сюжету сценария, а затем либретто балета (авторами либретто балета выступили тот же А. А. Белинский и балетмейстер Новосибирского театра оперы и балета В. А. Бударин) — важной особенностью «Женитьбы Бальзаминова» стало наличие тематического единства, равно как и тематических скреп, определивших дыхание музыкальной драматургии, относительно самостоятельное по отношению к сценическому действию. Это обстоятельство следствием своим имело несколько первоначально непредсказуемых результатов. Телеверсия выявила: 1) определенные «расхождения» режиссерской и композиторской концепций спектакля (что должно быть признано явлением весьма распространенным в условиях доминирования на современной сцене «режиссерского театра»); 2) диахронию сценического и музыкального действия, формирующую художественное пространство, насыщенное парадоксами и противоречиями и тем самым вдвойне интересное для зрителя; 3) возможность вычленения из музыкальной партитуры номеров, которые могли бы образовать самостоятельное симфоническое произведение (чем пользовалось в дальнейшем не одно поколение дирижеров). Первых двух аспектов мы коснемся лишь фрагментарно, поскольку подробный

анализ режиссуры телебалета и его музыкальной драматургии — предмет будущих работ. На вопросе о жизни музыки балета в качестве симфонического произведения остановимся подробнее.

С нашей точки зрения, некоторая нестыковка режиссерской и композиторской концепций заключается в различном восприятии трилогии А. Н. Островского. Так, А. Белинский не стремится полностью порвать с критической позицией драматурга по отношению к «темному царству» мелкочиновничьей среды и купечества, их духовной ограниченности и консервативному быту. Реалистически гротескное изображение фактически всех персонажей аллюзивно отсылает к интерпретации режиссера К. Н. Воинова в завоевавшем широкую популярность фильме «Женитьба Бальзамина» (1964) с Г. Вициным и Н. Мордюковой в главных ролях. Впрочем, полное нивелирование лирической линии сюжета в постановке Белинского все же не происходит, благодаря лейтмотиву несчастной любви Бальзамина, представленному песней-романсом «Стонет сизый голубочек» (в фильме он звучит четыре раза). Иначе говоря, музыкальная драматургия, акцентирующая тему о несбыточности счастья, заставляет режиссера «подчиниться» дыханию партитуры. И все же гротесковые, фарсовые сцены, например гадания (Сваха, Белотелова, Бальзамина) и любовного воркования (дуэт Белотеловой и Бальзамина), в значительной степени ослабляют воздействие финала, в котором вновь звучит упомянутый романс. Думается, что В. Гаврилин своей музыкой линию душевных переживаний Миши представлял все-таки не фоном, а рельефом сюжета. Музыка расслаивалась в этой связи на три самостоятельные интонационные сферы, представляющие: а) Бальзамина на людях; б) сновидения-мечты Бальзамина; в) любовь Бальзамина. При этом социальная дилемма трилогии Островского — счастье, принесенное в жертву богатству, — вовсе выходит из поля зрения Гаврилина (равно как и Белинского). Не вызывает сомнения, что композитор видел в Бальзаминоме человека наивного, простодушного, чистого, а потому «бесхребетного» и страдающего. В изображении композитора — это истинно русский персонаж, как будто бы вышедший из рассказов Н. Лескова и В. Шукшина. Такой ракурс подтверждается не только драматургической ролью в партитуре балета лирических эпизодов и трех «сновидений», в которых Миша Бальзаминов мечтает о счастье, а и лейттемами Бальзамина (мандолина, балалайка), которые словно противопоставляют его окружающей среде (симфонический оркестр). В режиссерской версии все эти нюансы психологической характеристики Миши оказались в тени ярко гротесковых, комических ситуаций. Иначе говоря, в музыке Гаврилина жанровый акцент приходился на образ лирической комедии, а не комедии положений или комедии нравов. Различие в подходе к жанру сказывалось и на указанной диахронии сценической и музыкальной драматургии, в ряде случаев — на «непопадании»

режиссерской интонации в композиторскую. Немаловажным для понимания особенностей трактовки Гаврилиным сюжета Островского является, на наш взгляд, отношение композитора, собственно, к смеховой культуре как к источнику трагедии и одновременно способу ее сокрытия, маскировки. Он писал: «Смех — продолжение рыданий и наоборот: рыдание — продолжение смеха. Они родственны и по тембру. Смех часто переходит в рыдания, рыдания — в смех. Иногда же случается и очень сильно и заразительно действующее явление — когда невозможно различить — плачет человек или смеется. Смех и слезы сливаются воедино» [1, с. 320]. В этом удивительно зримом парадоксе — сила всей музыки Гаврилина без исключения, в том числе и «Женитьбы Бальзамина».

Впрочем, локальную нестыковку драматургических стратегий режиссера и композитора нельзя отнести к крупным недостаткам телебалета. Это, скорее, — его достоинства. Ведь характерная диахрония «режиссур» позволяла воспринимать сюжет Островского сразу же с нескольких позиций, объемно. Кроме того, существующее противоречие в трактовках делало произведение Белинского и Гаврилина не похожим на киноверсию Воинова, и поэтому, в любом случае, событийным для аудитории.

Но в контексте нашей проблематики наиболее важным является то обстоятельство, что различие во взглядах на жанр изначально обуславливало относительную автономность музыкального ряда. И не случайным представляется факт стремительного превращения партитуры телебалета в самостоятельное симфоническое произведение. «Женитьба Бальзамина» в виде сюиты была исполнена фактически сразу же после телепремьеры 29 апреля 1990 года в Большом зале Ленинградской филармонии (исполнитель — Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии; дирижер Равиль Мартынов), т. е. за несколько дней до премьерного показа хореографической версии в Новосибирском театре (8 мая).

Сюита, прозвучавшая в филармонии, имеет характерные отличия и от телевизионной канвы сюжета, и от балетной. Эти отличия определяются следующими обстоятельствами: с одной стороны, — необходимостью структурировать материал для последовательного иллюстрирования развития сюжета, с другой, — потребностью выстроить симфоническую версию как циклическую форму, обладающую автономным музыкальным содержанием, наконец, как уже указывалось, — подчеркнуть значимость лирического начала, сконцентрировав внимание слушателя не столько на комических ситуациях, сколько на объемном психологическом портрете главного героя во всех его трех (на людях, в мечтах, в рефлексии несчастливой судьбы) ипостасях.

Для сравнения представим все три версии содержания «Женитьбы Бальзамина».

*Телеверсия А. Белинского в хореографии О. Тимуришина:*

1. «Стонет сизый голубочек» (за кадром, на титрах).
2. Утреннее шествие.
3. Выход Миши.
4. «Стонет сизый голубочек».
5. Сваха.
6. Менуэт.
7. Первая интермедия свахи.
8. Танец благородной девицы.
9. Матлот.
10. Вариация Миши.
11. Полька с поцелуями.
12. Дядя с канканом.
13. Пророчество.
14. Сон первый («Полководец»).
15. Баня. Похищение невест.
16. Трактир.
17. Сон второй («Трубадур»).
18. Пророчество.
19. Белотелова и сваха.
20. Гадание.
21. Пророчество.
22. Дуэт Белотеловой и Бальзамина.
23. Свадебное шествие.
24. Финал («Стонет сизый голубочек»).
25. Сваха (фрагмент на титрах).

*Балет В. Бударина и А. Белинского<sup>1</sup>:*

1. Утреннее шествие.
2. Выход Миши.
3. «Стонет сизый голубочек».
4. Сваха.
5. Менуэт.
6. Первая интермедия свахи.
7. Матлот.
8. Вторая интермедия свахи.
9. Танец благородной девицы.

---

<sup>1</sup> Последовательность номеров соответствует авторской партитуре В. Гаврилина, опубликованной в т. 7 «Собрания сочинений» (см.: [3, с. 411]).

10. Третья интермедия свахи.
11. Вариация Миши.
12. Полька с поцелуями.
13. Дядя с канканом.
14. Часы.
15. Сон первый («Полководец»).
16. Пророчество.
17. Баня. Похищение невест.
18. Часы.
19. Сон второй («Хота»).
20. Пророчество.
21. Трактир.
22. Часы.
23. Сон третий («Трубадур»).
24. Пророчество.
25. Гадание.
26. Белотелова и сваха.
27. Пророчество.
28. Дуэт Белотеловой и Бальзамина.
29. Свадебное шествие.
30. Финал («Стонет сизый голубочек»).

*Сюита из балета «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина<sup>2</sup>:*

1. Утро большого города, или Женихи и невесты.
2. Первый выход Миши Бальзамина, или «Себя показать, людей поглядеть» (Бальзамина на прогулке).
3. «Жизнь веселая настала».
4. Замоскворецкий менуэт.
5. Матлотка.
6. Индийка.
7. Щенячий вальс.
8. Полька-пипирка.
9. Стародежь-молодежь.
10. Тоска жизни.
11. Сны. Часы.
12. Сон трубадура.
13. Сон полководца.

---

<sup>2</sup> Воспроизводятся названия номеров, данные В. Гаврилиным и опубликованные в каталоге его сочинений (см.: [4, с. 15–16]).

14. Сон кабальеро.
15. Свадебное шествие, бегство жениха и торжество справедливости.
16. «Стонет сизый голубочек».
17. Конец и занавес.

Обратимся к проблеме структуры. Вполне объяснимо, что количество номеров в сюите сокращено. Ее компактность обусловлена требованиями концертной сцены. Последовательность номеров в целом соответствует сценарию как телебалета, так и хореографического действия, тем самым позволяя слушателю «проследить» за основными перипетиями комедии и приключениями главного персонажа. Как отмечает А. Демидов, «...характерной чертой инструментальной версии произведения является четко сформулированная программность в названиях номеров, которые могут отражать сюжет произведения («Свадебное шествие, бегство жениха и торжество справедливости»), внутреннее состояние героев («Тоска жизни»), а также быть первой строкой подтекстовки музыкальной темы («Жизнь веселая настала»)» [5, с. 103]. Однако, что примечательно, композитор изымает все номера, связанные с образом Домны Белотеловой, т. е. купирует материал, обладающий фарсовыми свойствами. Это позволяет усилить лирическую линию и сконцентрировать внимание слушателя на портрете Миши Бальзаминова, его мечтах о любви, оставшейся несбыточной.

Таким образом, форма авторского варианта сюиты и ее драматургия оказываются в прямой связи с центральным импульсом содержания максимально высветить внутренний мир Миши, по отношению к которому внешние события (предательство возлюбленной и приятеля, лукавство свахи, грубые выходки дяди сестер Пеженовых) агрессивны и враждебны. Одновременно учитываются законы музыкального развития крупной формы, требующие тематических арок, последовательности трансформаций материала, наличия контрастов и кульминационных вершин, одновременно дробящих и стягивающих форму. В этом плане сюиту можно разделить на пять самостоятельных разделов. Первые три номера выполняют функцию экспозиции (место действия – герой – его визави-Сваха). Это завязка действия. Ему соответствуют 1, 2, 4 номера балета. Следующие пять номеров – жанровый раздел, своего рода сюита внутри сюиты, в вихре танца представляющая перипетии любовной истории Миши (это номера: 5; 7; 9; 11; 12 партитуры балета). Номера 9 (13) и 10 (21) – драматический центр, кульминация действия – крушение мечты. Следующие четыре (14; 23; 15; 19) номера «Сны» – выход за пределы реальности; галлюцинации, вызванные острым чувством неосуществимости надежд. Последние три номера – финал, представляющий собой двойную кульминацию всего произведения. «Свадебное шествие» – бравурное завершение линии внешнего мира, ложный счастливый конец (в партитуре балета номер 29).

Номер 16 (30) «Стонет сизый голубочек» — драматическая развязка. Здесь трепетное, «жалостное пение» народных инструментов как будто бы выводит водевильный сюжет за пределы жанрового канона: счастливый конец оборачивается внутренней трагедией. А. Демидов в отношении инструментовки этой части пишет: «На протяжении всего балета “Женитьба Бальзамина” звучание народных инструментов сопровождало главного героя и их использование в “Финале”, который является психологической кульминацией всего произведения<sup>3</sup>, становится своеобразной квинтэссенцией тембровой драматургии. В последнем номере балета главный герой остается наедине с самим собой. В. А. Гаврилин с помощью жанрового обобщения пытается уйти от прямолинейного противопоставления внешнего проявления и внутреннего мира Миши Бальзамина. Хотя предыдущее использование народных инструментов при характеристике главного героя подчеркивало взаимосвязь его поведения и душевных переживаний, появление темы “тоски” в исполнении балалайки ставит окончательную точку в психологической канве балета. Несмотря на произошедшее событие, состояние главного героя не только не изменилось, но и приобрело оттенок безысходности» [6, с. 113].

Рассмотрение под этим углом зрения всего финального раздела оркестровой сюиты неизбежно приводит к постановке вопроса о функции и содержании последнего номера «Конец и занавес». Дело в том, что партитура, по которой исполнялась сюита в авторской версии, не сохранилась. Возможно, ее и вовсе не было, а дирижер работал с партитурой всего балета, содержащей авторские указания последовательности частей. Не исключено, что сюита заканчивалась фрагментом из «Свахи», как в телефильме. Но, скорее всего, учитывая отсутствие в содержании сюиты номера «Баня. Похищение невест», авторская версия заканчивалась именно этим номером, включающим в себя весь жанровый спектр тематизма «Женитьбы». Казалось бы, это нарушало стройность лирической концепции. Но, как представляется, наличие остроумного, характерного финала было связано с неизбежным требованием концертной сцены и публики, ожидающих эффектную концовку tutti. С другой стороны, удовлетворялись требования театральной условности, предполагающей, что за драматической развязкой следует катарсис. Композитор тем самым словно даровал публике надежду на то, что счастье все-таки возможно...

Подведем итог. Драматургическая канва сюиты действительно отличается от фильма и балета, хотя совпадает с ними в узловых точках сюжета. Сравнительный взгляд на содержание различных версий «Женитьбы» подводит

---

<sup>3</sup> «Для многих произведений В. А. Гаврилина характерен двойной финал: предпоследний номер обычно выступает в роли сюжетно-сценической развязки, а завершающий — как психологический финал, раскрывающий внутренние переживания героев» [6, с. 113].

к выводу о том, что в оркестровой редакции композитор стремился конкретизировать свое глубоко личное сочувственное отношение к центральному персонажу, а его лейтмотив («Стонет сизый голубочек») обобщенно трактовал как лейтмотив «обреченной мечты» [6, с. 130], который, в свою очередь, можно назвать лейтмотивом всего творчества Гаврилина. Одновременно оркестровая сюита, порядок частей которой был определен самим автором, указывает на его желание воплотить замысел, мигрирующий в контекст инструментального развития, в большей степени насыщенного психологическими нюансами. В этом драматургическом векторе угадывается общее свойство метода Гаврилина, стремившегося встать над традиционными жанровыми рамками вокального цикла, оратории, водевиля, балета, сюиты и т. п., о чем писал, в частности, А. Т. Тевосян: «Жанровая свобода делала проблематичным осуществление новых жанров на старых территориях...» [7, с. 438]. Структура сюиты 1990-го года в этом смысле свидетельствует о существовании вполне автономного в художественном смысле произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилин В. А. О музыке и не только... Записи разных лет / сост.: Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. СПб.: Дума, 2001. 340 с.
2. Белов Г. Г. В балете — водевиль? Да! // Гаврилин В. А. Собрание сочинений / под общ. ред. Г. Г. Белова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 7. С. 8–11.
3. «Женитьба Бальзаминова»: балет в двух действиях. Партитура // Гаврилин В. А. Собрание сочинений / под общ. ред. Г. Г. Белова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 7. 412 с.
4. Валерий Гаврилин: каталог сочинений. 2-е изд., испр. и доп. / сост. Н. Е. Гаврилина. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 128 с.
5. Демидов А. М. Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина: дисс. ... канд. искусствоведения / Ростовская гос. консерватория. Ростов-на-Дону. 2015. 255 с.
6. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 456 с.
7. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / отв. ред. Г. Г. Белов; ред.-сост. Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 616 с.

#### REFERENCES

1. Gavrilin V. A. O muzy`ke i ne tol`ko... Zapisi razny`x let / sost.: N. E. Gavrilina, V. G. Maksimov. SPb.: Duma, 2001. 340 s.

2. *Belov G. G. V balete — vodevil`? Da!* // Gavrilin V. A. *Sobranie sochinenij / pod obshh. red. G. G. Belova*. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2013. T. 7. S. 8–11.
3. «Zhenit`ba Bal`zaminova»: balet v dvux dejstviyax. Partitura // Gavrilin V. A. *Sobranie sochinenij / pod obshh. red. G. G. Belova*. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2013. T. 7. 412 s.
4. Valerij Gavrilin: katalog sochinenij. 2-e izd., ispr. i dop. / sost. N. E. Gavrulina. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2016. 128 s.
5. *Demidov A. M. Narodny`e instrumenty` v tvorchestve V. A. Gavrulina: diss. ... kand. iskusstvovedeniya / Rostovskaya gos. konservatoriya*. Rostov-na-Donu. 2015. 255 s.
6. *Gavrilin V. A. Slushaya serdcem... Stat`i. Vy`stupleniya. Interv`yu*. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2005. 456 s.
7. *Tevosyan A. T. Perezvony`: zhizn`, tvorchestvo, vzglyady` Valeriya Gavrulina / otv. red. G. G. Belov; red.-sost. Ya. L. Butovskij, N. E. Gavrulina*. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2009. 616 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Воробьев И. С. — д-р искусствоведения, проф. каф. теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; izspbgorv@mail.ru

ORCID 0000-0002-8480-916X

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vorobyov I. S. — Dr. Sci. (Art), Prof. at the Theory of Music Chair of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; izspbgorv@mail.ru

ORCID 0000-0002-8480-916X

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ОПЕРНОГО ТЕАТРА

УДК 792.8.:929

### 100 ЛЕТ НАЗАД: ВЫПУСК ПЕТРОГРАДСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА 1923 ГОДА

*Радина М. П.*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена истории Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. В ней впервые дается подробная информация о выпуске 1923 года, о выпускном спектакле, а также о подготовке к празднованию 185-летия первой балетной школы России.

**Ключевые слова:** хореографическое училище, история хореографического образования, выпускной спектакль, Петроградское театральное училище, А. Я. Ваганова, выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Пономарёв В. И.

### 100 YEARS AGO: PETROGRAD STATE THEATER SCHOOL GRADUATION OF 1923

*Radina M. P.*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the Vaganova Ballet Academy's history. For the first time it provides detailed information about the 1923' graduates and the graduation performance as well as about preparations for the 185th anniversary of the first Russian ballet school celebration.

**Keywords:** ballet school, history of ballet education, graduation performance, Petrograd State Theater School, Agrippina Vaganova, graduates of the Vaganova Ballet, Vladimir Ponomarev

В 2023 году Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой исполнилось 285 лет со дня основания; в Мариинском театре школа представила свой 281-й выпуск. Мы решили заглянуть в глубь истории Академии, на сто лет назад, чтобы узнать, каким был выпуск училища в 1923 году и как тогда отметили 185-ю годовщину первой балетной школы России.

В 1938–1939 годы был выпущен хорошо знакомый всем историкам балета двухтомный труд «Материалы по истории русского балета»<sup>1</sup>, приуроченный к 200-летию Ленинградского государственного хореографического училища. В нем представлена история петербургской балетной школы с момента основания и до 1918 года (сведения о выпускниках этого года завершают повествование второго тома). К сожалению, после 1939 года не было столь масштабного исследования деятельности хореографического училища последующего столетия. И даже издание «Академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой», вышедшее в 1988 году к 250-летию школы, где послереволюционному десятилетию посвящено десять страниц, содержит фактологические ошибки, в том числе относящиеся к 1922–1923 годам.

Для исследователей балета 1920-е годы представляют некоторую сложность, так как архивы этих годов неполные, советская пресса и профессиональное сообщество критиков и исследователей хореографического искусства только формировались, а в воспоминаниях современников упоминаются одни и те же наиболее яркие события и личности. Поэтому мы видим необходимость «собирать» историю петербургской-ленинградской хореографической школы по учебным годам, используя доступные архивные материалы и публикации, которые в дальнейшем могут быть обобщены.

1922/1923 учебный год для Петроградского государственного академического театрального училища был очень нелегким. Осенью 1922 года над государственными оперно-балетными театрами (Большим — в Москве, бывшим Мариинским — в Петрограде) нависла угроза закрытия. Театры удалось отстоять, но Политбюро РСДРП(б) приняло постановление о максимальном сокращении государственных субсидий всем академическим театрам. Режим сильной экономии отразился и на балетном училище, которое готовило кадры для гостеатров. К началу 1922 года был сокращен штат преподавателей и служащих училища на 41 человека<sup>2</sup>. В 1923 году была введена плата за обучение

<sup>1</sup> Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленингр. гос. хореограф. училище, 1938;1939.

<sup>2</sup> Требование сократить штат служащих школы на 50 % было выдвинуто ввиду изменения курса экономической политики государства. Но в мае 1922 года директор училища А. А. Облаков подал рапорт Управляющему госактеатрами И. В. Экскузовичу с просьбой восстановить 12 сотрудников, иначе «...продолжать занятия в Училище не представляется возможным, потому что такое сокращение сильно отразится на будущем репертуаре Академических театров» [1, л. 6; 6 об.].

(правда, 40 % воспитанников балетного отделения принимались на бесплатное обучение). Число мест в интернате и общежитии сократили, а на оставшиеся ввели плату. Также платными были и ученические спектакли (не только в государственных театрах, но и в школьном). В учебный 1922/1923 год воспитанники дали пять балетных спектаклей в школьном театре и девять на других площадках, включая ГАТОБ (бывший Мариинский) и Академический Малый (бывший Михайловский) театр оперы. Среди них такие балеты, как «Сильфида», «Своенравная жена», «Коппелия», «Грациелла», а также дивертименты. Из вырученных сумм оплачивался технический персонал, обслуживающий школьные спектакли. Помимо этого, воспитанники были заняты в постановках академических театров — участвовали в балетных, оперных и драматических спектаклях. В течение сезона 1922/1923 было зафиксировано 4696 таких выходов<sup>3</sup>.

К 1922 году обучение в Государственном академическом театральном училище<sup>4</sup> было построено по типу Единой трудовой школы 1-й и 2-й ступеней с общеобразовательными классами «Б; В; Г; Д» (в училище был еще подготовительный класс «А»), т. е. с четырехлетним младшим и трехгодичным (I, II и III) средним курсами. К этой семилетней школе в 1922 году была добавлена двухлетняя балетная студия, которая начала функционировать осенью. 16 октября 1922 года состоялось заседание президиума Театрального училища, на котором было принято решение продлить время обучения воспитанников до девяти лет и дать учащимся право быть зачисленными в балетную труппу в течение последних двух лет при условии совмещения работы и учебы [2, с. 271].

В 1922/1923 учебном году на балетном отделении училища числилось 264 человека (74 мальчика и 190 девочек). Женские классы вели А. Я. Ваганова (32 ученицы), М. Ф. Романова (40), Е. П. Вечеслова-Снеткова (47), З. В. Фролова (38), М. В. Кякшт-Пороховникова (33). Мужские классы — В. И. Пономарёв (15), Х. Х. Кристерсон (29), А. А. Матятин (30). Выпускными были классы у Вагановой (в 1923 году был ее второй выпуск) и Пономарёва. Примечательно, что ученики одного класса могли быть разного (с разницей в 2–3, иногда и 4) года рождения. После революции детей принимали в училище

<sup>3</sup> Подсчет делался, исходя из количества воспитанников, принимавших участие в том или ином спектакле.

<sup>4</sup> Весной 1921 года в служебной переписке Государственное театральное (балетное) училище стало именоваться Академическим. Тогда же, на основании отношения № 1273 от 7 мая Управления Госактеатров, балетная школа была объединена со Школой русской драмы под общим управлением. Объединенное учебное заведение получило имя «Школа Государственных Академических театров», которое не прижилось, и официальным названием стало «Государственное академическое театральное училище» с двумя отделениями — балетным и драматическим.

в возрасте от 9 до 11 лет и очень часто оставляли на второй год в одном и том же классе. Чтобы окончить училище, воспитанники должны были успешно пройти проверочные испытания по танцам и удовлетворительно сдать экзамены-опросы по общеобразовательным дисциплинам.

В 1922 году А. Я. Ваганова подготовила свой первый выпуск из шестнадцати воспитанниц, окончивших курс училища и признанных «вполне удовлетворяющими всем требованиям для зачисления в Балетную труппу Актёв». Соответствующий рапорт был отправлен директором училища А. А. Облаковым управляющему государственными академическими театрами И. В. Экскузовичу в апреле [3, л. 4]. Сохранился список готовящихся к выпуску в 1922 году воспитанников с указанием их возраста [3, л. 7; 7 об.]. Из него видно, что шесть воспитанниц из шестнадцати не были на момент выпуска совершеннолетними, а это вызывало сложности с их трудоустройством: Базаровой Надежде было 17 лет (зачислена в училище в 1919-м<sup>5</sup>), Костровицкой Вере — 16 лет (1916), Мазиковой Тамаре — 16 лет (1914), Молодзинской<sup>6</sup> Нине — 16 лет (1914), Мунгаловой Ольге — 16 лет (1914), Фабер Веронике — 17 лет (1919). Было принято решение оставить их и Андрея Ширяева, ученика Пономарёва, которому было 18 лет (зачислен в 1919) в училище для «продолжения научно-художественного образования» и зачислить на 1-й студийный курс<sup>7</sup> [там же].

Через год фамилии этих семерых студийцев появились в списке выпускников 1923 года [3, л. 17]. В начале июня они вместе с девятью обычными выпускниками получили свидетельство единого образца об окончании полного курса Государственного академического театрального училища по балетному отделению.

Выпускниками 1923 года стали:

1. Архипова Капитоллина;
2. Атрофимович Михаил;
3. Базарова Надежда;

<sup>5</sup> На момент поступления в училище Надежде Базаровой было 15 лет, Веронике Фабер — 14 лет. Согласно постановлению Конференции Государственного петроградского театрального (балетного) училища от 3 сентября 1918 года, ежегодно проводился прием «...великовозрастных учеников и учениц, согласно поданным прошениям, по выдержании экзамена по танцам и научным предметам, причем предельным возрастом для поступления считается 15 лет» [4].

<sup>6</sup> Написание этой фамилии по документам тех лет именно такое, но есть и другой вариант: «Млодзинская».

<sup>7</sup> Помимо хореографических в программе студии были образовательные дисциплины: «История балета», «История западноевропейской литературы», «История искусств», «Античная театральная мифология и легенды», «История музыки и слушание музыки», «История костюма», «Этнография», «История классического танца», «Главные представители русского балета», «Сценический жест».

4. Берестовская Ольга;
5. Дикушина Людмила;
6. Ефремова Валентина;
7. Костровицкая Вера;
8. Мазикова Тамара;
9. Молодзинская Нина;
10. Мунгалова Ольга;
11. Назарова Ольга;
12. Обыденная Иллариия;
13. Панфилов Георгий;
14. Рыхляков Николай;
15. Фабер Вероника;
16. Ширяев Андрей.

Окончившая курс в 1923 году Наталья Данилова 1-я, по решению Конференции балетного отделения, была «оставлена при училище», т. е. продолжила обучение уже в студии [там же].

Общее фото выпускников 1923 года было опубликовано в № 6 журнала «Красная панорама». Правда, на фотографии по неизвестным причинам отсутствует Валентина Ефремова (см.: илл.).



Илл. Фото выпускников Государственного академического театрального училища по балетному отделению. 1923 г.

«Список воспитанников и воспитанниц Балетного отдела Государственного Академического Театрального училища с указанием социального положения их родителей», составленный по распоряжению И. В. Экскузовича в феврале 1923 года [1, л. 33–39], информирует о том, кем были родители выпускников, или на чьем обеспечении они находились во время обучения (данные воспроизведены так, как указано в документе).

Так, Михаил Атрофимович был круглым сиротой — у него не было ни родителей, ни родственников. Еще у троих также не было родителей: Иллария Обыденная находилась на иждивении дяди И. К. Мильченко, агента отдела снабжения Потребительского общества работников кожевенного производства, Надежда Базарова — на иждивении брата С. П. Базарова, делопроизводителя 2-го учебного полка, а Николай Рыхляков — на иждивении сестры — артистки балета ГАТОБа Анны Эрлер. Родители других троих выпускников имели отношение к искусству танца и театральному училищу: Ольга Берестовская была дочерью артиста ГАТОБАа Михаила Берестовского, преподававшего салонные танцы в училище, Андрей Ширяев — сыном Александра Ширяева, знаменитого артиста, который в то время преподавал характерный танец в Государственном театральном училище, Ольга Мунгалова — дочерью служащего Государственного хореографического техникума<sup>8</sup> П. В. Мунгалова.

Веру Костровицкую воспитывал отчим — художник В. Ф. Мюллер. Отцом Капитоллины Архиповой был нарядчик автобазы «ПЕТРОБЮРОБИН» П. Е. Архипов; отцом Людмилы Дикушиной — служащий в частном предприятии И. С. Дикушин. У Георгия Панфилова отец (В. Панфилов) был агентом Особого учета на железной дороге, у Ольги Назаровой — рабочим Государственного стеклянного завода «Дружная Горка» П. С. Назаров, а у Вероники Фабер отец (А. А. Фабер) работал помощником бухгалтера Особой комиссии по ускоренным выпускам инженеров путей сообщения. У трех выпускниц указаны не отцы, которых, возможно, и не было, а матери: мать Тамары Мазиковой, В. Ф. Мазикова, была служащей 2-й Школы рабочей молодежи, а у Валентины Ефремовой и Нины Молодзинской матери, соответственно М. М. Ефремова (вдова 50 лет) и М. И. Молодзинская, были безработными.

Несмотря на то, что в 1923 году выпускалось шестнадцать человек, большой отчетный спектакль для них поставлен не был. «Звёздочки» — Нина Молодзинская и Ольга Мунгалова показали себя еще в апреле 1922-го: готовясь к выпуску в тот год, они станцевали главные партии в «Сильфиде» (Молодзинская исполняла роль Сильфиды, Мунгалова — Эффи). Их видел Аким Волинский, описавший тогда Молодзинскую как «очаровательную и обаятельную

---

<sup>8</sup> Имеется в виду «Петроградский хореографический техникум». Так стала именоваться в 1923 году «Школа русского балета», созданная А. Л. Волинским в 1920 году.

по выражению лица и глаз» танцовщицу, но «не сконцентрированную, не собранную целиком в пучок, а несколько раскидистую по рисунку» [5], гибкую, мягкую, обладающую большим шагом и хорошим апломбом, но лишенную элевации. Мунглова же показалась Волынскому живой и миловидной артисткой, «с быстрыми движениями, полною не развернувшегося еще, не расцветшего темперамента», оказавшуюся еще и талантливой мимисткой. «В отличие от Молодзинской, — писал критик, — она вся человечна и патетична, не лишена элевации, тоже тверда в остановках» [там же]. В течение следующего учебного года девушки, оставленные для продолжения обучения в балетной студии, редко участвовали в школьных постановках.

Что же было с выпускным спектаклем в 1923 году? Еще весной, 3 марта, на заседании Правления училища было решено просить И. В. Экскузовича «о предоставлении Михайловского театра для отчетных школьных спектаклей. В случае отказа обратиться к частным театрам» [6, л. 48]. Но 15 мая 1923 года на заседании педагогического совета балетного отделения училища А. А. Облаков сообщил, что «экзаменационный спектакль предположен в Училищном театре 26 мая, дивертисментного характера, с повтором его, если будет возможность, в Михайловском театре после оперетки» [7, л. 4]. Был ли спектакль в училище, информации ни в прессе, ни в архивных документах нет, а вот вне стен училища «Дивертисмент из хореографических номеров учениц и учеников, оканчивающих Государственное академическое театральное училище» был показан в ГАТОБе 27 мая, в третьем отделении [8]. В первом шел балет «Карнавал» в постановке М. М. Фокина, во втором — первое и второе действия балета «Дон-Кихот» (хореография А. А. Горского) с московской танцовщицей Ксенией Маклецовой в партии Китри. Кстати, показанное с ней же 20 мая «Лебединое озеро» давалось «в пользу балетной школы» [9]. О таком бенефисном спектакле председатель месткома училища просил помощника управляющего Госактеатрами еще 9 мая, так как служащие училища «не имели никакого спектакля в течение пяти лет» [10, л. 109].

В прессе о спектакле, состоявшемся 27 мая, написал только А. Волынский, и его отклик не был столь благоприятным, как статья о «Сильфиде» годичной давности: «На последнем сборном спектакле, с участием различных сил балетной труппы, был произведен миниатюрный смотр небольшому контингенту лиц, окончивших школу при бывшем Мариинском театре. О некоторых из этого молодого состава исполнительниц и исполнителей я уже имел случай говорить на страницах “Жизни искусства”. Для сколько-нибудь серьезной критики тут материала не имеется... <...> Отмечу лишь суммарно, что среди выступавших учеников и учениц имеются кое-какие едва-едва заметные дарования. Одни из них, по старой традиции, играют на красоту. Тут как нельзя более уместен был бы указующий жезл балетмейстера, знающего разницу

между красотой и красотою. Но дело не только в красоте и красивости. Центр тяжести в выучке. И здесь обнаружены пробелы, столь грандиозные, что при всем желании я не могу обойти их молчанием. Круг делается без форса. Пальцы не вытянуты и не культивированы для классической работы. Руки не поставлены. Так танцует молоденькая миловидная девочка, с хорошим шагом, но без признаков, без оттенка классной выправки. Другие берут фигуры танца напряжением пластической мускулатуры, уже без всякого оттенка не только красоты, но и красивости. Тут особенно нужен оттачивающий режес репетитора, чтобы направить работу в общем неудержимо импульсивную и сбивающуюся на грубость, по надлежащему руслу. Может выйти толк. В данную же минуту все угловато, резко, с невиданно нелепым потряхиванием открытых ладоней, с претензионной до смешного развязностью, производящею просто отталкивающее впечатление» [11]. В такой неудаче Волынский тогда винил Ваганову, «бывшую артистку, попавшую по недоразумению не на свой путь» [там же].

Критик, описывая девочку высокого роста, произведшую на него «болезненно приятное» впечатление или мальчика с исключительно высоким прыжком, «но – фатально – без всякой культуры танца», не называет имени, к сожалению, не пишет о программе дивертисмента. В архиве училища она не сохранилась. Из статьи Волынского мы можем только узнать, что в нее входил *pas d'action* с участием шести человек, и это «...было нечто прямо кошмарное и невыносимое для глаз. Бестолковый набор фигур, не соответствующих данным и знаниям учащихся» [там же]. В программе, опубликованной в «Ежедельнике Петроградских государственных академических театров», также нет списка номеров дивертисмента [8].

В сохранившейся переписке училища с нотной конторой и гардеробом Актеатров есть три документа с требованиями нот и костюмов к номерам, которые планировалось показать в спектакле 27 мая [12, л. 13–15]. В практике училища было заведено писать фамилии исполнителей при затребовании костюмов в женском и мужском костюмерном гардеробе театра, что сейчас позволяет судить о том, кто какой номер исполнял. По указанным документам можно попытаться восстановить программу дивертисмента:

1. *Pas de deux* из балета «Талисман» (Молодзинская – Комаров);
2. *Pas de deux* из балета «Лебединое озеро» (Мунгалова – Комаров);
3. *Pas de deux* из балета «Баядерка» (Костровицкая – Гусев);
4. *Pas d'action* из балета «Дочь фараона» (Архипова, Мазикова, Базарова, Фабер, Атрофимович, Рыхляков);

5. Танец буффонов из балета «Щелкунчик»<sup>9</sup> (Ширяев, Рязанов, Кобелев, Рагузин, Шпалютин, Писарев и Шуйский);
6. Танец шута из балета «Млада» (Атрофимович);
7. Чардаш из оперетты «Нищий студент» (Назарова и Панфилов);
8. Мазурка из балета «Лебединое озеро» (Берестовская, Дикушина, Ефремова, Обыденная, Леваненок, Горлов, Кавокин, Рыхляков);
9. Испанский танец из балета «Лебединое озеро» (Берестовская, Ильштейн, Кавокин, Рыхляков);
10. Матлот (Панфилов).

Во всех трех документах номера даны именно в такой последовательности, но это не означает, что на сцене они шли в указанном порядке, тем более, что одному и тому же юноше (Борису Комарову) предстояло выступить в двух больших классических *Pas de deux*, и вряд ли он исполнял их подряд. Однако можно сделать вывод, что программа дивертисмента состояла всего из десяти номеров, которые танцевали в основном выпускники 1923 года, но были и другие учащиеся.

Например, Пётр Гусев, ученик В. И. Пономарёва, выпустился из училища в предыдущем, 1922 году. Другие воспитанники Пономарёва — Андрей Леванёнок, Михаил Горлов, Пётр Кавокин, Михаил Шпалютин, Валериан Рязанов, Николай Кобелев, Евгений Рагузин — в 1923 году не выпускались, учились в других классах.

Людмила Ильштейн, ученица сначала З. В. Фроловой, затем А. Я. Вагановой, на проверочные испытания по классическому танцу в марте 1923 года не явилась и по решению Конференции балетного отделения училища была оставлена на второй год (ее ожидало повторное испытание по классическому танцу в новом учебном году, через две недели после начала занятий). Второгодником по общеобразовательным предметам стал и Борис Комаров, ученик В. И. Пономарёва.

Алексей Писарев и Алексей Шуйский были самыми младшими. В 1923 году они оканчивали только класс «Д» по общеобразовательным предметам.

