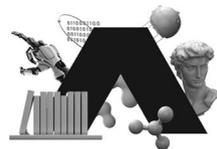




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 5(88)
2023

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

А. Я. Ваганова



Дорогие читатели!

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

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения,

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


Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. 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).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Зозулина Н. Н.</i> Премьера «Спящей красавицы» 1890 года в отражении русской прессы. . . . 6
<i>Ирхен И. И., Стоянов Г. Т.</i> Западноевропейский вектор становления и развития болгарского балета. 19
<i>Као Тхи Ван Зим.</i> Из истории становления вьетнамского национального балета. 38
<i>Федорченко О. А.</i> Христиан Иогансон — танцовщик-феномен (Ч. I) 56

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

<i>Новик Ю. О., Сун Люсуань.</i> Национализация как фактор становления национального китайского балета	72
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Букина Т. В.</i> Переосмысляя классику и современность: отечественное музыкознание второй половины 1920-х годов о С. С. Прокофьеве 86
<i>Кожекина М. В.</i> Проблема участия в действии в драматическом спектакле и ролевой игре 101
<i>Любимов Д. В.</i> О рукописи «Papillon» Николая Черепнина 117
<i>Некрасова И. А.</i> Женщина на подмостках средневековой мистерии. 139
<i>Прохорова Е. В.</i> Киноязык как средство организации пространственно-временного единства фильма: «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова 160
<i>Франтова Т. В.</i> Контрапункт XX века — открытая система. 174
<i>Юсса Е. Б.</i> Транслируемость академической музыки современному слушателю: проблемы и решения 190
Правила направления и опубликования научных статей 202
Порядок рецензирования научных статей 205
Редакционная политика журнала 207
Редакционная этика журнала 208
К сведению подписчиков 209

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Zozulina N. N.</i> Premiere of <i>The Sleeping Beauty</i> in 1890 as it was reflected in the Russian press.	6
<i>Irkhen I. I., Stoyanov G. T.</i> Western European vector of formation and development of Bulgarian ballet	19
<i>Cao Thi Van Ziem.</i> From the history of the birth of the Vietnamese national ballet	38
<i>Fedorchenko O. A.</i> Christian Johansson – dancer-phenomenon (Part I)	56

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Novik Yu. O., Song Liuxuan.</i> Nationalization as a factor of the national Chinese ballet's emergence	72
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Bukina T. V.</i> Redefining classics and modernity: Russian musicology of the late 1920s on Sergey Prokofiev	86
<i>Kozhekina M. V.</i> The problem of participation in dramatic performance and role-playing game	101
<i>Lyubimov D. V.</i> About the manuscript <i>Papillon</i> by Nikolai Tcherepnin	117
<i>Nekrasova I. A.</i> Woman on the stage of a medieval mystery	139
<i>Prokhorova E. V.</i> Film language of the literary script: the <i>Wild field</i> by Pyotr Lutsik and Aleksey Samoryadov	160
<i>Frantova T. V.</i> The 20th century counterpoint – the Open System	174
<i>Yussa E. B.</i> Broadcastability of academic music to the modern listener: Problems and solutions.	190
Requirements for author's manuscripts.	202
Peer-review	205
Editorial policy	207
Ethics policy	208
To data of followers	209

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ПРЕМЬЕРА «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ» 1890 ГОДА В ОТРАЖЕНИИ РУССКОЙ ПРЕССЫ¹

Зозулина Н. Н.¹

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

Автор статьи представляет часть загадок, заданных сценическим рождением «Спящей красавицы» М. Петипа (1890). Это и разочарование от премьеры «просвещенных балетоманов», и упреки Петипа в отсутствии хореографии, и демонстративное несогласие зрителей с негативными оценками балета в прессе. В статье впервые прослеживаются публикации об этапах подготовки и сценических прогонах «Спящей красавицы». Избранные цитаты из рецензий на саму премьеру показывают, насколько затруднительной оказалась оценка этого шедевра для критики того времени.

Ключевые слова: «Спящая красавица», М. Петипа, Мариинский балет, пресса, рецензии на премьеру 1890 г.

PREMIERE OF *THE SLEEPING BEAUTY* IN 1890 AS IT WAS REFLECTED IN THE RUSSIAN PRESS

Zozulina N. N.¹

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

The author of the article presents part of the riddles followed *Sleeping Beauty* premiere by M. Petipa (1890). Keen ballet lovers were disappointed, Petipa was reproached for the lack of choreography, and the public was defiantly disagreed with negative reviews about ballet in the press. For the first time, the article looks through publications about the preparation period and stage rehearsals

¹ Публикуется в авторской редакции.

of *Sleeping Beauty*. Selected quotes from reviews of the premiere itself show how difficult it was for critics of that time to evaluate this masterpiece.

Keywords: *The Sleeping Beauty*, M. Petipa, Mariinsky Ballet, press responses to the premiere in 1890.

Ни на один балет авторства Мариуса Петипа не выходило столько отзывов, сколько появилось на его «Спящую красавицу», премьеры которой прошла 3 января 1890 года. После генеральных репетиций 30 декабря и 2 января, первого показа 3 января и бенефиса Карлотты Брианцы 7 января вышло около двадцати пяти статей в разных петербургских и московских изданиях — «Санкт-Петербургские ведомости», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Новое время», «Новости и биржевая газета», «Сын Отечества», «Артист», «Московские ведомости» и др. Продолжили выходить статьи и с начала следующего сезона, а затем — при дебютах новых исполнительниц в партии Авроры — А. Дель-Эры и М. Кшесинской.

По традициям тех лет большинство статей выходило анонимными, хотя, возможно, для читателей-современников секрета авторства и не было. При изучении прессы на премьеру выяснилось, что статьи-инкогнито множились за счет того, что авторы публиковали их в разных газетах — в двух, а иногда и в трех. Так, статьи без подписи от 4 января в «Минуте» [1, с. 3] и «Сыне Отечества» [2, с. 3], затем в январском «Артисте» [3, с. 189] принадлежали одному рецензенту, поскольку в них повторялись одни и те же фразы. И это отнюдь не единственный пример. Возможно, миграция критиков по изданиям и была как раз причиной не подписывать статьи...

Одно из открытий, состоявшихся при изучении петербургских газет вокруг премьеры 1890 года, — это наличие двух десятков заметок и более развернутых материалов, выходивших в процессе подготовки балета, — с сентября до конца декабря 1889 года. Из них мы узнаем, что премьеры много раз переназначалась. Причиной тому был не Петипа, к началу ноября поставивший и отрепетировавший все танцы. «Дело только за костюмами и декорациями», — твердила пресса [4, с. 3]. Сначала исторической датой премьеры «Спящей красавицы» могло стать 3-е декабря, затем 6-е, далее 10-е, потом «не ранее 13-го декабря». После — «воскресенье 17-го декабря», но и этого не случилось из-за болезни художника Михаила Бочарова, «не избегнувшего инфлуэнции и оказавшегося временно вынужденным остановить работу по изготовлению некоторых декораций» [5, с. 3]. Скорее всего, речь шла о самой большой из них — движущейся ленте «Панорамы», которую делал Бочаров. «Она была мастерски написана Бочаровым; однако я находил, что ей недостает фантастики», — вспоминал позже Бенуа [6, с. 604]. Между тем, когда па-

нораму Бочарова явили на первой генеральной репетиции, репортер «Санкт-Петербургских ведомостей» описал ее с восторгом: «Два действующих лица балета садятся в фантастическую лодку, которая плывет по озеру. В сущности, лодка стоит на месте, а декорации задней части сцены приходят в движение с таким совершенством, что зрителю чудится, будто он плывет по озеру вместе с лодкою. Словом, иллюзия полная» [7, с. 3].

19 декабря, после выздоровления Бочарова, в «Новом времени» вышла новость о том, что премьера состоится 3 января. Эта дата больше не менялась.

Уже с 10 ноября на сцене Мариинского театра шли сценические прогоны спектакля. Допущенные на них избранные критики в своих отчетах хвалили постановку. «Новый балет принадлежит к категории *ballet dansant*. Мимики в нем почти нет, а есть одни танцы, главным образом, классические. У первой танцовщицы в “Спящей красавице” масса танцев; показать свое искусство в силу г-же Брианце представляется полный простор» [8, с. 3]. Критик описывал рабочую репетицию без костюмов, сообщая, что ни декорации, ни костюмы еще не готовы. Через две недели автору «Петербургской газеты» вновь бросились в глаза танцы: «Г. Петипа, не убоясь зубоскальства зоилов, настолько потряхнул стариной, вспомнил старое доброе время — время его прежних воздушных произведений, и особенное внимание обратил на массу танцев...» [9, с. 3]. Ему вторил корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей», освещая репетицию 9 декабря: «В “Спящей красавице” мимических сцен вовсе нет; весь балет состоит из танцев. У балерины, г-жи Брианца, масса классических па, одно другого труднее. Так, в первом действии балерина танцует адажио с 4 кавалерами; во втором действии... большое классическое па, и наконец, в последнем действии *pas de deux* с г. Гердтом. В этом же действии предстоит соперничать с г-жей Брианца и другой нашей балерине, г-же Никитиной, танцующей *pas de deux* с г. Чекетти. ...По постановке это своего рода *chef d'oeuvre* хореографии» [10, с. 3].