В конце апреля 1923 года, когда еще не прошли показательные спектакли, количество свободных вакансий в балетной труппе ГАТОБа было неизвестно. «Часть окончивших будет принята в состав Мариинского театра, а остальные —

---

<sup>9</sup> В документе танец указан как «Буфоны». Имеется в виду *Danse des Buffons* на музыку Трепака из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Танец был поставлен А. В. Ширяевым и исполнен им при участии воспитанников Императорского театрального училища на премьере балета (хореография Л. И. Иванова) в 1892 г. При возобновлении «Щелкунчика» Ф. В. Лопуховым при участии А. В. Ширяева в феврале 1923 г. номер сохранился, в афишах он часто назывался «Танец шутков». По количеству указанных в документе участников можно предположить, что номер в спектакле исполнялся солистом и шестью воспитанниками училища.

в труппу Михайловского», — писала «Красная газета» 5 июня [13]. А в сентябре журнал «Театр» сообщил, что Академическая балетная труппа пополнилась артистками Молодзинской, Мунгаловой, Костровицкой, Архиповой и Мазиковой. Из мужчин в бывший Мариинский театр взяли только Атрофимовича. В Малый оперный были приняты Базарова, Берестовская, Дикушина, Фабер, Ширяев и Рыхляков [14]. Из этого выпуска Вагановой в гостеатры не попали три ученицы, из которых Ефремова стала позднее артисткой балета Театра Музкомедии, Назарова — артисткой Ленгосэстрады, а Обыденная по окончании училища уехала за границу [15, с. 308].

1923 год для Театрального училища был еще и юбилейным: исполнялось 185 лет со дня его основания. Вопрос празднования поднимался на заседании Правления школы в тот год 22 февраля, и было решено провести два платных спектакля, средства от которых пошли бы в образованный фонд для проведения юбилейного спектакля в Мариинском театре 28 мая [6, л. 46]. Юбилейную комиссию в составе А. А. Облакова, Г. Г. Исаенко<sup>10</sup>, П. К. Шатилова<sup>11</sup> и Р. М. Герца<sup>12</sup> избрали 24 февраля с наказом приступить к работе 26 февраля.

В апреле о планах провести юбилейное представление сообщала «Петроградская правда»: «В конце мая исполняется 185 лет существования Академического Балетного училища. В Мариинском театре состоится по этому случаю парадный спектакль, в котором примут участие лучшие силы балета» [16]. Но к 15 мая стало понятно, что торжества в Мариинском театре не будет. «Сорабис<sup>13</sup> и Академический Центр, не склоняясь к мысли о праздновании юбилея в широком государственном масштабе, сочувствует организации его в более скромном, местном размере; юбилей предположено отнести на летнее время», — говорилось в докладе А. А. Облакова на педсовете училища [7, л. 4]. Однако и летом никакого юбилейного спектакля проведено не было, лишь «Еженедельник Петроградских государственных академических театров» опубликовал исторический очерк «К 185-летию Петроградского Театрального училища», написанный Д. И. Лешковым по архивным данным и литературным источникам<sup>14</sup> и завершавшийся словами:

<sup>10</sup> Инспектор училища (скончался в мае 1923 г.).

<sup>11</sup> Заведующий хозяйственной частью училища.

<sup>12</sup> Воспитатель драматического отделения.

<sup>13</sup> Союз работников искусства.

<sup>14</sup> Предполагалось, что к этому обзору будут прилагаться таблицы выпусков с 1748 года с указанием занимаемых амплуа и окладов содержания, но этого сделано не было. 29 октября 1923 года Д. И. Лешков также сделал доклад на тему «Петроградское театральное училище» на открытом заседании Музея государственных академических театров. «Докладчик ознакомил собравшуюся публику и воспитанников Балетной школы с историей школы за 185 лет в ее организации, воспитательной и педагогической части» [17].

«За громадный, почти двухвековой период своего существования, Училище образовало и выпустило на подмостки Русской образцовой сцены свыше 3500 балетных артистов, пополнив в тоже время драму, оперу и оркестры несколькими сотнями актеров, певцов и музыкантов.

Русская Революция потрясла старое Театральное Училище, широко раскрыла его двери для нового контингента, увеличила объем его программы до пределов средней, 7 классной школы, но самое ценное — незабываемые традиции прекрасного хореографического искусства, сохранила в неприкосновенности.

Если в настоящее время “Русский балет”, пройдя триумфально по обоим полушариям света, стяжал себе подлинную мировую славу, — то этим он всецело и единственно обязан своей колыбели — Петроградскому Театральному Училищу, которое, несмотря на все пережитые потрясения и невзгоды, продолжает и сейчас стоять твердо на верном, прекрасном и почетном пути» [18].

Эти слова актуальны и по сей день.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Переписка с Управлением госакадемтеатров о деятельности училища, т. 3 и список воспитанников // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 62.
2. Петербургский балет. Три века: хроника / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. Т. IV. 1901–1950. 544 с.
3. Списки оканчивающих училище // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 2. Д. 55.
4. Письмо в Управление академических театров о разрешении зачислить в училище великовозрастных учеников // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 20. Л. 1–1 об.
5. *Волынский А.* «Сильфида» (Балетное училище при б. Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1922. № 17. 3 мая/ С. 2.
6. Протоколы заседаний правления училища // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 58.
7. Протоколы заседаний правления, педагогического совета, комиссии по художественному осмотру детей, совещаний преподавателей музыки и администрации // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 80.
8. Программы с 22 по 29 мая // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. Приложение к № 36. 15 мая С. 7–8.
9. Театральная хроника // Петроградская правда. 1923. № 106. 15 мая. С. 5–6.
10. Документы о деятельности месткома (отчеты, переписка, списки и др.) // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 91. Л. 109.
11. *Волынский А.* Рекрутский набор // Жизнь искусства. 1923. № 25. 5 июня. С. 3–4.
12. Переписка о выдаче костюмов для экзаменационных спектаклей // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 70.

13. Выпуск в Театральном училище // Красная газета. 1913. Веч. Вып. № 126. 5 июня.
14. Балет // Театр. 1923. №1. 29 сен. С. 25.
15. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы / ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л.–М.: Искусство, 1958. 343 с.
16. Театральная хроника // Петроградская правда. 1923. № 91. 26 апр. С. 5.
17. Ак-театры. Балет // Театр. 1923. № 8. 20 ноября. С. 17.
18. Д. Л. К 185-летию Петроградского Театрального училища // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 37. 27 мая – 3 июня. С. 23–24.

#### REFERENCES

1. Perepiska s Upravleniem gosakademteatrov o deyatel'nosti uchilishcha, t. 3 i spisok vospitannikov // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 62.
2. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika / sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. T. IV. 1901–1950. 544 s.
3. Spiski okanchivayushchih uchilishche // CGALI. F. R-259. Op. 2. D. 55.
4. Pis'mo v Upravlenie akademicheskikh teatrov o razreshenii zachislit' v uchilishche velikovozrastnyh uchениkov // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 20. L. 1–1 ob.
5. Volynskij A. «Sil'fida» (Baletnoe uchilishche pri b. Mariinskom teatre) // ZHizn' iskusstva. 1922. № 17. 3 maya/ S. 2.
6. Protokoly zasedanij pravleniya uchilishcha // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 58.
7. Protokoly zasedanij pravleniya, pedagogicheskogo soveta, komissii po hudozhestvennomu osmotru detej, soveshchanij prepodavatelej muzyki i administracii // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 80.
8. Programmy s 22 po 29 maya // Ezhenedel'nik petrogradskih gosudarstvennyh akademicheskikh teatrov. 1923. Prilozhenie k № 36. 15 maya S. 7–8.
9. Teatral'naya hronika // Petrogradskaya pravda. 1923. № 106. 15 maya. S. 5–6.
10. Dokumenty o deyatel'nosti mestkoma (otchety, perepiska, spiski i dr.) // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 91. L. 109.
11. Volynskij A. Rekrutskij nabor // ZHizn' iskusstva. 1923. № 25. 5 iyunya. S. 3–4.
12. Perepiska o vydache kostyumov dlya ekzamenacionnyh spektaklej // CGALI. F. R-259. Op. 1. D. 70.
13. Vypusk v Teatral'nom uchilishche // Krasnaya gazeta. 1913. Vech. Vyp. № 126. 5 iyunya.
14. Balet // Teatr. 1923. №1. 29 sen. S. 25.
15. Agrippina Yakovlevna Vaganova. Stat'i, vospominaniya, materialy / red. N. D. Volkov, Yu. I. Slonimskij. L.–M.: Iskustvo, 1958. 343 s.
16. Teatral'naya hronika // Petrogradskaya pravda. 1923. № 91. 26 apr. S. 5.
17. Ak-teatry. Balet // Teatr. 1923. № 8. 20 noyabrya. S. 17.

18. D. L. K 185-letiyu Petrogradskogo Teatral'nogo uchilishcha // Ezhenedel'nik Petrogradskih gosudarstvennyh akademicheskikh teatrov. 1923. № 37. 27 maya – 3 iyunya. S. 23–24.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Радина М. П. — ведущий специалист Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой;  
arbvaganova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Radina M. P. — Leading Specialist; arbvaganova@mail.ru

УДК 7.071.2

## НЕКОТОРЫЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОПЕРНОГО ПЕВЦА: ОТ ПЕДАГОГИКИ ПРОШЛОГО К ТРЕБОВАНИЯМ СОВРЕМЕННОСТИ

Орлова Н. Х.<sup>1, 2</sup>, Сергеева Е. А.<sup>1, 3</sup>

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

<sup>2</sup> Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Большая Санкт-Петербургская ул., д. 41, 173003, Великий Новгород, Россия.

<sup>3</sup> «Петербург-концерт», наб. р. Фонтанки, д. 41, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье анализируется специфика влияния культурных, социальных и биографических факторов на становление оперных вокалистов. В первой части на материале старинных трактатов о системе обучения оперных певцов выявлялись ключевые моменты, которые специалисты далекого прошлого считали важными для формирования оперного мастерства и будущего профессионального успеха. В круг источников включены трактаты представителей ведущей вокальной школы *bel canto* (а также их преемников и последователей), написанные в период от эпохи барокко до начала XX века, когда произошли важнейшие реформы в оперном искусстве. Во второй части статьи на материале интервью с современными представителями оперного творчества описываются социокультурные факторы, которые влияют на подготовку к профессиональной карьере сегодня. Таким образом, удастся проследить преемственность традиций, зафиксированных в трактатах прошлого, и выявить особенности профессиональных маршрутов к творческому успеху наших современников, уже состоявшихся в оперном творчестве.

**Ключевые слова:** опера, оперное пение, вокальная школа, *bel canto*, эпоха барокко.

## SOME CONDITIONS FOR THE FORMATION OF A PROFESSIONAL OPERA SINGER: FROM THE PEDAGOGY OF THE PAST TO THE REQUIREMENTS OF THE PRESENT

Orlova N. Kh.<sup>1,2</sup>, Sergeeva E. A.<sup>1,3</sup>

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

<sup>2</sup> Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 41, St. Petersburg St., 173003, Veliky Novgorod, Russian Federation.

<sup>3</sup> Petroconcert, 41, Fontanka River Emb., 190000, St. Petersburg, Russian Federation.

The article analyzes the specifics of the influence of cultural, social and biographical factors on the formation of opera vocalists. In the first part, based on the material of ancient treatises on the system of training opera singers, key points were identified that experts of the distant past considered important factors for the formation of opera mastery and future professional success. The corpus of sources includes treatises by representatives of the leading vocal school *bel canto* (as well as their successors and followers), written in the period from the Baroque era to the beginning of the 20th century, when the most important reforms in opera took place. In the second part of the article, based on interviews with modern representatives of opera creativity, socio-cultural factors that influence the preparation for a professional career today are described. Thus, it is possible to trace the continuity of the traditions recorded in the treatises of the past, and to identify the features of professional routes to the creative success of our contemporaries who have already taken place in opera.

**Keywords:** opera, opera singing, vocal school, *bel canto*, Baroque era.

Как известно, рождение оперы принято отсчитывать от первой постановки *drama per musica* «Эвридика» Я. Пери на стихи Ринуччини (6 окт. 1600). Открываются оперные театры в Венеции («Сан-Кассиано», 1637), в Неаполе («Сан-Бартоломео», 1684), что приводит к формированию нескольких национальных оперных школ (неаполитанская, римская, венецианская), каждая из которых внесла важный вклад в развитие итальянской оперной эстетики.

В Западной Европе в XVII веке развитие новых знаний требовало иных выразительных средств, что привело к возникновению новых жанров, форм и технических возможностей в творчестве. Утверждается новый принцип музыкального мышления (гомофония), необходимый оперной музыке. Главное значение приобрел ведущий солирующий голос как ответ на новое эстетическое требование показа индивидуального героя.

В XVII–XVIII веках композиторы эпохи барокко создавали художественные образы в музыке через подражание природным звукам, а также через подчеркнутое проявление человеческих чувств и эмоций. Ш. Баттё писал, что музыканту под силу создать эффект грозы, когда в природе ясно [1, с. 402]. Д. Дидро считал, что «...пение — это подражание путем звуков, расположенных по определенной шкале, изобретенной искусством или, если Вам угодно, внушенной самой природой, — подражание с помощью либо голоса, либо музыкально-го инструмента естественным шумам или проявлениям страсти» [1, с. 477].

В отличие от ренессансного многоголосия способностью воссоздавать в музыке пение птиц, звуки животных, а также самые разнообразные жесты и вокалы человека обладала только одnogолосная мелодия, со всей своей гибкостью и подвижностью. На этой почве возникло учение об аффектах, которое с развитием философии и психологии преобразовалось в теорию аффектов и стало главным средством барочной музыкальной эстетики. Свое главное воплощение такие выражения чувств нашли в вокальном искусстве — опере. Эволюция этого жанра и изучение новых возможностей человеческого голоса привели к формированию стилю *bel canto*, который стал своего рода каноном [2].

К концу XVI – началу XVII века происходит систематизация знаний, появляются теоретические трактаты. Первым трактатом, где была изложена методика исполнения музыки в новом гомофонном стиле, был труд Джузеппе Каччини «Новая музыка». Следующим важным трудом явился трактат Пьера Франческо Този «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении». Позже появились «Практические рассуждения о колоратурном пении» Дж. Манчини. Важно отметить, что обучение проводилось через передачу профессионального опыта, и все методики передавались исключительно из уст в уста, от учителя к ученику.

Опираясь на складывающуюся традицию итальянской вокальной музыки, французы создают национальную школу, в основу которой были заложены принципы раннего *bel canto*: выразительность слова и передача в музыке эмоций поэтического текста. Центральный трактат — «Исследование о методе искусства прекрасного пения» — был написан в XVII веке Бенинем де Басилли.

Во второй половине XVII века объем театрального помещения увеличивается, усиливается инструментальная плотность партитуры и, как следствие, предъявляются новые требования к звучности голоса и отчетливости дикции певцов. В вокально-методических трудах того времени эти новые требования закреплены как обязательные. Известны работы Жозефа Бланше «Искусство, или философские принципы пения», Жана-Антуана Берара «Искусство пения». Принято считать, что суммировалась сложившаяся вокальная практика XVIII века во Франции в трактате «Метода пения музыкальной консерватории». Идея создания этой «Методы» принадлежала певцу (тенору) Бернардо Менгоцци,

итальянцу по происхождению, который обучался во Флоренции и Венеции (по некоторым данным — у самого Бернакки), т. е. прошел итальянскую школу. Так итальянский метод обучения был перенесен на французскую почву.

Что касается методологии немецкой вокальной школы XVIII столетия, то она также опирается на итальянскую традицию. Прежде всего необходимо назвать перевод на немецкий язык трактата П. Ф. Този «Мнения о певцах старинных и современных», сделанный композитором и дирижером при дворе прусского короля Иоганном Фридрихом Агриколой (учеником И. С. Баха). Попыткой приблизиться к специфике именно немецкого пения стала работа еще одного ученика И. С. Баха — Фридриха Вильгельма Марпурга — «Введение в музыку как таковую и в пение, в частности, с приложением примеров для упражнения». Кроме Марпурга, ключевой фигурой следует считать Иоганна Адама Хиллера с его трактатом «Наставление в музыкально-изысканном пении» (первое издание — 1780, Лейпциг), который имел огромное влияние на развитие национального искусства. Особенностью этих руководств было то, что, в них подчеркивалось доминирующее значение практики, а не теории и философии музыки. И все же первым практическим руководством по обучению пению считается именно «Новая школа пения» И. Ф. Шуберта.

Особое течение в немецкой вокальной педагогике создает вагнеровский стиль — школа примарного тона. Ее появление было вызвано фонетическими особенностями немецкого языка, затрудняющими образование певческого тона в итальянском стиле. Сам Вагнер в своей брошюре «Об актёрах и певцах» высказывает мысль, что немцы должны отказаться от итальянского *bel canto* на немецком языке. Альтернативу «итальяно-французской линии» в немецкой вокальной методологии составили представитель так называемой школы примарного тона Ю. Гей и его «Немецкая школа пения».

Завершая краткий обзор истории рождения и становления оперного жанра, подчеркнем, что, хотя требования к вокальному мастерству с течением времени менялись и дополнялись, доминировали принципы итальянского *bel canto*. Этим определяется и корпус источников, на который мы опирались в нашем исследовании: трактаты представителей *bel canto* с начала XVII века, а также их преемников и последователей до начала XX века: Caccini G. L. [3], Tosi P. [4], Schubert J. F. [5], Pellegrini-Celoni A. M. [6], García M. P. [7], Lamperti F. [8], Stockhausen J. [9]; Delle Sedie E. [10], Marchesi M. [11], Lehmann L. [12], Crowest F. J. [13], Lamperti G. B. [14]; Santley Ch. [15] Haslam W. E. [16], Silva G. [17], Tetrzzini L. [18]<sup>1</sup>.

За четыре с лишним века существования оперы были сформированы традиции подготовки профессиональных оперных певцов. Педагоги и исполнители прошлого стремились письменно изложить свои методики, советы и реко-

<sup>1</sup> При цитировании мы использовали переводные издания этих текстов.

мендации. Из текстов мы узнаём, что у певца, конечно, должен быть голос, но только он не гарантирует успех в профессии вокалиста.

### *Уровень и разносторонность образования*

Одно из важнейших требований предъявлялось к уровню и разносторонности образования, которое должно было включать не только сугубо вокальное обучение (постановка голоса, техника), но и навыки композиции, владение фортепиано, знание иностранных языков, хорошее произношение, актерские техники, способности к интерпретации, выработку стиля.

Срок обучения хорошего певца традиционно составлял 6–10 лет и включал несколько этапов. Сначала — обучение нотной грамоте и игре на музыкальных инструментах, затем формировались навыки сольфеджировать, вокализировать, и только после этого приступали к выработке навыков пения текстовых произведений.

Особое внимание в методиках того времени уделялось гармонии. Считалось, что владение ею поможет певцу обрести различные голосовые оттенки, насытить музыку, в зависимости от характера, индивидуальными красками. Кроме того, певец должен был владеть навыками аккомпанирования на каком-либо инструменте (в идеале — на фортепиано). Это облегчало исполнителю попадание в ноты. Ф. Дж. Кроуэст писал: «Если вы хотите стать хорошим певцом, вы должны знать многие вещи, помимо пения. Вы должны быть достаточно обучены игре на фортепиано, чтобы аккомпанировать себе» [13, с. 50].

Знание иностранных языков было необходимо для постижения глубины и смысла текстов исполняемых произведений. Подчеркивалось, что развитие языковых навыков подразумевало не только овладение произношением, но и чтение литературы на иностранном языке, проникновение в смыслы текстов.

С XVIII века в систему подготовки вокалиста включается актерское мастерство. Следовало не просто заучивать свои партии наизусть, но проникать в образ своего персонажа, понимать его характер. Актерское мастерство оперного певца подразумевало решение тонких драматургических задач, опираясь на богатую палитру эмоций от тончайшей лирики до бурной страсти. Об этом Луиза Тетрацини говорила так: «Оперное исполнение — это искусство перевоплощения, концертное исполнение — искусство воспроизведения» [18, с. 200].

### *Фигура учителя*

Обучение любому мастерству подразумевает сотрудничество с учителем. Он в биографии любого профессионала — важная фигура, которая не только научает неким техническим азам, но и прививает вкус к творчеству, устремляет к достижениям в профессии, развивает индивидуальность. В старинных трактатах мы находим перечень требований к педагогу по вокалу. Конечно, он должен

безупречно владеть голосом, знать строение голосового аппарата, иметь верное представление о хорошем звуке, уметь доносить до ученика свои мысли, обладать титаническим терпением, уметь вдохновлять (что необходимо для преодоления разочарования от творческих неудач). Вместе с тем учитель должен быть честным и бескорыстным.

Уже в текстах XVII–XVIII веков мы читаем о так называемом индивидуальном подходе, когда учитель работает с каждым учеником согласно возможностям последнего, его характеру, темпераменту и способности к прогрессу. Частные уроки считаются более эффективными, чем обучение в школах и академиях. По мнению представителя немецкой вокальной школы Лилли Леман, «...учитель должен снова и снова объяснять физиологические процессы, ученик должен снова и снова находить объяснение всем несоответствиям и неуверенности, которые он чувствует, до тех пор, пока полное сознание певческих ощущений окончательно не закрепится в его памяти, то есть не станет привычкой» [12, с. 35].

#### *Факторы здоровья и тренинга*

Вместе с развитием оперного искусства формируется понимание того, что вокальный успех возможен лишь там, где пение находится в гармонии с законами человеческой природы в целом и здоровья певца в частности. Становится обязательным знание основ физиологии голоса и технической терминологии различных органов, непосредственно участвующих в голосообразовании. Уточним, что по этому поводу высказывались и контраргументы. Например, что глубокая сосредоточенность на знании собственной анатомии может формировать излишнюю тревожность и механицизм в воспроизведении звука. «Певец будет слишком озабочен осознанием физиологического механизма процесса пения, отчего оно сделается неестественным, тогда как должно быть инстинктивным и автоматическим», — написано в книге Луизы Тетрацини [18, с. 73].

В правила заботы о голосе включаются и общегигиенические требования к еде, соблюдению распорядка дня, поддержанию физической выносливости и спортивности. Артист должен соблюдать умеренность во всех вещах — питании, физических упражнениях, сне, занятиях. «Переедание приводит к нарушению работы желудка, что затуманивает мозг и лишает голос его яркости; бездельничанье, неумение занять себя полезным делом приводит к раздражению; лень ведет к вялости ума и, как следствие, к нерадивости в обучении, что в итоге влечет за собой крушение всех надежд и добрых начинаний» [15, с. 30].

Что касается курения, то, хотя эта привычка и считалась вредящей певческой практике, но, например, Чарльз Сэнтли утверждал, что «если певец прекрасно себя чувствует после курения, — пусть курит» [15, с. 34].

### *Духовная чуткость и богатство*

В руководствах прошлого подчеркивалось, что наличие большого красивого голоса еще не гарантирует карьеру успешного оперного певца. «Певцы, которые умеют только громко петь, не могут считаться артистами в истинном значении этого слова, это просто люди, которые “играют на своей гортани”, возможно, достигая при этом отличных результатов в чисто вокальном — механическом — смысле, но, не трогая сердца своих слушателей, поскольку у самих этих певцов не хватает человеческих качеств, которые необходимы для достижения целей в искусстве» [18, с. 44].

Кроме голоса, не менее важна совокупность таких свойств, как эстетика внешности артиста, характер, интеллект, хороший слух и память, богатая фантазия, сценическое обаяние, умение подать себя, настойчивость и вера в себя, а также пылкая душа и горячее сердце. И, безусловно, важны особенности характера и темперамента, воображение и чувствительность, способность к сочувствию и проницательность, магнетизм и яркая индивидуальность. По мнению Л. Тетрацини, «...певцы могут иметь самые прекрасные голоса и петь с законченным мастерством, но отсутствие этих непередаваемых душевных качеств не позволяет им достичь вершин искусства» [18, с. 109].

### *Мотивация и верность профессии*

Оперное искусство во все времена считалось элитарным занятием. Великие артисты создавали впечатление очень успешных и богатых людей. И в современной культуре образ певца зачастую воспринимается сквозь ореол славы. Массовый зритель никогда не видит труда и дисциплины, которой должен подчинить себя певец, чтобы состояться в профессии. Злую шутку может сыграть с начинающими вокалистами сосредоточенность именно на этой внешней парадной атрибутике, когда ожидание быстрой славы, поклонения и денег рассогласовывается с каждодневным изнурительным трудом. Прославленная певица и педагог Матильда Маркези настаивала на том, что «с самых первых занятий следует отложить в сторону тщеславие, ложные амбиции, жадность. Одно только божественное искусство должно вызывать в ученике рвение, наполнять его прилежанием и освещать далекую цель. Если будут достигнуты хорошие результаты, то знаки отличия и награды не замедлят явиться» [11, с. 38].

В школах оперного искусства прошлых эпох сформировались некоторые каноны, которым надлежало следовать при подготовке мастеров оперного искусства. В педагогике прошлого важнейшими факторами, влияющими на достижение оперного мастерства, считались *уровень и разносторонность образования, присутствие авторитетного учителя, факторы здоровья и тренинга, духовная чуткость и богатство личности, мотивация и верность профессии*. Все перечисленные направления и сегодня включены в корпус методик

формирования оперного певца. Однако эпоха постмодерна с его технологическими революциями, в том числе и в театральном производстве, развитие медийных технологий в XXI веке неизбежно вносит дополнительные требования в профессиональную подготовку оперного вокалиста.

Подчеркнем, что в настоящей работе не ставилась задача анализировать техническую составляющую подготовки оперного певца (постановка голоса, работа дыхания, резонаторов и т. п.). Мы сосредоточили наше внимание на факторах, сопутствующих становлению и деятельности певца, которые в вокальном сообществе полагаются само собой разумеющимися и практически не становятся предметом системного исследования. Нам важно было определить, какое влияние оказали школы прошлого на профессиональное мастерство и творческий успех уже состоявшихся современных деятелей оперного искусства. Источником анализа послужили материалы диалогов-интервью с оперными певцами [19]. В список наших респондентов вошли: оперная певица, солистка Мариинского театра *Елена Михайловна Стихина*; оперный певец *Юсиф Вилаят оглы Эйвазов*; оперный певец, дирижер *Дмитрий Михайлович Корчак*; оперная певица *Ольга Алексеевна Перетягко*; оперная певица *Мария Агасовна Гулегина*; оперная и камерная певица, профессор, заведующая кафедрой камерного пения и декан вокально-режиссерского факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженная артистка России, кандидат искусствоведения *Мария Германовна Людько*.

Важно было их мнение о том, в какой степени сохраняется преемственность педагогической традиции прошлого и дополнена ли она с учетом новейших научных знаний, технологий и культурных контекстов. Сегодня педагогическую школу подготовки профессиональных оперных певцов представляет не только классическая фигура педагога, но и команда специалистов по иностранным языкам, критиков, агентов, фониатров, психологов, юристов, спортивных тренеров, диетологов и др.

Следует подчеркнуть, что наши собеседники отчасти «совпали» с авторами трактатов в понимании важнейших принципов подготовки оперных вокалистов. В первую очередь это касается *требований к уровню и разносторонности профессионального образования*. Однако с оговоркой, что для певцов в XXI веке необходима трехступенчатая система: школа, училище, консерватория. В училище певец оттачивает базовые навыки и окончательно определяется, служить ли дальше на этом поприще. В консерватории вокалисты должны заниматься репертуаром, практикой и усовершенствованием своих навыков и умений, полученных в училище. Важным аспектом считается самообразование и саморазвитие. Прочитанные книги, просмотренные фильмы, впечатления, полученные от созерцания произведений искусства, — это то, что формирует

индивидуальность и профессиональный «культурный уровень», который включает знание истории театра, музыки, литературы и живописи.

В размышлениях о *фигуре учителя* также подчеркивается значение индивидуального подхода. По мнению оперной певицы М. Г. Людько, «есть певцы-рационалисты, которым надо рассказать, объяснить, нарисовать схему, а есть певцы-эмпирики, которые подражают, и им нужно найти того педагога, который покажет, условно говоря, верхние или нижние ноты “с голоса”» [19, с. 14]. Современная школа предполагает, что учителей у вокалиста может быть несколько, например на уроках с оперным концертмейстером, занятиях со специалистом по зарубежной музыке, в мастер-классах известных исполнителей. Важна последовательность и верность системе. Краткосрочные занятия даже со звездами могут, конечно, открыть новые возможности голоса, но могут и оказать медвежью услугу: «За пару занятий нельзя освоить все премудрости вокального мастерства, а вот расшатать ту систему, которая была выстроена с другим преподавателем, можно», — подчеркивает М. Людько [19, с. 16].

К современным мастерам оперного творчества предъявляются весьма строгие требования к здоровью и тренингу: они должны обладать хорошей физической подготовкой, сильным спортивным телом, выносливостью, крепким иммунитетом, наблюдаться у врача-фониатра. Жесткие требования предъявляются и к соблюдению режима питания и отдыха, особенно накануне спектакля.

В размышлениях о важности *духовной чуткости и богатстве личности* оперного певца подчеркивается, что времена эпатажных интриг и скандалов нынче не в моде. «Очень важно быть приятным человеком. Век стервозности, как во времена Каллас, уже прошел. Сейчас все хотят адекватного артиста, который умеет сотрудничать» [19, с. 117].

И, конечно, *устойчивая мотивация и верность профессии* — это те необходимые константы, которые играют важнейшую, если не определяющую, роль в формировании успешной оперной карьеры. В массовом сознании под влиянием медиаиндустрии формируется стереотип «глянцевого» портрета оперных исполнителей, за которым не видны каждодневная дисциплина и тотальное подчинение профессии.

Как видим, в подготовке современных мастеров оперного искусства сохраняется опора на традицию, дошедшую до нас из оперных школ прошлого. Вместе с тем подтвердилась наша гипотеза о том, что современные социокультурные и технологические тенденции расширяют список факторов и условий, соблюдение которых играет важную роль в становлении оперных исполнителей. С нашими респондентами мы выделили некоторые из них:

*Необходимость участия в профессиональных конкурсах*, которые стали неотъемлемой частью деятельности певца XXI века. Многие певцы продвигаются в своей профессии именно благодаря участию в конкурсах, где их замечают

агенты и директора театров. Кроме того, конкурсы способствуют популяризации классической музыки в широких массах слушателей, развитию и обогащению музыкального искусства.

М. Людко уверена, что конкурсы важны не только для самих певцов, которым необходимо испытать силу воли, послушать ровесников, посоветоваться с членами жюри [19, с. 11]. Конкурсы также нужны и членам жюри для того, чтобы наблюдать за происходящим в современном музыкальном мире, изучать репертуар и, конечно же, открывать таланты. Конкурсы помогают педагогам следить за новейшими тенденциями в подготовке певцов, пополнять репертуарный список, взаимодействовать с коллегами по цеху как на региональном, так и на международном уровнях.

Высказываются и контрдоводы, например, о том, что конкурсная деятельность приносит спортивный элемент в искусство. При этом результаты не защищаются от субъективности в оценках мастерства участников конкурса. Для одних талантливых исполнителей конкурс может стать значимым событием, повышающим самооценку и веру в себя; для других, не менее талантливых, — стать причиной личной катастрофы и ухода из профессии.

Прославленный оперный певец Ю. Эйвазов [19, с. 31] вообще считает, что следует участвовать только в крупных мероприятиях, где в жюри сидят артистические директора театров, агенты, менеджеры. Это увеличивает шансы в определенный момент попасть в поле зрения правильного человека, который заинтересуется певцами и будет помогать идти по карьерной лестнице вверх.

Немалую роль в таком движении играет *использование цифровых технологий*, с развитием которых в оперную индустрию вошли такие возможности, как дистанционное обучение вокалу, звукозапись, социальные сети. О месте и значении каждой из них исследователям еще предстоит основательно размышлять. Есть те, кто считает их безусловным благом, расширяющим возможности и исполнителей, и слушателей: «Сегодня мир открыт, можно оставаться на связи с любой точкой планеты, где есть музыканты, коучи, педагоги. Наша вокальная школа долгое время варилась, как говорится, в собственном соку. Из-за этого получалось плосковатое звучание, которое и называлось “русским”. <...> Но зато в наше время есть возможность смотреть записи мастер-классов, концертов, репетиций, спектаклей. Сегодня, если русский певец научится петь, он перепоеет любого итальянца. Да, мы вышли на мировой уровень», — считает главный концертмейстер Мариинского театра И. Ю. Соболева [19, с. 180]. И всё же наши собеседники сошлись во мнении, что дистанционное образование не может быть основой системы, а лишь ее возможным дополнением.

Благодаря аудио- и видеозаписям мы можем услышать, как пели великие певцы прошлого. Записывая свое исполнение, можно проанализировать недостатки и в дальнейшем использовать этот инструмент в работе над ошибками:

«...это ваша возможность посмотреть на себя со стороны, ваш личный беспристрастный член жюри» [19, с. 38]. По звукозаписям проводятся отборочные прослушивания на конкурсы и различные кастинги.

Вместе с тем, как подчеркивает концертмейстер Михайловского театра Н. Э. Дудик, «...запись не дает реального представления о голосе. Важный аспект: богатый обертонами голос микрофон портит, а бедный — приукрашивает» [19, с. 173]. Е. Стихина считает, что хорошую запись сделать очень сложно, потому что все голоса на условную пленку «ложатся» по-разному и важно знать специфику своего голоса. Микрофоны обычно расположены близко к певцу, поэтому большие голоса на записи чаще всего звучат плохо, так как проявляются на расстоянии из-за более медленной вибрации (им требуется больше времени и пространства для раскрытия обертонов). «В то же время небольшие голоса, которые, может быть, не так слышны в концертном зале, на записи будут звучать очень хорошо» [19, с. 27].

Важной стороной современных цифровых технологий стали социальные сети, которые сегодня уже нельзя рассматривать как банальный «дворовый шум». Присутствие в них в некоторых профессиях становится обязанностью, невыполнение которой ведет к потере позиции (по крайней мере, формируется такое ощущение). «Соцсети — это и добро, и зло. Всё зависит от того, как вы распорядитесь этим ресурсом. <...> У соцсетей есть положительная сторона. Люди, которые не могут, например, прилететь в Москву на спектакль, очень часто благодарят за то, что артисты дали возможность заглянуть за кулисы, послушать отрывки выступлений. <...> А с другой стороны, соцсети — это негативные комментарии, фейки, боты, оскорбления. <...> Показывайте ровно столько, сколько вы считаете нужным: вам должно быть безопасно и комфортно», — говорит Ю. Эйвазов [19, с. 33]. Очевидно, что медийные технологии, с одной стороны, расширяют возможности оперных исполнителей, с другой же, — делают его особенно уязвимым к «дурному слову», которое, как известно, «страшнее пистолета».

Наши респонденты подчеркивают важность специальной *психологической подготовки и выносливости*. Оперный певец в течение своей творческой деятельности постоянно сталкивается с критикой (педагогов, зрителей и даже родственников), у него формируются различные установки, которые могут как помогать достигать своих целей, так и мешать. «Те люди, у которых психика устойчива, которые остаются хладнокровными даже в самых непростых ситуациях, будут успешнее в профессии. <...> Людям импульсивным, нетерпеливым будет непросто в мире оперного искусства» [19, с. 35]. Это имеет огромное значение и для преодоления «страха сцены», который, по словам психолога Ю. Н. Ворониной, уходит корнями в древнейший страх быть отвергнутым своим сообществом [19, с. 89]. Лучший способ психологического тренинга,

как считает певица Стихина, — выходить на сцену как можно чаще и *накапливать опыт разнообразной исполнительской практики*.

Считается, что это одна из главных проблем, которая возникает у оперного певца в начале его профессиональной деятельности. С одной стороны, есть театры, которые заинтересованы в молодых исполнителях, но уже имеющих в своем репертуаре несколько спетых партий. С другой стороны, есть выпускники музыкальных вузов, где дисциплина «Оперный класс» зачастую проходит под рояль, и студенты выпускаются из стен учебного заведения, так ни разу ничего не исполнив с оркестром. Оперный певец и дирижер Д. Корчак рассказывает, что молодые певцы, когда только приходят в театр, не знают, как им существовать в новых обстоятельствах: оркестр — в оркестровой яме, а дирижер — за тридцать метров. «Вокалисты не понимают этого расстояния, не слышат, теряются, будто их кинули в волны открытого океана. Хотелось бы, чтобы процесс перехода от пения под рояль к пению под оркестр был выстроен более грамотно» [19, с. 56].

Чтобы приобрести необходимые навыки, начинающим вокалистам необходимо пользоваться любой возможностью попробовать себя на настоящей сцене, активно записываться на различные молодежные программы и в оперные студии, пусть даже не оплачиваемые. Кроме того, у выпускника музыкального вуза существуют возможности раскрыть свой голос не только будучи солистом оперного театра, но и на концертной площадке, в хоре, педагогике и других смежных профессиях. По словам вокалотерапевта Л. А. Булатовой, «...самая главная задача человека на земле, на мой взгляд, — быть реализованным и счастливым» [19, с. 109].