Отзывы на две генеральные репетиции «Спящей» 30 декабря и 2 января также вышли чрезвычайно благостными. Критикам нравилось все. Здесь очевидно, что репетиции, шедшие на публике, полностью соответствовали по виду премьере, выпущенной на следующий день, 3 января. «Балет обставлен с невиданною еще роскошью. Декорации и костюмы решительно великолепны; музыка г. Чайковского очаровательна; танцы в высшей степени интересны...», — писали «Санкт-Петербургские ведомости» [11, с. 3]. Репортер «Петербургского листка» создавал предвкушение триумфа: «Что же касается первого представления нового балета “Спящая красавица” (*La Belle au bois dormant*), то он обещает составить *the great event* всего сезона. Одна музыка г. Чайковского, декорации г. Бочарова, костюмы и роскошная постановка чего стоят!! На генеральной репетиции, бывшей днем (в субботу 30-го дека-

бря), новый балет очень понравился “приглашенной” дирекцией избранной публике» [12, с. 3].

Таким образом, ожидания от премьеры были самыми радужными, а Петипа как будто мог заранее торжествовать. Но далее произошло нечто непредвиденное. Статьи, вышедшие после премьеры 3 января, включая отзывы уже упомянутых газет, устроили балету, а если быть точным, то самому Петипа, форменную экзекуцию. Теперь рецензентам все не нравилось. Они уже не находили в «Спящей красавице» ни балета, ни танцев, а если находили, то те их не устраивали.

«Петербургский листок», 3 января обещавший читателям, «очень и очень сильное и лестное для всех тех, кто трудился над общю постановкою, впечатление» [13, с. 3], 4 января выпускает рецензию в саркастическом стиле, где через строчку повторялся вопрос «когда же будет балет?» и ответ: «в следующей картине», а под конец — «в следующем произведении Петипа». В еще более издевательском и фамильярном тоне в ней описывались танцы: «Бегают, дрыгают, прыгают и вдруг пускаются откалывать ни с того ни с сего “деревенский” вальс... Почему вальс, а не трепак?... Вдруг коты, волки, крысы, птицы пускаются откалывать якобы “кодую”, оказавшуюся... мазуркой!!!» [14, с. 3]. 5 января бичевание продолжилось: «Танцы... пристегнуты ни к селу ни к городу и в большинстве случаев являются неожиданным сюрпризом *на манер попавшего в суп волоса...* (курсив мой. — Н. З.)» [15, с. 3]. Остановлюсь на этих коробящих слух выражениях. Как оказалось, они использовались пишущим в «Петербургском листке» и ранее, то есть не являлись эксклюзивной грубостью, вызванной «Спящей красавицей». Так, в ходе просмотра газеты обнаружился отзыв от 27 октября 1889 года на выступление М. Горшенковой «в совсем неудачном балете “Очарованный лес”... оканчивающимся чардашем, откалываемом в лесу (!). Эта внезапная клякса венгерцев в национальных костюмах с балеринами в коротких тюниках производит впечатление *волоса, найденного... в тарелке супа* (курсив мой. — Н. З.)» [16, с. 3].

Как ни странно, именно «Петербургский листок» в преддверии премьеры первым из газет, 3 января, хорошим литературным слогом изложил весь ход действия «Спящей красавицы», отметив в нем танцевальные сцены Авроры. Особенно поэтически описаны танцы Авроры в сцене нерейд: «По новому знаку волшебницы Аврора встает со своими подругами и является на сцену. Ее танец, то полный неги, то живой, приводят его (Дезире) все более и более в восторг, он хочет ее схватить, она ускользает из его рук, появляясь там, где он ее не ждал и, наконец, исчезает в расщелине скалы» [13, с. 3]. Но что же мы читаем в этой же газете через день? Описанный ранее ход действия характеризуется теперь как «неумно и неинтересно составленная программа, с массой вводных, ненужных сцен и явлений» [14, с. 3]. Словно под шапкой-невидимкой вдруг скрылись от взора и прекрасные танцы. Теперь автор утверждал:

«В новом компилятивном (заимствованы без разбора сцены из разных сказок Перро) хореографическом (?) произведении М. Петипа танцы-то именно и отведены на последний план... Оригинальных по замыслу, художественных по идее групп, ансамблей и общих поз нет; для балерины не придумано ни одного нового ни адажио, ни вариации, ни эффектного па соло или *pas de deux*» [14, с. 3]. ...Пока не удалось найти прямого ответа на вопрос, что послужило причиной столь удивительной трансформации мнения газеты. Возможно, распространились слухи о сдержанной оценке балета Александром III, посетившим генеральную репетицию. Однако вряд ли скромный «Петербургский листок» имел расчет сыграть на руку императору, дерзко обругав премьеру. Скорее, противоречащие друг другу анонимные тексты все же принадлежали разным авторам, а газета в этом вопросе выступила лишь площадкой для обмена мнениями.

Нечто схожее мы видим и в солидной «Петербургской газете», также представившей полярные точки зрения на премьеру. Ее издавал не кто иной, как сам просвещенный балетоман Худеков. Вот он, пожалуй, и задал нам самую неразрешимую загадку. Как мог этот насмотренный десятилетиями критик и обожатель балетов Петипа, его творческий соратник по сценариям, прекрасно разбирающийся и в музыке, и в хореографии, не увидеть и не слышать «Спящую красавицу»?

Со своим мнением на страницах «Петербургской газеты», подписавшись всем известными инициалами, Худеков выступил 5 января, красноречиво назвав статью «Скорбь балетомана». В ней он отчитывает постановку за «упадок хореографического искусства» по причине обращения балета в бессодержательную феерию. Ни разу не упоминается Худековым ни фамилия Чайковского, ни фамилия Петипа, и текст его очевидно утрачивает статус рецензии, больше напоминая памфлет. Лейтмотивом служит слово «нет», произносимое множество раз. «В этом, якобы, хореографическом произведении нет никакого сюжета. Он укладывается в нескольких словах. Танцуют — заснули, опять танцуют. Проснулись и снова заплясали. Нет никаких перипетий, нет развития действия, нет интереса, который захватывает зрителя, заставляя его следить за ходом пьесы. ...никаких ровно перипетий, которые бы оправдали название “феерии” — нет!.. и нет, и нет! ...Даже у первой танцовщицы нет ни единой мимической сцены, а о мимике прочих артистов нет и помину!! ...Отнимите же у “Спящей красавицы” блеск костюмов — возможна ли будет эта “красавица” на небогатой средствах сцене!.. Нет!.. Без калейдоскопа костюмов это будет ничтожный скелет и “красавица” превратится в урода. ...Нет ничего цельного, нет ничего гармонически стройного!» [17, с. 2]. Позже, спустя годы, мнение Худекова о балете М. Петипа изменится в лучшую сторону. Писавший о премьеру как «выставке костюмов и бутафорских вещей, но никак не балете»,

критик впоследствии признает, что «благодаря массе художественно поставленных танцев, ...Спящая красавица доставляет полное эстетическое наслаждение» [18, с. 3].

Но в 1890 году в качестве издателя «Петербургской газеты» Худеков намеренно или случайно разыграл интригу. Его собственный критический залп по премьере Петипа предваряла анонимная рецензия от 4 января. Большая часть ее текста была посвящена пересказу действия, а главная претензия сводилась к путанице, происходившей из-за разноязычных имен действующих лиц и названий танцев — то французских, то русских. Но затем автор-инкогнито словно раздваивался на условных «Худекова» и «анти-Худекова». «Первый», как и Худеков, писал, что «пантомима находится в безвестном отсутствии!.. Смысла, конечно, и не ищите. Все сказки Перро тут перемешаны, скомканы в одну кучу, ...балета, как мы его понимаем, нет! Это полный упадок хореографического искусства». Зато «второй» слагал панегирик постановщику и его творению: «Балетмейстер Петипа остался все тем же лучшим сочинителем танцев, каким он и считался до настоящего времени. Все его танцы дышат свежестью и делают честь его громадному вкусу, как в группах, так и в умении управлять массами...» [19, с. 3]. Таким образом, даже в рамках одной статьи оценки раздваивались.

Если Худеков обиделся за изгнанную из «Спящей красавицы» драму и превращение балета «в дивертисмент, где танцевальные номера... мало связаны между собой» [17, с. 2], то авторам многих других статей, напротив, не хватало танцев. Все заверения репортеров до премьеры, что «Спящая» — балет сугубо танцевальный, странным образом не подтверждались в статьях после премьеры.