Современные маршруты в творческих профессиях неизбежно предполагают *сотрудничество с агентами и менеджерами*. Впрочем, о существовании специалистов, которые продвигали оперных певцов, мы можем узнать уже из трактата XVIII века Б. Марчелло «Модный театр». Если до недавнего времени это было скорее частным делом исполнителя, то сегодня создана целая индустрия, специализирующаяся на продвижении певцов по творческой лестнице. Зачастую репутация менеджера, который представляет интересы того или иного исполнителя, влияет и на перспективу возможных контрактов о сотрудничестве с театрами и концертными залами. Сотрудничество с агентами и менеджерами сегодня встроено в структуру профессии оперного певца. Поскольку российские театры главным образом репертуарные, то исполнитель в известной мере защищен стабильными контрактами. Однако наши респонденты считают, что оперный певец уже на начальной стадии своей профессиональной деятельности должен найти себе агента. Впрочем, в современной России эти практики еще только набирают силу и, безусловно, должны учитывать национальные традиции и российскую специфику развития оперной индустрии.

### Заключение

В нашем анализе и выводах мы опирались на сложившиеся в культуре и педагогике традиции подходов к оперному мастерству, которые хорошо представлены в учебно-методической литературе (напр.: [20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28]). В них предлагается рассматривать профессиональное мастерство певца как освоение необходимых компетенций (навыков, знаний, умений). Профессионализм определяется как качественная характеристика личности, включающая не только строго профессиональную подготовленность, но и общую культуру — основу для подготовки к творчеству.

Анализируя материалы бесед с нашими респондентами о профессии вокалиста, мы, безусловно, учитывали и опубликованные ранее интервью с современными певцами (напр.: [29; 30; 31; 32]). Это позволило систематизировать набор факторов, которые оказывают существенное влияние на формирование профессионального оперного вокалиста, а также на успех в профессии. Мы видим, что такие факторы, как *требования к уровню и разносторонности образования, фигура учителя, здоровье и тренинг, духовное богатство и чуткость, мотивация и верность профессии* сохраняют свою неизменную значимость с ранних времен развития оперного искусства и до наших дней. Однако современная культура расширила список важных факторов, влияющих на профессиональное становление оперного певца. Сегодня в него должны быть включены: *необходимость участия в конкурсах; использование цифровых технологий; психологическая подготовка и выносливость; накопление опыта разнообразной исполнительской практики; сотрудничество с агентами и менеджерами.*

Мы полагаем, что система современного высшего образования профессиональных оперных вокалистов, безусловно, учитывает зафиксированные в старинных трактатах рекомендации и методики подготовки певцов. Вместе с тем новые культурные контексты, социальные моды и доступность данного вида профессиональной деятельности, трансформации правовых и этических систем, новые эстетические подходы к сценическому искусству, новейшие звуковые и визуальные технологии, безусловно, влияют на само понимание, что такое оперное мастерство и творческий успех оперного певца. В этом смысле в систему высшего профессионального образования современных оперных певцов следует встраивать прикладные аспекты опыта современных состоявшихся исполнителей.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: сб. переводов / сост. В. П. Шестаков М.: Музыка, 1971. 668 с.
2. Celletti R. Storia del belcanto. Bologna, Firenze: Discanto Ed., 1983. 221 p.

3. *Caccini G.* Le nuove musiche. Firenze. 1601. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemvsichedi00cacc.pdf> (дата обращения: 09.06.2023).
4. *Tosi P.* Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna. 1723. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantor00tosi.pdf> (дата обращения: 09.06.2023).
5. *Шуберт И. Ф.* Новая школа пения, или основательное и полное руководство по вокальному искусству. СПб.: Планета музыки, 2020. 168 с.
6. *Пеллегрини-Челони А. М.* Грамматика, или Правила прекрасного пения: уч.-метод. пос. СПб.: Планета музыки, 2015. 88 с.
7. *Гарсиа М.* Полный трактат об искусстве пения: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2015. 412 с.
8. *Ламперти Ф.* Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2014. 48 с.
9. *Штокхаузен Ю.* Вокальная школа: СПб.: Планета музыки, 2021. 172 с.
10. *Делле Седие Э.* Вокальное искусство: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2015. 173 с.
11. *Маркези М.* Десять уроков пения: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2015. 224 с.
12. *Леман Л.* Мое искусство петь: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2014. 240 с.
13. *Кроуэст Ф. Д.* Советы певцам: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2020. 76 с.
14. *Ламперти Д. Б.* Техника бельканто. СПб.: Планета музыки, 2013. 48 с.
15. *Сэнтли Ч.* Искусство пения и вокальной декламации: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2019. 92 с.
16. *Хаслам У.* Стил вокального исполнительства: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2021. 112 с.
17. *Сильва Д.* Советы начинающим певцам: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2020. 56 с.
18. *Тетрацини Л.* Как правильно петь: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2021. 204 с.
19. Хочу стать оперным певцом. Диалоги о карьере. Сергеева Е. А. СПб.: Планета музыки, 2022. 184 с.
20. *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии: уч. пос.: в 3 ч. СПб.: Планета музыки, 2020. Ч. 2. 474 с.
21. *Бакланова Н. К.* Профессиональное мастерство специалиста культуры: уч. пос. М.: МГУКИ, 2003. 222 с.
22. *Вознесенская М. С.* Вокальное искусство: уч.-метод. пос. / М. С. Вознесенская, Г. Г. Беднарская, М. Г. Ахмедова, Э. А. Ахмедов. Новосибирск. Новосибирск. гос. пед. ун-т, 2021. 321 с.
23. *Назаренко И. К.* Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия. М.: Музгиз, 1963. 512 с.
24. *Ражников В. Г.* Диалоги о музыкальной педагогике. М.: Музыка, 1989. 140 с.

25. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2021. 448 с.
26. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен: автореф. ... дис. канд. филос. Наук. Тюмень, 2011. 21 с.
27. Цыпин Г. М. Музыкальная педагогика и исполнительство: уч. пос. М.: Прометей, 2011. 404 с.
28. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков: уч. пос. М.: Золотое Руно, 2004. 200 с.
29. Аллегри Р. Звезды мировой оперной сцены рассказывают. Цена успеха. СПб.: Планета музыки, 2022. 330 с.
30. Бабалова М. М. Оперные звезды крупным планом. М.: Аграф, 2018. 430 с.
31. Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. М.: Музыка, 2007. 188 с.
32. Парин А. В. Басни соловьев: беседы с музыкантами. М.: Аграф, 2014. 665 с.

#### REFERENCES

1. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov: sb. perevodov / sost. V. P. Shestakov M.: Muzyka, 1971. 668 s.
2. Celletti R. Storia del belcanto. Bologna, Firenze: Discanto Ed., 1983. 221 p.
3. Caccini G. Le nuove musiche. Firenze. 1601. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641–PMLP116645–lennovemvsichedi00cacc.pdf> (data obrashcheniya: 09.06.2023).
4. Tosi P. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna. 1723. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936–PMLP140521–opinionidecantor00tosi.pdf> (data obrashcheniya: 09.06.2023).
5. Shubert I. F. Novaya shkola peniya, ili osnovatel'noe i polnoe rukovodstvo po vokal'nomu iskusstvu. SPb.: Planeta muzyki, 2020. 168 s.
6. Pellegrini-Cheloni A. M. Grammatika, ili Pravila prekrasnogo peniya: uch.-metod. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2015. 88 s.
7. Garsia M. Polnyj traktat ob iskusstve peniya: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2015. 412 s.
8. Lamperti F. Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya. Iskusstvo peniya po klassicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam. Ezhednevnye uprazhneniya v penii: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2014. 48 s.
9. Shtokkhauzen Yu. Vokal'naya shkola: SPb.: Planeta muzyki, 2021. 172 s.
10. Delle Sedie E. Vokal'noe iskusstvo: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2015. 173 s.
11. Markezi M. Desyat' urokov peniya: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2015. 224 s.

12. *Leman L.* Moe iskusstvo pet': uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2014. 240 s.
13. *Krouest F. D.* Sovety pevcam: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2020. 76 s.
14. *Lamperti D. B.* Tekhnika bel'kanto. SPb.: Planeta muzyki, 2013. 48 s.
15. *Sentli Ch.* Iskusstvo peniya i vokal'noj deklamacii: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2019. 92 s.
16. *Haslam U.* Stil' vokal'nogo ispolnitel'stva: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2021. 112 s.
17. *Sil'va D.* Sovety nachinayushchim pevcam: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2020. 56 s.
18. *Tetraccini L.* Kak pravil'no pet': uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2021. 204 s.
19. *Hochu stat' opernym pevcem. Dialogi o kar'ere.* Sergeeva E. A. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 184 s.
20. *Bagadurov V. A.* Ocherki po istorii vokal'noj metodologii: uch. pos.: v 3 ch. SPb.: Planeta muzyki, 2020. Ch. 2. 474 s.
21. *Baklanova N. K.* Professional'noe masterstvo specialista kul'tury: uch. pos. M.: MGUKI, 2003. 222 s.
22. *Voznesenskaya M. S.* Vokal'noe iskusstvo: uch.-metod. pos. / M. S. Voznesenskaya, G. G. Bednarskaya, M. G. Ahmedova, E. A. Ahmedov. Novosibirsk. Novosibirsk. gos. ped. un-t, 2021. 321 s.
23. *Nazarenko I. K.* Iskusstvo peniya: Ocherki i materialy po istorii, teorii i praktike hudozhestvennogo peniya: hrestomatiya. M.: Muzgiz, 1963. 512 s.
24. *Razhnikov V. G.* Dialogi o muzykal'noj pedagogike. M.: Muzyka, 1989. 140 s.
25. *Skrebkov S. S.* Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2021. 448 s.
26. *Trifonova I. A.* Akademicheskoe vokal'noe iskusstvo kak sociokul'turnyj fenomen: avtoref. ... dis. kand. filos. nauk. Tyumen', 2011. 21 s.
27. *Cypin G. M.* Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo: uch. pos. M.: Prometej, 2011. 404 s.
28. *Yaroslavceva L. K.* Opera. Pevcy. Vokal'nye shkoly Italii, Francii, Germanii XVII–XVIII vekov: uch. pos. M.: Zolotoe Runo, 2004. 200 s.
29. *Allegri R.* Zvezdy mirovoj opernoj sceny rasskazyvayut. Cena uspekha. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 330 s.
30. *Babalova M. M.* Opernye zvezdy krupnym planom. M.: Agraf, 2018. 430 s.
31. *Dmitriev L. B.* Solisty teatra La Scala o vokal'nom iskusstve: Dialogi o tekhnike peniya. M.: Muzyka, 2007. 188 s.
32. *Parin A. V.* Basni solov'ev: besedy s muzykantami. M.: Agraf, 2014. 665 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Орлова Н. Х. — д-р филос. наук, проф.; nadinor@mail.ru  
ORCID 0000-0002-3956-9574

Сергеева Е. А. — певица, ассистент-стажер, лектор; sergeeva.ea@list.ru  
ORCID 0009-0001-1865-2694

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Orlova N. Kh. — Dr. habil. (Philosophy), Prof.; nadinor@mail.ru

Sergeeva E. A. — Singer, Post Graduate Student, Lecturer; sergeeva.ea@list.ru

УДК 7.07-05+792.8

## РОЛЬ КСЕНИИ АНДРЕЕВНЫ ЕСАУЛОВОЙ В РАЗВИТИИ ТРАДИЦИЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ В ПЕРМИ

*Старовойтова Е. С.*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена развитию традиций ленинградской балетной школы в Перми на примере творческого становления и деятельности Ксении Андреевны Есауловой — педагога характерного (народно-сценического) танца.

Деятельность этого педагога неразрывно связана с Пермским государственным ордена «Знак Почета» хореографическим училищем, которому К. А. Есаулова посвятила свыше сорока лет. Выпускница Ленинградского хореографического техникума, а также педагогических и балетмейстерских курсов при нем, К. А. Есаулова стояла у истоков пермского балета и профессионального хореографического образования Пермского края. Бережно храня традиции ленинградской школы балета, она воспитала целую плеяду выдающихся характерных танцовщиков советского балета, некоторые из которых продолжили дело своего учителя на педагогическом поприще.

В статье с помощью биографического метода предпринята попытка очертить жизненный и творческий путь К. А. Есауловой, ступени формирования ее педагогического почерка, а также коснуться некоторых подходов к методике преподавания характерного танца.

**Ключевые слова:** К. А. Есаулова, балет, народно-сценический танец, Пермское хореографическое училище, ленинградская балетная школа.

## THE ROLE OF KSENIA YESAULOVA IN THE DEVELOPMENT OF THE LENINGRAD BALLET SCHOOL TRADITIONS IN PERM

*Starovoitova E. S.*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the famous teacher of character dance (folk-stage dance) Ksenia Yesaulova, whose name unfairly forgotten recently. K. A. Yesaulova devoted over forty years of her pedagogical activity to the Perm State Choreographic School and firmly linked her name with it. K. A. Yesaulova, being a graduate of the Leningrad Choreographic School, as well as pedagogical and choreographic courses in it, stood at the origins of the Perm ballet and

choreographic education in Perm. Carefully preserving the traditions of the Leningrad ballet school, she brought up a whole galaxy of outstanding character dancers, some of whom continued the work of their teacher in the pedagogical field. This article, based on the biographical method, describes the life and creative path of K. A. Yesaulova, the stages of her pedagogical style formation and concerns some issues of her teaching methodic

**Keywords:** K. A. Yesaulova, ballet, folk stage dance, Perm Choreographic School, Leningrad ballet school.

К середине 1950-х годов во главе с Екатериной Никодимовной (Николаевной) Гейденрейх<sup>1</sup> в Перми сформировался высокопрофессиональный педагогический коллектив во главе с носителями традиций ленинградской балетной школы — выпускниками А. Я. Вагановой Юлием Иосифовичем Плахтом<sup>2</sup>, Нинелью Даниловной Сильванович<sup>3</sup>, Ксенией Андреевной Есауловой<sup>4</sup>. Именно благодаря им закрепились линии преемственности с Ленинградским хореографическим училищем, и Пермское хореографическое училище вскоре после основания по праву заняло место третьего, после Ленинградского и Московского, профессионального учебного заведения по подготовке артистов балета в стране.

Данная статья посвящена развитию традиций ленинградской балетной школы в Перми на примере творческого становления и деятельности Ксении Андреевны Есауловой.

<sup>1</sup> В личном листке по учету кадров Е. Н. Гейденрейх из архива Пермского хореографического училища в графе «отчество» значится — Никодимовна [1, с. 1]. Однако в искусствоведческих источниках встречается и другой вариант отчества Екатерины Гейденрейх — Николаевна.

<sup>2</sup> Юлий Иосифович Плахт (1918–1988) — заслуженный деятель искусств РСФСР, выпускник Ленинградского хореографического училища (1941, класс В. И. Пономарева), выпускник педагогического отделения при Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1950, курс А. Я. Вагановой); артист балета, педагог классического и дуэтно-классического танца в Пермском и Ташкентском хореографических училищах, балетмейстер-репетитор, балетный рецензент и культурный обозреватель пермских периодических изданий.

<sup>3</sup> Нинель Даниловна Сильванович (1924–2008) — заслуженный учитель РСФСР, выпускница педагогического отделения при Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1952, курс А. Я. Вагановой), артистка балета, педагог классического танца Пермского и Тбилисского хореографических училищ.

<sup>4</sup> Ксения Андреевна Есаулова (1911–1989) — педагог классического танца, ведущий педагог народно-сценического танца, актерского мастерства, художественный руководитель (1953–1960, 1963–1965) и балетмейстер Пермского государственного хореографического училища.

Имя Ксении Андреевны Есауловой, выпускницы Ленинградского хореографического техникума и одной из первых выпускниц педагогических<sup>5</sup> и балетмейстерских курсов<sup>6</sup> при нем, было известным в профессиональной хореографической среде со второй половины XX века благодаря ее огромному вкладу в становление пермского балета и в подготовку исполнителей для ансамблей народного танца. Однако сейчас сведения о широте профессионального диапазона Есауловой-педагога малоизвестны; ее подходы, изложенные в разрозненных авторских трудах, на данный момент не представлены в специализированных статьях. Остаются неосвещенными и механизмы преемственности между эстетикой ленинградской школой и развитием балета в Перми, которые можно увидеть только из описания процесса профессионального становления К. А. Есауловой в период обучения в Ленинграде.

До сих пор этому педагогу не была посвящена ни одна монография. Наиболее значимые сведения о ней изложены в книге пермского журналиста Татьяны Черновой «Рождение лебедя: слово о Пермском хореографическом училище, его педагогах и питомцах» [4], а также в разделе «Об авторе К. А. Есауловой» в авторском учебно-методическом пособии «Народно-сценический танец» [5]. Некоторую информацию уточняющего характера удалось найти в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, а также в архиве Пермского государственного хореографического училища, где была обнаружена биография К. А. Есауловой [6], которая и стала основным источником сведений о ее жизни и творчестве.

Учебно-методическое пособие «Народно-сценический танец» является результатом многолетнего педагогического труда, но оно при жизни К. А. Есауловой не издавалось. Этот бесценный, как с точки зрения методики преподавания данной дисциплины, так и с точки зрения истории балетной педагогики труд, впервые увидел свет лишь в 1999 году в Ижевске благодаря стараниям племянника Ксении Андреевны — Игоря Григорьевича Есаулова. Затем Санкт-Петербургское издательство «Планета Музыки» в 2014 году осуществило второе издание данной работы. Несмотря на информационную ценность данного труда, его содержание составляют только методические указания по изучению данной дисциплины, которые никак не раскрывают секреты преподавания и индивидуального мастерства автора. Частично реконструировать профессиональный взгляд Есауловой позволяет статья «Пояснения к уроку» [7], которая подытоживает мысли педагога и многолетний опыт преподавания дисциплины «Народно-сценический танец» в Пермском хореографическом училище.

---

<sup>5</sup> Педагогические курсы при Ленинградском хореографическом техникуме были организованы в 1934 году [2, с. 96].

<sup>6</sup> Балетмейстерские курсы при Ленинградском хореографическом техникуме были организованы в 1937 году [3, с. 77].

*Годы учебы в Ленинградском хореографическом техникуме<sup>7</sup>*

Ксения Андреевна Есаулова родилась 11 ноября 1911 года в Краснодаре [6]. Сведений об ее родителях, семье и окружении на данный момент обнаружить не удалось. К. А. Есаулова окончила вечернюю смену Ленинградского хореографического техникума как артистка балета в 1933 году [8]. Несмотря на то, что Есаулова обучалась в вечерней смене (там, как правило, учились дети более старшего, чем было положено в соответствии с Уставом техникума, возраста [9]), ее педагогами были выдающиеся мастера, которые, воспитывая будущих артистов балета, всегда трудились с полной отдачей: Мария Фёдоровна Романова, Виктор Александрович Семёнов, Екатерина Николаевна Гейденрейх, Александр Ильич Бочаров, Александр Викторович Ширяев, Александр Михайлович Монахов, Агриппина Яковлевна Ваганова, Елизавета Павловна Гердт, Андрей Васильевич Лопухов. Безусловно, обучение у каждого из этих педагогов способствовало освоению не только методики преподавания танцевальных дисциплин, но и формированию стиля и манеры будущего педагога и балетмейстера.

Вспоминая с огромной благодарностью педагогов, у которых довелось учиться, К. А. Есаулова писала, что они прививали ей не только технические навыки исполнения движений классического танца, но и старались воспитать традиционную культуру и преданность прекрасному искусству. Педагоги делились с учениками своими знаниями, опытом и талантом, не оказывая никакого давления [5, с. 7–8].

Пост художественного руководителя в то время занимал талантливый и высокообразованный артист и педагог Борис Васильевич Шавров. Он глубоко чувствовал учеников, развивал их природные способности, артистизм, поощрял балетмейстерские наклонности. Б. В. Шавров преподавал классический, дуэтный танец, а также вел практику [5, с. 7].

Мария Фёдоровна Романова, у которой К. А. Есаулова училась последние годы в техникуме, была человеком очень мягким по характеру. На ее уроках никогда не было повышенного тона, интонации ее голоса всегда были спокойными и мирными. Развитие танцевальности в ее методике преподавания было на очень высоком уровне: сложные комбинации отличались виртуозной техникой, изяществом, вкусом, выносливостью и координацией. М. Ф. Романова никогда не раздражалась и относилась ко всем ученицам одинаково справедливо [5, с. 7].

Также будущий педагог и балетмейстер вспоминала удивительно увлекательные уроки актерского мастерства Евгении Эдуаровны Бибер, которая

---

<sup>7</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой с 1928 по 1937 год носила название «Ленинградский хореографический техникум», с 1937 года — «Ленинградское хореографическое училище». В тексте данное учебное заведение будет именоваться в соответствии с историческими названиями.

по-настоящему любила свой предмет, давала ученикам множество самостоятельных заданий, которые развивали балетмейстерские задатки. Е. Э. Бибер учила подбирать музыку, разбираться в стилях различных эпох, понимать содержательность танцев и танцевальных этюдов. Этот, полученный еще в юности, навык работы с музыкой сыграл важную роль в работе будущего педагога и балетмейстера [5, с. 7].

Особое место в учебном процессе, по мнению К. А. Есауловой, занимал народно-сценический (характерный) танец<sup>8</sup>. Преподавал его создатель этой дисциплины — Александр Викторович Ширяев. К. А. Есаулова вспоминала о нем как об удивительном человеке, который отличался высокой эрудицией, деликатностью и одаренностью. Это был педагог, который умел подчинить своих воспитанников единым требованиям, увлекая своей неисчерпаемой хореографической фантазией и разнообразием комбинаций. А. В. Ширяев развивал выразительность, чувство позы и характера танца, технику, артистизм, манеру исполнения национальных танцев [5, с. 7].

Характерному танцу К. А. Есаулова училась и у другого, не менее одаренного педагога — Александра Ильича Бочарова, который обучал юных артистов на развернутых комбинациях с большой технической нагрузкой [5, с. 7]. Другого своего педагога, Александра Михайловича Монахова, К. А. Есаулова характеризовала как строгого учителя, никому не дававшего поблажек, обладающего отличной техникой и артистизмом [5, с. 7].

Как «совершенно особенные» К. А. Есаулова отмечала уроки характерного танца Андрея Васильевича Лопухова. Каждая комбинация была блестяще развернутым этюдом, который можно было без поправок перенести на сцену как концертный номер. Этот преподаватель легко прививал ученикам манеру, технику, изящество и вкус. Его уроки каждый раз были новыми и неожиданными, талантливыми и увлекательными, но также сложными в техническом отношении. А. В. Лопухов строил урок, смело включая все технические элементы, заложенные в учебной программе. «Всему можно обучить, многое можно объяснить, но, увы, душу не вложишь!» [5, с. 8] — это была его любимая фраза.

Вместе с К. А. Есауловой учились блестяще одаренные ученики, — будущие ведущие солисты Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова: Вахтанг Чабукиани, Фея Балабина,

---

<sup>8</sup> Сложились две традиции названия сценических танцев, окрашенных национальным колоритом и основанных на народной хореографии — московская, где такие танцы называют «народно-сценическими», и петербургская, где их именуют «характерными». В соответствии с этим название учебной дисциплины также имеет два названия. В данной статье в отношении вышеупомянутых танцев и учебной дисциплины автор будет использовать термин «характерный танец», кроме случаев, где термин «народно-сценический упоминается» в названии книг и документах.

Наталья Дудинская, Роберт Гербек, Константин Сергеев и выдающиеся балетмейстеры — Борис Фенстер, Константин Боярский, Леонид Якобсон [5, с. 6].

Трудовой путь К. А. Есауловой начался в 1921 году, когда ей было всего двенадцать лет. Время было тяжелое и нужно было помогать семье. К концу жизни общий трудовой стаж Есауловой насчитывал шестьдесят восемь лет, свыше сорока из которых она посвятила балету.

После окончания Ленинградского хореографического техникума в 1933 году К. А. Есаулова была принята на должность характерной танцовщицы в Ленинградский Малый оперный театр, где проработала с 1934 по 1941 год. Параллельно К. А. Есаулова поступила на педагогические курсы при Ленинградском хореографическом техникуме, которые окончила с отличием в 1937 году, получив квалификацию «Педагог классического и народно-характерного танца» [6].

Основы преподавания хореографии будущий педагог изучала у основоположников-методистов А. Вагановой, А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова. Благодаря их работам в преподавании классического танца и характерного танцев был сделан шаг к единому стилю исполнения, который называли «русской школой классического балета» [10, с. 163], а также заложен фундамент для дальнейшего совершенствования единой методики преподавания. Хотя К. А. Есаулова была не из тех, кто прошел школьную программу в классе А. Я. Вагановой, однако она проявила неподдельный интерес к новой методике преподавания классического танца [2, с. 98].

Продолжая стремиться к знаниям, К. А. Есаулова поступила на балетмейстерские курсы при Ленинградском хореографическом училище, которым в то время руководил Ростислав Владимирович Захаров. Балетмейстерские курсы она с отличием окончила в 1941 году (педагог Фёдор Васильевич Лопухов). Дипломную практику Ксения Андреевна проходила в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова в совместной с Борисом Фенстером постановке балета «Бэла» на музыку композитора Владимира Михайловича Дешёвова. На развитие ее балетмейстерских склонностей, по признанию самой К. А. Есауловой [5, с. 10], оказала огромное влияние творческая деятельность таких видных постановщиков советского балетного театра, как Роберт Иосифович Баланотти, Фёдор Васильевич Лопухов, Ростислав Владимирович Захаров, Леонид Михайлович Лавровский, Борис Александрович Фенстер, Владимир Александрович Варковицкий, Леонид Вениаминович Якобсон.

Факт обучения К. А. Есауловой на педагогических и балетмейстерских курсах при Ленинградском хореографическом училище подтверждается ее биографией из архива Пермского хореографического училища [6], а также сведениями исследователя истории балетной педагогики П. А. Силкина [2, с. 96] и балетоведа О. В. Балинской [11, с. 58].

С 1941 года К. А. Есаулова продолжительное время работала и в других театрах Ленинграда: Ленинградском хореографическом коллективе под управлением Иосифа-Михаила Феликсовича Кшесинского, Театре музыкальной комедии.

*Творческая деятельность в годы Великой Отечественной войны*

Война прервала успешно начатый творческий путь Ксении Андреевны Есауловой. Она была настоящей патриоткой и вместе с мужем ушла на фронт.

Муж К. А. Есауловой, Николай Александрович Митрополов, был скрипачом оркестра Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Он ушел на войну простым солдатом, а окончил ее полковником, командиром 108-го минометного полка. После войны он долгое время возглавлял отдел культуры Пермского исполкома.

Во время войны К. А. Есаулова работала в осажденном Ленинграде в маскировочной мастерской, участвовала в концертных бригадах на Ленинградском фронте: была танцовщицей, педагогом, балетмейстером фронтовых бригад на базе ленинградского Дома Красной Армии имени С. М. Кирова. Эти концертные бригады обслуживали передовую линию фронта. С 1941 по 1945 год — всю войну, до самой Победы — под обстрелами, между атаками противника, между боями, в любых погодных условиях артисты давали по семь-восемь концертов в день, танцуя до изнеможения. На плечах молодой танцовщицы и балетмейстера была огромная работа: приходилось ставить и самой исполнять номера, давать уроки классического танца, репетировать и организовывать артистов. В тяжелых условиях и дорогой ценой приобретался бесценный профессиональный опыт, происходило превращение в будущего выдающегося педагога и балетмейстера.

Судьба не была благосклонна к артистам военного времени: «Танцовщикам следовало учитывать условия выступлений на непригодных для классического танца сценах и иметь в репертуаре жизнерадостные, понятные зрителям номера» [12, с. 9–10]. Часто приходилось репетировать и танцевать в совершенно непригодных и тяжелых для этого условиях: в плохо отапливаемых и плохо освещенных помещениях с неудобным и даже травмоопасным покрытием на полу, на подмостках и кузовах грузовых автомобилей. Но артисты того непростого времени были так воодушевлены искусством и своим желанием хоть на минуту облегчить жизнь тех, кто находился на передовой, лежал с ранениями в госпиталях, или же трудился на благо Родины на фабриках и заводах, что переносили любые невзгоды и трудности военного времени. Все это, конечно, поднимало боевой дух солдат и рабочих, ведь они знали и видели, что искусство живет, а значит, жизнь продолжается несмотря ни на что, и они не зря сражаются и отдают свои жизни. За работу в годы войны К. А. Есаулова была награждена медалью «За оборону Ленинграда» и орденом Отечественной войны II степени.

После войны К. А. Есаулова работала во многих театрах разных городов СССР в качестве солистки балета, балетмейстера и педагога-репетитора.

Таким образом, годы учебы и работы в Ленинграде предопределили творческие и педагогические ориентиры К. А. Есауловой. Хотя она закончила училище в 1933 году, когда педагогический авторитет А. Я. Вагановой был непрекращаем, К. А. Есаулова через обучение у педагогов дореволюционного периода (М. Ф. Романовой, Е. Н. Гейденрейх и др.) в какой-то степени знакомилась и с довагановским, императорским балетным стилем, что нашло отражение и в ее педагогическом почерке. Окончание балетмейстерских курсов, общение с молодыми хореографами, которые вскоре стали ведущими постановщиками советского балетного театра, позволило в перспективе расширить диапазон творческой педагогической деятельности, видеть неразрывную связь между процессом обучения, текущим и предстоящим сценическим репертуаром, обогащать учебный процесс балетмейстерской, композиционной выдумкой, претворяя в практическом аспекте все лучшие достижения ленинградской балетной школы, которые сама К. А. Есаулова усвоила и сумела блестяще интерпретировать.

*Художественно-педагогическая деятельность в Перми  
после Великой Отечественной войны*

В 1947 году К. А. Есаулова с мужем оказались в Перми, где судьба свела ее со своим бывшим педагогом средних классов из Ленинграда — Е. Н. Гейденрейх.

Ксения Андреевна поступила в Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского в качестве балетмейстера и педагога-репетитора, где проработала до 1953 года. В то время в театре ею были осуществлены постановки следующих балетов: первой и третьей картин балета «Лебединое озеро»<sup>9</sup> П. Чайковского, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Эсмеральда» Ц. Пуни, Р. Дриго, С. Василенко; поставлены танцы в операх «Руслан и Людмила» и «Иван Сусанин» М. Глинки, «Хованщина» М. Мусоргского, «Кармен» Ж. Бизе, «Лакме» Л. Делиба, «Князь Игорь» А. Бородина, «Галька» С. Монюшко, «Травиата» и «Аида» Дж. Верди, «Снегурочка» и «Садко» Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» и «Мазепа» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского; а также концертные номера, среди которых наиболее известно «Испанское каприччио» на музыку Н. Римского-Корсакова. Данный список балетмейстерских работ не является полным [13], но позволяет оценить творческий диапазон К. А. Есауловой-хореографа, а также сделать вывод о владении ею в равной степени лексикой и выразительными средствами как классического,

<sup>9</sup> Вторая и четвертая картины «Лебединого озера» были поставлены балетмейстером Львом Ивановичем Ивановым.

так и характерного танца. К. А. Есаулова осуществляла свои авторские постановки, а также редактировала и переносила балеты и в других театрах СССР. Ее постановки были в репертуаре Челябинского, Саратовского, Воронежского и других театров оперы и балета.

С 1949 года К. А. Есаулова по совместительству начала работать в молодом Пермском хореографическом училище в качестве преподавателя классического, характерного танца, актерского мастерства, балетмейстера и методиста специальных дисциплин. В своей педагогической деятельности К. А. Есаулова воплотила и развила унаследованный ею стиль ленинградской школы балета, для которой были характерны чистота позиций, отточенность и филигранность каждой позы, сдержанность манеры исполнения и удивительное сочетание безупречной техники и актерской наполненности. Следуя многолетним традициям этой школы, К. А. Есаулова требовала глубокой осознанности, дисциплины и полной отдачи на каждом уроке. Помимо блестящего владения методикой преподавания специальных дисциплин, она обладала поразительным умением создавать рабочую и, вместе с тем, творческую атмосферу на уроках, а также раскрывать и развивать художественную индивидуальность каждого ученика, под которой в хореографическом искусстве понимается неповторимое единство врожденных качеств музыкальности, пластичности, артистизма, чувства стиля, природной грации, индивидуальной манеры исполнения и т. д.

Современники К. А. Есауловой вспоминают ее как доброжелательного и открытого для общения, по-настоящему интеллигентного человека; как настоящую ленинградку, а ученики — как требовательного, но справедливого педагога, который вел каждый урок так, словно это было небольшое сценическое представление. Благородство, которое было присуще К. А. Есауловой в жизни, превращалось в особый стиль преподавания в балетном классе. Пермский журналист, писатель Татьяна Чернова так писала об уроках К. А. Есауловой: «Каждое занятие превращалось в необычный спектакль с захватывающим сюжетом, где главным действующим лицом был характерный танец. Выхваченный из глубины народного творчества, но обогащенный, усовершенствованный, он становится произведением подлинного искусства» [4, с. 60].

К. А. Есаулова неутомимо боролась с отношением к характерному танцу как к второстепенному и маловажному предмету. Она держала авторитет своей дисциплины на высоте, помня завет А. Я. Вагановой о том, что характерный танец — это равноценная классическому танцу важная составляющая балетного спектакля, и для каждого артиста крайне важно овладеть ее выразительными средствами [14, с. 59–60]. К. А. Есаулова стремилась заморозить детей характерным танцем, заинтересовать их, привить к нему любовь, объясняя природу, сущность, культурные истоки и смысл каждого движения. Она хотела добиться танца «с душой», а не просто технически правильного исполнения

движений. Выдающийся педагог не просто передавала свои знания и умения (того, что ограничивается понятием «методика») последующим поколениям танцовщиков, в свои уроки она привносила творческую атмосферу, эстетику, манеру исполнения и чувство стиля, вдохновение — все то, что называли и будут называть «ленинградской школой» балета.

Народные танцы К. А. Есаулова любила и изучала всю свою жизнь. Она убежденно считала, что характерный танец, которому она так увлеченно учила будущих артистов, украшает любой спектакль, любой концерт, создает атмосферу яркого праздника, и потому требует хорошей выучки не менее, чем классический танец. Ее уроки отличались динамичностью, выразительностью. Они давали ученикам представление о самобытности и художественном колорите народных танцев, которые обрели в рамках классических приемов академичность и благородную манеру.

Одна из ее учениц, выпускница Пермского хореографического училища 1952 года по классу Е. Н. Гейденрейх [15], впоследствии его директор с 1986 по 1997 год, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель искусств Северной Осетии, заслуженный работник культуры Монголии, кавалер ордена Дружбы народов Нинель Георгиевна Пидэмская отмечала в своих воспоминаниях, что уроки характерного танца К. А. Есауловой сыграли огромную роль в ее творческой судьбе: «У нее были особые руки, очень мягкие. Вообще смотреть на нее в классе было огромным удовольствием — так красиво и “стильно” она все показывала. Особенно ей удавались восточные танцы» [4, с. 61]. Н. Г. Пидэмская также отмечала еще одну существенную деталь в методике преподавания своего педагога: на уроке К. А. Есаулова никогда не показывала отдельно взятое движение, предпочитая связку, пусть небольшую, но все-таки композицию движений. Такой подход очень нравился ученикам. Он развивал память, координацию и делал урок интересным. Эта немаловажная деталь говорит об особом индивидуальном мастерстве педагога и подчеркивает осознание К. А. Есауловой разницы в преподавании классического танца, где каждое движение непременно сначала изучается в «чистом виде» (т. е. вне связи с другими элементами экзерсиса) и характерного танца, в котором допустимо сразу вводить небольшие танцевальные комбинации с использованием новых движений.

Как педагог К. А. Есаулова осуществила в Пермском хореографическом училище один выпуск по классическому и двадцать по характерному танцу, воспитав целую плеяду прекрасных танцовщиков, многие из которых стали блестящими исполнителями не только классических, но и характерных танцев. Это заслуженные артистки России: Нина Дьяченко, Татьяна Колотильщикова, Елена Каменская, профессор Геннадий Малхасянц, народный артист СССР Игорь Шаповалов, народный артист России Альберт Галичанин и многие другие.

Некоторые из учеников К. А. Есауловой после завершения своей исполнительской карьеры продолжили дело своего учителя и стали выдающимися педагогами характерного танца. В качестве примера можно назвать Татьяну Сеерафимовну Колотильщикову, которая всецело посвятила себя исполнению и преподаванию характерного танца как в России, так и за рубежом. Благодаря самоотверженному труду этого педагога характерный танец прочно вошел в концертные программы Пермского хореографического училища, где продолжают держать профессиональную высоту, заданную когда-то К. А. Есауловой.

В Пермском хореографическом училище К. А. Есаулова вела огромную творческую работу. Как балетмейстер она поставила для учащихся балеты «Доктор Айболит» на музыку И. Морозова (1950), сочетавший классический, характерный, современный танец и акробатику; «Щелкунчик» на музыку П. Чайковского (1955), в котором очень интересным, благодаря нестандартному хореографическому решению, был вальс снежинок и партия мышей для девочек с использованием пальцевой техники; «Чудесница» («Царица полей», 1961) на музыку пермского композитора Г. Терпиловского, а также много концертных номеров.

К. А. Есаулова обладала феноменальной хореографической памятью: она помнила многие старинные танцы<sup>10</sup>, постановки, вариации и композиции, что говорит о великолепной профессиональной эрудиции [5, с. 9]. Благодаря этому качеству, она вспомнила и поставила в училище «Шопениану» Михаила Фокина — балет практически неизвестный в Перми.

Ее неутомимой энергии можно было только завидовать. Каждый год она создавала новые концертные программы. К. А. Есауловой создано множество концертных номеров в хореографических училищах и в театрах, ансамблях и на эстраде. Ее хореографическое наследие составляет около ста пятидесяти работ (балеты и концертные номера) [13]. Что бы ни ставила К. А. Есаулова — сложный многоактный балет или же небольшой концертный номер, ее постановки всегда отличались безукоризненным вкусом, интересными хореографическими решениями и высокой сценической культурой.

Сорок один год длился ее педагогический путь в Перми. В 1953 году она была назначена на должность художественного руководителя Пермского хореографического училища и проработала в этом качестве до 1960 года, а затем снова занимала этот пост с 1963 по 1965 год.

За большую творческую работу в Пермском хореографическом училище и Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского К. А. Есаулова

---

<sup>10</sup> Вероятно, речь идет о традиционных старинных танцах (менуэт, сарабанда, жига, алеманда, гавот и т. д.), которые изучались на исполнительском отделении и педагогических курсах Ленинградского хореографического техникума в рамках дисциплины «Историко-бытовой танец», разработанной Н. П. Ивановским [16, с. 114–115].

была многократно награждена почетными грамотами и благодарностями администрации училища и Министерства культуры РСФСР, а также орденом «Знак Почета» (1960), медалью «Ветеран труда».

Итак, на материале автобиографии К. А. Есауловой нами был прослежен путь творческого становления педагога, выявлена преемственность по отношению к педагогам ленинградской школы (А. Я. Вагановой, А. И. Бочарову, А. В. Ширяеву, А. В. Лопухову), а также по отношению к носителям довагановской императорской традиции (Е. Н. Гейденрейх, М. Ф. Романовой). Обозначена важность балетмейстерской деятельности К. А. Есауловой в решении учебных задач и в организации сценической практики учащихся. Своей педагогической деятельностью в Перми К. А. Есаулова в очередной раз доказала универсальность вагановской методики преподавания классического танца, которая позволяет с успехом возвращать не только классических, но и характерных танцовщиц. Опираясь на эту методику и применяя на практике все достижения ленинградской школы балета, К. А. Есаулова выпустила множество «звезд» характерного танца, которые не только в очередной раз прославили советский балет, но и внесли свой бесценный вклад в развитие и популяризацию характерного танца как неотъемлемой части хореографического спектакля.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Личный листок по учету кадров Е. Н. Гейденрейх // Архив Пермского государственного ордена «Знак Почета» хореографического училища. С. 1.
2. Силкин П. А. Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. 137 с.
3. Пасютинская В. М. Из истории становления высшего хореографического образования // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 71–90.
4. Чернова Т. Рождение Лебедя: слово о Пермском хореографическом училище, его педагогах и питомцах. Пермь: Пермское книжное издательство. 2001. 216 с.
5. Есаулов И. Г., Есаулова К. А. Методика преподавания народно-сценического танца. СПб.: Планета музыки. 2014. 208 с.
6. Педагогический состав. Личное дело Есауловой К. А. Биография Есауловой К. А. // Архив Пермского государственного ордена «Знак Почета» хореографического училища.
7. Есаулова К. А. Пояснения к уроку // Советский балет. 1986. № 6. С. 63.
8. Список выпускников ЛХУ с середины XVIII по 1937–1938 гг. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой // ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 2. Д. 110. Л. 134.
9. Устав Ленинградского государственного хореографического техникума при Дирекции Ленинградских академических театров (1928 год). Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой // ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Д. 172.

10. Силкин П. А. История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. 278 с.
11. Балинская О. В. Творчество балетмейстера Б. А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2013. 181 с.
12. Абызова Л. И. Военные хроники ленинградского балета. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2020. 164 с.
13. Субботин Е. П. Есаулова Ксения Андреевна [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Пермский край» URL:<https://web.archive.org/web/20161107011152/http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803875964> (дата обращения: 30.03.2023).
14. Пушкина И. А. А. Я. Ваганова: в зоне внимания — характерный танец // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 53–61.
15. Список выпускников Пермского хореографического училища 1952 г. // Архив пермского государственного ордена «Знак Почета» хореографического училища.
16. Зайцева Ю. В. Исторический танец (основоположники методики преподавания исторического танца в стенах школы имени А.Я. Вагановой) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2 (20). С. 113–122.
17. Пидэмская Н. Г. Жизнь моя — любовь моя: о педагогах, выпускниках и сотрудниках Пермского хореографического училища. Пермь: [Б. и.], 2006. 104 с.

## REFERENCES

1. Lichnyj listok po uchetu kadrov E. N. Gejdenrejkh // Arhiv Permskogo gosudarstvennogo ordena «Znak Pocheta» horeograficheskogo uchilishcha. S. 1.
2. Silkin P. A. Russkaya shkola klassicheskogo tanca. Agrippina Yakovlevna Vaganova. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. 137 s.
3. Pasyutinskaya V. M. Iz istorii stanovleniya vysshego horeograficheskogo obrazovaniya // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2012. № 3. S. 71–90.
4. Chernova T. Rozhdeniya lebedya : slovo o Permskom horeograficheskom uchilishche, ego pedagogah i pitomcah. Perm': Permskoe knizhnoe izdatel'stvo. 2001. 216 s.
5. Esaulov I. G., Esaulova K. A. Metodika prepodavaniya narodno-scenicheskogo tanca. SPB.: Planeta muzyki. 2014. 208 s.
6. Pedagogicheskij sostav. Lichnoe delo Esaulovoj K. A. Biografiya K. A. Esaulovoj. // Arhiv permskogo gosudarstvennogo ordena «Znak Pocheta» horeograficheskogo uchilishcha.
7. Esaulova K. A. Poyasneniya k uroku // Sovetskij balet. 1986. № 6. S. 63.
8. Spisok vypusknikov LHU s serediny XVIII po 1937–1938 gg. Akademiya Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj // CGALI. F. 259. Op. 2. D. 110. L. 134.

9. Ustav Leningradskogo gosudarstvennogo horeograficheskogo tekhnikuma pri Direkcii Leningradskih akademicheskikh teatrov (1928 god). Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj // CGALI. F. 259. Op. 1. D. 172.
10. *Silkin P. A.* Istoriya stanovleniya i razvitiya teorii i praktiki professional'nogo obucheniya klassicheskomu tancu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2014. 278 s.
11. *Balinskaya O. V.* Tvorchestvo baletmejestera B. A. Fenstera v kontekste razvitiya sovetского baletnogo teatra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2013. 181 s.
12. *Abyzova L. I.* Voennye hroniki leningradskogo baleta. 2-e izd., ispr. i dop. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 164 s.
13. *Subbotin E. P.* Esaulova Kseniya Andreevna [Elektronnyj resurs] // Elektronnyaya enciklopediya «Permskij kraj» URL:<https://web.archive.org/web/20161107011152/http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803875964> (data obrashcheniya: 30.03.2023).
14. *Pushkina I. A.* A. Ya. Vaganova: v zone vnimaniya — harakternyj tanec // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. № 2 (67). 2020. S. 53-61.
15. Spisok vypusnikov 1952 g. // Arhiv permskogo gosudarstvennogo ordena «Znak Pocheta» horeograficheskogo uchilishcha.
16. Zajceva Yu. V. Istoricheskij tanec (osnovopolozhniki metodiki prepodavaniya istoricheskogo tanca v stenah shkoly imeni A. Ya. Vaganovoj) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2008. № 2 (20). S. 113–122.
17. *Pidemskaya N. G.* Zhizn' moya — lyubov' moya : o pedagogah, vypusnikah i sotrudnikah Permskogo horeograficheskogo uchilishcha / N. G. Pidemskaya. Perm': [B.i.]. 2006. 104 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Старовойтова Е. С. — аспирант, артистка балета; [polar\\_lights@list.ru](mailto:polar_lights@list.ru)  
ORCID 0000-0002-4404-9637

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Starovoitova E. S. — Postgraduate Student, Ballet Artist; [polar\\_lights@list.ru](mailto:polar_lights@list.ru)  
ORCID 0000-0002-4404-9637

УДК 7.067

## КНИГА В КУЛЬТУРНО-ЛИЧНОСТНОМ СТАНОВЛЕНИИ БУДУЩЕГО АРТИСТА

*Филановская Т. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых,  
ул. Горького, д. 87, Владимир, 600000, Россия.

Статья посвящена исследованию роли вдумчивого чтения книги в культурно-личностном становлении будущего артиста, танцовщика, актера, художника. Подчеркивается актуальность процесса чтения для будущих специалистов художественной культуры, так как их профессиональная деятельность наполняет социокультурное пространство духовными смыслами. Также рассматриваются функции книги как структурированного и эталонного хранителя духовного опыта поколений. Отмечена гуманистическая суть книги как важнейшего средства трансляции знаний, социального опыта и профессионального становления будущего артиста. Обоснована и рекомендована основная литература по проблемам теории и философии искусства, истории балета и хореографического образования в России. Автором подчеркнут большой вклад Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в сохранение и популяризацию классического книжного наследия России, посвященного танцевальному и театральному искусству.

**Ключевые слова:** бумажная книга, электронная книга, библиосфера, культурно-личностное становление, трансформация книги, хореографическое искусство, архивные материалы.

## THE BOOK IN THE CULTURAL AND PERSONAL FORMATION OF THE FUTURE ARTIST

*Filanovskaya T. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletov, 87, Gorky st., Vladimir,  
600000, Russia.

The article is devoted to the study of the role of thoughtful reading of a book in the cultural and personal development of the future artist, dancer, actor, artist. The relevance of the reading process for future specialists in artistic culture is emphasized, since their professional activities fill the socio-cultural space with spiritual meanings. The functions of the book as a structured and reference custodian of the spiritual experience of generations are also considered.

The humanistic essence of the book is considered as the most important means of transmitting knowledge, social experience and a means of professional development of the future artist. A review of the literature on the history of the art of ballet and choreographic education in Russia is recommended for the professional development of a student. The author emphasizes the great contribution of the Vaganova Ballet Academy in the preservation and popularization of the classical book heritage of Russia, dedicated to dance and theatrical art.

**Keywords:** paper book, electronic book, bibliosphere, cultural and personal development, book transformation, choreographic art, archival materials.

Культура первой четверти XXI века обусловлена новым типом постиндустриального информационно-цифрового общества. Технологические, экономические, нравственно-ценностные изменения настолько масштабны, что ученые говорят о культурном сдвиге, который формирует новое культурное пространство. Под влиянием системы факторов происходит трансформация многих культурных феноменов, в том числе и книги как самодостаточного, уникального явления культуры. Тотальное господство интернета, электронное тиражирование обостряет проблему не столько выживания бумажной книги, но и сохранения книжной культуры для молодого поколения, которая тысячами формировала Homo Cogitus.

Сегодня в условиях распространения интернет-коммуникации, а также интер- и гипертекста важнейшей задачей системы образования становится осмысление роли чтения книги, которая в любом (бумажном, электронном или аудио-) формате остается структурированным хранителем духовного опыта поколений. Особенно это актуально для будущих специалистов художественной культуры, так как именно их профессиональная деятельность наполняет социокультурное пространство духовными смыслами. Поэтому книга и ее вдумчивое чтение играют огромную роль в личностно-культурном становлении будущего артиста, актера, художника, танцовщика.

Актуальность исследования трансформации книги и ее роли в профессиональном становлении артиста подтверждает факт наличия большого количества определений данного понятия, из которых ни одно не является полным и исчерпывающим. Например, отметим, на наш взгляд, удачное определение, сформулированное И. Е. Баренбаумом: книга — «...это произведение письменности или печати, имеющее любую читаемую знаковую форму (идеографическую, алфавитную, нотную, цифровую), зафиксированную на любом материале (камень, глина, кожа, папирус, шелк, доска, бумага, синтетические материалы), выполняющее одновременно ряд функций (информационную,

коммуникативную, идеологическую, познавательную, эстетическую, этическую и иные) и адресованное реальному или абстрактному читателю» [1, с. 11].

В культурологическом и философском дискурсе исследуется проблема деконструкции книги и института авторства (Р. Барт, Ж. Деррида), значение книги как движущего элемента культуры раскрыто в трудах А. И. Арнольдова, Ю. М. Лотмана, В. К. Кантора, А. А. Пелипенко, В. А. Ремизова, А. К. Секацкого. Всё активнее обсуждается проблема вытеснения бумажной книги электронным форматом (Н. Луман, В. М. Межуев, Р. Шартье), проблемы эстетики оформления книги решают художники. Сравнительно недавно в научный оборот вошел термин «библиосфера», который подчеркивает ее функциональную роль: социальную коммуникацию, «...в которой передача социальной информации во времени и пространстве осуществляется путем создания, распространения, хранения и использования книги как особого рода документа» [2, с. 3].

Книговедение анализирует динамику материальной основы книги. В Древнем Египте, Вавилоне, Шумерах в III тыс. до н. э. первые книги создавали клинописью на глиняных табличках, на папирусе, который скручивали в свитки. В Китае во II тыс. до н. э. иероглифы наносились на каменную поверхность, гадательные кости, ритуальные бронзовые сосуды, далее тексты наносили на деревянные дощечки, бамбуковые планки и шелковые свитки, украшенные многоцветными рисунками. В III–IV веках стала использоваться бумага. В России и странах Европы для письма приспособляли берестяную кору, поэтому первые «книги» называют берестяными грамотами. Настоящие рукописные книги выполнялись на пергаменте и щедро украшались золотом и драгоценными камнями, подчеркивая их ценность. Изобретение печатного станка способствовало распространению массовой книги, которая стала проще и доступнее. Бумажная книга трансформировалась в XX веке в микрофильм, диск, аудио и электронную книгу, однако изменения внешнего облика книги не так важны, как трансформация ее содержания.

Кризис современной книжной культуры заключается совсем не в вытеснении бумажных книг электронным или аудио-форматом — наоборот, для молодежи, привыкшей жить в ускоренном темпе, решать одновременно несколько задач, цифровой вариант книги открывает возможности чтения в любом месте. Серьезной проблемой является падение интереса читателя к серьезной литературе, увлечение детективами, легкими историческими зарисовками, любовными романами. Такое легкое чтение не содержит ясной оппозиции возвышенного и низменного, добра и зла, героя и предателя. Задача образования как целенаправленного и организованного процесса — сформировать навыки выбора ценностно значимой литературы.

С точки зрения теории культуры системоопределяющим смыслом книги является ее духовно-нравственная роль в формировании личности. Гуманистическая

суть книги, ее истинный смысл — в том, что она является важнейшим средством трансляции знаний и социального опыта. В личностно-культурном плане книга с самого раннего детства всегда была источником развития и саморазвития человека, постижения многообразного мира и себя самого.

У будущего специалиста в сфере художественной культуры важно сформировать систему духовно-эстетических ориентиров, нравственных ценностей, которые будут «маяками» в творческой деятельности. Убежденность в необходимости поисков истины, добра, красоты, трансляции этих категорий через произведения искусства приходит в процессе формирования у студента целостной картины мира. Огромную роль в этом играет художественная, философская, историческая, искусствоведческая литература. «...Если в жарком бою испытал, что почём, — значит, нужные книги ты в детстве читал», — эти слова В. С. Высоцкого подчеркивают воспитательный потенциал чтения «нужных» книг. Золотой фонд мировой классической литературы от А. С. Пушкина до Э. Хемингуэя доступен для чтения, так как именно на его основе формируются фонды серьезных библиотек. Среди философских трудов мы рекомендовали бы почитать «Размышления» М. Аврелия, «Нравственные письма к Луцилию» Сенеки, «Человек в поисках смысла» В. Франкла, «Опыты» Монтеня, «Эссе» Р. У. Эмерсона и другие произведения. Среди интереснейших исследований, помогающих понять сущность, тайну и динамику развития искусств, отметим следующие книги: «История искусства» Э. Гомбриха, «Восстание масс» Х. Ортега-и-Гассета, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Бенямина, «Запечатленное время» А. Тарковского, «История красоты» и «История уродства» У Эко, «Искусство видеть» Дж. Бергера и другие.

Какие книги следует рекомендовать будущему хореографу, танцовщику, балетному критику для тщательного изучения истории и теории театрально-хореографического искусства? Здесь перечень литературы не такой обширный, как в других гуманитарных отраслях знаний. Это объясняется незыблемыми традициями, строгой последовательностью в изучении искусства танца, сравнительно небольшим числом специалистов данного профиля.

Учебники и учебные пособия играют важнейшую роль в постижении глубин выбранной профессии, освоении ряда профессиональных компетенций. Это многократно переизданные учебные пособия по классическому танцу, ставшие классикой изучения хореографического искусства. Список авторов, конечно же, открывает А. Я. Ваганова, учебник которой «Основы классического танца» был впервые издан в 1934 году. В период 1930–1970-х годов выпустили учебники такие блистательные педагоги классического танца, как А. М. Мессерер, В. С. Костровицкая, А. А. Писарев, Н. И. Тарасов, Е. П. Валукин. Основоположниками методики преподавания историко-бытового

и народно-сценического танца (М. В. Васильева-Рождественская, Т. А. Устинова, Т. С. Ткаченко) написаны учебно-методические пособия. Прекрасные танцовщики и педагоги характерного танца А. В. Ширяев, А. В. Лопухов, А. И. Бочаров обобщили в учебниках свой личный исполнительский и педагогический опыт. Специалисты широкой эрудиции, знатоки всех тонкостей балетного искусства Ю. А. Бахрушин, В. М. Красовская выпустили серию книг по теории и истории русского и западноевропейского балета. Р. В. Захаров, Ф. В. Лопухов, интересно поставившие на сцене классические балетные спектакли, создали учебники по искусству балетмейстера. Студентам, будущим специалистам в области хореографии полезно изучить рассуждения по теории стиля и эстетики танца в трудах В. В. Ванслово, Г. Д. Добровольской, Е. Я. Суриц, В. И. Уральской. Эти работы внесли значительный вклад в развитие танцевального искусства и организацию хореографического образования в Советском Союзе.

Выделим особо труды, посвященные истории хореографического образования. Это «История театрального образования в России» — обстоятельный и объемный труд В. Н. Всеволодского-Гернгросса, который был опубликован в 1913 году и до сих пор не переиздавался [3]. Сохранившийся в малом количестве двухтомник под названием «Материалы по истории русского балета» (под редакцией М. Борисоглебского) был опубликован впервые в 1938 году к юбилейной дате: 200-летию основания Ленинградского хореографического училища. В нем заключены воспоминания различных авторов, а также нормативные документы, регламентирующие процессы образовательной деятельности: Положение о «Ея Императорского Величества Танцевальной Школе» (1738), Уставы Императорских Театральных училищ (1809; 1829; 1965; 1888), Инструкция Императорским Санкт-Петербургскому и Московскому Театральным Училищам (1890), Положение об Императорских Театральных Училищах (1900), Декрет Совета Народных Комиссаров от 05.07.1918 о реорганизации Петроградского Театрального Училища [4]. Отрадно, что портал Научной электронной библиотеки предлагает читать книги онлайн бесплатно. Истории становления и развития Московской государственной академии хореографии посвящена книга, написанная в соавторстве Э. В. Бочарниковой и О. М. Мартыновой [5], а также сборник под редакцией бессменного директора Московского хореографического училища с 1960 по 2001 год С. Н. Головкиной [6].

Для студентов и аспирантов, которые занимаются научными исследованиями, полезным является обращение к периодике, в том числе исторической. Крупнейшим источником научных знаний может послужить «Ежегодник Императорских театров», регулярно выходивший в период 1892–1915 годов, содержащий богатейший справочно-фактологический материал о Театральных училищах при Императорских театрах Москвы и Петербурга – Петрограда. В исторических разделах библиотек можно найти номера дореволюционных

специализированных журналов: «Репертуар русского театра», «Пантеон русского и всех европейских театров», «Театральный альбом», «Театральный мирок», «Артист», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь».

Послереволюционные журналы отличаются другой стилистикой и отражают смену концепции художественной жизни новой России. Они издавались непродолжительное время: от трех до шести лет, передавали культурный слом эпохи и поиски новых путей в искусстве. Назовем «Вестник государственных театров», «Жизнь искусства», «Вестник работников искусств», «Рабочий и театр», «Искусство и жизнь», «Театр». Журнал «Балет» впервые вышел в 1907 году и далее то закрывался совсем, то возобновлял свои регулярные выпуски.

Зачем будущему специалисту изучение предыдущих эпох, погружение в мысли известных людей, их прошлый опыт, как будто не имеющий отношения к современности? Книги не только создают вымышленные миры, но и реконструируют культурно-историческую реальность, создают полное понимание прошлой эпохи, деталей быта, привычек людей, художественную атмосферу эпохи. Чтение увлекает полнотой вовлечения в жизнь известнейших людей, кумиров прошлого. Полагаем, что внимательное чтение воспоминаний современников минувшей эпохи способствует воспитанию у студента корпоративной культуры театрального и хореографического сообщества. Почувствовать дух и атмосферу эпохи помогут воспоминания таких литераторов, общественных деятелей позапрошлого века, как П. Майков, А. Бенуа, Ф. Булгарин, А. Гозенпуд.

Чтобы полюбить танец всей душой, надо знать историю его развития. Книга всегда служила уникальным способом вхождения в иные миры, другие пространства, в жизнь других людей. Благодаря книге можно путешествовать во времени. Особенно, если читать книги, написанные в XVIII или XIX веке, с их неповторимой сегодня стилистикой и несколько устаревшей для современного уха лексикой. Например, любопытны записки о русском танце Якоба Штелина, немца по происхождению, жившего в Санкт-Петербурге с 1735 по 1785 год, одного из первых историографов русского искусства: «Простой русский деревенский танец — по-видимому, древнего славянского происхождения, с некоторой примесью татарщины... Он состоит не из скачков и прыжков, а заключается в изящном и медленном движении дамы и в частых, глубоких сгибаниях и выпрямлениях кавалера или в его приседаниях, при которых ноги в коленях быстро вытягиваются и снова сгибаются» [7, с. 49].

Достоверные хроники развития русского театра в период с 1673 по 1825 год представлены в капитальном труде Пимена Арапова «Летопись русского театра», вышедшем в 1861 году (год смерти автора). Дореволюционный шрифт, обороты речи, иные конструкции предложений переносят читателя почти на два века назад. Читатель детально узнает о механизмах зарождения

хореографического образования в России на основе приведенных документов Императорского двора: «Каждого, принимаемого в русскую службу иностранного мастера или артиста, обязывать обучать своему искусству поручаемых ему для того русских учеников по назначению правительства» [8, с. 302]. Блестяще изложены подробности о том, как иностранные балетмейстеры и танцовщики в течение полутора столетий обучали русских танцовщиц балетному искусству. Сегодня в электронной библиотеке можно прочитать сканированный оригинал летописи.

Роскошные четыре тома книги «История танца» С. Н. Худекова поражают богатством визуального ряда. Более 15 тысяч редких фотографических документов, посвященных истории танцев, собрал неутомимый автор по всему свету. Человек энциклопедических знаний, драматург, искусствовед, издатель и коллекционер, автор нескольких либретто к постановкам М. Петипа, Худеков увлекает рассказами о балетах и танцовщицах, костюмах и музыке. В 2009 году вышло переиздание книги «Иллюстрированная история танцев» [9].

Любопытен исторический очерк российского историка В. Михневича «Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете», вышедший в свет в 1882 году. Автор прослеживает историю развития национального танца от истоков до его балетной формы. Опираясь на дневники приближенных императорского двора, он отмечает: «Вследствие такой привычки к огромности и великолепию зрелищ в дни Анны Иоановны и Елизаветы Петровны, русский двор имел в своем штате такое необычайно большое количество разного рода артистов, увеселителей и потешников, какого, по замечанию одного компетентного историка, не водилось тогда ни при каком другом европейском дворе» [10, с. 305]. Книга переиздана в 2015 году, но прочитать ее в издании 1882 года куда интереснее!

Также в 1882 году вышло первое издание книги К. А. Скальковского «Балет: его история и место в ряду изящных искусств». По сути, это первое искусствоведческое исследование балетного танца. Автор доказывал его эстетическое значение для публики и подчеркивал сложнейший путь освоения этого мастерства: «Искусство создает балет, а гений дает ему душу. Это — статуя Пигмалиона, оживленная его гением; это картина, составленная из живых лиц движущихся, действующих, выражающих все игрою физиономии, жестами и позами, музыка заменяет им слова... Все, что прекрасно в живописи и скульптуре, прекрасно и в танцах» [11, с. 12]. Сохранился экземпляр книги К. Скальковского, подаренной им великому М. Петипа с автографом автора: «В знак почтительного уважения господину Мариусу Петипа, чьи восхитительные работы вдохновили написать эту маленькую книгу». Порекомендуем также оригинальные записные книги, посвященные различным аспектам искусства танца, следующих авторов XIX века: И. Г. Георги, Р. М. Зотова, И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, А. А. Плещеева, В. Я. Светлова, С. М. Волконского и других.

Будущие артисты, которые проводят научные исследования, посвященные истории отечественного и западноевропейского хореографического искусства, с огромным удовольствием могут прочитать статьи, книги таких авторов, как А. Я. Левинсон, А. Л. Волынский, Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимский, И. И. Соллертинский, Н. И. Эльяш, А. А. Соколов-Каминский, В. М. Гаевский, и многих других.

Мемуары, дневники, воспоминания — особый жанр для увлекательного чтения, так как личный опыт известных людей остается уникальным средством вхождения в иные исторические миры, когда читателя захватывают размышления и описания каждодневной бытовой жизни других, когда можно путешествовать во времени. Дневники, письма, рассказы очевидцев с их личностными оценками погружают читателя в другую культурно-историческую эпоху, показывают непростые повороты судьбы выдающихся людей искусства. Воспоминания бывших воспитанников Петербургского театрального училища реконструируют учебный процесс, повседневный быт учебного заведения, дают представление о репертуаре Мариинского театра, на сцене которого воспитанники были заняты практически в каждом спектакле. Из отдельных фрагментов воспоминаний складывается целостный мир художественной жизни, неповторимая атмосфера театральной жизни в России XIX–XX веков.

В исторических номерах периодической печати можно найти живые по слогу и насыщенные эмоциями воспоминания воспитанников Петербургского театрального училища. Журнал «Русская старина» опубликовал воспоминания Н. И. Куликова о годах обучения, журнал «Новое слово» — записки А. А. Соколова, И. И. Вальберха, П. А. Каратыгина. «Исторический вестник» напечатал воспоминания А. П. Натаровой, а журнал «Артист» — мемуары артиста императорских театров Т. А. Стуколкина. Мемуарная литература в полноценном книжном объеме представлена работами таких известных балерин и педагогов танца, как Е. О. Вазем, М. Ф. Кшесинская, Т. П. Карсавина, Е. М. Люком, Г. Д. Кремшевская, Л. В. Евтемьева, и других. Сегодня есть возможность прочитать воспоминания о годах учебы в Московском театральном училище бывших воспитанников, прославивших русскую сцену: М. В. Карнеева, В. И. Живокини, В. Кригер, М. Зотова. Более поздний период (начало и середину XX века) описали в своих книгах выдающиеся танцовщики, балетмейстеры и педагоги, выпускники Московского балетного училища: С. С. Холфина, В. Д. Тихомиров, И. А. Моисеев, С. М. Мессерер. По этим воспоминаниям, живым и ярким, можно воссоздать особенности методики обучения классическому и народно-сценическому танцу, повседневный быт в училище и интернате, психологические трудности освоения профессии.

В. А. Теляковский, продолжительное время занимавший пост директора Императорских театров (1901–1917), вел подробнейшие дневники,

раскрывающие сложнейшие взаимоотношения дирекции Театральных училищ с руководством театров, зависимость балетмейстеров от политики властей и размеров финансирования, выделяемого на театральные постановки.

Мемуары приоткрывают проблему элитарности балетного искусства, профессиональной закрытости балетного сообщества, уникальности системы подготовки кадров в императорской России и в Советском Союзе. Это книги М. М. Фокина, А. Я. Вагановой, Ф. В. Лопухова, Т. М. Вечесловой, А. В. Ширяева, В. С. Костровицкой, Ю. А. Бахрушина, А. М. Мессерера, Р. В. Захарова, Г. С. Улановой, Е. С. Максимовой, М. М. Плисецкой и других.

В издательском доме «Новое литературное обозрение», основанном в 1992 году, в серии «Театральная», вышли книги по теории и истории танцевального и театрального искусства, которые рекомендованы для подготовки студентов-гуманитариев. Назовем некоторые из них: книги М. Мейлаха «Эвтерпа, ты?» (2008); «Новая русская музыкальная критика. 1993–2003: в 3 т. Т. 2. Балет» под редакцией А. Рябина, П. Гершензона (2015); «Потусторонние встречи» В. М. Гаевского (2019), «Мариус Петипа» Н. Д. Чернышовой-Мельник (2022). Все эти новинки расширяют культурный кругозор, формируют художественный вкус будущего специалиста.

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой под руководством ректора, народного артиста России, лауреата Государственных премий Н. М. Цискаридзе в последние годы ведет активную издательскую деятельность как раритетных изданий, посвященных истории и теории искусства балета, многим аспектам хореографического образования, так и новых искусствоведческих, учебно-методических изданий. Это создает надежную базу культурно-личностного воспитания будущего специалиста в сфере хореографического искусства.

Отрадно, что большая часть книжного наследия активно переиздается в настоящее время. Однако нельзя не отметить важность изучения для научных исследований архивных документов. Многие из них не опубликованы, хранятся в фондах государственных архивов в Москве: Российского государственного исторического архива (РГИА), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ); в архивах Театрального музея имени А. А. Бахрушина, Московской государственной академии хореографии (МГАХ). В РГАЛИ открыты для изучения письма, заметки, документы, иконографический материал из личных фондов А. Л. Волынского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. А. Горского, В. П. Погожева, К. А. Скальковского, С. Н. Худекова и многих других ярких деятелей искусства. С уникальными документами можно познакомиться также в архивах Санкт-Петербурга. Личные фонды известнейших балерин и балетных критиков (Т. М. Вечесловой, Г. Комлевой, В. С. Костровицкой, В. М. Красовской, А. Е. Осипенко, Ю. И. Слонимского, А. В. Ширяева,

Л. В. Якобсона) хранятся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) Санкт-Петербурга и ждут своих исследователей.

Таким образом, чтение книг в любом формате их издания способствует не только постижению основ профессионального мастерства, но, главным образом, насыщению внутреннего мира культурными смыслами, развитию духовности, преданности профессии, уважению к выдающимся мастерам искусства театра и танца.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбаум И. Е. К вопросу об универсальном определении понятия «книга» // Книга. Исследования и материалы. М.: Книжная палата, 1977. № 34. С. 5–13.
2. Швецова-Водка Г. Н. Учение о библиосфере — новый вклад в библиотечно-информационную науку // Библиосфера. 2017. № 1. С. 3–9.
3. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. СПб.: Дирекция Имп. театров, 1913. Т. 1: XVII и XVIII вв. 463 с.
4. Материалы по истории русского балета: в 2 т. // сост. М. Борисоглебский. Т. 1. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища (1738–1888). Л.: ЛГХУ. 1938. 380 с.; Т. 2. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища (1888–1818). Л.: ЛГХУ, 1939. 355 с.
5. Бочарникова Э. В., Мартынова О. М. Московское хореографическое училище: краткий исторический очерк. М.: Искусство, 1954. 145 с.
6. Там, где рождается танец // под ред. С. Н. Головкиной. М.: Московский рабочий, 1977. 128 с.
7. Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. Л.: Муз. Издательство, 1935. С. 49–143.
8. Арапов П. Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и компания, 1861. 386 с.
9. Худеков С. Н. Иллюстрированная история танца. М.: Эксмо, 2009. 288 с.
10. Михнеич В. Исторические этюды русской жизни. Т. 2: Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). СПб., 1882. 376 с.
11. Скальковский К. А. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств балетомана. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 284 с.

#### REFERENCES

1. Barenbaum I. E. K voprosu ob universal'nom opredelenii ponyatiya «kniga» // Kniga. Issledovaniya i materialy. M.: Knizhnaya palata, 1977. № 34. S. 5–13.
2. Shvecova-Vodka G. N. Uchenie o bibliosfere — novyj vklad v bibliotechno-informacionnuyu nauku // Bibliosfera. 2017. № 1. S. 3–9.
3. Vsevolodskij-Gerngross V. N. Istoriya teatral'nogo obrazovaniya v Rossii. SPb.: Direkciya Imp. teatrov, 1913. T. 1: XVII i XVIII vv. 463 s.

4. *Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. // sost. M. Borisoglebskij. T. 1. Proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo Teatral'nogo uchilishcha (1738–1888). L.: LGHU. 1938. 380 s.; T. 2. Proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo Teatral'nogo uchilishcha (1888–1818). L.: LGHU, 1939. 355 s.*
5. *Bocharnikova E. V., Martynova O. M. Moskovskoe horeograficheskoe uchilishche: kratkij istoricheskij ocherk. M.: Iskusstvo, 1954. 145 s.*
6. *Tam, gde rozhdaetsya tanec // pod red. S. N. Golovkinoy. M.: Moskovskij rabochij, 1977. 128 s.*
7. *Shtelin Ya. Muzyka i balet v Rossii 18 veka. L.: Muz. Izdatel'stvo, 1935. S. 49–143.*
8. *Arapov P. Letopis' russkogo teatra. SPb.: Tip. N. Tiblena i kompaniya, 1861. 386 s.*
9. *Hudekov S. N. Illyustrirovannaya istoriya tanca. M.: Eksmo, 2009. 288 s.*
10. *Mihneich V. Istoricheskie etyudy russkoj zhizni. T. 2: Plyaski na Rusi v horovode, na balu i v balete (istoricheskij ocherk). SPb., 1882. 376 s.*
11. *Skal'kovskij K. A. Balet. Ego istoriya i mesto v ryadu izyashchnyh iskusstv baletomana. SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1882. 284 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Филановская Т. А. — д-р культурологии, доц.; [filanovskaya@rambler.ru](mailto:filanovskaya@rambler.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Filanovskaya T. A. —Dr. Habil. (Cultural Studies), Prof.; [filanovskaya@rambler.ru](mailto:filanovskaya@rambler.ru)

## БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

### ДВА ЛИКА «РАЙМОНДЫ»

*Розанова О. И.*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена двум премьерам балета «Раймонда» А. К. Глазунова, состоявшимся в мае 2023 года на Приморской сцене Мариинского театра во Владивостоке и в июне в Самарском академическом театре имени Д. Д. Шостаковича. Обе постановки осуществили художественные руководители балетных трупп: Эльдар Алиев — во Владивостоке, Юрий Бурлака — в Самаре. В основе первой — историческая постановка Мариуса Петипа (1898) в редакции Константина Сергеева (1948), вторая является реконструкцией утраченной московской постановки Александра Горского (1908). В рецензии отмечены своеобразие каждой постановки, ее художественные достоинства, оценена работа исполнителей.

**Ключевые слова:** «Раймонда», Приморская сцена Мариинского театра во Владивостоке, Самарский государственный академический театр имени Д. Д. Шостаковича, Александр Глазунов, Мариус Петипа, Александр Горский, Эльдар Алиев, Юрий Бурлака, Симон Вирсаладзе, Вячеслав Окунев.

### TWO PREMIERES OF THE BALLET *RAYMONDA*

*Rozanova O. I.*<sup>1</sup>

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

The paper is devoted to two premieres of the ballet *Raymonda* by A. K. Glazunov, which took place in May 2023 at the Primorsky Stage of the Mariinsky Theater in Vladivostok and in June at the Samara Academic Theater named after D. D. Shostakovich. Both performances were staged by the artistic directors of the ballet companies Eldar Aliev in Vladivostok and Yuri Burlaka in Samara. The

first one is based on the historical production by Marius Petipa (1898) edited by Konstantin Sergeev (1948), the second one is a reconstruction of the lost Moscow production by Alexander Gorsky (1908). The review noted the originality of each production, its artistic merits, and evaluated the work of the performers.

**Keywords:** Raymonda, Primorsky Stage of the Mariinsky Theater in Vladivostok, Samara State Academic Theater named after D. D. Shostakovich, Alexander Glazunov, Marius Petipa, Alexander Gorsky, Eldar Aliev, Yuri Burlaka, Simon Virsaladze, Vyacheslav Okunev.

В год 125-летия «Раймонды» в двух городах России — Владивостоке и Самаре, разделенных тысячами километров, состоялись долгожданные премьеры позднего шедевра Петипа [1, с. 106–116]. Обе премьеры прошли друг за другом в мае и июне, но спектакли оказались совершенно разными.

В основе «Раймонды» на Приморской сцене Мариинского театра — историческая постановка Петипа (Петербург, 1898) [2, с. 318–325]. С 1948 года спектакль идет в редакции Константина Сергеева со сценографией Симона Вирсаладзе [3, с. 30–31]. Художественный руководитель Приморской труппы Эльдар Алиев задался целью обновить постановку семидесятипятилетней давности, сделать ее более действенной, динамичной. Идея понятна и вполне оправданна. Ведь прекрасная «Раймонда» со дня рождения страдала сюжетной «недостаточностью». Слабость драматургии компенсировали изобилующая красивыми мелодиями, роскошно инструментованная музыка Глазунова и конгениальная ей хореография Петипа. Это богатство, включая Пиццикато сочинения Фёдора Лопухова и два адажио в Гран па картины «Сон» и во втором акте, а также Панадерос, мастерски поставленные К. Сергеевым, в точности воспроизведены в новой редакции. Но есть и существенные различия.