Корреспондент «Московских ведомостей» S. и вовсе писал 6 января, что «танцы, в настоящем их развитии имеются только в пятой картине и в дивертисменте» [20, с. 4]. Но далее следовало очень важное пояснение: «Есть они, конечно, и в первых четырех картинах, и в прологе (вальс, “grand pas d’action” во второй картине и фарандола в третьей), но главное рассчитано не на них, а на мимику, обстановку и декорацию». Вспомним вновь, что говорилось в репортажах до премьеры, — ровно наоборот: «Балет “Спящая красавица” изобилует танцами, а мимических сцен в нем нет» [10, с. 3].

Необходимо понять, что могло помешать воспринять сочиненную Петипа хореографию. Выдвину гипотезу, что это явилось результатом агрессии ярких и безмерно пестрых костюмов персонажей, заполнявших пространство в Прологе и первом действии. Обратимся к статье в «Новом времени» от 5 января опытного К. Скальковского, польстившего Всеволожскому-рисовальщику, но и намекнувшему, что не впервые он заслоняет собой Петипа. «Постановка балета чрезвычайно роскошна, костюмы, хорошо нарисованные... изящны... Костюмы, пожалуй, даже слишком роскошны по материалу, потому что сделанные

из шелковых материй с золотом и т. п. украшениями, они кажутся для балета тяжелыми. На тот же недостаток мы указывали в балете “Приказ короля”. Конечно, балет требует роскошной постановки и экономия здесь неуместна... но есть граница роскоши, обусловленная самым свойством искусства. Новый же балет справедливо можно бы назвать “Спящая красавица, или Торжество швейного искусства”!» [21, с. 3].

Жизнь неожиданно дала возможность проверить данное предположение, когда в Мариинском театре в 1999 году в реконструкции балета «Спящая красавица» С. Вихаревым были возобновлены костюмы по эскизам Всеволожского. При появлении, выстраивании, перемещении на сцене многочисленных групп — от статистов до солистов, где все оказались одеты в собственные, дробные в цветах и линиях, не согласующиеся между собой костюмы, из вида неожиданно пропала вся хореография, растворившись в непрерывной смене рисунков огромного калейдоскопа. Чтобы выловить ее из этих незримых сетей, требовались усилия и концентрация внимания, даже если танец давно известен наизусть.

Что-то подобное, вероятно, происходило и в далеком прошлом на премьере, рождая у рецензентов неудовлетворенность и претензии к Петипа из-за «отсутствия» хореографии... Только один голос выделился из хора общего мнения на этот счет — самого молодого из «просвещенных балетоманов», критика А. Плещеева, посчитавшего, что «наш талантливый художник М. И. Петипа приложил все усилия и сочинил такую массу хореографических шедевров, что феерии, несмотря на небывалую роскошь, не удалось скушать балет» [22, с. 304]. Но, как видим, проблема переизбытка зрелищности была ясна и для Плещеева.

Дважды писавший о «Спящей красавице» корреспондент «Новостей и Биржевой газеты» Д. Коровяков, весьма серьезный театрал и драматический театральный педагог, счел в своей большой рецензии от 5 января, что «хореографическая его часть не велика; во всем балете 14 номеров танцев, из числа которых балерина танцует три раза *pas d'action*» [23, с. 3]. Автор, разглядев количество номеров (не вдаюсь здесь в подробности, верно или нет), однако, не увидел разницы между простыми (одночастными) и сложными (многочастными) танцевальными структурами, считая последние в общем числе наравне с первыми. Не смог он оценить и чисто хореографическую сторону сложных форм «па де...», поскольку утверждал, что «в композиции их ни нового, ни особенно красивого ничего нет». «Бедностью замысла», по его словам, отличились также и па д'ансамбль фей в Прологе, и па де катр камней в последнем акте с «давно знакомыми кабриолями и антраша». Современному зрителю «Спящей красавицы», аксиоматично воспринимающему названные танцы как шедевр хореографии, воспринять такие оценки критика невозможно.

Большая часть статьи Коровякова посвящалась подробному описанию и стилистическому разбору костюмов: «двор счастливого родителя Авроры, короля Флорестана XIV-го одет роскошно, в средневековые рыцарские костюмы; этот же стиль выдержан и в костюмах фей, их свиты и пажей, с теми легкими модуляциями, требующимися для фантастических существ, которые придают еле уловимый, но как нельзя более поэтический характер лицам и событиям сказочного мира... .. костюмы же последующих актов переносят действие на несколько веков вперед, и охота принца Дезире (второй акт) вводит нас прямо в золотой век Людовика XIV-го, с жеманными маркизами и завитыми кавалерами». Таким же развернутым был и разговор об оформлении — в этом отношении вкус критика был весьма требователен. Там, где другие восхищались роскошью машин и декораций, Коровяков высказывал свои претензии. «Мы должны сознаться, что с точки зрения сценической эффектности и чудес машинной части нашей балетной сцены ни панорама, ни превращения нас не удовлетворили. Движение прорезной декорации между публикой и неподвижно стоящей лодкой, при полной неподвижности передних планов декорации, дает очень слабую иллюзию, гораздо меньшую, чем при движении заднего фона, да и этот прием практиковался уже не раз и в балете (Конек-Горбунок), и в Зоологическом саду, и с не меньшим, если не с большим эффектом» [23, с. 3].

Удивительно, что, охватив разные стороны спектакля, Коровяков завершил свою статью выводом, словно под диктовку Худекова: «Если же балет будет только зрелище, пестрый калейдоскоп костюмов и декораций, то никакая роскошь постановки не выкупит его пустоты, бессодержательности и той скуки, которая неминуемо к концу овладеет всяким «взрослым», не говоря уже об эстетически развитом зрителе. Рискуя показаться ригористами в искусстве, мы не можем не пожалеть о пути, избранном театральной дирекцией в деле понижения художественности нашего балета» [23, с. 3]. Осенью критик еще раз посмотрел балет, но его мнение не изменилось. 5 октября он писал, вновь подчеркивая перекося спектакля в зрелищность: «...Балет “Спящая красавица” не принадлежит к числу выдающихся. В нем много скучных длиннот и мало танцев. Вообще, балет этот производит впечатление выставки декораций и костюмов, доведенной до безумной роскоши, но беден художественным содержанием и поэтичностью композиции» [24, с. 3].

Как критики не старались отвлечь публику от балета, расписывая его недостатки, каждый раз в зале на «Спящей красавице» был переаншлаг. Публика того времени, как с известным сожалением констатировала критика, игнорируя либретто (читай, содержание), «не понимает ровно ничего, теряется в догадках и мало-помалу окончательно перестает интересоваться, а все свое внимание посвящает только внешней стороне балета, если в нем декорации и костюмы

ласкают глаз. Так и случилось со «Спящую красавицей» [15, с. 3]. Действительно, слухи о феерической зрелищности нового балета оказались сильнее магнитом — все желали видеть «это нагромождение целого ряда прелестных картин, с чудными декорациями, роскошными костюмами — калейдоскоп, ослепляющий зрителей» [19, с. 3]. Однако в балете находился еще один объект притяжения — Чайковский. «...Среди посетителей было много поклонников нашего даровитого композитора, пришедших послушать его музыку» [25, с. 3].

Отношение к музыке «Спящей красавицы» в отзывах премьерной прессы удивляет не меньше, чем реакция на хореографию. Балетные рецензенты могли ее вообще не упоминать или отводили ее оценке самое краткое место. Иногда это была одна положительная фраза: «Музыка написана к балету прекрасно, и почтенный композитор с честью выполнил свое дело» [1, с. 3]. Иногда — отрицательная: «Что же касается музыки такого маститого композитора, как П. И. Чайковский, то она доказала самым положительным образом, что самый талантливый оперный маэстро может быть неудачным композитором музыки для балета» [15, с. 3]. Приговор музыке критики-балетоманы выносили с позиций их понимания «дансантности», разбивавшееся о симфонизм партитуры Чайковского. «Музыка г. Чайковского вовсе для танцев не подходит. Под нее даже и танцевать нельзя. Это местами симфония, местами неудачное подражание балетным ритмам. Есть две-три музыкальные фразы, но их композитор повторяет без конца» [14, с. 3]; «Что же касается музыки Чайковского, то она блестит оркестровкой, всегда изящной и прозрачной... но... но... для балета она все-таки далеко не подходяща. В зрительном зале ее называли то симфонией, то меланхолией. Есть несколько номеров, особенно в последней картине, которые ласкают слух... в общем же балетоманов музыка не удовлетворила» [19, с. 3]. Таким образом, серьезный разговор о музыке «Спящей красавицы» можно встретить лишь в публикациях критиков музыкальных, каковых вышло после премьеры несколько, включая солидную статью Г. Лароша в «Московских ведомостях» [26, с. 2].

Ларош, высокообразованный музыкант и художественный критик, близкий друг Чайковского, пропагандист его творчества, в своем «Музыкальном письме из Петербурга» охарактеризовал новую партитуру композитора как жемчужину искусства, значение которой будет только возрастать. Он услышал в ее глубоких пластах стихию русского мелоса, прорывающуюся сквозь канву французской сказки. И Ларошу это «ужасно нравится». Чайковский, по его словам, демонстрирует в своем балете неистощимый запас плясовых мелодий самого высокого свойства, «полных движения и чувственной прелести». Критик надеялся вернуться вновь к музыке «Спящей красавицы», рассмотрев ее в подробностях, но, к сожалению, после указанной статьи обнаружить его следующее высказывание не удалось.

Основные пробелы общей рецензионной картины относились к хореографии спектакля. В статьях могла даваться информация о танце: его название, кто исполняет, иногда оценка технической и сюжетной составляющей, но описание номеров, их композиции и комбинаций отсутствовало. При этом многие танцы не были отражены ни одним автором, и остается гадать, что в них происходило. Особенно печально, что в их число попали танцы, впоследствии исчезнувшие из спектакля, как, например, первоначальная вариация Сирени (ее расшифровали только через 100 лет по гарвардским записям), вариации придворных дам на охоте, в которых юная Кшесинская танцевала с хлыстиком, вариация двух камней в свадебном па де де героев, сарабанда, которую вскоре снял сам Петипа.

Общие черты балетной прессы 1890-х годов свидетельствуют, что критики не ставили себе задачи фиксировать балет в части его хореографического текста. Поэтому так ценны проскальзывавшие иногда в какой-либо рецензии детали: «...г-жа Брианца снова на своем “стальном носке” исполняет ряд весьма трудных пируэтов и сложных групп», или про па де де Голубой птицы и Флорины: «...г. Чекетти изумительно ловок и силен. Левою рукою сзади подбирает он, как мячик, нашу балерину себе на спину в одной из групп» [27].

В любом случае, изучение статей необходимо продолжить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Без автора. Театр и Музыка. Балет «Спящая красавица» // Минута. 1890. 4 января. № 3. С. 3.
2. Без автора. Театр, музыка и зрелище. Балет «Спящая красавица» // Сын Отечества. 1890. 4 января. № 3. С. 3.
3. Без автора. Хроника. Петербург. Мариинский театр // Артист. 1890. Январь. Кн. 5. С. 189.
4. Без автора. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1889. 10 ноября. № 309. С. 3.
5. Без автора. Театральный курьер // Петербургский листок. 1889. 2 декабря. № 329. С. 3.
6. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Изд. 2-е, доп. М.: Наука, Кн. 1–3. 1993. 712 с.
7. Без автора. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1890. 1 января. № 1. С. 3.
8. Без автора. Театральное эхо // Петербургская газета. 1889. 10 ноября. № 309. С. 3.
9. Без автора. Театральное эхо // Петербургская газета. 1889. 24 ноября. № 323. С. 3.
10. Без автора. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1889. 9 декабря. № 338. С. 3.

11. Без автора. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1890. 1 января. № 1. С. 3.
12. Без автора. Театральный курьер // Петербургский листок. 1890. 1 января. № 1. С. 3.
13. Без автора. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. 3 января. № 2. С. 3.
14. Без автора. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. 4 января. № 3. С. 3.
15. Без автора. Театральный курьер. Еще о новом балете // Петербургский листок. 1890. 5 января. № 4. С. 3.
16. Без автора. Театральный курьер. Балет. («Очарованный лес») // Петербургский листок. 1889. 27 октября. № 293. С. 3.
17. С. Х. (С. Худеков). Скорбь балетомана // Петербургская газета, 1890, 5 января, № 4. С. 1-2.
18. Старый балетоман (С. Худеков). [Кшесинская в «Спящей красавице»] // Петербургская газета. 1903. 14 апреля. № 100. С. 3.
19. Без автора. «Спящая красавица» (новый балет) // Петербургская газета. 1890. 4 января. № 3. С. 3.
20. Без автора. Балет Спящая красавица // Московские ведомости. 1890. 6 января. С. 4.
21. Без автора. Без названия. Театр и Музыка // Новое время. 1890. 5 января. № 4976. С. 3.
22. Плещеев А. Наш Балет (1673-1896). СПб. 1896. С. 304–307.
23. Н. (Д. Д. Коровяков). Театр и музыка. Новый балет // Новости и биржевая газета. 1890. 5 января. № 4. С. 3.
24. Н. (Д. Д. Коровяков). Театр и музыка. Балет // Новости и Биржевая газета. 1890 (II издание). 5 октября. № 271. С. 3.
25. Без автора. Новый балет П. И. Чайковского // Новое время. 1890. 4 января. № 4975. С. 3.
26. Ларош Г. Музыкальное письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1890. 17 января. № 17. С. 2.
27. Без автора. Без названия. Театр и Музыка // Новое время. 1890. 5 января. № 4976. С. 3.

REFERENCES

1. Bez avtora. Teatr i Muzyka. Balet «Spyashchaya krasavica» // Minuta. 1890. 4 yanvarya. № 3. S. 3.
2. Bez avtora. Teatr, muzyka i zrelishche. Balet «Spyashchaya krasavica» // Syn Otechestva. 1890. 4 yanvarya. № 3. S. 3.

3. Bez avtora. Khronika. Peterburg. Mariinskij teatr // Artist. 1890. Yanvar'. Kn. 5. M. 1890. S. 189.
4. Bez avtora. Teatr i muzyka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1889. 10 noyabrya. № 309. S. 3.
5. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok. 1889. 2 dekabrya. № 329. S. 3.
6. *Venua A. N. Moi vospominaniya: v 5 kn. Izd. 2-e, dop. M.: Nauka, Kn. 1–3. pervaya, vtoraya, tret'ya. 1993. 712 s.*
7. Bez avtora. Teatr i muzyka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1890. 1 yanvarya. № 1. S. 3.
8. Bez avtora. Teatral'noe ehkho // Peterburgskaya gazeta. 1889. 10 noyabrya. № 309. S. 3.
9. Bez avtora. Teatral'noe ehkho // Peterburgskaya gazeta. 1889. 24 noyabrya. № 323. S. 3.
10. Bez avtora. Teatr i muzyka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1889. 9 dekabrya. № 338. S. 3.
11. Bez avtora. Teatr i muzyka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1890. 1 yanvarya. № 1. S. 3.
12. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok. 1890. 1 yanvarya. № 1. S. 3.
13. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er. Novyj balet // Peterburgskij listok. 1890. 3 yanvarya. № 2. S. 3.
14. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er. Novyj balet // Peterburgskij listok. 1890. 4 yanvarya. № 3. S. 3.
15. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er. Eshche o novom balete // Peterburgskij listok. 1890. 5 yanvarya. № 4. S. 3.
16. Bez avtora. Teatral'nyj kur'er. Balet. («Ocharovannyj leS») // Peterburgskij listok. 1889. 27 oktyabrya. № 293. S. 3.
17. *S. Kh. (S. Khudekov). Skorb' baletomana // Peterburgskaya gazeta, 1890, 5 yanvarya, № 4. S. 1-2.*
18. *Staryj baletoman (S. Khudekov). [Kshesinskaya v «Spyashchej krasavice»] // Peterburgskaya gazeta. 1903. 14 aprelya. № 100. S. 3.*
19. Bez avtora. «Spyashchaya krasavica» (novyj balet) // Peterburgskaya gazeta. 1890. 4 yanvarya. № 3. S. 3.
20. Bez avtora. Balet Spyashchaya krasavica // Moskovskie vedomosti. 1890. 6 yanvarya. S. 4.
21. Bez avtora. Bez nazvaniya. Teatr i Muzyka // Novoe vremya. 1890. 5 yanvarya. № 4976. S. 3.
22. *Pleshcheev A. Nash Balet (1673-1896). SPb. 1896. S. 304–307.*
23. *N. (D. D. Korovyakov). Teatr i muzyka. Novyj balet // Novosti i birzhevaya gazeta. 1890. 5 yanvarya. № 4. S. 3.*
24. *N. (D. D. Korovyakov). Teatr i muzyka. Balet // Novosti i Birzhevaya gazeta. 1890 (II izdanie). 5 oktyabrya. № 271. S. 3.*

25. Bez avtora. Novyj balet P. I. Chajkovskogo // Novoe vremya. 1890. 4 yanvaryya. № 4975. S. 3.
26. Larosh G. Muzykal'noe pis'mo iz Peterburga // Moskovskie vedomosti. 1890. 17 yanvaryya. № 17. S. 2.
27. Bez avtora. Bez nazvaniya. Teatr i Muzyka // Novoe vremya. 1890. 5 yanvaryya. № 4976. S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зозулина Н. Н. — канд. искусствоведения, зав. каф. балетоведения; zonatzu2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zozulina N. N. — Cand. Sci. (Art History), Head of the Department of Ballet Studies; zonatzu2@mail.ru

УДК 792.8

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ВЕКТОР СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ БОЛГАРСКОГО БАЛЕТА

Ирхен И. И.¹, Стоянов Г. Т.^{1,2}

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

² Государственный академический Большой театр России, Театральная площадь, д. 1, Москва, 125009, Россия.