Эльдар Алиев значительно ужал и перестроил начало балета: изъяс сарацинского шейха Абдерахмана, введенного сюда самим Петипа для оживления бездейственной картины. Вместо него появился жених юной Раймонды Жан де Бриен. Небольшое адажио влюбленных прерывает король Андрей II, призывающий рыцаря в поход. Опечаленная разлукой Раймонда изливает душу в танцевальном монологе и погружается в сон. Эти фрагменты сочинил Алиев, дальше все идет в установленном порядке. Правда, имеется еще одно немаловажное новшество. Алиев без колебаний упразднил два музыкальных шедевра — Ноктюрн и Антракт. Божественной красоты мелодия, развитая в Антракте до патетической кульминации, нужна была для заполнения долгой паузы при смене декораций на вторую картину «Сон Раймонды». Жертва существенна, но у Алиева есть весомый резон. Музыку можно слушать в филармоническом исполнении или видеофильме, снятом по спектаклю

Мариинского театра. Эти фрагменты партитуры больше не звучат, зато балет лишился длиннот, обретя отсутствовавшую прежде компактность.

Есть и другие новшества, заметные лишь взгляду знатока. Например, первый танцевальный выход Раймонды происходит не на полупустой сцене, как прежде. Теперь героиню встречают все участники картины, включая исполнителей массового вальса, чем усиливается торжественность момента. Преобразились и зачины второго и третьего актов. Вместо долгих хождений статистов и пантомимных персонажей второй акт открывает чинный танец рыцарей и придворных дам в богатых «средневековых» одеяниях.

На каждом спектакле публика аплодирует величавой красоте оживленного танцем зрелища. Праздничную тональность последнего (свадебного) акта задает введенное постановщиком шествие всех его участников — исполнителей массовых (польского, венгерского) танцев и классического Гран па. Кстати, они же заполняют парадный зал замка в финальном эпизоде прощания с молодой парой, завершая весь спектакль созвучной музыке красочной многофигурной композицией.

Руку редактора можно заметить в некоторых вариациях, в частности, вставную вариацию в Гран па исполняют не одна, а две солистки — подружки Раймонды в предыдущих актах. Соответственно и вариацию четырех кавалеров исполняют два солиста-трубадура. Сделано это тактично, и возражений не вызывает.

Как и было задумано, благодаря редакционной правке «Раймонда» помолодела и похорошела. Впечатление первозданной свежести создает великолепное оформление. Тщательно воспроизведенные декорации Вирсаладзе грандиозны и вместе с тем лаконичны: только высокие арки и целая система драпировок по сторонам сцены и над ней. С цветовой холодной сине-голубой или теплой охристой гаммой декораций гармонично сочетаются костюмы персонажей, образуя сказочной красоты зрелище (художник по костюмам Вячеслав Окунев). Приятно отметить, что декорации и большая часть (свыше трехсот!) костюмов выполнены во Владивостоке, в собственных мастерских театра.

Изохрененная и вместе с тем классически стройная хореография нуждается в профессионально безупречных исполнителях ведущих партий, сольных и массовых классических и характерных танцев. Молодая труппа такими исполнителями располагает. Вершину академической классики она покорила без видимых усилий. Ничего неожиданного в том нет. В репертуаре театра лучшие классические балеты — «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Корсар», «Дон Кихот», современные спектакли — «Тысяча и одна ночь», «Жар-птица», уникальная «Федра», на которых труппа совершенствует мастерство. Дважды в год с неизменным успехом проходят гастролы Приморской сцены в Мариинском театре Санкт-Петербурга.

Худрук Э. Алиев пристально следит за качеством исполнения, предъявляя максимальные требования. Ему помогают педагоги-репетиторы: над «Раймондой» вместе с худруком работали Наталья Ралдугина, Александра Архангельская, Александр Курков (экс-премьер Мариинского), Сергей Золотарев. Результаты весьма убедительны.

В труднейшей роли Раймонды (два больших адажио, пять вариаций (!) коды, несколько танцевальных сцен) дебютировали Лилия Бережнова, Лада Сартакова, Ксения Абдулкаримова. Все трое благополучно справились с технической стороной партии, а вот нюансы хореографии пока что лучше удались опытной Л. Бережновой. Партнером всех дебютанток стал Денис Клепиков (два других исполнителя накануне премьеры получили травмы). Начинаящий солист (выпускник 2021 года) с честью выдержал нешуточное испытание, проявив отличные навыки в сольном и дуэтом танце, а также завидную выносливость.

Трижды буквально сгорал от испепеляющей страсти Абдерахман Юрия Зинурова — талантливого актера, наделенного еще и темпераментом, — редким, бесценным даром. Его герой так восторженно вскидывал руки при виде Раймонды, так властно повелевал своими подданными, что, казалось, сцена ему мала. Но тем поразительней кажется найденная артистом психологическая светотень, когда его Абдерахман смиренно склонялся перед неприступной красавицей или нежно прикасался щекой к ее руке.

Под стать шейху его свита. Экзотический Сарацинский танец, пламенный Панадерос накатывали огненной лавой под бурные аплодисменты зрителей. А в свадебном акте те же артисты преобразились в элегантных европейцев. Мазурку и Венгерский танец кордебалет и солисты (несколько составов) исполнили в надлежащей манере, подчеркнув контрасты медленных и быстрых темпов (характерные танцы перенесла солистка Мариинского театра Елена Баженова). Колоритны были «пешеходные» персонажи второго плана: величественный и невозмутимый король Андрей II Василия Неплюева; преданный, как пес хозяину, мгновенно выполняющий его приказы, не разгибающий изогнутой спины, приближенный шейха Али Айбек Базарбаев.

Мастерство исполнителей вкупе с изысканной красотой зрелищностью и превосходно звучащим оркестром (дирижеры Павел Смелков и Виталий Шевелев) принесли новой работе Приморской сцены Мариинского театра заслуженный успех.

Прямо противоположный путь избрал художественный руководитель балетной труппы Самары Юрий Бурлака. В основе его постановки — московский спектакль Александра Горского (1908) [4, с. 258–260] и его хореографическая редакция, осуществленная Леонидом Лавровским в 1945 году. «Балет прожил до конца 1960-х годов двадцатого столетия и сегодня незаслуженно забыт, —

пишет Ю. Бурлака. — Но у нас впервые есть возможность хотя бы приблизиться к нему, благодаря сохранившимся архивным кино- и фотоматериалам, эскизам костюмов, партитурам и клавирам, воспоминаниям артистов» [5, с. 7]. Эту возможность не мог упустить блестящий знаток и неутомимый собиратель старинной хореографии Бурлака. В воскрешение утраченной «Раймонды» он вложил страсть ученого, восторг первооткрывателя и колоссальный труд.

Идею горячо поддержал худрук самарского театра, главный дирижер Евгений Хохлов. Кропотливо работая с оркестром, дирижер добился столь многокрасочного звучания партитуры, что его мог бы одобрить сам Глазунов. Увлеченность темой чувствуется и в феерическом оформлении балета. У мэтра сценографии Вячеслава Окунева это уже третья «Раймонда», но по обилию красот, даже по количеству картин она превосходит все прежние. Достоин восхищения уже аванзанавес, искусно стилизованный под старинный гобелен в богатой раме. В его центре — изящная фигура девушки, по бокам — восточный и европейский воины-всадники в полном боевом снаряжении. Пока звучат музыкальные вступления к каждому акту, зрители могут насладиться красотой «гобелена», рассмотрев его во всех подробностях. Когда аванзанавес поднимается, как бы приглашая увидеть то, что «внутри», открываются не менее великолепные картины: просторные залы средневековых замков, украшенные гобеленами, драпировками и скульптурой, или залитый лунным светом живописный сад с готическим замком на заднем плане и т. п. Вольную фантазию В. Окунева «контролируют» лишь оточенный вкус и законы балетной сцены. Это относится и к многочисленным костюмам всевозможных покровов — от стилизованных исторических до условно балетных. Цветовая гамма костюмов рельефно выделяет танцовщиков на фоне декораций сдержанных тонов, создавая многокрасочные картины.

Эффектная зрелищность отвечает масштабу спектакля, поистине грандиозному, — другого эпитета не подберешь. Едва ли не впервые в сценической истории «Раймонды» партитура звучит целиком, без единой купюры, да еще с более поздней «вставкой», сделанной для первой московской постановки 1900 года самим композитором по просьбе балерины Аделины Джури (номер «Роза Венгрии») — танцем Раймонды и подруг, участвующих в Венгерском Гран па. И это не всё. Ради равномерного распределения танцевального материала между солистами Бурлака добавил еще два номера — вариацию Жана де Бриена в первой картине и вариацию трубадуров Беранже и Бернара во втором акте. Музыкальную основу для них знаток и давнишний собиратель клавиров и партитур балетов прошлого отыскал у Петра Шенка («Синяя борода», 1896 и «Саланга», 1899). Эти номера, как и «Розу Венгрии» и еще многие фрагменты, Бурлака сочинил сам, следуя стилю хореографии Петипа, но в чем-то и усложняя традиционную лексику.

До предела насыщенный танцами и мизансценами спектакль длится почти четыре часа, но публика не спешит покинуть театр и после его окончания, долго не отпуская артистов. Что же так взволновало сердца зрителей? Конечно, — музыка Глазунова, ее симфоническая мощь, мелодическая и инструментальная щедрость, ее немеркнущая красота. Конечно, — оригинальная хореография Горского, практически заново открытая Бурлакой, с вкраплениями танцев Петипа (Гран па, вариации Раймонды и др.), Пиццикато Раймонды, сочиненным Федором Лопуховым, и Галопом, добавленным Леонидом Лавровским. Но подкупает зрителей еще и любовная тщательность, с какой сделан спектакль, осязаемая в каждой его подробности. Скажем хотя бы о музыкантах оркестра (медная группа), неоднократно выходящих на сцену, как это было задумано Глазуновым. Помимо визуального эффекта, звонкие голоса «меди», летящие со сцены прямо в зрительный зал, многократно усиливают звучание оркестра в значимых моментах спектакля (начало и завершение второго и третьего актов).

Бурлаке удалось нечто вовсе неожиданное — придать неспешно текущему спектаклю, переполненному танцем, театральную действенность. Двигателем интригующего сюжета стала упраздненная в советское время мистическая Белая дама — родоначальница дома де Дорис. «Она является с того света предостерегать дом Дорис, когда кому-либо из его членов угрожает опасность, и она же наказывает нерадивых», — говорится в либретто [6, с. 295]. Постановщик вернул и другие подробности действия, предшествующие появлению Белой Дамы: игры юношей и девушек, сверстников Раймонды, наставления графини Сибиллы. Строгая женщина призывает молодежь заняться делом, но той все нипочем.

По воле балетмейстера в забавах друзей Раймонды участвует и ее жених Жан де Бриен, с нетерпением ожидающий невесту. Радость встречи омрачает гонец, призывающий юношу в поход. Трогательное прощание героев происходит на музыку проникновенного симфонического Ноктюрна (хореография Бурлаки). Но долго грустить Раймонде не приходится. Новый гость — властный сарацин Абдерахман, (ради исторического правдоподобия превращенный Горским в богатого восточного купца), смущает девушку пылкими чувствами и дорогими подарками. Утомленная событиями необычного дня, Раймонда засыпает.

Тут-то и настает очередь Белой Дамы. Ее явление — еще одна режиссерская находка. Статуя Белой Дамы в глубине сцены медленно поворачивается, и на ее месте оказывается оживший призрак. Скользящая поступь, скупые жесты Белой Дамы завораживают Раймонду. Повинуясь ее приказу, девушка следует за ней и попадает в волшебное царство сна, где ее ждет жених в окружении рыцарей и дев. После идиллической картины Белая Дама показывает Раймонде, что ее ожидает в будущем. Теперь вместо галантного Жана де Бриена ее любви домогается теряющий голову от страсти Абдерахман...

Очнувшись от страшного сна-наваждения, Раймонда в смятении бросается к столу и пишет письмо жениху, прося о защите, но поняв, что, когда он его получит, будет слишком поздно, бросает послание наземь. И снова из каменного «футляра» выходит Белая Дама и забирает письмо. Эта, прямо скажем, неожиданная сцена, видимо, понадобилась балетмейстеру, чтобы заполнить большой фрагмент «чистой» музыки (нужной для смены декораций) и не допустить «провисания» последовательно развивавшегося действия. Тем более, что первый акт поставил рекорд длительности — один час двадцать минут (!) Под занавес расстроенную героиню утешают домочадцы, и она сообщает графине Сибилле о предсказании призрака.

Белая Дама появится и во втором акте, в решающий момент поединка Жана де Бриена с Абдерахманом. С помощью зеркала она ослепит сарацина, и тот получит смертельную рану. А в финале третьего, свадебного, акта она благословит молодую пару. Таким образом, реабилитированная Белая Дама сделалась значимым персонажем балета, скрепляя изнутри сюжетное действие и придавая ему дополнительное волшебное измерение.

Спектакля такого масштаба самарская сцена еще не знала. Серьезный экзаме́н балетная труппа сдала на «отлично». Равноценны исполнители главных ролей на двух премьерных представлениях. Ксения Овчинникова и Наталия Клейменова, не знающие затруднений в технике, наделили Раймонду теплом человеческих чувств, при том, что у первой доминировала твердость характера, у второй — привлекательная женственность. Рыцарями без страха и упрека, достойными любви Прекрасной дамы, предстали герои Педро Сеара и Дмитрия Петрова. Экзотичным обликом и пластикой безуспешно пытались соблазнить Раймонду оба Абдерахмана — Дмитрий Мамутин и Дмитрий Пономарев. С достоинством аристократок вели свои роли Ульяна Шибанова (Белая Дама) и Ольга Марочкина (графиня Сибилла).

В россыпи вариаций показали себя солисты. Не скрывая удовольствия, но помня академические правила, танцевали Лаура Васконселос, Яна Черкашина (Клеманс), Полина Чеховских, Екатерина Фатеева (Генриэтта), Полина Марушина, Манаэ Банно, Анастасия Голощапова (Небесные девы), Николай Выломов, Сергей Купцов, Светлин Стоянов, Педро Сеара (Трубадуры). В технически сложной «Розе Венгрии» к названным солистам присоединилась Дарья Капишникова, а к виртуозной «четверке» кавалеров — Илья Черкасов.

Кордебалет с честью выдержал тройную нагрузку: два больших классических вальса — Провансальский и Фантастический в первом акте, буйные восточные танцы — во втором, Польский, Венгерский и финальный Галоп — в третьем. Если классика радовала слаженным исполнением, четкостью рисунков, то разнообразные характерные танцы резко повышали температуру в зрительном зале неуклонным нарастанием или взрывом эмоций. Здесь «зажигали»

азартом, обольщали стильной пластикой солисты Полина Дуняшева, Олеся Севостьянова, Василиса Ушакова, Манаэ Банно, Вероника Землякова, Гульназ Сагдеева, Карина Декшанаева, Александра Смоленцева, Максим Маренин, Александр Лебединский, Александр Мазуренко, Дмитрий Сагдеев, Илья Черкасов, Александр Ходов, Антон Зимин, Павел Чернышов.

Впечатлению многочисленности труппы поспособствовали воспитанники местной балетной школы. Ученицы средних классов исполнили в картине «Сон» изящный танец, навеявая покой на душу лежащей в беспамятстве Раймонды. Затем они преобразились в свиту Абдерахмана и подключились к танцам кордебалета, а в свадебном акте завершили характерную сюиту массовой «Рапсодией». Утраченный номер с хореографией Александра Ширяева, служивший украшением акта, восстановил Бурлака.

Реализация столь грандиозного проекта была бы немыслима без сотрудничества худрука с коллегами. Это ассистенты постановщика — Юлиана Малхасянц и Алексей Конкин, балетмейстер-репетитор Валентина Пономаренко, педагоги-репетиторы Ольга Бараховская, Диана Гимадеева, Алексей Конкин, Александр Петров, Юрий Ромашко, Ольга Савельева, Кирилл Софронов. Спектакль восхищает своей изысканно пышной зрелищностью благодаря щедрой материальной поддержке известного российского мецената, создателя и директора социально-культурного проекта «Созидающий мир» Вячеслава Заренкова. Заметим, что это уже третий спонсированный им балет самарской сцены.

Молчаливый, но красноречивый комментатор большого события в культурной жизни России, каким нужно признать самарскую «Раймонду», — изданный к премьере буклет, точнее, научно-художественный сборник. Под красочной глянцево-обложкой собраны литературные материалы, связанные с темой балета. Кроме обстоятельного либретто с указанием всех танцев, читатель найдет в нем рассказ об авторах «Раймонды» и ее сценической истории, включая две постановки в Самаре (1957; 1969), несколько очерков о культуре и искусстве Средневековья и обширную иконографию — цветные средневековые миниатюры, гравюры и множество фотографий, а также информацию обо всех создателях данной премьеры и творческом коллективе театра. Составители сборника — Екатерина Филиппова, Инна Касьянова, Татьяна Суслова, Инна Иванова, Элла Шумкова.

\*\*\*

«В классическом балете есть гармония и уравновешенность, он дает то спокойствие красоты, которого нам зачастую так не хватает в суетном и несовершенном мире», — пишет Юрий Бурлака. Новорожденная «Раймонда» в Самаре и Владивостоке, при различии подходов, гарантирует зрителям глубокое погружение в океан красоты [5, с. 5].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. И. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: сб. ст. (уч. пос.). СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020. 267 с.
2. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
3. Константин Сергеев: сб. ст. / сост. М. И. Березкина. М.: Искусство, 1978. 205 с.
4. Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Ст. / сост. Е. Суриц и Е. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. 369 с.
5. «Раймонда»: буклет. Самара: Шостакович Опера Балет, 2023. 70 с.
6. Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. Антология балетных либретто. Россия 1800–1917: учеб. пос. СПб.: Планета музыки, 2021. 392. с.

#### REFERENCES

1. Rozanova O. I. Shedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: sb. st. (uch. pos.). SPb.: ARB im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 267 s.
2. Krasovskaya V. Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
3. Konstantin Sergeev: sb. st. / sost. M. I. Berezkina. M.: Iskusstvo, 1978. 205 s.
4. Baletmejster A. A. Gorskij: Materialy. Vospominaniya. St. / sost. E. Suric i E. Belova. SPb.: Dmitrij Bulanin (DB), 2000. 369 s.
5. «Rajmonda»: buklet. Samara: Shostakovich Opera Balet, 2023. 70 s.
6. Burlaka Yu. P., Grucynova A. P. Antologiya baletnyh libretto. Rossiya 1800–1917: ucheb. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2021. 392. s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетмейстерского образования; rozanova5491@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rozanova O. I. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof., Prof. of the Ballet Master's Education Chair; rozanova5491@mail.ru

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.9

### ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ДРАМАТУРГИИ «МИСТЕРИИ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ» К. ОРФА: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ

*Карпун Н. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена анализу одного из крупнейших музыкально-театральных сочинений на эсхатологический сюжет — «Мистерии на конец времени» К. Орфа. В рамках ритуальной формы находит свое воплощение сложная философская концепция, основанная на слиянии иудейских, христианских, апокрифических пророчеств о конце времени. В статье прослеживается взаимосвязь и контрапунктическое движение музыкального и текстового планов сочинения, их роли в воплощении эсхатологических образов последнего дня, Божественной воли, Страшного суда, нового неба и новой земли.

**Ключевые слова:** музыкальный театр XX века, К. Орф, «Мистерия на конец времени», эсхатология, музыкальная драматургия.

### ESCHATOLOGICAL IMAGES IN THE DRAMATURGY OF *DE TEMPORUM FINE COMOEDIA* BY C. ORFF: IMPLEMENTATION FEATURES

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

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

The article is devoted to the analysis of one of the most significant music theatre composition *De temporum fine comoedia* by C. Orff. Within the framework of the ritual form, a complex philosophical concept is embodied, based on the fusion of Jewish, Christian, apocryphal prophecies about the end of time. The article traces the relationship of music and lyrics, their role in the embodiment

of eschatological images of the last day, *Divine will, the Last Judgment*, the new heaven and the new earth.

**Keywords:** music theatre in the 20th century, C. Orff, *De temporum fine comoedia*, eschatology, musical dramaturgy.

Вера в Страшный суд, ожидание Апокалипсиса — неотъемлемая часть христианского канона. На страницах Нового Завета не раз упоминаются образы и символы конца света<sup>1</sup>, а последняя книга, Откровения Иоанна Богослова, полностью посвящена этой теме. Идейные истоки данной мифологической системы восходят к эсхатологии иудаизма (и, еще раньше, — к зороастрийскому эсхатологическому мифу), а именно к Книгам Пророков из Танаха (в христианской традиции — Ветхого Завета).

Именно образы и символы Откровения, особенно центрального его события — Страшного суда — на протяжении столетий привлекали европейских художников, писателей, музыкантов. В XX веке к апокалиптическому сюжету обращались А. К. Лядов (симфоническая картина «Из Апокалипсиса», 1912) и Ф. Шмидт (оратория «Книга с семью печатями», 1937), О. Мессиян («Квартет на конец времени», 1941) и К. Вайгль (симфония № 5 «Апокалипсис», 1945). Во второй половине столетия интерес к эсхатологическим образам еще больше усилился. Как пишет К. Гёдеке, через картины конца света композиторы пытались отразить недавние страшные события — «смерть на войне, смерть в результате ядерного взрыва и массовые убийства» [1, с. 79–80]. При этом ключевой особенностью произведений на данный сюжет стало сочетание христианского апокалиптического мифа с образами эсхатологий других религий и философских учений. В рамках данной статьи проанализируем эсхатологическую картину мира, воплощенную в одном из ключевых музыкально-театральных произведений об Апокалипсисе — «Мистерии на конец времени»<sup>2</sup> К. Орфа (1962–1972<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> К эсхатологическим текстам в Новом завете относятся: описание беседы Иисуса с учениками на Елеонской горе (Мк. 13; Мф. 24; 25; Лк. 17:22–37, 21:5–36), притча о зернах и плевелах (Мф. 13:24–32, 36–43). Меньше всего эсхатологический сюжет представлен в Евангелии по Иоанну, где присутствуют лишь отдельные упоминания о последнем суде (Ин. 6:40, 11:25–26, 12:31).

<sup>2</sup> Оригинальное название произведения — «*De temporum fine comoedia*» («Комедия на конец времени»). Совокупность внутренних характеристик сочинения, однако, подталкивает к поиску подходящего перевода названия. Так, в немецком варианте произведение Орфа называется «*Das Spiel vom Ende der Zeiten*» («Игра на конец времен»). О. Т. Леонтьева предлагает свой перевод заголовка, ссылаясь на неуместную в данном случае семантику слова «комедия» в русском языке — «Мистерия на конец времени» [2, с. 185]. На наш взгляд, данная версия хорошо передает значение оригинала, его связь с жанрами Средневековья, а также общий ритуальный характер произведения.

<sup>3</sup> Премьера сочинения состоялась в 1973 году.

«Мистерия на конец времени» — сочинение, в полной мере отвечающее идеям нового музыкального театра, то есть представляющее собой, как пишет В. В. Тарнопольский, «*индивидуальный жанровый проект*, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра» (курсив наш. — Н. К.) [3, с. 27]. Воплощенная в «Мистерии...» концепция ожидаемого Апокалипсиса основана на апокрифических идеях, прежде всего, Оригена. По мысли этого раннехристианского теолога, конец света будет ознаменован не последним судом над живыми и мертвыми, а возвращением к исходному, божественному состоянию. Это учение было названо Апокатастасис (греч. — «восстановление») и рассказывало «о прекращении адских мучений и возвращении всех в конечное состояние» [4, с. 28]. Освобождение мира от зла представлялось Оригену не последствием Божьего суда, а закономерным результатом этого восстановления, так как божественное Бытие не может включать в себя никакое зло<sup>4</sup>.

Фраза Оригена «*Omnium rerum finis erit vitiorum abolitio*»<sup>5</sup> вынесена в эпиграф «Мистерии...» и появляется также в монологе чтеца-Анахорета во второй части (3 такта до ц. 32<sup>6</sup>). Еще одна латинская фраза, по мысли Т. Рёша являющаяся ключевой для произведения Орфа, — «*Nihil contra Deum nisi Deus ipse*»<sup>7</sup> [5]. Изречение, в целом продолжающее размышления Оригена, впервые встречается в эпиграфе четвертой книги «Поэзии и правды» И. В. Гёте<sup>8</sup>. Приведенные цитаты, действительно, отражают основной дискурс ожидания конца времен по Орфу.

С этой точки зрения становится понятным подзаголовок «Мистерии...», «*Vigilia*» («Всенощное бдение»<sup>9</sup>). Главной особенностью вигилий становится ожидание приближающегося праздника, так как они проводятся накануне радостного события. Мотив ожидания прослеживается на протяжении

<sup>4</sup> Именно отказ от идеи конечного божественного правосудия и концепция всеобщего спасения подверглись наиболее яростной критике со стороны ортодоксальной церкви. См. об этом, напр.: [4, с. 1–10].

<sup>5</sup> «Конец всех вещей станет забвением всех вин».

<sup>6</sup> Ссылки и нотные примеры в данной статье приводятся по изданию партитуры: С. Orff. *De temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten. Studien- und Dirigierpartitur, Fassung von 1981.* Mainz, London, New-York, Tokyo: Schott, 1981.

<sup>7</sup> «Ничто против Бога, если не сам Бог». Перевод по «Словарю латинских выражений» К. Душенко, Г. Багриновского [6, с. 423].

<sup>8</sup> У Гёте первое слово в изречении — «*Nemo*» (никто) [7].

<sup>9</sup> Понятие «*Vigilia*» не имеет точного аналога в православном христианстве. В латинской традиции этим словом обозначали различные службы и обряды, проходящие в ночное время. Всенощное бдение православной Церкви — это особый вид вигилий, предполагающий праздничную службу с закрепленной последовательностью частей.

всего сочинения: древние прорицательницы, сивиллы, жаждут божественной кары, отшельники — пришествия Господа, его наставничества. В тихом финале, кульминации всего произведения, становится очевидна главная идея: ожидание единения с Богом, надежда на утешение.

«Всенощное бдение» — это и отправная точка для описания сюжетного пространства. «Мистерия на конец времени» состоит из трех частей — «Сивиллы», «Анахореты» и «Dies illa»<sup>10</sup>. События каждой происходят в темное время суток. В крайних частях это отражено в подзаголовках и авторских ремарках («Ночь. Фантастический ландшафт» и «Из темноты и клубов тумана по бокам слева и справа, а также на переднем плане становятся видны последние люди. Главная сцена остается в темноте»), во второй — сюжетно (молитва перед сном)<sup>11</sup>.

Помимо Оригена и Гёте, текст «Мистерии...» включает в себя фрагменты Книг Сивилл, а также текст орфического гимна Онейру<sup>12</sup>. Все перечисленные тексты символически «уравниваются», воспринимаются в контексте общего ритуального характера произведения, единого сакрального пространства<sup>13</sup>. Их объединяет молитвенность высказывания, а языковая, стилевая и смысловая специфика стирается многократными повторениями, скандированиями. Повторы отдельных фраз и слов (таких, как «вечный огонь», «увы», «навек», «vae»<sup>14</sup>) выявляют их важную роль для всего действия.

Книги Сивилл — памятник эллинистической литературы, датируемый II в. до н. э. — IV в. н. э. Здесь собраны наиболее известные образы иудаизма и христианства. Орф использует в первой части «Мистерии...» текст из II–VI и VIII песен Книг. Среди перечисленных песен восьмая полностью посвящена событиям Страшного суда и, несмотря на атрибуцию Книг как иудейского апокрифа, по большому счету, является пересказом Откровения. Упоминаются и ключевые образы Апокалипсиса: «скончанье всех времен» [10, с. 104], последний суд [10, с. 104], трубный глас [10, с. 109], «потoki огня и серы» [10, с. 109]. Особое внимание уделено в восьмой песне описанию человеческих страданий и мук. Именно эти фрагменты приводит Орф в своей Мистерии

<sup>10</sup> Показательно в названии финальной части использование именно второй, а не начальной строки известной секвенции: «тот день» вместо «день гнева».

<sup>11</sup> Подзаголовок второй части — «Рассеченная ущельями скалистая местность». Т. Вернер видит в данном описании отсылку к финалу второй части трагедии И. В. Гёте «Фауст» [8, с. 11].

<sup>12</sup> Бог сновидений в Древней Греции.

<sup>13</sup> В подобном смешении языков и текстов Н. Ю. Шнайдер видит также сходство с миминализмом [9, с. 355].

<sup>14</sup> Лат. — «горе», «увы».

как общепринятое пророчество Страшного суда. Происходит необычная замена: христианская Церковь относит Книги Сивилл к иудейским апокалиптическим апокрифам, однако именно они в качестве исходного, канонического текста противопоставляются идеям Оригена. Подобные «уравнивания» смыслов также характерны для ритуального действия.

Символичность, ритуальность текста усиливает включение в либретто, в конце второй части, гимна древнегреческому богу сновидений, который исполняют Анахореты (в христианской традиции наиболее приблизившиеся к познанию Бога и истины люди). Таким образом, картина Апокалипсиса, воплощенная в «Мистерии...» Орфа, отражает комплекс эсхатологических представлений, оформленный в собственную художественную концепцию.

В единое ритуальное пространство включены также аллюзии на древнегреческое, эллинистическое музыкальное искусство. Стилистическое сходство обнаруживается и с другими произведениями композитора на древнегреческие сюжеты — операми «Антигона» (1948), «Царь Эдип» (1958), «Прометей» (1966). Основным типом вокальной интонации во всех случаях является псалмодия, которая исполняется на фоне скупого аккомпанемента преимущественно ударных инструментов. Речитация на одной ноте часто перемежается свободными, как бы импровизированными распевами. В «Мистерии...» влияние эллинизма подчеркивается и композиционно: чередование высказываний корифея и хора становится ведущим принципом построения сцен<sup>15</sup>. Используются также древние, необычные тембры — литофон, кроталы, дарабука.

Каждая из частей, хоть и замкнута в себе, продолжает линию повествования предыдущей — как сюжетно, так и музыкально. Анахореты резко критикуют пророчество Сивилл, предлагая «свое» видение (видение Оригена) событий последнего дня. Они молят Онейра послать им откровение и засыпают. Третья часть, таким образом, воспринимается одновременно и как видение Анахоретов, и как реальность, отвечающая на вопрос отшельников о конце света.

В драматургии и композиции «Мистерии...» угадывается знаменитый диалектический принцип «тезис – антитезис – синтез», известный еще по работам Платона. В этой детали — не только связь с классическим эллинистическим искусством, но и с философией Оригена, которого считают неоплатоником. Сходство с данным принципом наблюдается как в сюжетно-концептуальном плане (пророчество – опровержение пророчества – настоящее событие),

---

<sup>15</sup> Респонсорный принцип характерен и для христианского богослужения, к которому, по словам Ю. А. Курановой, явно отсылает композиция финальной части «Мистерии...» (в ответ на возгласы корифея хор трижды повторяет: «Помилуй!») [11, с. 46].

так и в музыкальном<sup>16</sup>. Э. Тифензее находит яркую метафору композиции сочинения, в то же время отвечающую эсхатологической идее целого: автор называет действие «судебным заседанием», где в начале выступают обвинители (Сивиллы), затем — защитники (Анахореты) и последнее слово предоставляется обвиняемым (последним людям, Люциферу). Судья при этом остается невидимым [13].

*Первая часть*, условный «тезис», — изречение пророчеств девятью Сивиллами (три драматических сопрано, четыре меццо-сопрано, один альт и один низкий альт). Сивиллы нонперсонифицированы, выступают как единая сила, подхватывают реплики друг друга, поют сольно, в различных ансамблях или хором. В чередовании соло и ансамбля/тутти также прослеживается ритуальность формы, имитирующая архаические культовые практики. В итоге рождается сквозная строфическая форма, с элементами рондальности и вариантно-строфической формы. Строфы, в свою очередь, собираются в отдельные «блоки», отличающиеся друг от друга фактурно, темброво, характером тематизма. При этом музыкальные повторы почти не связаны с повторами в тексте: образы Бога, человеческих страданий, последнего дня (ночи посреди дня) и прочего появляются в самых разных комбинациях с музыкальным рядом. В этом смысле можно сказать, что музыкальная и текстовая, «либреттная» драматургические линии сосуществуют как бы автономно друг от друга. В последующих частях, при сохранении общей ритуальной природы действия, фактически отменяющей индивидуальную выразительность каждого слова, словесный и музыкальный ряды связаны более тесно.

Главное тематическое «ядро» первой части появляется в первом же такте — это развернутый распев, с которого начинается псалмодия. В отличие от остальных значимых реплик, начинающиеся с него псалмодии почти всегда исполняет одна и та же Сивилла — первая<sup>17</sup> (прим. 1). Начальный распев настраивает на патетически-пророческий тон всей части. Возглашению «Один Бог изначален, огромен, вечен» отвечают в унисон четвертая и пятая Сивиллы: «Один Бог единый, верховный, создатель неба и земли». В этом «завывающем» восклицании сивилл есть также и нечто демоническое, что станет очевидным к концу части (ц. 11, 13, особенно в заключительном разделе ц. 22–23).

<sup>16</sup> Как пишет К. Фондунг, трехчастная структура для апокалиптического текста представлялась оптимальной и, например, теологу А. Вилькенхаузену, который предложил свое видение композиции Откровения как трехчастной эсхатологической драмы [12, с. 237–238].

<sup>17</sup> Исключения — проведения tutti в ц. 16, у второй Сивиллы в ц. 1, кратко а cappella в ц. 17, а также (отчасти) два случая, когда после проведения у первой Сивиллы звучали «ответы» у других (ц. 5 — мелодию пропевают по очереди третья, девятая, четвертая и вторая Сивиллы; appassionato ц. 10 — трио первой, второй и третьей).



Прим. 1. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Ч. I, начальный распев

Функционально данный тематический элемент является рефреном. В каждом новом варианте, однако, происходят тематические преобразования, касающиеся в первую очередь структуры самого распева и ритмического оформления. При этом логика подобных метаморфоз не совсем линейна: хотя наиболее удаленные от «инварианта» версии появляются ближе к концу, они перемежаются проведениями, в которых изменения не так существенны.

Эпизоды, не связанные с начальным распевом, представляют новые варианты ритуального действия. Один из таких примеров — ц. 7–9. Каждая новая строфа (за исключением первых тактов ц. 8) начинается с проведения у кларнетов и фортепиано нового рефрена — многократно повторенной нисходящей мелодии, спускающейся по звукам гипердорийского звукоряда (в XVI веке стал называться гипофригийским)<sup>18</sup>: *f es des ces b as ges f* (прим. 2). Инструментальному «зачину» отвечает соло Сивиллы. При этом характер сольного высказывания меняется с каждой новой «строфой»: от псалмодии в первом случае к монодии во втором (также написанной в гипердорийском ладу) и в третьем (с ладовой модуляцией из гипердорийского в монодическую хроматическую ладовую систему с центром *b*), а затем — к декламации без звуковысотного оформления (с ц. 8 и далее). Сами строфы при этом различны по своей продолжительности: от одного предложения до развернутого высказывания. При этом в «зачине» гипердорийский лад выдерживается на протяжении всего раздела, что способствует внутреннему объединению.

Схожее с данным разделом строение имеет раздел от ц. 17 до ц. 18: повторяющееся гаммообразное движение в оркестре (на этот раз хроматическое) предваряет две строфы, первая из которых является псалмодией на звуке *f* (с той же ремаркой, что и в ц. 7 — *libero*), вторая — на *fes* и *es*.

Самостоятельным эпизодом представляется кульминация, ц. 11–13 (до *Solenne*), имеющая трехчастное строение. Устрашающее скандирование *tutti* на *ff*, описывающее муки грешников («Нечестивые сгинут в вечности»), прерывается ритмизованной декламацией в сопровождении «звукового облака», создаваемого тремя фортепиано (длящиеся на педали низкие звуки, извлекаемые барабанными палочками).

<sup>18</sup> Названия приводятся согласно работе А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Ранний эллинизм» [14, с. 645–661].

Calmo  $\text{♩} = 60$

Campanelli *pp*

Bicchieri di vetro *p*

Camp. tubolari *pp*

2 Clar. in Es *p legato*

1 Flauto *pp*

4 Trombe in C con sord. *pp*

4 Trbni *pp*

C. fa g. *p*

Timp. *pp*

3 Arpe *p legato*

1. Pft. *p legato*

2. 3. Pfti. *f poco con bacch.*

Тема крайних разделов кульминации вновь возвращается в ц. 18 («Но однажды в эфире прогремит с небес голос, принадлежащий Богу»). Отличия от прежнего варианта незначительны и касаются оркестровки (вместо хлопушки и трех деревянных коробочек — три арфы, остальные инструменты те же) и сокращения количества партий (вместо трех партий, скандирующих в секунды на  $es^2$ ,  $f^2$  и  $g^2$  соответственно, остались две — секунда  $es-f$ ).

Секундовые аккордовые комплексы звучат необычно, как бы имитируя гетерофонию. Похожие созвучия появлялись и раньше: уже в ц. 6 мерная, неотвратимая поступь подобных гармоний сопровождала выразительный монолог первой Сивиллы «Все светила небесные разом повержены будут, мир предстанет единою темною массой».

Кульминация связана также с заключительным разделом первой части «Мистерии...», в котором массовое скандирование уже не оформлено звуковысотной, зато сопровождается энергичным, даже агрессивным отбиванием ритма с помощью рук на дарбуках, том-томах и литаврах. Многократные повторения слов, непрерывность пульсации, возвращение в последних тактах хроматических нисходящих пассажей в оркестре (ц. 23), которое теперь звучит как неукротимое, демоническое вихревое движение, делают последнее возгласие Сивилл экстатическим, почти фанатичным.