В статье предпринята попытка осмыслить западноевропейский вектор становления и развития болгарского балета. Для анализа предмета исследования использованы структурно-функциональный и фактологический методы, а также сопоставление и обобщение. Статья опирается на культурно-исторический подход. Отмечается наличие диффузионных процессов пространственного распространения немецкого выразительного танца из региона возникновения в востребованном болгарским сообществом направлении. Уточняется вклад «ключевых» фигур немецкого выразительного танца — В. Кратинной, М. Цоневой, С. Георгиевой, Л. Вальковой-Бешкевич, М. Димовой в развитие профессионального танцевального искусства Болгарии. Новаии сильной немецкой культуры проникали в менее развитую, слабую болгарскую «зону», где объективно они не могли появиться. Сделан вывод о дискретности западноевропейского вектора развития болгарского балета, обусловленного политическим контекстом. И хотя творения представителей немецкого выразительного танца не составили весомого наследия, их деятельность предвосхитила появление новой сценической формы — театра танца.

Ключевые слова: болгарский балет, Софийская народная опера, экспрессионистский театр, немецкий выразительный танец, западноевропейское искусство, Валерия Кратина, Маргита Цонева, Соня Георгиева, Лидия Валькова-Бешевич, Мария Димова, национальная хореография, Болгария.

WESTERN EUROPEAN VECTOR OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF BULGARIAN BALLET

Irkhen I. I.¹, Stoyanov G. T.^{1, 2}

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

² The State Academic Bolshoi Theatre of Russia, 1, Teatralnaya Sq., Moscow, 125009,
Russian Federation.

The article attempts to comprehend the Western European vector of formation and development of Bulgarian ballet. The structural-functional and factual methods, as well as comparison and generalization are used to analyze the subject of the research. The article is based on the cultural-historical approach. The diffusion processes of the German expressive dance spatial spread from the region of origin in the direction demanded by the Bulgarian community are highlighted. The contribution of the German expressive dance “key” figures — V. Kratina, M. Tsoneva, S. Georgieva, L. Valkova-Beshkevich, M. Dimova — to the professional dance art development in Bulgaria is specified. The strong German culture innovations penetrated into the less developed, weak Bulgarian “zone”, where objectively they could not have appeared. The conclusion is made about the discreteness of the West European vector of the Bulgarian ballet development, conditioned by the political context. Although the creations of the German expressive dance representatives did not constitute a significant legacy, their activities anticipated the new stage form — dance theatre — emergence.

Keywords: Bulgarian ballet, Sofia Folk Opera, expressionist theatre, German expressive dance, Western European art, Valeria Kratina, Margita Tsoneva, Sonia Georgieva, Lidia Valkova-Beshevich, Maria Dimova, national choreography, Bulgaria.

Становление и развитие профессионального балета Болгарии, отмечающего в нынешнем 2023 году свой 95-летний юбилей, происходило под воздействием разнонаправленных векторов, среди которых основными можно считать западноевропейский и русский. На протяжении веков Балканский регион представлял интерес для Российской империи, а после ее падения — для СССР. Однако географическое расположение страны, нередко называемой «пороховым погребом Европы», обусловило доминантные западноевропейские влияния во всех сферах общественной жизни.

В начале XX века, когда художественная культура находилась во власти модернизма с его «утопической идеей преобразования окружающего мира

посредством красоты» [1, с. 94], европейские страны активно включились в художественные эксперименты. Сложнейшее, противоречивое наложение классических и неклассических интенций, их параллельное, а порой и драматическое развитие выливалось в деструкциях классических произведений, появлении «новых хореографических форм, утверждавших антагонистические принципы искусства балета» [2, с. 78]. В полной мере это касалось и Болгарии, которая при наличии богатых этнонациональных танцевальных традиций не оставалась на периферии художественных процессов, впитывая эстетический опыт «Другого».

В российском искусствоведческом дискурсе проблематика искусства модернизма представлена достаточно полно: от рефлексии его истоков, динамики до конкретных проявлений в отдельных сценических видах искусства. Вместе с тем в русскоязычном пространстве практически отсутствуют работы, посвященные болгарскому балетному театру. Исключение составляют исследования В. Консуловой, Н. Цоневой [3; 4]. В болгарском искусствоведении при наличии трудов исторического характера недостает целостного осмысления западноевропейских влияний первой половины XX века на профессиональное танцевальное искусство. Цель статьи — детализировать проявления западноевропейского вектора в становлении болгарского балета, уточнить вклад представителей немецкого выразительного танца в профессиональное танцевальное искусство Болгарии.

В 1920–1930-е годы внимание болгарской интеллигенции привлекает немецкий выразительный танец, изначально воспринятый настороженно как носитель чужой культуры и сомнительной эстетической ценности. В это время балетное искусство и немецкий выразительный танец, представленные в Болгарии преимущественно гастролерами, существовали автономно друг от друга. До присоединения балетной труппы к Народной опере (1927) классический танец присутствовал в культурном пространстве страны посредством выступлений русских балерин и танцовщиков — Т. Карсавиной, Б. Князева, трупп М. А. Арцибушевой, Е. А. Полевицкой и др. Однако притупление впечатлений от русского балета повлекло к пересмотру взглядов на тело танцовщика и восприятие самого человека на сцене.

В болгарском искусствоведческом дискурсе термин «балет» использовался как собирательный для всех форм сценического танца, за исключением народных. «Выразительными» считались новые бальные танцы, а танец модерн именовался «природным», «концептуальным», «танцем сецессион», «чистой хореографией», «искусством живой пластики», «художественным балетом» [5; 6]. Анализ различий между классическим и выразительным танцем можно обнаружить в ряде работ. Так, болгарский критик, писатель Чавдар Мутафов увязывает танец модерн с ключевыми понятиями — стиль, символ,

духовность [7, с. 51]. С позиций сегодняшнего дня употребляемые им понятия, со специфическими и не всегда понятными смыслами, свидетельствуют о стремлении местной художественной критики включиться в диалог с эстетиками, отражающий болгарский вариант модернистской идеологии.

Как известно, немецкий выразительный танец («Ausdruckstanz») зародился в недрах экспрессионизма в результате глубокого социального разочарования быстрой урбанизацией и индустриализацией Центральной Европы [8; 9]. Неудовлетворенность интеллигенции агрессивной политикой монополистической буржуазии подстегивалась милитаристской пропагандой и циничным самодовольством ремесленной корпорации. Общественный кризис, достигший своего апогея во время Первой мировой войны, по ее окончании сменился глубокой депрессией, что нашло воплощение в одном из ведущих художественных направлений.

Тенденции социального развития в Германии, подготовившие экспрессионизм, не являются уникальными для одной страны. Болгарское общество переживало аналогичные процессы. С начала XX века в Болгарию проникает иностранный капитал. Идеалы Возрождения терпят крах, на первый план выходят жажда накопительства и карьеризм буржуазии. В это время видный болгарский сторонник экспрессионизма Г. Милев (1895–1925) не только сумел объединить театральную интеллигенцию, но и сформировал художественную среду для воплощения своих идей [10]. Этому способствовали знание проблем Национальной оперы¹ «изнутри», их регулярное освещение в литературно-художественном журнале «Весы», а также постановочная деятельность в театре. Его работа «Пляски смерти» (премьера: 11.01.1920) явилась своеобразной реакцией на каноничность классической хореографии, редуцирующей спектакли до безыдейного натурализма, проторив путь сценическим экспериментам Б. Дановского², Хр. Цанкова³, И. Даниела⁴ и др.

Идеологически немецкий классический танец связан с общественным движением за реформирование жизни в Германии, Австрии и Швейцарии.

¹ Крупнейший музыкальный театр Болгарии создан в 1908 г. под названием «Болгарское оперное товарищество». В 1921 г. театр переименован в «Национальную оперу». В 1927 г. в театре сформирована постоянная балетная труппа, и с этого времени театр получил название «Национальная опера и балет». В СССР, а затем в России за данным театром закрепилось название – Софийская народная опера. (Цит. по: Софийская народная опера // БСЭ [Электронный ресурс] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/134661/Софийская>. (дата обращения: 17.08.2023).

² Боян Дановский (1899–1976) – болгарский режиссер, театральный педагог, театральный критик и драматург.

³ Хрисан Цанков (1890–1971) – болгарский актер, опереточный и драматический режиссер.

⁴ Исаак Мозес Даниел – болгарский драматический режиссер.

В данном контексте получают распространение различные соматические практики, направленные на возвращение тела к его естественной природе, выражение жизненных энергий. Свобода тела отражала «новую идентичность» личности в эпоху машинного индустриального производства [11], отрицающая классические балетные традиции в противовес закодированному языку невесомости. Вес тела служит импульсом к формированию движения. Философия немецкого выразительного танца охватывает разноликий спектр пластического языка, объединенного рядом принципов. Среди них независимость танца от других видов искусств; приоритет выразительности телодвижений по отношению к глубинным переживаниям героев; ведущая роль импровизации танцовщика — автора-исполнителя [12, р. 124].

Институциональное оформление немецкого выразительного танца связано с двумя организациями: 1) Институтом музыки и ритма в г. Хеллерау, основанном в 1911 г. швейцарским педагогом, композитором Э.-Ж. Далькрозом и развитым его учениками; 2) художественной колонией «Монте Верита» («Гора истины») на холме швейцарского Асконе, где работали Рудольф фон Лабан и Мэри Вигман. Именно эти школы способствовали распространению так называемой новой культуры тела.

Утверждение «нового» танцевального искусства на болгарской земле не вызвало радикальных реакций, подобных движению за реформирование жизни. Напротив, замедленные темпы урбанизации, доминирование дворцового уклада вплоть до 1946 г., открытие молодежных обществ общефизической направленности — все это благоприятствовало распространению новых телесных практик. Ритмическая гимнастика, бальные танцы в государственных, общинных, общедоступных частных танцевальных школах воспринимались неотъемлемой составляющей модернизационных культурных процессов. Здесь следует отметить значимость просветительской деятельности и индивидуальных инициатив прогрессивной части интеллигенции, в частности Пешо Радоева⁵. Созданная им частная школа с выстроенными учебными программами способствовала возвращению молодых хореографов и исполнителей для Национальной оперы. Открываемые в рамках частных инициатив школы физического воспитания готовили молодежь к занятиям балетом и художественной гимнастикой.

Обучение танцам находилось в ведении специального Союза учителей танцев и искусств Болгарии, образованного в 1925 г. В его полномочия входило утверждение новых видов танцев в стране, в частности бальных, контроль за образовательным процессом, выдача сертификатов педагогам.

⁵ Пешо Радоев (1876-1956) — болгарский балетмейстер, балетный педагог, хореограф, один из основоположников и популяризаторов балетного искусства в стране.

Разработанные Союзом правила отражают базовое понимание роли искусства в обществе [13]. Танец, основанный на гимнастических техниках, формирует поведенческие модели, привычки, добродетели. Национальные танцы отражают самобытность, обычаи и темперамент народа. «Усвоенные в юности техники тела сохраняются на протяжении всего жизненного пути человека, воспринимаясь в дальнейшем “естественными”» [14, с. 92]. В результате «природно-биологический уровень тела дополняется “культурными инстинктами”, которые подвергают регуляции естественные потребности и функции» [14, с. 92]. В этой позиции высвечивается отношение к массовым танцам как средству социализации личности.

В 1920-е годы на болгарской сцене предстали выходцы разных танцевальных школ: 1) немецкая танцовщица Валерия Кратина (1892–1983) и болгарка Маргита Цонева (1908–?) — выпускницы Института музыки и ритма в Хеллерау; 2) Соня Георгиева (1903–1935), обучавшаяся у австрийской танцовщицы Гертруды Боденвизер (1890–1959); 3) Лидия Валькова-Бешевич (1901–1943) — последовательница Рудольфа фон Лабана (1879–1958); 4) Мария Димова (1901–1944) — ученица Мэри Вигман (1886–1973). Их выступления, с энтузиазмом воспринятые местной публикой, стали заметным явлением в болгарском театре, поскольку утверждали иные, по сравнению с классическим танцем, эстетические идеалы.

Следует отметить, что М. Цонева и С. Георгиева, регулярно находившиеся в Австро-Германии, неоднократно бывали в Болгарии. Постоянно проживавшие в стране в 1930-е годы Л. Валькова-Бешевич и М. Димова выступали на сцене Софийской народной оперы, давали сольные концерты.

Искусство немецкой танцовщицы Валерии Кратинной, впервые приехавшей в Софию с концертами в 1921 г. (26 сентября, 14 и 15 октября), органично вписалось в духовную жизнь страны. Она зарекомендовала себя бунтарем против условностей капиталистического общества. Демонстративно нарушаемая ею гармония с миром воплотилась в танце, наполненном гротеском, шутовством, напряженностью общественной атмосферы. Танец Кратинной провоцировал, шокировал болгарскую публику отражением неприглядной действительности, вызывая болезненные размышления об изъянах капиталистической системы. Неслучайно метафизическим эпицентром ее концертов стала тема смерти, обусловленная гибелью людей во время Первой мировой войны. Определенная символичность просматривается в сопоставлении событийного ряда выступлений немецкой артистки. В Софийской народной опере она танцевала спустя несколько месяцев после постановки «Пляски смерти» А. Стриндберга, в театре «Ренессанс» — за год до сценического воплощения пьесы «Человек-масса» Э. Толлера. Программа концертов включала «Танец дельфинов», «Лесной дух», «Ветер» на музыку К. Дебюсси; «Троль» и «Священный танец»

на музыку Э. Грига, «Арлекин» А. Гретри, «Шут» на музыку М. Регера, «Полонез» на музыку Ф. Шопена, «Смерть» на музыку С. Франка [15].

Болгарские исследователи, характеризую танцы Кратиной как «описательные» (Ю. Слонимская⁶); «идеальные» (С. Фурен⁷), обращают внимание на их драматическую сущность, что подтверждает и сама Кратина, называющая себя «драматической танцовщицей». Речь идет об идейном содержании танцев, в которых «трагическое освобождение духа от тела становится главным мотивом» [16, с. 8]. Напряженная борьба духа и материи за «освобождение» показана танцовщицей в разных ракурсах: сакральном («Танец дельфинов», «Священный танец»), социальном («Арлекин»), пантеистическом («Лесной дух», «Ветер»). Это позволяет прийти к выводу, что истинное освобождение сопряжено с безысходностью и неотрывно от смерти («Смерть»).

Между тем болгарские апологеты классического танца (Ю. Слонимская, Е. Ильин⁸ и др.) с тревогой отмечали, что немецкий выразительный танец вплотную начал использовать «балетную азбуку» с ее каноническими ограничениями. Эстетические различия двух видов танцев определялись через дихотомию «земное – небесное». «В основе танцев Кратиной – утонченное чувство земного влечения <...> Классический балет, с его движением на вытянутых кончиках пальцев, с легкими полетами ... основан на победоносном преодолении этой земной силы» [15].

Танцевальная манера В. Кратиной демонстрировала отсутствие ограничений в средствах выразительности: «То, что показала танцовщица Кратина в свой первый вечер в “Ренессансе”, нельзя отнести ни к классицизму, ни к дунканизму и никоим образом к школе Далькроза, какой мы знаем ее еще до войны... Но, в любом случае, искусство Кратиной заслуживает пристального внимания» [17, с. 6]. Ее танцевальную неординарность словно предопределяла сама природа: «...твердое, как смола, тело; мягкие и сильные ноги; очаровательное сценическое лицо; поражающие своей мягкостью изящные руки. Ее мускулы послушны музыке, а абсолютная ритмичность движений тела связывает с душами композиторов. Всеобъемлющими движениями своих очаровательных рук и юного тела она словно стремится уловить нераскрытую тайну печальной “смерти”» [17, с. 6].

⁶ Юлия Леонидовна Слонимская-Сазонова (1884–1957) – театровед, литературный и театральный критик, поэт, публицист.

⁷ Святослав Фурен (1885–1977) – болгарский драматург, публицист, литературный критик, театральный деятель.

⁸ Евгений Ильин – главный редактор еженедельного журнала о театре и искусстве «Театрален преглед». Изначально создан как первая литературная газета, выполнявшая роль театрального путеводителя. Журнал предоставляет оперативную информацию в области культуры и искусства.

Наряду с восторженными отзывами о немецкой танцовщице имелись и критические статьи, в частности Ч. Мутафова [6]. Обнаружив единый для музыки и танца первоисточник — «волю к движению», он фактически узаконивает немецкий выразительный танец в качестве искусства, черпающего энергии из жизни. Благодаря ритму и накалу исполнения музыка и танец встречаются в целостном порыве души, воплощаемом в жесте. Отмечая в музыке «первобытную духовность, непринужденное выражение мысли», а в жесте их телесное, видимое воплощение, критик акцентирует единство волевых усилий и материи, движения и мышления. Танцу Кратиной, допускающему безобразность, автор противопоставляет балет с его идеализированной пропорциональностью, формальной красотой, грацией как аспектами видимого. Категория безобразного в его понимании означает отрицание традиционного представления о красоте через торжество субъективного искажения действительности и стремление к первичному, «безыскусному искусству». Таким образом, жест, линия, пластика, поза формируют стилистику немецкого выразительного танца, обеспечившую в дальнейшем его самостоятельность.

Представленная позиция отражает углубленное прочтение эстетики немецкого выразительного танца в болгарском контексте. И хотя этот исполнительский стиль не стал в стране каноническим, тем не менее он занял важное место в дискурсе, где танец расценивается с позиций раскрепощения личности, торжества духа над материей.