*Вторая часть*, «Анахореты», начинается аттасса, девять мужских голосов восклицают: «Никогда и нигде!» Несмотря на это отрицание, слова отшельников («Навсегда потерянные, отвергнутые, проклятые в невыразимой бездне, вдали от света, вдали от Бога»), на первый взгляд, созвучны последним пророчествам сивилл («Увы, нечестивые попадут в ад вечного огня»). Идентичен и музыкально-тематический материал: ритмически организованное скандирование *tutti* в сопровождении ударных. Однако продолжение делает очевидным *противопоставление* сивилл и анахоретов. Становится ясно, что под нечестивыми монахи понимают именно древних прорицательниц.

Границы разделов второй части (всего их четыре<sup>19</sup>) гораздо более четкие, чем в первой, каждый из них достаточно развернут и имеет собственный тематический облик. В последовательности разделов прослеживается ясная драматургическая логика: от ответа на «варварские», экзальтированные предсказания сивилл — к смирению и молитве. Вместе с тем ритуальные повторения слов, фраз и целых эпизодов, скандирование, респонсорный принцип, как и сквозная форма (и отдельных разделов, и части в целом), сближают «Сивилл» и «Анахоретов».

<sup>19</sup> Первый раздел — от начала части до ц. 27; второй — ц. 27 до *Largo* ц. 31 (здесь же появляются новые исполнители — хор мальчиков и юношей); третий — до ц. 40; четвертый — ц. 40–41.

Первый и второй разделы полны мистериальной экзальтации; заканчиваются прославлением Бога как Царя Вседержителя (Пантократора). В связи с образом небесного Судьи, который «один есть от вечности к вечности навеки», необходимо обратить внимание на фанфары, трижды прерывающие воззвания корифея и хор мальчиков и юношей. Это восемь труб, на *ff* повторяющих одну и ту же квинту. Точно такое же музыкальное решение находим в другой опере Орфа «Царь Эдип», в заключительном действии, когда главный герой последний раз появляется на сцене, ослепленный и сломленный (прим. 3; 4). Подобное сходство наталкивает на мысль о смысловых параллелях двух фрагментов: и в том, и в другом случае, на наш взгляд, оглушительное звучание труб становится символом божественного провидения.

♩ = 104 - 112  
scatenato

8 Trombe *ff*

Piatti *ff*

4 Timp. *ff*

Прим. 3. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Ч. II, фанфары труб

В третьем разделе «Анахоретов» оспариваются древние пророчества («Никто не проклят навечно»). Звучат две ключевые (по Рёшу) фразы «Мистерии...». Фраза из Оригена действительно обращает на себя внимание, так как произносится солистом в абсолютной тишине и «подкрепляется» отрешенным, молитвенным заключением «Всё от Бога» на фоне «колокольно-го» сопровождения (тихие, постепенно затухающие сами по себе секундовые

Apparet Oedipus oculis privatus

♩ co. 132

8 Trpt.  
(hinter der  
Scene)

The musical score consists of four systems of staves. Each system has four staves, representing the 8 Trumpets. The notation is highly rhythmic, with many beamed eighth and sixteenth notes. The first system starts with a measure of rest followed by a series of beamed notes. The second system continues this pattern with more complex rhythmic groupings. The third system shows a continuation of the dense texture. The fourth system concludes the passage with a final measure of rest.

Прим. 4. Опера «Царь Эдип». К. Орф. Действие V, ц. 265<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ссылка и нотный пример приводятся по изданию партитуры: C. Orff. *Oedipus der Tyrann. Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin*. Studienpartitur. Mainz: Schott, 1965.

созвучия в нижнем регистре у литавр, гонга и трех фортепиано)<sup>21</sup>. Цитата из Гёте, напротив, появляется среди прочих высказываний-псалмодий в большом разделе с «припевом» «Дьявол бродит повсюду», а потому назвать ее ключевой можно, скорее, исходя из содержания, а не ее роли в драматургии. Равнозначными утверждению «Конец всех вещей станет забвением всех вин» представляются два вопроса Анахорета «Когда придет конец времени?» и «В чем наша цель? Наш конечный смысл?», на которые также отвечают остальные: «Бог один это знает». Их драматургическое подобие обеспечивает идентичное музыкальное решение. Вместе с цитатой из Оригена этот диалог обрамляет раздел «Дьявол бродит повсюду», подводит итог размышлениям о преходящей сути адских мук.

В третьем разделе также становится очевидным наличие в «Мистерии...» своеобразного лейтритма. Его «исходный» вариант можно обозначить так (прим. 5):



Прим. 5. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Лейтритм

В первой части данная ритмическая фигура выкристаллизовывается в течение всего развития и многократно повторяется в заключительном разделе, на словах «вечный огонь» (ц. 22). С этой же ритмической фигуры и поначалу с теми же словами, как уже упоминалось выше, начинается вторая часть. Впоследствии лейтритм появляется все чаще<sup>22</sup>, как в оригинальном виде, так и в несколько измененном варианте, когда последняя восьмая «переносится» вперед (прим. 6):



Прим. 6. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Вариант лейтритма

<sup>21</sup> Имитация колокольного звона как музыкальный символ молитвы, состояния единения с Богом, появлялась в «Мистерии...» и в первой части, в ц. 14–15, однако там этот образ не получил дальнейшего развития.

<sup>22</sup> Заметим, что лейтритмом в данном случае предлагается считать не каждое появление данной ритмической фигуры, а лишь те, которые вмещают в себя какую-либо законченную фразу текста (например, «вечный огонь», «вечное наказание», «дьявол бродит повсюду», «так хотел Бог», «сущий Бог сновидений» и т. д.). Таким образом, примеры появления данной ритмоформулы в конце предложений, на стыке или в завершении длинных псалмодических построений, на наш взгляд, хотя и производны от лейтритма, ими, по сути, не являются.

Заключительный раздел «Анахоретов», молитва богу Онейру, основана на тексте орфического гимна. Впервые вместо вакхических «заговоров» звучит молитва. Колокольность, начальная строка «Я зову тебя, благословенный» («Ich rufe dich, Seliger»), похожая на общеизвестный хорал «Я взываю к тебе, Господи» («Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ»), отсылает к христианскому богослужению.

*Третья часть* обобщает показанное в «Мистерии...» ранее, представляя «истинную» картину конца времени — не ужас и смерть, а успокоение, растворение в Боге. Синтез проявляется на всех драматургических уровнях, в том числе на уровне музыкальном.

«Dies illa» начинается с проведения обеих версий лейтритма, примыкая таким образом к предыдущим частям. Однако вскоре (с ц. 47) общее триольное деление длительностей меняется на дуольное и остается таковым до конца (за исключением небольших ритмизованных разговорных фрагментов: «Спаси нас» перед ц. 54, *Molto eccitato* и ц. 59–60 «У нас нет слов»).

Вместе с тем существенно изменяются склад и фактура. Монодия, «гетерофония»<sup>23</sup> уступают господство гармоническому складу, с аккордами «классического» терцового строения (ц. 53, *Kyrie*). Окончание части включает в себя сочетание одновременно или на кратком временном промежутке всех складов: сначала (с ц. 63, *Vox mundana*) — монодия-молитва солиста звучит на фоне «гетерофонии» малого хора, с ц. 64 музыкальная ткань организована полифонически. С нашей точки зрения, суть подобных метаморфоз не следует искать в сюжете или тексте конкретных разделов. Дело здесь в сугубо музыкальной драматургии, не связанной с сюжетом напрямую, но отражающей то новое качество, идею, появляющуюся в финале: это больше не пророчество или предположение, а реальные (представляемые таковыми) события.

Финальная часть «Мистерии...» — самая массовая из всех: на сцене — тройной хор и корифей, которые скандируют текст преимущественно *tutti*. Оркестровое звучание также намного массивнее, чем раньше. Оглушительное *ff* лишь подчеркивается кратковременными контрастными тихими эпизодами, которые в подобном контексте обретают зловещий характер.

Ужас перед лицом смерти, перед концом времени, пронизывающий большую часть финала, напоминает мрачные предсказания сивилл. «Гетерофонные» созвучия, появляющиеся в хоровом скандировании (ц. 49), также близки кульминации первой части. Вообще, «демоническое» начало, заявленное еще в «Сивиллах», в ц. 48–49 и далее, при появлении Люцифера, выходит на первый план.

<sup>23</sup> Кавычки здесь представляются необходимыми, так как гетерофония по определению не может быть задумана изначально. Об этом, в частности, пишет Т. С. Бершадская [15, с. 25]. В случае с Орфом под «гетерофонией» (в кавычках) мы имеем в виду имитацию данного специфического способа организации музыкальной ткани.

Здесь обнаруживается сходство с «Ночью на Лысой горе» М. П. Мусоргского — и в сюжетном плане (разгул темных сил с кульминацией-выходом их предводителя), и в музыкальном: тт. 7–10 ц. 48 — отсылка к началу симфонической картины Мусоргского. Из второй части возвращается «роковой» сигнал восьми труб (ц. 62). Он сопровождает выход Люцифера, вновь как символ воли Господа. Трубные возгласия звучат на *ff* как бы в ответ на раскаяние Люцифера, возвещая окончательное торжество божественного начала.

Тем выразительнее становится внезапный переход от грохота и криков (в том числе весьма натуралистичных — см. ц. 50–52) к тихой молитве в ц. 63 (*Vox Mundana*). Отчасти такой же эффект уже был в «Анахоретах», на границе третьего и четвертого разделов. Здесь контраст ощущается еще ярче, за счет более экспрессивного туттийного раздела и выразительной мелодической линии солиста (во второй части типом вокализации в молитве так же, как и в остальных разделах, была псалмодия). В то же время молитва в финале воспринимается как продолжение молитвы анахоретов, в том числе и в содержательном плане: «Я зову тебя, благословенный» меняется на «Я иду к Тебе». Музыкально *Vox Mundana* максимально приближается к раннехристианскому церковному песнопению: соло поручено тенору, которого поддерживает хоральное призрачное звучание *solo piccolo nel orchestra*. В последнем обращении к Богу дается ответ на вопрос анахоретов «В чем наша цель?»: «Я иду к Тебе, Ты — Утешитель, Освободитель и конечная цель. Все есть Дух».

Эта же мысль закрепляется музыкально в последнем, инструментальном разделе «Мистерии...» (ц. 65) — самом важном в драматургии. Музыка раздела взята композитором из собственного более раннего сочинения, Прелюдии и канона для четырех альтов и клавесина. В ее основе — известная хоральная прелюдия И. С. Баха «Пред троном Твоим предстаю»<sup>24</sup>. Разумеется, отсылка неслучайна. С одной стороны, для Орфа, по его собственному признанию, приведенному О. Т. Леонтьевой, таким представлялся «вневременной стиль» [2, с. 187]. С другой стороны, известна связь между этим хоралом и «Искусством фуги», последним баховским сочинением. Намек на окончание земной жизни человека — и в глухом остинато у фортепиано, замирающем ровно посреди развития мелодии (на границе первоначального и производного соединений двухчастного ракоходного канона). Движение «в обратную сторону», уже «вне» земного бытия, словно бы растворяется в вечности, не имеет заключительной каденции. Подобное сочетание большой и малой эсхатологии, восприятия смерти человека как растворения его в Боге, углубляет концепцию «Мистерии...», дает утешение и избавляет от эсхатологического страха в ожидании Апокалипсиса.

<sup>24</sup> «Vor deinen Thron tret' ich hiermit».

Недосказанность, призрачность, надежда на утешение, а не само успокоение — одна из наиболее часто встречающихся характеристик финалов музыкально-театральных произведений второй половины XX века на эсхатологический сюжет. Также подобное можно встретить, например, в «Тавернере» П. М. Дейвиса, «Апокалиптике» М. Келемена, отчасти в «Le Grand Macabre» Д. Лигети.

В пусть призрачной, едва различимой, но все же надежде на светлое будущее видится важнейшее идейное родство этих произведений, несмотря на крайне оригинальный, индивидуальный подход в каждом из них к теме конца времени. «Только чувствуя траекторию истории, — писал Эко, — можно (даже если не веришь во Второе пришествие) любить земную реальность и верить — с любовью, — что в мире еще остается место Надежде. Быть может, именно надежда (и еще ответственность за будущее) — та точка, где сходятся верующие и неверующие?» [16, с. 34]

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Gödecke K. Todesthematik in der Musik nach 1945: Dissertationsschrift. Flensburg, 2004. S. 262.
2. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
3. Тарнопольский В. В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4 (12). С. 25–34 [Электронный ресурс]. URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015\\_4%20%2812%29\\_3\\_Тарнопольский%20В.%20В.%20%28final%29%20%281%29.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Тарнопольский%20В.%20В.%20%28final%29%20%281%29.pdf) (дата обращения: 10.08.2023).
4. Петухов А. В. Свящ. Ориген в русской богословской дореволюционной литературе. СПб.: Аксион эстин, 2010. 54 с.
5. Rösch T. De temporum fine comoedia — Orff-Zentrum München [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozm.bayern.de/project/de-temporum-fine-comoedia/> (дата обращения: 01.05.2023).
6. Душенко К. В., Багриновский Г. Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений / под ред. Д. О. Торшилова. М.: Эксмо: Центр гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, 2013. 976 с.
7. Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда [Электронный ресурс]. URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=16#note-1> (дата обращения: 01.05.2023).
8. Werner T. Carl Orff, De Temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten, Vigilia. Eine Interpretation. Tutzing: Hans Schneider, 1973. S. 96.
9. Schneider N. J. Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960 // Jahrbuch II der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Verlag C. H. Beck, 1988. S. 354–374.
10. Книги сивилл / пер. с древнегреч. М. Витковской, В. Витковского. М.: Энигма, 1996. 288 с.

11. Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»): дис. ... канд. искусствоведения. М. 2017. 249 с.
12. Vondung K. The apocalypse in Germany / transl. from German by S. D. Ricks. Columbia; London: University of Missouri Press, 2000. 437 p.
13. Tiefensee E. "Wird aller Schuld Vergessung sein?" Über die Endzeitvorstellungen in Orffs "De temporum fine comoedia" [Электронный ресурс]. URL: [https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee\\_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата обращения: 24.05.2023).
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 960 с.
15. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е, доп. изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
16. Эко У., Мартини К. М. (кардинал). Диалог о вере и неверии / пер. с ит. Н. Холмогорова. 3-е изд. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. 119 с.

#### REFERENCES

1. Gödecke K. Todesthematik in der Musik nach 1945: Dissertationsschrift. Flensburg, 2004. S. 262.
2. Leont'eva O. T. Karl Orf. M.: Muzyka, 1984. 334 s.
3. Tarnopol'skij V. V. Fenomen novogo muzykal'nogo teatra // ZHurnal Obshchestva teorii muzyki. 2015. № 4 (12). S. 25–34 [Elektronnyj resurs]. URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015\\_4%20%2812%29\\_3\\_Tarnopol'skij%20V.%20V.%20%28final%29%20%281%29.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Tarnopol'skij%20V.%20V.%20%28final%29%20%281%29.pdf) (data obrashcheniya: 10.08.2023).
4. Petuhov A. V. Svyashch. Origen v russkoj bogoslovskoj dorevolucionnoj literature. SPb.: Aksion estin, 2010. 54 s.
5. Rösch T. De temporum fine comoedia — Orff-Zentrum München [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ozm.bayern.de/project/de-temporum-fine-comoedia/> (data obrashcheniya: 01.05.2023).
6. Dushenko K. V., Bagrinovskij G. Yu. Bol'shoj slovar' latinskih citat i vyrazhenij / pod red. D. O. Torshilova. M.: Eksmo: Centr gumanitarnyh nauchno-informacionnyh issledovanij INION RAN, 2013. 976 s.
7. Gyote I. V. Iz moej zhizni: Poeziya i pravda [Elektronnyj resurs]. URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=16#note-1> (data obrashcheniya: 01.05.2023).
8. Werner T. Carl Orff, De Temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten, Vigilia. Eine Interpretation. Tutzing: Hans Schneider, 1973. S. 96.
9. Schneider N. J. Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960 // Jahrbuch II der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Verlag C. H. Beck, 1988. S. 354–374.

10. Knigi sivill / per. s drevnegrech. M. Vitkovskoj, V. Vitkovskogo. M.: Enigma, 1996. 288 s.
11. Kuranova Yu. A. Modus misterial'nosti v muzykal'nom teatre I. F. Stravinskogo («Vesna svyashchennaya», «Persefona», «Potop»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2017. 249 s.
12. Vondung K. The apocalypse in Germany / transl. from German by S. D. Ricks. Columbia; London: University of Missouri Press, 2000. 437 p.
13. Tiefensee E. "Wird aller Schuld Vergessung sein?" Über die Endzeitvorstellungen in Orffs "De temporum fine comoedia" [Elektronnyj resurs]. URL: [https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee\\_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (data obrashcheniya: 24.05.2023).
14. Losev A. F. Istoriya antichnoj estetiki. Rannij ellinizm. Har'kov: Folio; M.: AST, 2000. 960 s.
15. Bershadskaya T. S. Lekcii po garmonii. 2-e, dop. izd. L.: Muzyka, 1985. 238 s.
16. Eko U., Martini K. M. (kardinal). Dialog o vere i neverii / per. s it. N. Holmogorova. 3-e izd. M.: Biblejsko-bogoslovskij institut sv. apostola Andrey, 2011. 119 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Карпун Н. А. — соискатель уч. степени канд. искусствоведения; [nadya.karpun@bk.ru](mailto:nadya.karpun@bk.ru)  
ORCID 0000-0003-1239-4054

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Karpun N. A. — PhD Student; [nadya.karpun@bk.ru](mailto:nadya.karpun@bk.ru)  
ORCID 0000-0003-1239-4054

## О РОЛИ АРТ-КОЛЛАБОРАЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Крылова А. В.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматривается суть понятий и явлений «креативные индустрии» и «арт-коллаборации», определяющих значимый вектор развития современной культуры и искусства. Опора креативных индустрий на соединение творчества и высоких технологий объясняет их востребованность в области современного искусства, а также значимость проектных его форм с коллективным авторством. На конкретных примерах показано, что креативное партнерство в сфере культуры и искусства, осуществляемое с целью создания и совместного продвижения проектов, становится инструментом расширения современного культурного пространства. Подчеркивается социальная и экономическая отдача конгломерации разных областей деятельности человека, имеющая следствием расширение понятия синтеза в области преподносимых искусств. Дается обоснование особой роли арт-коллабораций в процессе увеличения и омоложения целевых аудиторий, вовлекаемых в сферу искусства в целом и академической музыки в частности. Анализируется ряд арт-коллаборативных проектов, осуществляющихся российскими концертными организациями, а также приводятся примеры произведений, инициированных и реализованных благодаря креативно-технологическому подходу. Это позволяет обозначить два вектора в развитии креативных индустрий: проектно-организационный, нацеленный на создание новых форматов преподнесения искусства, просветительство и экономическую рентабельность; проектно-творческий, связанный с созданием на основе арт-коллабораций и современных технологий художественных произведений экспериментального типа, открывающих горизонты искусства будущего.

**Ключевые слова:** современная культура, музыкальное искусство, креативные индустрии, арт-коллаборации, проектная деятельность, синтез искусств.

## ON THE ROLE OF COLLABORATIONS IN CONTEMPORARY ART

*Krylova A. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 23, Budennovsky Ave., Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

The article discusses the essence of the concepts and phenomena of 'creative industries' and 'art collaborations', which determine a significant vector in the development of modern culture and art. The special role in the actualization of creative industries as a combination of creativity and high technology explains their relevance in the field of contemporary art, as well as the significance of its design forms with collective authorship. Specific examples show that creative partnership in the field of culture and art, carried out with the aim of creating and jointly promoting projects, becomes a tool for expanding the modern cultural space. The social and economic return of the conglomeration of different areas of human activity is emphasized, which, as a result, expands the concept of synthesis in the field of presented arts. The substantiation of the special role of art collaborations in the process of increasing and rejuvenating the target audiences involved in the field of art in general and academic music in particular is given. A number of art collaborative projects carried out by Russian concert organizations are analyzed, as well as examples of works initiated and implemented thanks to the creative and technological approach are given. This allows us to identify two vectors in the development of creative industries: design and organizational, aimed at creating new formats for presenting art, enlightenment and economic profitability; design and creative, associated with the creation of experimental works of art on the basis of art collaborations and modern technologies, opening up the horizons of the art of the future.

**Keywords:** modern culture, musical art, creative industries, art collaborations, project activities, synthesis of arts.

Развитие культуры, ее духовной и экономической составляющих, приводит к расширению культурного контента явлений и, как следствие, к появлению нового понятийного аппарата. Два понятия все активней включаются сегодня в сферу искусства — «креативные индустрии» и «арт-коллаборации».

Рассмотрим их смысловое наполнение. Термин «креативные индустрии» впервые был озвучен в 1998 году в «Документе по картированию креативных индустрий», принятом Департаментом культуры, средств массовой информации и спорта Великобритании, содержащем следующее его определение: «Креативные индустрии — это деятельность, в основе которой лежит

индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [1]. Сегодня в широком смысловом срезе «креативные индустрии (creative industry, креативная экономика, экономика знаний) — сектор экономики, связанный с интеллектуальной деятельностью, развивающийся преимущественно на идеях и технологиях» [2]. Социальная и экономическая отдача конгломерации разных областей творчества, науки и бизнеса имела следствием особое внимание к такого рода деятельности на государственном уровне в разных странах, в том числе и в России, где в 2021 году Распоряжением правительства № 2613-р была принята «Концепция развития творческих (креативных) индустрий до 2030 года» [3], в рамках которой к креативным индустриям были отнесены такие сферы творческого труда, как научно-исследовательская деятельность, разработка программного обеспечения, музыка, архитектура, телевидение, дизайн, мода, создание видеоигр и др. [4].

Особую роль в актуализации креативных индустрий сыграло соединение творчества и высоких технологий. Результатом вовлечения в такого рода объединения субъектов высокого искусства явилось создание специальных центров, первый из которых был организован при Хоровой капелле Санкт-Петербурга и стал продвигать проекты на основе арт-коллабораций [5, с. 34–40]. Что же такое арт-коллаборации? Под арт-коллаборациями сегодня понимается креативное партнерство в сфере культуры и искусства, осуществляемое с целью создания и совместного продвижения проектов и брендов. С точки зрения исследователей явления, арт-коллаборации — мощный инструмент развития и расширения современного культурного пространства [5, с. 17–25].

Чтобы было ясно, о чем идет речь, кратко охарактеризуем один из последних проектов, осуществленных Капеллой в содружестве с Гильдией парфюмеров. Это — Фестиваль концептуального искусства парфюмерии, кулинарии и живописи «Февральская сирень». Цветущие кусты сирени в заснеженном Петербурге. Авторские ароматы коллекции «Сиреневые истории» от Гильдии парфюмеров, парфюмерный мастер-класс, возможность создать незабываемый аромат, художественный мастер-класс «Рисуем ароматными красками», «Сиреневое лакомство» — кондитерское шоу. Посетители этого событийного кластера были невольно вовлечены и в концертные программы.

Явление арт-коллабораций, несомненно, имеет свою историю, которая уходит корнями в феномен синтеза искусств. Мы знаем, что, возникнув в области прикладных форм творческой деятельности, обслуживающих быт человека, с развитием технологий, процесс этот охватил сферы преподносимого искусства, с особой силой проявив себя в таких исконно синтетических видах как театр и кино. Можно с большой долей уверенности сказать, что возникновение

синтеза было стимулировано той же целью — необходимостью привлечения зрителя, расширения спектра возможностей влияния на него через воздействие на сенсорную систему. Отсюда в современном театре полифонически воссоединены не только звуковые, кинетические, визуальные составляющие в их традиционном материальном и художественном воплощении, но и такие субстанции, как вода, пар, цвет, свет, запахи (т. е. вся палитра средств, воздействующих на многоканальную систему восприятия человеком мира).

Нашупав новые возможности в плане соединения разного, порой несоединимого, музыкальное искусство двинулось в сторону тех областей, которые исконно не входили в его орбиту. Тем более, что идеи такого рода парадоксальных соединений творческая практика разных областей предоставляла. Один из возможных примеров, иллюстрирующих их возникновение к середине XX века, — платье с лобстером знаменитого итальянского модельера Эльзы Скиапарелли, вдохновленное скульптурой Сальвадора Дали и сделанное по его эскизам. Но что стало мощным толчком к развитию данного явления? Ответ на этот вопрос лежит в сфере психологии.

В высоко конкурентной среде у концертно-театральных организаций, осуществляющих музыкальные проекты, одной из главенствующих является задача «отстроиться» от конкурентов, выделиться. Предлагая своей целевой аудитории некий творческий продукт, основанный на сочетании составляющих, соединение которых представлялось ранее немыслимым, его авторы вызывают у потребителей разные, но весьма сильные эмоции — удивление, недоумение, напряжение и т. п., по своей силе граничащие с состоянием стресса.

Любопытно, что исследования в области психологии доказывают, что стресс — это не обязательно негативное эмоциональное потрясение. С точки зрения канадского ученого Ганса Селье и его школы, стресс умеренной силы, именуемый дистрессом, оказывает положительное влияние на человека, «...проявляется в ряде психологических свойств: в улучшении внимания, повышении заинтересованности человека в достижении поставленной цели, в положительной эмоциональной окраске процесса работы»<sup>1</sup>. В этом и заключена

---

<sup>1</sup> Г. Селье предположил, что «существуют индивидуальные различия гормональной продукции при стрессе». Развивая эту мысль, его последователи стали выделять две формы влияния стресса: ««стресс льва» (eu-stress), повышающий функциональные возможности организма (у льва в надпочечниках обнаруживается преимущественно норадреналин — «агрессивный», «активный» биогенный амин, обеспечивающий наступательную реакцию) и «стресс кролика» (distress), понижающий уровень активности (надпочечники кролика при стрессе выделяют гормоны, вызывающие страх и оборонительные реакции)». См. об этом: [6, с. 413].

причина того, что арт-коллаборации интенсифицируют коммуникацию со зрителем. Не будет преувеличением утверждение, что арт-коллаборации дают возможность выйти за рамки привычного и достичь высокого коммуникативного взаимодействия с аудиторией.

Что еще с точки зрения эффективности продвижения музыкальной классики посредством арт-коллабораций значимо в союзе разнопрофильных организаций, объединяющих свои ресурсы по реализации проектов в сфере искусства? Ответов несколько:

- обе стороны подпитываются образами и ценностями друг друга;
- появляется новая клиентура;
- укрепляется доверие публики творческой стороны и клиентуры бизнес-стороны;
- увеличивается охват СМИ.

Не удивительно, что интерес к арт-коллаборативным проектам неуклонно возрастает. В сфере музыкального искусства это, конечно же, не только опыт Хоровой капеллы, креативный центр которой оказывает консультативные услуги иным творческим организациям по созданию нового и необычного продукта. Примеров немало, укажем на интересный опыт такой старейшей в России концертной организации, как СПб ГБУК «Петербург-концерт», активно работающей в креативно-индустриальном направлении и реализующей разнообразные арт-коллаборативные проекты, преимущественно в фестивальном формате. В ряду таких событий — фестиваль современного цифрового искусства «Art & Tech», прошедший в ноябре 2022 года в Екатерининском собрании. Основу проекта составила интеграция разных форм искусства и технологий. Музыкальная составляющая объединила четыре музыкальных пласта, продемонстрировав возможность сосуществования разных музыкальных контентов (академического, джазового, электронного), смена которых завершалась диджейским рейвом<sup>2</sup>. В сопровождении видеомэппинга, осуществляемого в реальном времени художницей Надеждой Бей, событие укладывалось в рамки аудиовизуального перформанса.

Другой фестиваль «Петербург-концерта» — «Время Стравинского» — соединял шедевры Мастера, сочинения современных композиторов, развивающих его идеи и стилистику, лекции музыковедов-критиков, исполнительские мастер-классы, выставку современного искусства молодых художников, видеоинсталляцию «Стравинский и фольклор», созданную на основе архивных материалов, мультимедийную программу «Солнцеворот», творчество медиахудожников, вдохновляемых музыкой композитора, и многое другое. Проект «Podium seasons» объединил формат показа мод с демонстрацией одежды,

---

<sup>2</sup> Диджейский рейв — организованная музыкально-танцевальная вечеринка.

выполненной с использованием принтов картин современных художников, и классическую музыку<sup>3</sup>.

Конечно, проекты такого рода, аккумулируя разные целевые аудитории, имеют мощный просветительский потенциал. Они интересны как с художественной, так и с коммерческой точек зрения. Однако, если с позиции маркетинга проблема достаточно ясна, то возникает другой вопрос: какова результативность проявления креативных индустрий и арт-коллабораций в области творчества, в самой музыке? И здесь отметим, что доминирование проектных форм в современном искусстве, когда создателем произведения уже не является один человек, а авторство коллегиально — тоже следствие креативно-индустриального контекста с высокотехнологичными процессами производства творческого продукта.

Одним из показательных примеров воплощения арт-коллабораций на основе современных технологий является эпический концептуальный перформанс «Apologue 2047»<sup>4</sup>, созданный известным китайским режиссером Чжан Имоу в творческом союзе со студиями «White Void», студией роботизированной анимации «AndyRobot», российской медиа-дизайн студией «Радуга Дизайн» («Radugadesign») и др., спроектировавшими и управляющими гигантским многочастным кинетическим перформативным шоу.

Произведение сфокусировано на теме новых технологий, неотъемлемой частью которых в XXI веке стал человек. Вторжение техники в пространство человеческой реальности — одна из глобальных проблем современности, осмысливаемая философией как конфликтная, грозящая разрушением ценностных оснований человеческого бытия. «В первой половине двадцатого века перед западной цивилизацией в полный рост встала проблема, связанная с острым конфликтом между развивающейся все более быстрыми темпами технологией индустриального производства и необходимостью сохранения

<sup>3</sup> См. записи конференции «Управление Арт-проектами в современной культуре и социуме» (РГК 2022), доклада «Синергия классического концертного зала и креативного пространства, актуальные тренды работы с молодежью на примере деятельности “Петербург-концерта” Хомовой К. К.» в Интернете по адресу: URL: [https://vk.com/video-217021268\\_456239062](https://vk.com/video-217021268_456239062)

<sup>4</sup> Апóлог (от др.-греч. ἀπόλογος — «повествование, рассказ») — литературный жанр, нравоучительное повествование, построенное на аллегорическом изображении животных или растений, своего рода краткий аллегорический рассказ из жизни животных, басня [7]. Для числа 2047, по мнению автора данного текста, цифра 4 символична, так как указывает на его четырехзначный состав, ассоциируется в нумерологии с энергией земли, надежностью, равновесием, постоянством, рациональностью, усердием, стойкостью. Традиционные искусства, к которым обращается автор, — это почва, ее энергия, постоянство и надежность. На этой основе в линейной прогрессии развивается все новое, сохраняющее связь со своими «основами». Утрата последней равносильна смерти, ведь фонетически на китайском «четыре» совпадает со словом «смерть».

того основания, которым ранее определялась самая суть человеческого», — пишет О. Мышкин [8, с. 31]. Тема эта постепенно входит и в дискурсивную практику искусства.

Поясняя художественную концепцию произведения, Чжан Имоу говорит: «Если бы вы смотрели на прогресс цивилизации в линейной временной перспективе, то в одном направлении вы бы увидели 5000 лет цивилизации, а в другом — будущее науки и техники, быстрое и интерактивное» [9]. То есть прошлое и будущее связаны, а материализацией этой идеи в рамках художественного произведения становится соединение древних и современных художественных практик на основе инновационных компьютерных ресурсов<sup>5</sup>.

Один из ракурсов раскрытия темы глубинных контактов прошлого с настоящим — организация опосредованного искусством взаимодействия людей и роботов. В одной из частей второго сезона исполнители из провинции Фуцзянь представляют древние народные китайские песни. Технологическая альтернатива народному — большой роботизированный оркестр, включающий гитары, активируемые лазером, арфу и литавры. Старое и новое объединяются, ведь искусство несет заряд жизни и оптимизма<sup>6</sup>.

В разделе «Любовь девушки-робота» («Robot Girl Love») соединено популярное в горных провинциях северо-запада Китая (включенное ЮНЕСКО в список нематериального культурного наследия человечества) традиционное пение хуа'эр, современный танец, экраны и голографические проекции, робот со специальной подвеской для подключения девушки-танцора, которая становится как бы частью робот-установки. Юноша, бросая монетку в кассовый аппарат, активирует робота и танцует с парящей над ним девушкой. Движения, выполняемые роботом, становятся частью хореографии; светодиодные экраны транслируют цифровой космический ландшафт, изменяемый в зависимости от жестов и движений. Именно он придает дополнительный смысл танцу любви, поскольку представляет собой визуализацию Вселенной. Древние напевы, подтекстованные стихами, сочиненными Чжаном Имоу, насыщены символикой китайской культуры, они о вечном — лучах Солнца, Луне, непрерывности течения времени и рек, Млечном Пути как небесном астральном потоке<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Данный визуальный материал (URL: <https://www.behance.net/gallery/54395897/2047-Apologue-Weaving-Mashine>) демонстрирует степень технологичности процесса создания и представления произведения и его высочайший художественно-эстетический уровень.

<sup>6</sup> См. видео: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j2GKIVHmN3w>

<sup>7</sup> См. видео: URL: <https://www.andyrobot.com/2047-apologue>

Другой пример — мультимедийная опера «Кьюриосити» (Curiosity)<sup>8</sup>. Это совместный проект электротeatра «Станиславский» и продюсера Максима Шостаковича, разработанный в рамках творческой лаборатории «КоОПЕРАция». К ее созданию также причастен целый творческий коллектив: проект осуществлен при поддержке Центра электроакустической музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (СЕ-АММС) и Союза композиторов России. Опера вдохновлена Twitter-аккаунтом марсохода Curiosity. Марсоход Curiosity — главный персонаж оперы, который на поверхности красной планеты в течение многих лет осуществляет научные исследования, посылая на Землю информацию о своих научных изысканиях.

Это прямой контакт между машиной и человеком. Основой общения между двумя разумами становится язык программирования — своего рода фундамент как для партитуры, так и для музыкальной драматургии оперы. Противопоставление живого и неживого (прошедшего через электронную обработку) звучания дает возможность задуматься над тем, может ли машина быть человечнее людей.

«Curiosity» — электроакустическая мультимедиа-опера с использованием музыки, света и видео, художественно связанных друг с другом. Музыкальный мир сочинения в рамках микстовой композиции, звуковой комплекс которой одновременно задействует электронику и живых исполнителей, разнообразен. В основе драматургии — три линии: линия авторов, обсуждающих, какой должна быть современная опера; рассказ о судьбах операторов, обслуживающих Марсоход, и линия судьбы самого Марсохода. Исполнение изначально было предназначено для конкретного места — арт-парка Никола-Ленивец в Калужской области и конкретного события в рамках фестиваля «Архстояние» — крупнейшего в Европе и России фестиваля ленд-арта и ландшафтных арт-объектов. В одном из арт-объектов — Зиккурате (обсерватории древних) нашла свое место опера о Марсоходе. Таким образом, данное произведение — также продукт арт-коллабораций — объединения усилий разных организаций и специалистов из разных областей знания.

Подводя итог сказанному, согласимся с мнением исследователей, подчеркивающих, что «коллаборационный формат проектной деятельности зарекомендовал себя как эффективный инструмент достижения общих целей, будь то создание и внедрение оригинального продукта, услуги или же расширение аудитории» [10, с. 20]. Очевидно, что развитие креативных индустрий в сфере искусства имеет два значимых вектора. Первый нацелен на создание

<sup>8</sup> Curiosity — марсоход Национального управления по аэронавтике и исследованию космического пространства NASA (США), запущенный 26 ноября 2011 года и до сих пор выполняющий научную работу на поверхности Марса.

арт-коллаборативных проектов, инициируемых учреждениями культуры и искусства по схеме «искусство + другой вид искусства + бизнес» и ставящих ряд важных целей по созданию новых форматов преподнесения искусства; привлечению новых аудиторий, преимущественно молодежных; полноценной реализации своей просветительской миссии при высокой окупаемости произведенных затрат.

Второй вектор напрямую связан с творчеством, с рождением новых видов высокохудожественной продукции, создаваемой путем объединения усилий разнопрофильных специалистов — композиторов, режиссеров, дизайнеров, программистов, инженеров и др., представляющих нередко различные организации, аккумулирующие свои ресурсы для достижения целей и задач по созданию художественных произведений, как правило, выходящих за рамки традиционных жанровых моделей и открывающих перспективы нового экспериментального искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Creative Industries Mapping Document. 1998. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001> (дата обращения: 16.05.2023).
2. Что такое креативные индустрии [Электронный ресурс]. URL: <https://secretmag.ru/enciklopediya/chto-takoe-kreativnye-industrii-obyasnyаем-prostymi-slovami.htm> (дата обращения: 16.05.2023).
3. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года [Электронный ресурс]. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAAtAya8FAVDUFp.pdf> (дата обращения: 02.04.2023).
4. Королёва И. Б., Соколова И. Л. Креативные индустрии в России и мире: состояние, тенденции и проблемы управления развитием // Baikal Research Journal. Электронный научный журнал Байкальского университета, 2022, Т 13, № 3. [Электронный ресурс]. DOI 10.17150/2411-6262.2022.13(3).14 (дата обращения: 12.05.2023).
5. Хомова О. С. Арт-коллаборации как драйвер креативной индустрии // Управление АРТ-проектами в современной культуре и социуме / ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Рос. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2021. С. 34–40.
6. Прохоров А. О., Валиуллина М. Е., Габдреева Г. Ш. и др. Психология состояний: уч. пос. / под ред. А. О. Прохорова. М.: Когито-Центр, 2011. 624 с.
7. Ушаков Д. Н. Толковый словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (дата обращения: 19.02.2023).

8. Мышкин О. Человек и техника: в поисках нового способа сосуществования // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2015. № 3. С. 31-42. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-tehnika-v-poiskah-novogo-sposoba-sosuschestvovaniya/viewer> (дата обращения: 10.05.2023).
9. 2047 APOLOGUE Live performance collaboration with Zhang Yimou [Электронный ресурс]. URL: <https://www.andyrobot.com/2047-apologue> (дата обращения: 18.07.2023).
10. Аликперов И. М., Мезюров А. А. Арт-коллаборация: эффективный инструмент развития городского культурного пространства // Муниципалитет: экономика и управление. 2021. № 4. С. 17–25.

## REFERENCES

1. Creative Industries Mapping Document. 1998. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001> (data obrashcheniia: 16.05.2023).
2. Chto takoe kreativnye industrii [Elektronnyi resurs]. URL: <https://secretmag.ru/enciklopediya/chto-takoe-kreativnye-industrii-obyasnyаем-prostymi-slovami.htm> (data obrashcheniia: 16.05.2023).
3. Kontseptsiiia razvitiia tvorcheskikh (kreativnykh) industrii i mekhanizmov osushchestvleniia ikh gosudarstvennoi podderzhki v krupnykh i krupneishikh gorodskikh aglomeratsiiakh do 2030 goda [Elektronnyi resurs]. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf> (data obrashcheniia: 02.04.2023).
4. Koroleva I. B., Sokolova I. L. Kreativnye industrii v Rossii i mire: sostoianie, tendentsii i problemy upravleniia razvitiem // Baikal Research Journal. Elektronnyi nauchnyi zhurnal Baikal'skogo universiteta, 2022, T 13, № 3. [Elektronnyi resurs]. DOI 10.17150/2411-6262.2022.13(3).14 (data obrashcheniia: 12.05 2023).
5. Khomova O. S. Art-kollaboratsii kak draiver kreativnoi industrii // Upravlenie ART-proektami v sovremennoi kul'ture i sotsiume / red. A. V. Krylova. Rostov-na-Donu: Ros. gos. kons. im. S. V. Rakhmaninova, 2021. S. 34–40.
6. Prokhorov A. O., Valiullina M. E., Gabdreeva G. Sh. i dr. Psikhologiiia sostoianii: uch. pos. / pod red. A. O. Prokhorova. M.: Kogito-Tsentr, 2011. 624 s.
7. Ushakov D. N. Tolkovy slovar' [Elektronnyi resurs]. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (data obrashcheniia: 19.02.2023).
8. Myshkin O. Chelovek i tekhnika: v poiskakh novogo sposoba sosushchestvovaniia // Vestnik PNIPU. Kul'tura. Istoriia. Filosofiiia. Pravo. 2015. № 3. S. 31-42. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-tehnika-v-poiskah-novogo-sposoba-sosuschestvovaniya/viewer> (data obrashcheniia: 10.05.2023).

9. 2047 APOLOGUE Live performance collaboration with Zhang Yimou [ Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.andyrobot.com/2047-apologue> (data obrashcheniia: 18.07.2023).
10. *Alikperov I. M., Meziurov A. A.* Art-kollaboratsiia: effektivnyi instrument razvitiia gorodskogo kul'turnogo prostranstva // Munitsipalitet: ekonomika i upravlenie. 2021. № 4. S. 17–25.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крылова А. В. — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф., проректор по научной работе; [a.v.krilova@rambler.ru](mailto:a.v.krilova@rambler.ru)  
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krylova A. V. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art Studies), Prof., Vice-rector for Research Work; [a.v.krilova@rambler.ru](mailto:a.v.krilova@rambler.ru)  
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810

УДК 78.071

А. Н. СКРЯБИН И «ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА»  
(ПО МАТЕРИАЛАМ С. К. МАКОВСКОГО)

*Степанова Е. В.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются материалы С. К. Маковского, посвященные А. Н. Скрябину. Представитель Серебряного века, критик, мемуарист Маковский после смерти композитора являлся членом Петроградского Скрябинского общества и фонда «Венок Скрябину». Среди документов Маковского выделяется доклад «Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам», хранящийся в архиве Маковского Отдела рукописей Государственного Русского музея и подготовленный к одному из собраний Петроградского Скрябинского общества. В автографе зафиксированы воспоминания Маковского о встрече с композитором в школе Э. И. Рабенек и размышления о «танце будущего». В документе С. К. Маковского, являющемся интересным свидетельством танцевально-пластических поисков Скрябина, обозначены хореографические идеи, которые могли стать созвучными симфоническим сочинениям композитора, идее будущей Мистерии, подчеркнута особая роль музыки Скрябина в создании синтетического действия.

**Ключевые слова:** А. Н. Скрябин, С. К. Маковский, Э. И. Рабенек, хореографические поиски, воспоминания, «танец будущего».

A. N. SCRIBIN AND "CHOREOGRAPHIC SEARCHES"  
(BASED ON THE MATERIALS OF S. K. MAKOVSKY)

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

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

The article presents materials by S. K. Makovsky dedicated to A. N. Scriabin. Makovsky — representative of the Silver Age, editor of the *Apollo magazine*, critic, memoirist, son of a famous artist. After the death of the composer, he was a member of the Petrograd Scriabin Society and the Scriabin Wreath Foundation. Among Makovsky's documents, the report "The Touch of Scriabin's Music on the Plastic Arts" stands out, which is stored in the archives of the Makovsky

Department of Manuscripts of the State Russian Museum. The autograph contains Makovsky's memories of a meeting with the composer at the school of E. I. Rabeneck and reflections on the "dance of the future". The document by S. K. Makovsky, which is an interesting evidence of Scriabin's choreographic searches, emphasizes the special role of the composer's works on the way to the ideal embodiment of "synthesis of the arts".

**Keywords:** A. N. Scriabin, S. K. Makovsky, E. I. Rabeneck, choreographic searches, memories, "dance of the future".

При рассмотрении идеи синтеза искусств в творчестве А. Н. Скрябина пластическое начало, заслоненное новаторством в области светомузыки, гармонии, лада, тональности, как правило, отходит на второй план. Вместе с тем интерес композитора к жесту, движению, пластике проявлялся в его высказываниях и рассуждениях и во многом соприкасался с различными хореографическими поисками начала XX века. Неслучайно в 1910-х годах Скрябин активно знакомился с системой Э. Жак-Далькроза, выступлениями А. Дункан, опытами «Свободного театра» и многими другими течениями. Известно, что С. П. Дягилев предполагал осуществить постановку «Прометея» [1; 2].

Взгляды Скрябина на танцевальное искусство, а также определенные идеи воплощения собственных произведений были зафиксированы искусствоведом и общественным деятелем С. К. Маковским. Критик и историк искусства, поэт, мемуарист, организатор художественных выставок<sup>1</sup>, сын известного художника, яркий представитель культуры Серебряного века С. К. Маковский не входил в близкий Скрябину круг. Его фигура не упоминается в изданном на сегодняшний день эпистолярном наследии композитора. Вместе с тем интересы Маковского отличает чрезвычайная широта: от народного искусства Прикарпатской Руси до графики М. В. Добужинского, от изучения изделий мастерских кн. М. Тенишевой до написания стихотворений, поэм, мемуаров, литературоведческих очерков. Будучи автором журнала «Мир искусства», Маковский пришел к мысли объединить свои статьи и издал собрание из трех томов под названием «Страницы художественной критики», в котором изложил свои взгляды на русское и европейское искусство, мнения о живописи

---

<sup>1</sup> Наиболее масштабным стал салон 1909 года, на котором были представлены живопись, графика, скульптура и архитектура. Прошедший в Петербурге, он вошел в историю как «Салон Маковского» (в нем принимали участие 80 художников разных направлений и экспонировалось более 500 работ). Также следует выделить выставку, прошедшую в январе 1912 года, «100 лет французской живописи. 1812–1912». Устроителями являлись журнал «Аполлон» и *Institute Français de St. Pétersbourg*. Выставка проходила в доме графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстона на Литейном проспекте.

А. Бёклина и В. М. Васнецова, М. Клингера и Д. Г. Левицкого и многих других художников. В первую очередь Маковского интересуют живопись и литература; стиль его статей отличается яркостью, образностью, обращением к разным этапам и направлениям истории искусства, свободой повествования.

При внимательном рассмотрении идеи Маковского во многом оказываются близки высказываниям Скрябина. Дематериализация природы, всеискусство, образы томления встречаются в значительной части публикаций Маковского начала XX века. Неслучайно спустя десятилетия Маковский в воспоминаниях напишет: «...томление духа, стремление к “запредельному”, пронизало наш век, “Серебряный век”» [3, с. 10].

Одной из главных сфер дореволюционной деятельности Маковского являлось издание журнала «Аполлон». Выходивший на протяжении восьми лет (1909–1917) после распада журнала «Мир искусства», «Аполлон» стал литературной площадкой для многих петербургских художников, писателей, музыкальных критиков. Его первый номер, вышедший в конце 1909 года, объяснял основную идею издания так: «Аполлон — только символ, далекий зов из еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений» [4, с. 3].

«Аполлон» стал одним из ведущих художественных изданий начала XX века. Обложку к первому номеру создавал Л. С. Бакст, к следующим — М. В. Добужинский. Здесь публиковались А. А. Блок, Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, А. Н. Бенуа и многие другие. Отмечая успех первых выпусков, В. Э. Мейерхольд писал Маковскому: «Очень рад, что так благополучны первые шаги “Аполлона”» [5, л. 1]. Статьи о музыкальных сочинениях, художественных выставках, творчестве художников, терракотовых статуэтках и японской живописи, публикации стихотворений, рассказов, эссе, регулярный раздел хроники художественных, театральных и музыкальных событий России и Европы, репродукции картин... Диапазон затрагиваемых в «Аполлоне» тем был чрезвычайно разнообразен, а идея синтеза искусств («всеискусства») являлась сквозной для большинства рубрик журнала и воплощалась как в самих текстах (сценография оперных и балетных постановок, искусство Р. Вагнера), так и в свободном обращении художников и поэтов к музыкальным сочинениям. Например, художественный критик Я. А. Тугенхольд<sup>2</sup> публиковал здесь статьи, посвященные Русским сезонам С. П. Дягилева [6; 7], акварелист

<sup>2</sup> Яков Александрович Тугендхольд (1882–1928) — российский, советский художественный критик, искусствовед. Весной 1914 по поручению С. И. Щукина предпринял поездку в Германию и Францию с целью отбора произведений новой живописи для собрания мецената. После революции был инструктором Отдела по делам музеев и охране памятников Наркомпроса.

и историк архитектуры Г. К. Лукомский<sup>3</sup> посвящал свои обзоры выступлениям представительниц студий пластических танцев Мод Аллан и Стефании Домбровской [8]. В статьях самого Маковского художественные образы нередко переплетались со звуковыми. В эссе о творчестве А. Я. Головина он пишет: «в его лесных пейзажах с натуры действительно звучит томная музыка: зеленые шумы весны, золотые звоны лета и скрипки осени» [9, с. 5].

Среди публикаций, посвященных музыке, выделим работы о хореографическом искусстве, которое в 1910-е годы притягивало взгляды многих критиков. В журнале были опубликованы работы А. Н. Римского-Корсакова «Балеты Игоря Стравинского» [10], Э. А. Старка «Балеты М. Фокина» [11], разворачивалась дискуссия о творчестве Ж. Новерра в связи с выходом книги А. Я. Левинсона «Мастера балета».

Большую роль в жизни журнала играли концерты, устраиваемые «Аполлоном». В. Г. Каратыгин, заведующий музыкальным отделом, разрабатывал для журнала обширную программу исторических концертов французской музыки (от композиторов XVIII века — А. Гретри, Л. Керубини, Ж. Б. Люлли — до современников), в которых предполагалось участие К. Дебюсси и В. д'Энди [12]. В 1916 году в редакции «Аполлона» устраивались камерные вечера С. А. Кусевицкого, А. К. Боровского.

Общение С. К. Маковского и А. Н. Скрябина также во многом было обусловлено деятельностью «Аполлона» и пересечениями с петербургскими поэтами-символистами, которые публиковались в журнале. По воспоминаниям Маковского, он нередко встречал Скрябина на «средах» Вячеслава Иванова. О роли хозяина знаменитой «башни» Маковский впоследствии напишет: «Почти вся наша молодая тогда поэзия, если не “вышла” из Ивановской “башни”, то прошла через нее» [13].

После открытия «Аполлона» собрания из «башни» были перенесены на набережную реки Мойки, дом 24, в редакцию журнала, ставшую одним из центров художественной жизни Петербурга-Петрограда. Они приобрели характер профессионально-поэтических собраний. Было учреждено «Общество ревнителей художественного слова». Душой этих собраний, которые аполлоновцы называли «поэтической академией», по-прежнему оставался Вячеслав Иванов.

На вечерах в редакции журнала «Аполлон» проходили встречи Маковского со Скрябиным<sup>4</sup>, о которых впоследствии Маковский будет вспоминать

<sup>3</sup> Георгий Крескентьевич Лукомский (1884–1952) — график, акварелист, историк архитектуры, занимался изучением памятников исторического прошлого. Председатель Художественно-исторической комиссии по превращению дворцов Царского Села в музеи.

<sup>4</sup> Знакомство Скрябина с Маковским могло состояться и ранее 1909 года. В 1906 году композитор получил письмо от Э. К. Метнера с предложением принять участие в работе музыкального отдела «Золотого руна», в котором публиковался Маковский. Но, вероятно, пути их в этот момент не пересеклись из-за пребывания композитора за рубежом [14, с. 407].

на страницах написанных за рубежом «Портретов современников»: «Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него [Вячеслава Иванова. — Е. С.] в обществе А. Н. Скрябина (в предсмертные годы композитора). Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов-эзотерист в этих беседах со Скрябиным-окультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана!» [15, с. 279].

После смерти А. Н. Скрябина редакция «Аполлона» стала местом объединения «кружка друзей и почитателей покойного композитора» [16, с. 99]. Здесь 8 мая прошло собрание, на котором Е. М. Браудо выступал с докладом «Памяти Скрябина», впоследствии опубликованном в журнале; здесь прозвучали стихотворения Вяч. Иванова и Е. Ю. Геркена; «глубоко прочувствованное слово сказал А. Н. Брянчанинов (о религиозной серьезности музыки Скрябина)» [16, с. 99]; в исполнении С. С. Полоцкой-Емцовой и Г. И. Романовского прозвучали прелюдии, этюды и поэмы композитора.

Вечера, посвященные Скрябину, устраивались и в 1916–1917 годах. «Аполлон» стал местом собраний Петроградского Скрябинского общества, основанного в 1916 году. (С. К. Маковский был членом этого общества.) Первое собрание, «приуроченное к кануну годовщины<sup>5</sup> смерти Скрябина, открылось прекрасным музыкальным некрологом» [17, с. 75], — отмечает Е. М. Браудо, перечисляя далее несколько докладов, среди которых был и доклад С. К. Маковского.

«Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам» — такую тему выбирает Маковский для своего выступления. В отличие от многих сообщений, звучавших на собраниях Петроградского Скрябинского общества и впоследствии опубликованных в «Аполлоне» или в двух выпусках «Известий» Петроградского Скрябинского общества, доклад Маковского опубликован не был. Его автограф хранится в фонде С. К. Маковского Отдела рукописей Государственного Русского музея и представляет запись текста чернилами в записной книжке формата А 6. Пометы синим карандашом позволяют сделать предположение о планируемой и подготавливаемой публикации, вероятно, так впоследствии и не осуществленной.

Интересной особенностью записи являются два варианта фиксации содержания выступления. Первый вариант — запись полного текста с небольшими исправлениями и нумерацией римскими цифрами разделов. Второй можно обозначить как подробный план выступления. На последних листах записной книжки Маковский записывает начало некоторых предложений. Например: «Это было в Москве...», «Присутствовал...», «Я воспользовался...» [18, л. 14] и так далее. Вполне возможно, известный критик при выступлении

<sup>5</sup> 26 апреля 1916 г.

не зачитывал весь текст, а лишь опирался на зафиксированный план проработанного заранее выступления.

Текст открывается воспоминаниями Маковского об одной из встреч с А. Н. Скрябиным:

«Это было в Москве, четыре года назад<sup>6</sup>, в школе пластического искусства Рабенек, на вечере для немногих приглашенных, носившем характер показательного урока. Присутствовал Скрябин. Я воспользовался редким для меня случаем побывать около него; мы сели рядом и в течение всего урока обменивались впечатлениями. Уже тогда меня интересовало, как относится Скрябин к пластическим исканиям наших дней и думает ли он о творчестве в этой области.

Я не был еще знаком с идеологией Скрябина, но пламенные зовы “Божественной симфонии” и “Экстаза” будили предчувствия; мне хотелось их проверить.

С искренностью, как-то по-детски ясной и щедрой, он отвечал шепотом на мои вопросы и замечания, а затем, в перерыве говорил с увлечением о том, что я бы назвал теперь “танцем будущего”» [18, л. 1].

Уже с первых строк воспоминаний Маковского мы обращаемся к особой линии развития хореографического искусства в России начала XX века, с которойзнакомился Скрябин в ходе поисков решения «Мистерии».

Как известно, после возвращения в Россию в 1910 году композитор интересовался различными направлениями театрального и хореографического искусства: постановками Камерного и Художественного театров, школой Далькроза, выступлениями Дункан. Как отмечает Л. Л. Сабанеев в «Воспоминаниях о Скрябине», «Александр Николаевич смотрел на всякое театральное дело как на какую-то опытную арену для его дела, как на место, где можно было бы попробовать нечто из его замыслов. Какие это могли быть опыты, сказать трудно, но вероятнее всего он думал именно о пробе некоторых хореографических моментов в связи со своими сочинениями, думал об осуществлении световых симфоний, об эзотерическом “действе”, для которого начало могло быть положено и в театре, чтобы потом его “преодолевать”» [19, с. 278].

Скрябин находился в поисках будущих участников «Мистерии»: «Мне нужны теперь актеры как материал. Но мне надо их совершенно перевоспитать... <...> Мне надо наконец начать строить тот материал, из которого должна получиться Мистерия. Участники же не упадут с неба, их надо приготовить. Вот я теперь изучаю этих актеров» [19, с. 279].

Нередко Скрябин посещал показательные вечера или выступления различных хореографических студий. Для С. К. Маковского посещение таких студий

---

<sup>6</sup> В автографе не указана дата написания текста, но по дате собрания, проходившего, вероятно, 26 апреля 1916 года, можно предположить, что Маковский вспоминает события 1912 года.

тоже не было случайным. Как и многих представителей культуры начала XX века, интерес к пластическим искусствам захватил и участников «Аполлона». Журнал не только публиковал обзоры на выступления студий, но и проводил репетиции некоторых артисток в своей редакции.

Э. И. Рабенек была одной из известных последовательниц А. Дункан в России. Деятельность и гастрольные выступления Дункан оказали большое влияние на хореографию, танец и искусство в целом: открывались школы и студии нового танца, называемые школами «босоножек», о пластическом искусстве рассуждали на страницах ведущих журналов. В танце Дункан известный петербургский профессор, филолог-классик Ф. Ф. Зелинский видел возрождение Античности, а М. А. Волошин — начало пути к идеальному танцу, в котором «ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер — лист» [20, с. 396]. Критики, близкие символистским кругам, провозглашали ее танец пляской и видели в нем основу «всеискусства», «соборности». Сама А. Дункан обозначала свое искусство «танцем будущего», противопоставляя его балету, в котором тело танцовщицы сковано сценическим костюмом, ноги сдавлены балетными туфлями, а движения подчинены указаниям балетмейстера. Главная цель танца была сформулирована Дункан так: «Этот танец должен бы стать молитвой! Каждое его движение должно бы возносить свое колебание до самого неба и делаться частью вечного ритма вселенной» [21, с. 31]. Слова, зафиксированные в брошюре «Танец будущего», представляются весьма созвучными идеям Скрябина. Не случайно, композитор, который по воспоминаниям Сабанеева был «бесконечно равнодушен» к классическому балету, подчеркивая в нем акробатику и условность и, определяя его как «кампанеллу для человеческого тела» [19, с. 131], с большим интересом и уважением относился к танцу А. Дункан. Единственное замечание, зафиксированное Сабанеевым, касалось выбора музыкального материала, в котором Дункан обращалась только к классической музыке [19, с. 130].

Элла Рабенек, или Елена Ивановна Книппер-Рабенек, была одной из первых последовательниц школы Дункан в Москве. Впервые Рабенек увидела выступление Айседоры Дункан в Петербурге 11 февраля 1905 года. Новаторские идеи Дункан вдохновили Рабенек на обучение в Германии у Элизабет Дункан. После возвращения в Россию она преподавала пластическое движение в Художественном театре, а в 1910 году открыла Московские курсы пластики, на выступления учениц которых и приглашался Скрябин.

Рабенек развивала идеи Дункан, выстраивая собственную «азбуку движений». Она должна была стать, по мысли руководительницы школы, основой всенародного будущего танца. Неоднократно обращаясь к деятельности школы М. А. Волошин так определил ее цель: «Танец — это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца — танец не приобрел своего культурного,

очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со стороны: надо быть им захваченным, надо самим творить его» [20, с. 397]. Отрицание заучивания определенных балетных па, лицедейства, поиск собственных движений, стремление ко всеобщему танцу, воспитание будущего поколения артистов, безусловно, не могли не отвечать поискам Скрябина. Однако воплощение этих идей в школе Рабенек было далеко от того идеала, который искал композитор.

Маковский так описывает традиционный показательный урок учениц: «На этом вечере ученицы, в греческих хитонах, под сопровождение различных музыкальных отрывков, делали перед нами то, что обыкновенно делается в любительских школах “босоножек”, вдохновленных примером miss Duncan. Совершали медленные обряды, жертвоприношения, водили хороводы, резвились на воображаемом лугу с воображаемым мячом, кружились в вальсах, метали копья, разыгрывали мимические сцены, в которых элегия и пастораль сменялись драмой с большими жестами <...> Скрябин смотрел внимательно, но по выражению его лица, ласково-одухотворенного как всегда, не трудно было понять, что от этих уже несколько прискучивших упражнений мечта его, уносит совсем в другой мир, к иным хороводам, к иным таинствам и молитвам тела [?]. “Слишком много движения, земного, тяжелого движения” — он это заметил, как бы про себя...» [18, л. 2].

Экзерсисы учениц Рабенек оказались не созвучны поискам Скрябина в области пластического искусства и тому синтезу, который должен был создаваться между музыкой и движением. Маковский вспоминает один из представленных номеров, который послужил поводом для дальнейшего разговора с композитором: «...перед нами одна из учениц довольно грузно подпрыгнула, взмахнула руками и стремительно упала, в изнеможении, изобразив на лице муку отчаяния, — я спросил опять: “Музыка, о которой вы говорите, не должна допускать таких излишеств?” “Конечно, нет. Грубый рисунок не выражает больше духа. Может быть, вовсе не нужны движения: так, едва-едва, на месте”. И он даже показал руками как бы легкую зыбь полудвижения» [18, л. 3–4].

Обсуждая музыкальное сопровождение хореографических экзерсисов учениц школы Рабенек, Маковский заводит речь о «новой, “особенной” музыке», автором которой мог бы стать композитор. Этот диалог интересным образом перекликается с воспоминаниями Сабанеева, упоминающего о школах «босоножек», которые «начали осаждать Скрябина просьбами разрешить им “танцевать” его прелюдии» [19, с. 131].

Маковский же особенно подчеркивает ответ композитора, связывая его с идеей «Мистерии» и ее воплощения: «Ответ Скрябина я запомнил дословно, хотя в ту пору не придавал ему большого значения: “Все, что я пишу, может быть, для этого, но теперь еще рано»» [18, л. 3].

После воспоминаний о памятном разговоре со Скрябиным Маковский рассуждает о танце как части идеи «всеискусства», «которую лелеял композитор в течение всей творческой жизни» [18, л. 4] и которая была так близка самому издателю «Аполлона»: «Не знаю, насколько подробно была разработана Скрябиным идея нового танца, священного танца, танца духа, танца будущего. Я полагаю, что, исследуя в деталях вопрос о Мистериальном Действии, он должен был отчетливо нарисовать себе и ту хоровую пластику, которая должна динамически связывать участников <...> Слово, неотделимое от мимики, ритм, неотделимый от слова и движения, тело, воспринявшее откровения музыки и пронизанное чистой духовностью, — вот этот путь к всеискусству!» [18, л. 8].

Рассуждая об «эпохе удивительного эклектизма в движении», о готовности превратиться в современников Людовика XIV или «подражать греческому времени Перикла, заимствовать ритуальные жесты у египетских жрецов и жриц и вспоминать буйные хороводы древних скифов» или «увлекаться бразилианскими и мексиканскими телодвижениями — в танго и даже de l'ours<sup>7</sup>» [18, л. 6], Маковский выделяет особое звучание музыки Скрябина: «Как мало в ней того, что мы привыкли считать “танцевальным ритмом”. Но если сделать усилие, если попытаться ощутить ее плоть — о, тогда, сколько раз, следя за капризами ее узора, вы увидите какие-то очертания смутных шествий, какие-то трепеты хоровых человеческих волн» [18, л. 9].

В завершении текста выступления Маковский обращается к проблеме хореографического решения симфоний<sup>8</sup> Скрябина. Характеризуя современное искусство как «безбожное, а-мистичное» [18, л. 11], сравнивая физическую прелесть танго с материальными чарами полотен Сезанна и Пикассо, критик приходит к выводу о невозможности какой бы то ни было пластической адаптации сочинений Скрябина. «Никаких касаний к этому искусству в музыке Скрябина, конечно, нет. Нет касаний и к тому эстетическому балету, который превращает танец в профессиональную хореографию подмостков» [18, л. 11]. Однако уже в последнем разделе своего выступления, Маковский все же намечает пути для дальнейших поисков в области пластического воплощения сочинений Скрябина: «Скрябин находил что “еще рано” писать музыку для танца, и мы должны повторить за ним: слишком рано танцевать его музыку. Но рано — значит ли для нас никогда, после столь безвременной кончины Скрябина? Дозволено ли, должно ли готовиться к тому, что предвидел он, как к лучезарному завтра? Кто скажет? Бескорыстное дерзновение — свято. Лишь бы не было

<sup>7</sup> Речь идет о танце «Медведь» или «Медведь гризли», одном из «звериных танцев», популярных в начале XX века.

<sup>8</sup> Вероятно, под этим Маковский подразумевает все симфонические произведения композитора, включая поэмы.

посягательств с негодными средствами тщеславной торопливости, единичном самолюбии — на этом поприще гениального служения Человеку» [18, л. 12].

Идеалом постановки сочинений Скрябина Маковский видит «танец, очищенный от быта, от театра, от повествования [?] и от акробатической легковесности, танец=музыка, с движениями едва-едва, <...> может быть влияниями, идущими к нам с родины древнего мудрого, усталого, глядящего в вечность Востока — танцы нового человека, готового к тому Действу, которое грезилося Скрябину, после увенчается всеискусством» [18, л. 12].

Являясь одним из членов Петроградского Скрябинского общества, он вполне мог предположить, что участники молодого объединения, вдохновленные поисками и экспериментами в области хореографического искусства, которыми интересовался композитор, могут обратиться к проблеме пластического решения сочинений Скрябина. «Скрябинское общество только что возникло и ему как всем юнцам разрешено мечтать дерзновенно» [18, л. 13], — пишет Маковский в заключение.

Деятельность Петроградского Скрябинского общества, просуществовавшего до 1917 года, не оправдала надежд Маковского. Однако идея соединения музыки Скрябина с «танцем будущего», развивающим традиции школы А. Дункан, проявила себя в постановках 1920-х годов. Для К. Я. Голейзовского, бравшего индивидуальные уроки у А. Дункан, и для Л. И. Лукина музыка Скрябина стала одним из ключевых музыкальных ориентиров в поисках новой пластики. Голейзовский, неоднократно обращавшийся к сочинениям композитора на протяжении творческого пути, уже в 1910-х годах воплощает одно из фортепианных сочинений, связанных с «Мистерией»: Десятая соната была поставлена в 1918 году под названием «Соната смерти и движения» в студии Государственного московского театрального училища; в 1922 году новая хореографическая редакция произведения получила название «Белая месса». Лукин выбирал музыку прелюдий и поэм, в том числе представляя пластическое прочтение «Поэмы экстаза».

Маковский в докладе «Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам» обозначил особое слышание музыки композитора, которое появлялось в начале XX века. Новое музыкальное пространство сочинений Скрябина рождало поиски хореографических образов, решений с танцем, преодолевающим театральную условность, с движениями «едва-едва». Критик включает в свои рассуждения понятие «хоровой пластики», которая должна была не только связывать участников предполагаемого синтетического действия, но и объединять слово, ритм, музыку, воплощать высшую духовную идею. Симфонические произведения Скрябина были восприняты как важнейшая ступень к идеальному воплощению «всеискусства», а «магия» их ритмов стала одним из вдохновляющих импульсов на пути к «танцу будущего».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Нестьев И. В.* Скрябин и его русские «антиподы» // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 79–112.
2. *Левая Т. Н.* В поисках нового синтеза или почему Дягилев не поставил «Прометея» // А.Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 64–71.
3. *Маковский С. К.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Издательство Центрального Объединения Политических Эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 364 с.
4. *Маковский С. К.* Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 3–4.
5. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 124. Ед. хр. 2752.
6. *Тугендхольд Я. А.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. С. 69–71.
7. *Тугендхольд Я. А.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 9. С. 5–11.
8. *Лукомский Г. К.* Пластические танцы // Аполлон. 1909. № 3. С. 40–41.
9. *Маковский С. К. А. Я. Головин* // Аполлон. 1913. № 4. С. 5–21.
10. *Римский-Корсаков А. Н.* Балеты Игоря Стравинского // Аполлон. 1915 № 4–5. С. 46–57.
11. *Старк Э. А.* Балеты М. Фокина // Аполлон. 1915. № 10. С. 65–67.
12. ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 1939.
13. *Маковский С. К.* Вячеслав Иванов в России // Новый журнал. 1952. № 30. С. 135–151.
14. *Скрябин А. Н.* Письма / сост. и ред. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 720 с.
15. *Маковский С. К.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд.-во им. Чехова, 1955. 413 с.
16. *Браудо Е. М.* Музыка в Петрограде. Концерты, посвященные памяти А. Н. Скрябина // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 99.
17. *Браудо Е. М.* Музыка в Петрограде. Петроградское Скрябинское общество // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 75–76.
18. ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 97. Ед. хр. 516.
19. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. 389 с.
20. *Волошин М. А.* О смысле танца // Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 395–399.
21. *Дункан А.* Танец будущего / под ред. Я. Мацкевича. М.: Заря, 1908. 31 с.

## REFERENCES

1. *Nest'ev I. V.* Skryabin i ego russkie «antipody» // Muzyka i sovremennost'. Vyp. 10. M.: Muzyka, 1976. S. 79–112.
2. *Levaya T. N.* V poiskakh novogo sinteza ili pochemu Dyagilev ne postavil «Prometeya» // A. N. Skryabin i sovremennost': zhizn' posle zhizni. M.; SPb.: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2016. S. 64–71.

3. *Makovskij S. K.* Na Parnase «Serebryanogo veka». Myunkhen: Izdatel'stvo Central'nogo Ob'edineniya Politicheskikh Ehmigrantov iz SSSR (COPEH), 1962. 364 s.
4. *Makovskij S. K.* Vstuplenie // Apollon. 1909. № 1. S. 3–4.
5. OR RNB (Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki). F. 124. Ed. khr. 2752.
6. *Tugendkhol'd Ya. A.* Russkij balet v Parizhe // Apollon. 1910. № 8. S. 69–71.
7. *Tugendkhol'd Ya. A.* «Russkij sezoN» v Parizhe // Apollon. 1910. № 9. S. 5–11.
8. *Lukomskij G. K.* Plasticheskie tancy // Apollon. 1909. № 3. S. 40–41.
9. *Makovskij S. K. A. Ya. Golovin* // Apollon. 1913. № 4. S. 5–21.
10. *Rimskij-Korsakov A. N.* Balety Igorya Stravinskogo // Apollon. 1915 № 4–5. S. 46–57.
11. *Stark E. H. A.* Balety M. Fokina // Apollon. 1915. № 10. S. 65–67.
12. OR RNB. F. 124. Ed. khr. 1939.
13. *Makovskij S. K.* Vyacheslav Ivanov v Rossii // Novyj zhurnal. 1952. № 30. S. 135–151.
14. *Skryabin A. N.* Pis'ma / sost. i red. A. V. Kashperova. M.: Muzyka, 2003. 720 s.
15. *Makovskij S. K.* Portrety sovremennikov. N'yu-Jork: Izd.-vo im. Chekhova, 1955. 413 s.
16. *Braudo E. M.* Muzyka v Petrograde. Koncerty posvyashchennye pamyati A. N. Skryabina // Apollon. 1915. № 4–5. S. 99.
17. *Braudo E. M.* Muzyka v Petrograde. Petrogradskoe Skryabinskoe obshchestvo // Apollon. 1916. № 4–5. S. 75–76.
18. OR GRM (Otdel rukopisej Gosudarstvennogo Russkogo muzeya). F. 97. Ed. khr. 516.
19. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Skryabine. M.: Klassika-XXI, 2000. 389 s.
20. *Voloshin M. A.* O smysle tancа // Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. S. 395–399.
21. *Dunkan A.* Tanec budushchego / pod red. YA. Mackevicha. M.: Zarya, 1908. 31 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Е. В. — канд. искусствоведения, доц. каф.; no\_vikova@list.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stepanovs E. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair.; no\_vikova@list.ru

УДК 792.01

## МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ (СПЕКТАКЛЬ ВУ СИНГУО «ЛИР ЗДЕСЬ»)

Су Цзыся<sup>1</sup>

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

В статье анализируется спектакль «Лир здесь» тайваньского театра «Современная легенда», основанного в 1986 году режиссером и актером Ву Сингуо. Переосмысливая трагедию Шекспира, режиссер объединяет сценические приемы Пекинской оперы, оперы кунцзюй с музыкой и танцами тайваньских ритуалов, а также с европейскими театральными традициями. В исследовании выявлено, как в актерской работе Ву Сингуо, играющего все десять ролей спектакля, воплощаются различные китайские школы. Актер использует амплуа (хандан) Пекинской оперы. Для образа Лира использовано амплуа старика (лаошэн). В статье проанализированы индивидуальные характеристики трех дочерей Лира через сравнение с актерскими приемами трех разных школ (мастера Чэн Яньцю, Сюнь Хуэйшэн, Мэй Ланьфан), амплуа девушки-героини в исполнении мужчины (дань).

**Ключевые слова:** Пекинская опера, амплуа (хандан), Ву Сингуо, Мэй Ланфан, межкультурные связи.

## INTERCULTURAL EXPERIMENTS IN MODERN CHINESE THEATER (THE PLAY *HERE IS LEAR* BY WU XINGUO)

Su Zixia<sup>1</sup>

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

This article analyses the play *Here is Lear* by the Contemporary Legend Theatre (CLT) which was founded in 1986 by director and actor Wu Xinguo. Based on Shakespeare's tragedy, the director combines the scenic techniques of Peking Opera, Kunqu Opera with music and dance from Taiwanese rituals, as well as European traditions. In *Here is Lear*, Wu Xinguo plays ten roles alone. The study reveals how different Chinese schools are embodied in the actor's work. The actor uses the types of a role (han dan principles) of the Peking opera. For Lear, laosheng is used. The article analyses individual characteristics of three Lear's daughters through comparison of three different schools

(masters Ceng Yanqiu, Xun Huisheng, Mei Lanfang) of the dan role performed by male actors.

**Keywords:** Peking Opera, type of roles (han dan), Wu Xingguo, Mei Lanfang, Intercultural relations.

Ву Сингуо — художественный руководитель театра «Современная легенда» (《当代传奇剧场》), режиссер-художник, работающий в кино, на телевидении, в Пекинской опере, современном театре и танце. Театр «Современная легенда» был основан Ву Сингуо и его женой Линь Сиовэй в 1986 году. Ву Сингуо всегда был активным сторонником органичного слияния китайского традиционного театра с другими искусствами, освоения Пекинской оперы с использованием нового медиа-искусства для формирования уникальной новой восточной эстетики.

Спектакль этого театра «Лир здесь» представляет собой яркий пример интеграции выдающихся достижений классического мирового и современного искусства в структуру китайского искусства. В одном из интервью режиссер определил высокую цель своего спектакля: «С помощью “Короля Лира” я понял миссию театра “Современная легенда”, в XXI веке она состоит не только в защите традиций, но и в столкновении традиции и современности, которое обеспечивает рождение нового стиля, расширяющего границы будущего пекинской оперы» (цит. по: [1, с. 17]). Однако актуальность спектакля не только в преображении пекинской оперы, но и во взаимодействии различных древних традиций.

Экспериментальная пекинская опера «Лир здесь» — это произведение, созданное Ву Сингуо в первоначальном варианте в 1998 году. В 2001-м состоялась его официальная премьера на Тайване. В этом спектакле, поставленном на основе пьесы Шекспира и исполненном Ву Сингуо, объединены сценические приемы Пекинской оперы, кунъюй («куньшаньские мелодии», южный локальный жанр XVI века) с музыкой и танцами тайваньских аборигенов, этнически отличающихся от китайцев. Тайваньские танцы, возникшие до создания письменности, являлись своего рода языковой системой, передающей информацию через звучание и движения тела.