Повторный приезд В. Кратиной в Софию в 1922 г. (20 апреля, 3 мая) не принес существенных корректив в ранее показанную программу. В новых номерах — «Одалиска» и «Вакханка» на музыку К. Сен-Санса, «Забота» без музыкального сопровождения — очевидно стремление доказать возможную самостоятельность содержания танца вне его привязки к другим искусствам. Вызывая полемику, ее танец противопоставлялся элитарному искусству балета: «Может быть, ее искусство не особенно ясно из-за этого — для неискушенного глаза оно без изящества, без темперамента, без энтузиазма, а для тех, кто пришел с биноклем, искусство Кратиной и вовсе лишнее» [7]. Импровизациям В. Кратиной критики противопоставляли «умирающих лебедей» и неоромантическую поэтику репертуара, тем самым намекая на выступления в то же самое время в Болгарии русских балерин. Не считая правомерной подобную антитезу, подчеркнем неприемлемость в культуре как традиционализма, замкнутого в прошлом, так и модернизма, оторванного от своих традиционных корней. Наличие многоликих проявлений в танцевальном искусстве отражает поиск человеком смыслов своего бытия.

Последующие гастроли В. Кратиной в Болгарии с анонсированными пятью представлениями (13–19.12.1929) свидетельствуют о смене творческих исканий: от чисто тематических композиций, построенных на внутренних состояниях,

к определенной стилизации народного танца в широком историческом контексте (номера «Алатурка», «Сарабанда», «Изящный гавот», «Мазурка», «Фокстрот официантов»). Изменившийся репертуар обогатил опыт освоения выкристаллизованных танцевальных форм, расширив выразительные возможности немецкого танца. Более того, Кратина впервые выступила хореографом представленной в Болгарии программы. Поставленные ею спектакли на собственные либретто «Другой берег», «Марионетки» на музыку А. Казеллы свидетельствуют о многогранности дарования танцовщицы. К тому же переосмысление эстетики, обращение к сочинениям И. Баха, В. Моцарта, А. Вивальди, С. Прокофьева, А. Скрябина, Б. Бартока, Ф. Шопена совпало с новым этапом развития самого немецкого выразительного танца, усилением его реалистических черт.

Таким образом, вклад В. Кратиной в приобщение болгарской публики к немецкому выразительному танцу можно считать существенным. Распространяемая ею деканонизация танцевального искусства совпала с зарождающимся болгарским балетным искусством. Театрально насыщенные выступления и подчеркнутое духовное целомудрие немецкой танцовщицы надолго сохранились в Болгарии эталоном исполнительского мастерства. Ее хореографические решения можно рассматривать как смягченный (облегченный) вариант немецкого выразительного танца.

Первой болгарской исполнительницей немецкого выразительного танца стала Маргита Цонева, которая практически неизвестна в танцевальной историографии. Она получила образование в Институте музыки и ритма в Хеллерау у прямых учениц Э.-Ж. Далькроза — Кристин Бэр-Фризл и Валерии Кратиной, которые задали школе новый вектор, сфокусировав содержание на принципах самого движения, иной связи музыки и движения. «Музыка уже не сопровождала, она побуждала» [18, с. 60]. Речь идет не столько о пространственной визуализации ритмических особенностей музыки, сколько об индивидуальном переосмыслении ее идейного выражения. Выход за пределы возможностей художественной гимнастики, сознательное возрождение танца как вида искусства, в котором раскрываются внутренние переживания личности, — такова общая направленность школы.

Завершив обучение, Маргита Цонева активно гастролировала по Европе, в том числе в Софии, Стара-Загоре, Пловдиве, Русе. В программе ее выступлений в столичном театре «Роял» (1926, 1927) особое место отводилось сольным танцам на болгарские народные мотивы. Это «Болгарский боярский танец»⁹ на музыку Л. Пипкова и «Болгарские мотивы» неизвестного композитора. И хотя репертуар М. Цоневой в целом типичен для представителей немецкого

⁹ Под боярским танцем подразумеваются аристократические танцы X–XVII вв.

выразительного танца, выступавших на европейских сценах, интерпретация болгарской народной музыки языком современной хореографии может рассматриваться как новация.

Возрастающий интерес к народным танцам в Европе обусловлен возможностью выразить через художественные образы уникальность и самобытность опыта социального бытия этнических общностей. «С одной стороны, современный танец претендует на то, чтобы быть абсолютно индивидуальным, а значит, универсальным. <...> С другой стороны, исполнители были убеждены, что индивидуальный характер — индивидуальная душа — сформированы более широкой этнической, национальной или расовой душой» [12, с. 124].

Творчество М. Цоневой отличалось ярко выраженной национальной идентичностью, которая проецировалась, с одной стороны, в проявлении всеобщего начала (вселенской души), с другой — в коллективной, этнической принадлежности. Интерес к разным образам, формам и элементам болгарской традиции во время ее пребывания в стране буквально витал в воздухе.

Отсутствие фотографий и пространных описаний сольных выступлений М. Цоневой на болгарской сцене не позволяет получить достаточно полное представление об исполнительской манере. Сопоставляя дату рождения М. Цоневой с первыми профессиональными выступлениями в Болгарии, логично обозначить ее возраст 18–19-ю годами. Согласно имеющимся данным, юной исполнительнице были присущи грациозность, пластичность, глубина исполнения танцев, природный темперамент, разносторонняя подготовка, грамотно выстроенная программа [19].

Общественный деятель и искусствовед Ботьо Савов оставил значительное свидетельство о первом болгарском исполнителе немецкого выразительного танца, восхищаясь воплощением обобщенного аутентичного образа болгарки. Танцы на болгарские мотивы критик прочитывал через повествование о народном духе, схватывая его энергетику. «В болгарском боярском танце Маргита выразила стихийную, властную силу болгарской женщины, которая переходит от тяжелой динамики к освобождающему духу, летящему рукопожатию» [20, с. 2]. Исполнительскими достоинствами названы индивидуально-художественное перевоплощение танцовщицы, ее одухотворение, новое прочтение фольклорной традиции: «Мы видели добрых болгарских служаков в деревне, но теперь нам предстояло увидеть их в новом мире: преобразившимися во внешнюю поэзию и внутреннюю музыку благодаря молодой болгарке» [20]. Молодость в сочетании с нотками восхищения красотой артистки стали причиной идеализации ее образа со стороны критиков, поскольку ассоциировались с зарождающимся на европейской сцене болгарским танцевальным искусством.

Другой чрезвычайно самобытной солисткой считается Соня Георгиева¹⁰, обучавшаяся выразительному танцу в 1926–1936 гг. в Германии и много гастролировавшая в европейских странах, в том числе в Болгарии, начиная с 1928 г. В программе концерта 1930 г. наибольший интерес, по мнению современников, вызвала ритмическая мелодрама «Ганимед»: «Этот танец сопровождался стихами профессора Александра Балабанова в исполнении артиста Николы Балабанова» [21, с. 36].

Гала-концерты С. Георгиевой имели большой резонанс в болгарской культурной среде. Их отличали четкая организация и структурированность, привлечение оркестра, видных деятелей культуры. Так, например, для знаменитой миниатюры «Сердитые клятвы» по мотивам болгарской народной песни художником по костюму выступила Р. Чуканова¹¹. Танец сопровождался «живым» исполнением известного певца Г. Рафаилова¹². Успехом пользовались миниатюры «Танец варваров» на музыку С. Рахманинова, «Испанский танец» на музыку А. Рубинштейна, «Песня соловья» на музыку С. Пальмгрена, «Индийский танец» и «Адажио» на музыку Н. Несторова. Среди бесспорных шлягеров, мастерки воплощенных Георгиевой, оставались гротескные танцы: «Чарльстон» на музыку В. Дональдсена, «Бурлеск» на музыку М. Регера и др. Полностью выдержан в духе немецкого выразительного танца номер под названием «Мимико — пластическая студия» в сопровождении ударных гонгов. Некоторые критики, отмечая высокую музыкальную культуру и подлинное ритмическое чувство Георгиевой в сочетании с ярким темпераментом и внешними физическими данными, считали ее достижения равноценными другим европейским танцовщикам.

Между тем наряду с восторженными отзывами о гастролях в Болгарии имеется рецензия молодого композитора Б. Икономова¹³, который отмечает слабые стороны школы немецкого выразительного танца в целом: «Если в скульптуре рук, мимике и жесте техника развита до совершенства, то ноги остались довольно непослушными — их участие очень слабое и невыразительное» [22]. Здесь налицо сопоставление с техникой классического танца, о размежевании с которым заявляет сама С. Георгиева: «Я не люблю русское классическое искусство, оно неестественно и негигиенично. Приверженцы этого искусства, зажатые в костюмах, с болезненно скованными пальцами ног, не могут свободно творить, потому что им мешает боль...» [23].

¹⁰ В 1932 г. Соня Георгиева была солисткой балетной труппы Софийской народной оперы.

¹¹ Росица Чуканова — знаменитая болгарская вышивальщица, клиентами которой являлась болгарская царская семья.