Вместо прямолинейного пересказа оригинальной истории, как это часто бывало в китайских адаптациях пьес Шекспира, спектакль «Лир здесь» представляет внутренний мир каждого персонажа пьесы, по-разному отражая переживания самого исполнителя в реальной жизни.

Спектакль был приглашен на открытие Эдинбургского фестиваля (Великобритания) в 2011 году. Майкл Биллингтон (Michael Billington), журналист из Великобритании, сказал следующее: «Невозможно отрицать необычайную

виртуозность актера» [2]. Джеймс Р. Острайх из «Нью-Йорк Таймс» (США) так прокомментировал событие: «Китайская опера всегда была своего рода “полным произведением искусства”: комедия или мрачная драма с обостренной речью и песнями, хореографический жест, часто граничащий с танцем, акробатика и костюмы, которые сами по себе могут быть сложными произведениями искусства» [3].

Европейская театральная критика видит в искусстве Ву Сингуо прежде всего выдающиеся технические достижения и непостижимый уровень актерского мастерства. Великий современный режиссер Ариана Мнушкина, которая долгие годы стремилась к органичному соединению европейской и восточных театральных культур, отмечает выдающийся вклад Ву Сингуо в эту проблему. Она пишет: «Мне любопытно, какая необычная культура должна была взрастить выдающуюся труппу артистов, таких как труппа Тайваньского театра. Все эти годы Театр дю Солей экспериментирует над созданием театральной формы, которая может охватить все элементы искусства. Я вижу, что все то, к чему стремимся мы, уже достигнуто “Современной легендой”, в ней я вижу мечту о театре мира» (цит. по: [1, с. 17]).

Российский зритель, увидевший этот спектакль в 2015 году, воспринял его как развитие китайской классической традиции, направленной на сближение с Европой: «Главная идея — соединение европейской драматургии с традицией Пекинской оперы. [Ву Сингуо] ...сам исполняет все роли в шекспировской трагедии, а также танцует и поет» [4, с. 62].

Ву Сингуо один играет десять ролей: короля Лира, Шута, графа Кента, старшей дочери Гонерилью, средней дочери Реганы, младшей дочери Корделии, Глостера, сыновей Эдмунда и Эдгара, а также самого себя (Ву Сингуо).

В 1991 году Ву Сингуо впервые встретился с известным японским театральным режиссером Юкио Нинагавой (蜷川幸雄), который был тронут жизненной силой в его характере. Юкио Нинагава сказал: «Если бы, например, я создавал роль для тебя, это был бы шекспировский Король Лир» [5]. Ву Сингуо и представить себе не мог, что его будут ассоциировать со стареющим королем Лиром, и отклонил предложение Юкио Нинагавы на том основании, что «не может понять дух старца» [3]. В 1995 году Ву Сингуо попытался адаптировать знаменитое произведение Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», в котором он старался воплотить абсурдистский театр, используя технику и эстетику Пекинской оперы. Однако в то время основные театры на Тайване находились в государственной собственности, и, возможно, из-за того, что практика Ву Сингуо была слишком авангардной, просьба о постановке не могла быть удовлетворена Управлением культурной цензуры города Тайвань. После трех лет отказов Ву Сингуо решил покинуть Тайвань, обозленный и обессиленный. В 1998 году, после выступления на Авиньонском фестивале во Франции,

Бу Сингуо объявил о приостановке деятельности театра «Современная легенда». Бу Сингуо был приглашен Арианой Мнушкиной, художественным руководителем Театра дю Солей, переехать из Тайваня во Францию, чтобы преподавать уроки китайского искусства тамошним актерам. В театре Одеон в Париже Бу Сингуо поделился с участниками мастер-класса своим «Королем Лиром». В то время он только исполнил несколько эпизодов из «Короля Лира» в парижском Мастер-классе. После его окончания Ариана Мнушкина попросила Бу Сингуо о дополнительном выступлении и сказала ему, что он должен продолжить творческую жизнь театра «Современная легенда». Бу Сингуо был чрезвычайно впечатлен этим. Именно в этот момент он решил возродить свой театр. Первой постановкой, ознаменовавшей возрождение театра, был спектакль «Лир здесь».

«Лир здесь» не следует сюжетной последовательности шекспировской пьесы «Король Лир». Структура повествования была радикально изменена, что позволило персонажам выходить на сцену для своего монолога по одному. Пьеса состоит из трех актов, первый из которых «Игра» (戏), посвящен королю Лиру. Во втором акте «Играть» (弄 — Playing), происходят переключения между персонажами (Шут, Граф Кент, три Дочери короля Лира, Глостер, Эдмунд и Эдгар). Третий акт «Человек» (人 — A Player), возвращается к самому Бу Сингуо. В китайском языке, когда эти три иероглифа расположены вместе, они образуют следующее значение: «Судьба играет с людьми».

Это спектакль одного исполнителя, деконструирующий «Короля Лира». Один и тот же актер играет разные роли, используя различные амплуа Пекинской оперы (京剧行当)<sup>1</sup>, что является не только вызовом и прорывом с точки зрения формы, но и отражает силу трагедии с точки зрения содержания.

При создании костюмов режиссер Бу Сингуо и художник по костюмам Ип Тим (叶锦添) вдохновлялись творчеством японского режиссера Акиры Куросавы. Трагедии Шекспира «Макбет» и «Король Лир» послужили толчком для создания фильмов о самураях — «Трон в крови» (1957) и «Ран» (1985). Костюмы в них выполняют функцию облегчения физического движения, в то же время они визуально продолжают восточную эстетику. В первом акте персонаж Лир показан с формальными характеристиками традиционной пекинской оперы, а также с использованием эстетики японского фильма «Ран» Акиры Куросавы.

Спектакль открывается появлением на сцене Бу Сингуо в роли Лира. Пение сопровождается звуками гонга между репликами. В первом действии король Лир,

---

<sup>1</sup> Пекинская опера сохранила деление персонажей на четыре основных амплуа (хан-дан). Они различаются по полу, возрасту, индивидуальным особенностям сценического персонажа. Основные типы действующих лиц: шэн, дань, цзин (хуалянь) и чоу. Каждому амплуа присущи свои изобразительные средства.



Илл. 1. Ву Сингуо в роли Лира



Илл. 2. Ву Сингуо — Безумный Лир

изгнанный двумя своими недостойными дочерьми, в плаще, с растрепанными волосами, как безумец, проносится через бурю (илл. 1; 2).

Разбуженный громом, Лир пытается рвать свою бороду, чтобы доказать себе, что он жив. Затем он снимает левый сапог и берет его в руки, приговаривая: «...мой ребенок». Лир гладит сапог. Вдруг его глаза расширяются, он бормочет: «...у меня нет детей» и поспешно забрасывает сапоги за спину. Далее почти безумный Лир ловит птиц и рвет цветы. Ву Сингуо переходит к реалистическому стилю исполнения роли Лира, сошедшего с ума. В конце сцены актер читает стихотворение, как будто поет: «Люблю солнечный весенний день, когда по всему полю распускаются цветы. Отец собирает цветы, а дочь относит их».

Ву Сингуо использует уникальный стиль танца и современные театральные ритмы, разработанные мастером Пекинской оперы Цилян Туном (Чжоу Синьфан)<sup>2</sup>, чтобы выразить скорбь и волю персонажей. Голос — хриплый, речь — сильная и звонкая. В традиционной пекинской опере голос амплуа старика (лаошэн) в основном элегантен и мягкий, с интеллектуальным посылом. Но голос мастера Чжоу Синьфана был хриплым и низким из-за болезни горла. В отличие от других мастеров, Чжоу Синьфан изображал персонажей лаошэн смелыми и героическими. (Чтобы продолжить карьеру и компенсировать вокальную составляющую, Чжоу Синьфан старается привносить в свои выступления элементы хореографии и жесты, заимствованные из народных представлений, фильмов, других видов театрального и танцевального искусств, в том числе — из западных постановок. Задача использования межкультурных связей в области театра была поставлена Чжоу Синьфаном, который передал ее Ву Сингуо. В 1909 году Чжоу Синьфан гастролировал в России

<sup>2</sup> Чжоу Синьфан (周信芳, 14 января 1895, Цзянсу, — 8 марта 1975, Шанхай, КНР) — китайский актер, исполнитель ролей амплуа лаошэн в Пекинской опере.



Илл. 3. Ву Сингуо в роли Собаки

и, вероятно, он был одним из первых исполнителей Пекинской оперы, выступавшим за рубежом.)

Лир не был мудрым правителем. Он был всего лишь старым королем, привыкшим к чиновничеству. В характере Лира есть мужество воина и печаль старости. Ву Сингуо намеренно использует в этот момент актерскую технику, созданную Чжоу Синьфаном. Эта техника так хорошо применяется к шекспировскому театру.

Второй акт спектакля «Играть» (弄) иллюстрирует причины, по которым Ву Сингуо решил сыграть десять ролей

в одиночку. Режиссер попытался извлечь из пьесы Шекспира самые драматические и жизненно важные роли. Во втором акте спектакля на сцену выходят персонажи: Шут, Собака, Король Лир, старшая Дочь Гонерилья, средняя — Регана, младшая Дочь Корделия, Глостер, бастард Эдмунд и законный Сын Эдгар. С точки зрения актерского искусства — это самая сложная часть всего спектакля, поскольку все персонажи представляют собой разные амплуа. Первым исполняется роль Собаки (добавление режиссера, отсутствующее в пьесе Шекспира). Изображая Собаку, Ву Сингуо использует прием традиционного китайского театрального хандан — чоу (丑) (илл. 3).

При этом диапазон ролей этого хандан — самый широкий в китайском классическом театре: персонажи чоу могут быть отрицательными и положительными, комическими и лирическими, представлять разные социальные слои общества — от нищих до императоров, а также быть любого пола и возраста. Есть даже пословица: «Без чоу не может быть спектакля». Иероглиф «丑», которым записывается название чоу, имеет также значение «уродливый», что находит свое отражение в гриме (белое пятно по центру лица, короткая подстриженная борода — всё это должно подчеркивать грубоватость и слабость персонажа.). Появление персонажа Собака добавляет, с точки зрения визуальной образности, комизма в спектакль. Можно даже сказать, что это — сатира на «Короля Лира». На сцене появляется собака, которая ищет своего хозяина, короля Лира: «Наш король Лир всегда считал себя истиной, а теперь истина прячется в собачьей конуре». Это насмешка над абсурдной судьбой короля Лира.

Другой важный хандан в Пекинской опере — дань — используется Ву Сингуо для исполнения трех дочерей Лира. Дань (旦角) — женское амплуа первого плана в Пекинской опере, исполняется обычно мужчинами. У каждого типа

этого амплуа есть свой грим, костюмы, манера движения, исполнения. Различаются также и партии: у одних — более сложные, вокальные, у других — разговорные. Хандан заключает в себе черты определенных типов характера. Поэтому амплуа должно сочетаться со спецификой характера персонажа в исполнении. Все три дочери принадлежат к амплуа дань, но из-за разницы в характерах Ву Сингуо использует технику трех мастеров дань.



Илл. 4. Ву Сингуо в роли Гонерильи

В роли старшей дочери Гонерильи Ву Сингуо использует технику мастера Чэн Яньцю<sup>3</sup>. (Вместе с Мэй Ланьфаном, Шан Сяоюнем и Сюнь Хуэйшэном Чэн Яньцю известен как один из четырех великих дань Золотой эры Пекинской оперы.) Школа Чэн Яньцю отличается спокойствием и трагическим темпераментом. В понимании Ву Сингуо Гонерилья выглядит более уравновешенной, потому что она — старшая дочь. В своих монологах, обращенных к отцу, Гонерилья использует более трагическое пение, чтобы завоевать симпатию отца. Именно таким образом старшая дочь хочет достичь своей цели (илл. 4).

Художественной особенностью школы Чэн Пекинской оперы, основанной Чэн Яньцю, является трагический стиль пения, и у этой отличительной особенности есть много причин. Прежде всего, собственная трагическая жизнь мастера Чэн Яньцю повлияла на его характер и на его трагический певческий голос. Реалистический взгляд на театр был необходимым условием формирования его школы.

Технически голосу Чэн Яньцю не хватало яркости, кажется, высоких нот. В Пекинской опере этот тип голоса известен как «голос привидения». Главное в технике пения в школе Чэн — использование комбинирования головного и горлового резонансов. Зона в полости рта, в которой производится голос, находится ближе к горлу. В Пекинской опере называют это «звукот затылка». (Чтобы речь китайского актера была чистой и яркой, при обучении произношению требуется использовать речевую зону, которая ближе к губам. Но техника школы Чэн противоположна.) Техника пения школы Чэн — это поднятие дыхания вверх из даньтянь, чтобы воздействовать на голосовые связки и вибрировать ими вместе с дыханием для получения звука.

<sup>3</sup> Чэн Яньцю (程硯秋, 1904–1958, Пекин) — китайский актер, исполнитель ролей женского амплуа «дань» в Пекинской опере. Большинство спектаклей в исполнении Чэн Яньцю — трагедии, например, «Слезы пустынной горы» («荒山泪»), «Сны весеннего будуара» («春闺梦»), и только «Запертый кошелек» («锁麟囊») имеет счастливый конец.

На самом деле тембр, полученный с помощью этой техники, все еще является фальцетом (假声). Тембр фальцета не совпадает с тембром реальной женщины в жизни. Но для зрителей фальцет, используемый техникой школы Чэн, — это женский голос.

Одним из главных условий для пения дань, независимо от половой принадлежности, является наличие высокого, громкого, чистого и яркого голоса. Но голос Чэн Яньцю лишен этих качеств. Как Чэн Яньцю удастся петь высокие тона неярким голосом? Он использует в основном ци своего даньтяня: толкает дыхание вверх, вибрирует голосовыми связками, полностью контролируя их своим дыханием, производя звук, который, хотя и неяркий, и негромкий, тем не менее, поднимается вверх по тону. (Ключевой техникой пения в Пекинской опере является использование даньтянь для контроля дыхания. В утробном дыхании преобладает движение диафрагмы в грудной клетке и брюшной полости. При вдыхании открывается грудной объем, диафрагма опускается, и давление в брюшной полости увеличивается. Можно сознательно почувствовать воздух, поступающий в брюшную полость.)

В пьесе Шекспира Гонерилья — темная сила: она льстит королю Лиру, отправляет Регану, «подставляет» Корделию и изменяет своему мужу. Она становится правительницей королевства и разрушает его. В конце концов, она кончает жизнь самоубийством.

Изображая этого персонажа, Ву Сингуо использует трагический голос школы Чэн Яньцю. Это отражает понимание режиссером судьбы персонажа: жизнь Гонерильи — трагедия. В спектакле Гонерилья плачет: «Отец всегда больше всего любил моих сестер». Те же слова есть в пьесе Шекспира. Режиссер сохранил эту строчку из Шекспира, чтобы проиллюстрировать, чем обусловлен характер персонажа. Когда обстановка в семье «неровная», дети, оставшиеся без внимания, развивают в своих сердцах ревность и обиду. Гонерилья вынуждена научиться использовать свои гладкие речи, чтобы обеспечить себе право на жизнь и добиться от отца расположения. В спектакле, столкнувшись со своим отцом, она поет: «Отец, я люблю тебя больше, чем можно выразить словами; я люблю тебя больше, чем мои собственные глаза, все мое пространство и мою огромную свободу; больше, чем все драгоценные и редкие вещи, которые можно оценить; не меньше, чем жизнь, наделенную добродетелью, здоровьем, красотой и честью; ни один ребенок никогда не любил так своего отца, ни один отец никогда не был так любим своим ребенком; я люблю тебя сверх меры». В мире Шекспира нельзя все делить на черное и белое. Человеческая природа всегда сложна и многообразна. Это верно и в реальном мире. Кто может сказать, что в словах Гонерильи нет ни капли искренности? Ву Сингуо поет этот монолог, используя технику школы Чэн. Это очень трагично. Каждое печальное слово заставляет проливать слезы. Он поет низкие ноты так, как будто они доносятся из лесной долины.

Высокие ноты — словно легкий бриз, дующий с высокого горного пика. При пении высоких нот дыхание кажется таким же слабым, как тонкая шелковая нить.

Интересно, что персонаж, который появляется в сцене перед Гонерильей, — это Собака (амплуа чоу). Под расслабляющий ритм музыки Собака переодевается в женский костюм, как цирковой клоун. Хотя головные уборы и костюмы актера в данный мо-



Илл. 5. Ву Сингуо в роли Реганы

мент принадлежат дань, лицо по-прежнему остается комичной клоунской маской. Это результат объективных условий, когда актер находится один на сцене. Гонерилья взывает к отцу. В этот момент зрители, кажется, не знают, что должны делать: плакать или смеяться. Не только судьба героев на сцене абсурдна и трагична, но и весь театр пронизан атмосферой абсурда. Всё это, кажется, предвещает бесславный конец жизни Гонерильи. Элементы комедии и трагедии появляются на сцене одновременно и сосуществуют в такой гармонии. Должны ли зрители относиться к Гонерилье с симпатией или насмешкой? Такой вопрос существует как в исполнении Сингуо, так и в шекспировской литературе.

Следующим на сцене персонажем была вторая дочь Регана (илл. 5).

Она была похожа на невинную и живую девочку, выпрашивающую подарки у собственного отца. Воплощая роль второй дочери, Ву Сингуо использует актерские приемы мастера Сюнь Хуэйшэна<sup>4</sup>. Чтобы показать яркость Реганы, Ву Сингуо использует к формализованные движения: «пожимание плечами, встряхивание плечами», «оттягивание рукавов», «взмахивание платком». Эти движения являются специфическими дань для школы Сюнь Хуэйшэна. В классическом китайском театре есть собственный термин «застыть в картинной позе» (亮相). Когда эти специфические движения возникают на сцене, сопровождаемые музыкой в убыстренном ритме, зрители сразу же понимают, что на сцене — другой персонаж.

Сюнь Хуэйшэн утверждает, что движения персонажа дань должны быть кокетливыми и яркими. Он подчеркивает, что каждое движение персонажа дань должно давать ощущение красоты, требуя от актера вывести женскую кокетливость в радости, гневе, печали, счастье, речи и манерах. Он также подчеркивает

<sup>4</sup> Сюнь Хуэйшэн (荀慧生; 1900–1968) — китайский артист, исполнитель ролей женского амплуа дань в Пекинской опере. Сначала изучал мастерство Хэбэйской оперы. После завершения курса, в 15 лет стал изучать мастерство Пекинской оперы. Лучшие роли в Пекинской опере — «Ду Шинианг» («杜十娘»), «Кубок бабочек» («蝴蝶杯»).

разнообразие движений тела и игру глаз. Каждый жест и движение персонажа должны быть ритмически четкими. Поэтому его актерский стиль — нежный, живой и красочный. Часто говорят, что «глаза — это окна души». В этой сцене Ву Сингуо несколько раз использует технику «перемены взгляда». Когда Регана обращается к королю Лиру, ее взгляд постоянно меняется. Это означает, что в ее голове происходит сложный расчет. Движение глаз очень важно в Пекинской опере: исполнитель всегда выражает внутренний мир персонажа через глаза. В этой сцене Ву Сингуо использует больше декламацию и жестическую, чем пение. Они делают хитрость Реганы очевидной.

В шекспировской пьесе образы старшей и средней дочерей — это маски интриганок. Это маскировка, которую они представляют королю, чтобы получить королевство. Только третья дочь Корделии искренне любит отца.

Техника, которую использовал Ву Сингуо при создании образа третьей дочери, пришла к нему от великого мастера Мэй Ланфана. Голос Мэй Ланфана — мягкий и плавный, богатый эмоциями и оттенками. Его голос высокий, полный, чистый, круглый, сладкий и хрупкий, поэтому его тон чист и ясен. Речь Мэй Ланфан богата эмоциями и выражает характерную индивидуальность персонажа, становясь полностью художественным языком жизни, без какого-либо ощущения преднамеренной работы. С помощью таких актерских техник персонажи всегда получаются красивыми, элегантными и искренними.

Внутри каждого амплуа пекинской оперы существует более подробное разделение типов. Школа Сюнь Хуэйшэна относится к амплуа хуа-дань (тип наивных, веселых молодых женщин). Мэй Ланфан и Чэн Яньцю, принадлежащие к амплуа дань, используют цин (женский тип в скромной черной одежде), играя обычно достойных, серьезных и порядочных персонажей. Тип цин и выражается прежде всего в пении.

Обе школы (Мэй Ланфан и Чэн Яньцю) уделяют большое внимание использованию ци даньтянь для поддержки пения, выступая против подъема ци вверх к груди с опорой на точку приложения силы, расположенную не в груди, а в нижней части живота. Регулирование и контроль воздушного потока между выходящим и входящим во время дыхания человеческого голоса — это то, что мы называем контролем дыхания. Эти две школы различаются по интенсивности использования контроля дыхания. Школа Чэн полагается на стабильность, чтобы довести силу звука до очень сильного или очень слабого диапазона, не меняя дыхания. Но даже самые незначительные места имеют силу, и интенсивность пения варьируется. Принцип школы Мэй — в контроле дыхания, внимании к слаженности и плавности дыхания (не гнаться за высокочастотным звуком, но регулировать выражение силы и сохранять полный объем). С точки зрения дыхания школа Мэй более мягкая по интенсивности, чем школа Чэн.

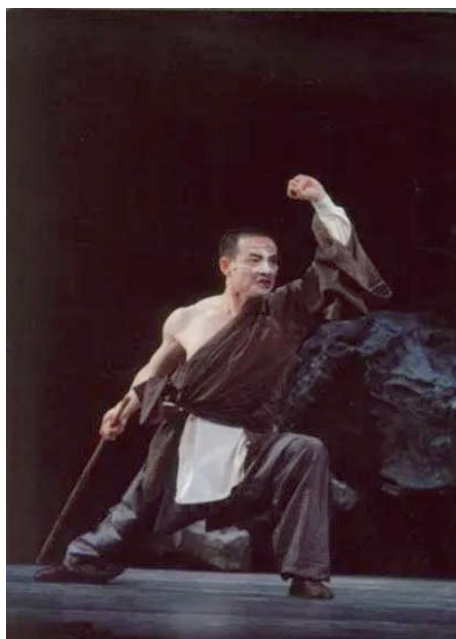
Чтобы передать художественный образ женщины, в типе цин выбирается «фальцет» в качестве основного голоса, а «естественный голос» — в качестве дополнительного, т. е. используется смесь этих голосов. В двух школах Мэй и Чэн используется смешанный голос, основанный на фальцете. Однако эти два мастера значительно отличались друг от друга в своих актерских подходах. В пении Чэн Яньцю используется метод «стоячего тона» (立音), позволяющий держать голос вертикально, делая его твердым, плотным, округлым и последовательнодвигающимся вверх и вниз. В среднем регистре он сохраняет мягкий тон, контролируемый фальцетным тембром голоса. Чэн ведет высокие и низкие тона с немного незакрытыми голосовыми связками, поддерживает «высокие тона» с помощью сильной ци.

Природный голос Мэй Ланфана отличается сладким, ярким тембром. Он не сталкивается с трудностями при использовании таких техник, как «проникновение дыхания» и подключение резонансов. Поэтому тембр не меняется, когда он использует разные тональности.

Характер Гонерильи более сложен, чем характер Корделии. Любовь Корделии к своему отцу была чистой. Для Корделии Лир — просто отец, а не король. Ву Сингуо выбрал технику школы Мэй для создания художественного образа Корделии, чтобы показать ее чистое и непорочное сердце.

Ву Сингуо в совершенстве унаследовал технические и эстетические концепции трех вышеперечисленных мастеров Пекинской оперы. Что еще важнее, он понимал шекспировских персонажей.

В сцене между Эдгаром и Глостером первое появление изгнанного сына Эдгара происходит перед самым побегом. Эдгар бежал снежной ночью, неся палку, к которой был привязан его вещевой мешок. В этом моменте «формальное движение» (程式化动作) Эдгара взято из знаменитого китайского классического театрального представления «Ночной побег»<sup>5</sup> (илл. 6).



Илл. 6. Ву Сингуо в роли Эдгара

<sup>5</sup> «Ночной бег Линь Чунга», или «Ночной побег» — это традиционная опера боевых искусств в репертуаре Кунцзюй (昆曲). История взята из романа «Речные заводы» (水滸傳, , shuǐ hǔ zhuàn), китайского классического романа XIV века, основанного на народных сказаниях о подвигах и приключениях 108 «благородных разбойников».

Эта легенда рассказывает о Лин Чуне, генерале династии Сун, который был «подставлен» предателем, в порыве гнева сжег свое имущество и бежал в горы, чтобы стать бандитом. Это один из самых известных культурных символов в классической китайской литературе. В китайской литературе есть пословица: «Мужчины боятся “Ночного побега”, женщины боятся “Сифань”»<sup>6</sup> (мечтать о возврате к миру людей). Это значит: «Самая большая трагедия для женщины — влюбиться не в того человека, а самая большая трагедия для мужчины — быть героем, но скитаться по белу свету». Тема легенды «Ночной побег» — это и воплощение сопротивления, и сетование на судьбу. В пьесе Шекспира сын Эдгар любит отца всем сердцем, но отец, Глостер, верит в ложь и изгоняет его. В этом — беспомощность и нелепость героя, столкнувшегося со своей судьбой. В спектакле Ву Сингуо, как только появились барабаны и формальные движения из «Ночного побега», зрители, знакомые с восточной эстетикой, сразу поняли идеи режиссера о взаимоотношениях персонажей. Для многих зрителей, которые не могли читать Шекспира на английском языке, выступление Ву Сингуо дало мгновенное ощущение того, насколько близка шекспировская литература к их собственной культуре.

Глостер, слепой отец, отправляется на поиски изгнанного им сына. Прощупывая дорогу деревянной палкой, он спрашивает дорогу у случайного встреченного, не догадываясь, что это его сын. Через рифмованный диалог Глостера режиссер Ву Сингуо задает свой собственный вопрос о судьбе: «Почему люди всегда слепы, а ослепнув, ясно видят жизнь?» Исполнение Глостера основано на амплуа ослабевшего мужчины пекинской оперы (шуайшэн). Шуайшэн является разновидностью лаошэн (старого мужчины) и обычно используется для представления роли «немощего, пожилого мужчины, встретившего несчастье». Например, в спектакле китайского классического театра «Цинфэн Тин»<sup>7</sup> отец плачет от тоски по сыну. В пьесе Шекспира Глостер предает его незаконнорожденный сын Эдмунд, который способствует тому, что Герцог Корнуэльский выкалывает Глостеру глаза. В этих двух разных пьесах Востока и Запада искренняя любовь отцов к сыновьям одинакова, хотя причины, сделавшие обоих отцов слепыми, различны.

Режиссер Ву Сингуо понимает шекспировского Глостера по-китайски. В китайской культуре всегда считается, что «как бы жестоко и сурово ни поступал родитель со своим ребенком, он всегда любит его».

<sup>6</sup> Сифань — история из оперы Куньцзюй «Повесть о грехах и море» (孽海记·思凡).

<sup>7</sup> Сюжет «Цинфэн Тин» впервые появился в XVI веке (династия Мин). Он получил широкое распространение в традиционном китайском театре (Например, исполняется в пекинской опере, хэйнаньской опере, сычуаньской опере и циньской кантате).

Стремясь к инновациям и развитию Пекинской оперы в новом веке, Ву Сингуо ставит в своем театре классические произведения западной литературы и добавляет в свои спектакли элементы танца и музыки из разных стран страны Европы, Японии и России. Эта смелая попытка разозлила мастера Чжоу Чжэньжона (одного из четырех самых известных актеров лаошэн на Тайване) — для него это означало предательство священных традиций Пекинской оперы.

В традиционном китайском образовании мастер обязан воспитывать ученика с детства и обучать его навыкам, необходимым для обучения профессии и выживания. В будущем ученик будет работать вместо мастера, когда последний потеряет возможность зарабатывать на жизнь. Ученик должен поддерживать мастера пожизненно. Таким образом, в традиционной китайской культуре отношения между мастером и учеником подобны отношениям между отцом и сыном. В китайском театральном обучении мастер всегда бил ученика палкой или кнутом, чтобы научить его старательно отрабатывать каждое движение и пение. На глазах у учеников мастер Чжоу Чжэньжон поднял свою палку и замахнулся ею на Ву Сингуо, но на этот раз его ученик не принял порку от своего мастера, как делал это раньше. Он поймал занесенную палку. В это самое мгновение Мастер был потрясен. Бунт сына против отца — непростительный «грех» в традиционной китайской культуре. Разгорелся конфликт между мастером и учеником. Так же, как Глостер изгнал своего сына Эдгара, Мастер не позволил своему ученику Сингуо далее называть себя его учеником. Он также не позволил Ву Сингуо встречаться с ним. В 2001 году в Париже состоялась премьера спектакля «Лир здесь». Ву Сингуо вернулся на Тайвань в 2002 году — в год, когда мастер Чжоу Чжэньжон умер. Конфликт между Ву Сингуо и его учителем стал эмоциональной движущей силой его адаптации «Короля Лира». В спектакле палка используется для преодоления пространства условности и реальности не только как меч в руке Эдгара и путеводный посох Глостера, но и как отсылка к реальному разногласию между мастером и учеником. Трагедия в пьесе «Король Лир» стала трагедией в жизни Ву Сингуо.

Действительно, в театрах по всему Китаю предпринимаются попытки ставить Шекспира, Брехта и древнегреческие трагедии, используя традиционные китайские театральные формы. Но только театр Ву Сингуо «Современная легенда» произвел такое сильное впечатление, создав целостное произведение на основе эстетики Пекинской оперы и глубокого осмысления великой трагедии. Это потому, что «Лир здесь» — не только формальный «эксперимент», но и исповедь современного артиста из глубины собственного опыта.

Третий акт спектакля называется «Человек» (A Player). Здесь персонаж — сам актер Ву Сингуо. В третьем акте режиссер использует повествование, похожее на принципы «Эпического театра» Брехта: исполнитель появляется на сцене в роли создателя образа Лира и «оценивает» судьбу Лира с точки зрения его создателя.



Илл. 7. Ву Сингуо держит костюм Лира

Ву Сингуо снимает маску (раскраска лица гримом), чтобы открыть собственное лицо. Он снял костюм персонажа и вышел на сцену в черной одежде, держа в руках доспехи (костюм Лиры первого акта) (илл. 7).

Он смотрит перед собой и поет. Визуально его пение в этот момент ориентировано как на зрителей, так и на богов, вершащих его судьбу. «Почему судьба Лиры такова?» — это вопрос и к богам, и к зрителям, и к самому себе.

«Лир! Лир! Почему ты Лир? Почему ты король? Это победа? Это поражение? Это любовь? Это ненависть? Это радость? Это печаль? Это сад? Это пустыня? Это процветание? Оно ослабевает? Это не что иное, как тюрьма и железные стены. Ты одинок и смотришь на луну холодными глазами». От своего имени Ву Сингуо вздыхает о судьбе Лиры. Он также поет о своем собственном смятении и плаче: «Я буду говорить о своем одиночестве и играть свое одиночество, так я облегчу свое одиночество. Зрители в театре, если бы только они могли почувствовать хоть унцию переживаний и осознать те усилия, которые я прилагаю. Надеюсь, что шипение, которое я издаю на пустой сцене, отзовется сочувствием в сердцах публики» [6]. Это нежное признание Ву Сингуо в своих записках режиссера. Оно перекликалось с ситуацией в исполнительском искусстве недавнего времени, когда не хватало понимания и поддержки со стороны и коллег. Одиночество преследует Ву Сингуо, а король Лир, который в спектакле изгнан и обездолен, восклицает: «Неужели я один остался?» Если зрители действительно ощущают «пафос» спектакля, они должны понять смысл постановки «Короля Лиры» как спектакля одного человека.

Ву Сингуо использует в своих спектаклях различные амплуа (хандан) из традиционного китайского театра. Это не просто внешняя форма. Более важно, что приемы различных хандан, по сути, являются способом преобразования энергии исполнителей. Разница между персонажами — это разница в обмене энергии (ци) между людьми.

Артисты Пекинской оперы часто резко замирают на сцене, делая паузу на пике своего движения, чтобы задержать напряжение в неподвижной позе. Это момент не неподвижный, а динамичный, живой. Внешнее действие остановлено, но внутренняя энергия продолжает течь. Когда персонажи из различных амплуа «застывают в картинной позе (亮相)», зрители сразу видят специфику персонажа. Это связано с различными энергиями ци.

Это способность, для приобретения которой требуются упорные тренировки, китайцы называют эту способность «кун-фу» (功夫). Это китайское ци актер накапливает с течением времени посредством физической подготовки, еще до того, как он выходит на сцену, чтобы сыграть роль. Это «присутствие» существует не только в традиционном китайском театре, но и у актеров японского театра Но (のうがく) и итальянских актеров-импровизаторов (Commedia dell'arte).

То, что Э. Барба обнаруживает в теории театральной антропологии, Ву Сингуо использует в своей практике. Он не только находит межкультурный контекст шекспировского сюжета, но и использует общетеатральные актерские способности, давая возможность воспринять язык китайской школы. Обычно в Китае берется западный текст и адаптируется. А здесь постановщику удается органично соединить традиции европейской классики и Пекинской оперы. В результате рождается нечто третье — общемировое межкультурное театральное явление.

Король Лир, как его понимает Ву Сингуо, — это не трагическая история убийства, обмана и мести. Скорее, это история о «стремлении преодолеть одиночество с помощью любви». В спектакле «Лир здесь» Ву Сингуо один на большой пустой сцене воплощает короля Лира, всех остальных персонажей, а также самого себя. Фокус спектакля смещается с событий трагедии на отношения между трагедией и личностью, с состояния страдания личности на мир за пределами личности. В результате оригинальная пьеса становится похожей на древнегреческую трагедию, но с добавлением аспектов дзен-буддизма и экзистенциализма.

Понятие «Восток» может быть определено в терминах понятия «Запад». Спектакль «Лир здесь» является ярким примером использования культуры и эстетики Востока для преодоления эстетических барьеров современной театральной аудитории. Это и есть «мировой театр». Для всех театральных мастеров это также способ сохранить свои традиции и развивать общечеловеческую культуру.

Спектакль Ву Сингуо «Лир здесь» явился также примером органичного соединения нескольких традиций актерского исполнения в Пекинской опере. Если актер Пекинской оперы на протяжении жизни совершенствовал одно амплуа, то Ву Синго строит спектакль на переключении с одного амплуа на другое.

Для создания трех индивидуальных образов дочерей Лира используются средства не развития характера или одного амплуа, а приемы и оттенки трех разных исполнительских школ.

Внесение в структуру китайского театра традиций европейской классической драматургии, а также элементов современного искусства, используемых такими режиссерами-экспериментаторами, как А. Мнушкина, обеспечило рождение нового стиля Пекинской оперы. С другой стороны, пример Ву Сингуо показал широкие возможности создания межкультурных театральных произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. «Ворон», «Макбет» и другие спектакли Александринского фестиваля открывают юбилейный сезон // Невский театральный журнал. 2015. № 8. С. 16–17.
2. Billington M. King Lear — review [Электронный ресурс]. URL:<https://www.theguardian.com/culture/2011/aug/14/king-lear-review> (дата обращения: 11.10.2022).
3. Oestreich J. Poor King Lear, Alone but in a Crowd [Электронный ресурс]. URL:<https://www.nytimes.com/2007/07/14/arts/music/14lear.html> (дата обращения: 09.11.2022).
4. Мордвинова А. Фьябы, моно и немного сфумато // СПб. Собака. Ру. 2015. № 9 (176). С. 62.
5. Заметки режиссера. Премьерная программа спектакля «Лир здесь» [Электронный ресурс]. URL:[http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view\\_record\\_other\\_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015](http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record_other_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015) (дата обращения: 07.11.2022).
6. Су Цзяцзюнь. Одиночество — Ву Сингуо и «Лир здесь» [Электронный ресурс]. URL:<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=62246> (дата обращения: 22.10.2022).

#### REFERENCES

1. «Voron», «Makbet» i drugie spektakli Aleksandrinskogo festivalya otkryvayut yubilejnyj sezon // Nevskij teatral'. 2015. № 8. S. 16–17.
2. Billington M. King Lear — review [Elektronnyj resurs]. URL:<https://www.theguardian.com/culture/2011/aug/14/king-lear-review> (data obrashcheniya: 11.10.2022).
3. Oestreich J. Poor King Lear, Alone but in a Crowd [Elektronnyj resurs]. URL:<https://www.nytimes.com/2007/07/14/arts/music/14lear.html> (data obrashcheniya: 09.11.2022).
4. Mordvinova A. F'yaby, mono i nemnogo sfumato // SPb. Sobaka. Ru. 2015. № 9 (176). S. 62.

5. Zametki rezhissera. Prem'ernaya programma spektaklya «Lir zdes'» [Elektronnyj resurs]. URL:[http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view\\_record\\_other\\_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015](http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record_other_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015) (data obrashcheniya: 07.11.2022).
6. *Su Czyaczyun'*. Odinochestvo — Vu Singuo i «Lir zdes'» [Elektronnyj resurs]. URL:<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=62246> (data obrashcheniya: 22.10.2022).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Су Цзыся — аспирант; [offica@rgisi.ru](mailto:offica@rgisi.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Su Zixia — Postgraduate Student; [offica@rgisi.ru](mailto:offica@rgisi.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 полутоновых изображений).

#### V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

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

## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

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

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

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

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

## К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 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

№ 4 (87), 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 03.10.2023. Формат 70×100/16.  
Тираж 300 экз. Заказ № 0834186

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