¹² Георгий Рафаилов — знаменитый эстрадный певец Болгарии.

¹³ Боян Икономов (1900–1973) — композитор, дирижер, общественный деятель.

Следует отметить, что подобное отношение к классическому балету было присуще болгарской художественной интеллигенции того времени. Анализ имеющихся материалов 1924–1935 гг. доказывает ориентацию болгарского профессионального танцевального искусства на современные направления, активное продвижение немецкого выразительного танца.

Особняком в это время стоит болгарка Лидия Валькова-Бешевич, получившая высшее медицинское образование в Германии и полностью посвятившая себя искусству танца. Ее становление как танцовщицы осуществлялось под влиянием приверженцев ритмопластического движения в немецкоязычной среде, непосредственно в школе Рудольфа фон Лабана, считавшего танец выражением внутренней жизни. Выдвинутая им идеологема «каждый человек — танцовщик» нашла свое воплощение в экспериментах в области танца и движений человеческого тела в пространстве [24, с. 204–205]. Немецкий выразительный танец Р. фон Лабана акцентировал внимание на индивидуальной интерпретации и эмоциональном выражении.

Многочисленные гастроли Вальковой-Бешевич по Болгарии в 1930-е годы включали ее авторские миниатюры на музыку В. Моцарта, Ф. Шуберта, М. Равеля, И. Штрауса и др., а также постановку полноценных балетных спектаклей в Софийской народной опере. В сезоне 1934/1935 гг. Валькова-Бешевич впервые в стране поставила балет И. Стравинского «Жар-птица» для неподготовленной для его адекватного восприятия публики. Необычайно живописная сценография принадлежала известному художнику Ивану Пенькову¹⁴, музыкальная партитура балета — маэстро Ассену Найденову¹⁵. Несмотря на успешную премьеру, хореографическая лексика оказалась слишком сложной и непривычной для зрителей. Это стало причиной снятия спектакля с афиши. В тот же вечер (10.06.1935) представлен балет на музыку В. Моцарта «Зеленая флейта», аранжировка которого выполнена Э. Нильсоном¹⁶ на основе различных сочинений композитора для танцевальной пантомимы в девяти картинах [25]. Идея балета принадлежит режиссеру М. Рейнхардту¹⁷. Поставленный Вальковой-Бешевич спектакль полностью отвечал духу и технике немецкого

¹⁴ Иван Пеньков (1897–1957) — выдающийся болгарский художник, сценограф, живописец, иллюстратор, один из ярких представителей движения «Родное искусство».

¹⁵ Асен Найденов (1899–1995) — болгарский оперный дирижер.

¹⁶ Эйнар Нильсон (1881–1964) — американский дирижёр и театральный музыкант шведского происхождения.

¹⁷ Макс Рейнхардт (1873–1943) — режиссер театра и кино, театральный продюсер, интендант.

выразительного танца. По воспоминаниям З. Божковой¹⁸, «Лидия Валькова была сторонницей современной хореографии того времени, которая отвергала неизменно сложившиеся формы классического балета и стремилась для каждой художественной задачи вывести из ритма музыки совершенно новые танцевальные движения» [26].

Созданная ею версия балета П. Чайковского «Лебединое озеро» (премьера 05.03.1937) решена концептуально, средствами немецкого выразительного танца. Принцесса Одетта, превратившаяся в лебедя, и цыганская ведьма Одилия — две реально существующие и при этом совершенно разные героини. Их конфронтация показана посредством разных хореографических решений — классического танца с пальцевой техникой (Одетта) и немецким выразительным танцем, босиком (Одилия). На болгарской сцене это стало первым противостоянием классической и современной хореографии.

Таким образом, Лидия Валькова-Бешевич впервые привнесла эмоционально-эстетические формы немецкого выразительного танца в классический балетный спектакль. Это было новым для болгарского балетного театра.

В первой половине XX века наиболее ценным и перспективным для становления болгарского балета считается творчество Марии Димовой. Этой выдающейся танцовщице, балетмейстеру, педагогу посвящено немало серьезных исследований [27]. Обращаясь к этнонациональным традициям, Димова пыталась добиться синтеза глобального и национального начала в танцевальном искусстве. В отличие от Л. Вальковой-Бешевич, выбиравшей для постановок музыку крупных европейских композиторов, Димова предпочитала аутентичный, стилизованный фольклор, сочинения болгарских авторов с мощными фольклорными корнями: хореографические миниатюры «Болгарская элегия», «Деревенский ритм», «Шальная», «От сумасшедшей — сумасшедшей», «Волшебства», «Пастуший танец», «Свадебный танец», «Деревенский цветок» и др.

В своих разноплановых выступлениях она продвигала немецкий выразительный танец и вошла в историю болгарского балета как его приверженец. Прожив в Германии достаточно длительное время, Димова постигла немецкую филологию, основы выразительного танца у Мэри Вигман в Дрездене, Берты Трумпси¹⁹ в Берлине, вела насыщенную концертную деятельность. Это самая известная фигура того времени в мире современной хореографии родом из Болгарии. Сольный танец являлся ее своеобразной визитной карточкой. В ее обширном репертуаре некоторые танцы соответствуют

¹⁸ Злата Божкова — болгарская хористка, солистка, мемуаристка, известная своим участием в Национальном хоре имени Светослава Оброчицкого.

¹⁹ Берта Трумпси (1895–1983) — швейцарская танцовщица, хореограф, преподаватель танцев.

упадническому духу экспрессионистов: «Призрак ночи», «Нет выхода», «Отчаяние», «Темные ритмы», «Студия экстрасенса».

Вместе с тем творческие поиски М. Димовой ознаменовали качественно новый этап развития немецкого выразительного танца, ибо большинство его представителей лишь изредка прикасались к фольклору той или иной страны.

В 1937 г. М. Димова была назначена ассистентом, а затем балетмейстером Софийской народной оперы, где она создала танцевальную драму «Нестинарка» (преьера: 04.01.1942). В этом балете откристаллизовался синтез пластики и танцевальной лексики, эстетика немецкого выразительного танца и дух болгарского фольклора. Поставленный ею балет на музыку М. Големинова²⁰ по одноименной повести К. Петканова²¹ на сегодняшний день остается непревзойденным шедевром национальной сценической драматургии. Преломляя личный исполнительский опыт посредством погружения в народную музыкально-танцевальную традицию, Димова нашла нишу для самореализации. Показ этого балета во Франкфурте (1942) стал прорывным моментом в утверждении болгарского сценического искусства за рубежом. Следует отметить, что постановки болгарского балета «Нестинарка» позже осуществлены Ф. Бакаловым в Ленинграде (1969), Ф. Выходилом в Опаве (1974), П. Ивановой в Магдебурге (1982).

Поставленный М. Димовой «Триптих» (преьера: 04.10.1943) из одноактных балетов «Фракия» и «Сказка» на музыку П. Стайнова, «Герман» на музыку Ф. Кутева по форме и способам воплощения полностью соотносится с канонами немецкого выразительного танца. Эти и другие ее работы продемонстрировали духовную близость к фольклорным истокам, выраженную посредством раскрепощения человеческого тела. Это плодотворное направление для болгарского балета прервала преждевременная кончина балетмейстера.

В русле постулатов немецкого выразительного танца Анастасом Петровым²² осуществлена постановка балета «Прометей» на музыку Л. Бетховена (преьера: 18.05.1945), в которой задействованы ведущие солисты балета Софийской народной оперы: Л. Берон, З. Бисеров, И. Дешев, Л. Диамандиева, Н. Кираджиева, Н. Минчева, В. Николова и сам А. Петров [26]. На протяжении длительного времени этот спектакль оставался последним образцом немецкого выразительного танца.

²⁰ Марин Големинов (1908–2000) — болгарский композитор, музыкальный критик, дирижер, педагог, общественный деятель, академик, лауреат премии Готфрида фон Гердера.

²¹ Константин Петканов (1891–1952) — крупный болгарский писатель, беллетрист, публицист, общественный деятель.

²² Анастас Петров (1899–1978) — болгарский артист балета и балетмейстер, один из основоположников болгарского балета. Солист и балетмейстер Софийской народной оперы в 1927–1961 гг.

Таким образом, первые четыре десятилетия XX столетия Болгария находилась во власти немецкого выразительного танца. Связи с Западной Европой осуществлялись напрямую. Болгарские танцовщицы М. Цонева, С. Георгиева, Л. Валькова-Бешевиц, М. Димова, а позже А. Петров и большинство солистов балета страны обучались в западноевропейских странах, впитав эстетику и технику современного и классического танцев, что отразилось в исполнительской манере и применяемых методах обучения.

Произошедшие в стране социально-политические перемены изменили дальнейший вектор развития болгарского балета: «...выразительный танец, провозглашенный новым немецким искусством, отражающим расовую самоидентичность» [28, с. 23], признан визитной карточкой Третьего Рейха. Р. фон Лабан вынужденно покинул Германию. Неоспоримый коллаборационизм большинства представителей немецкого выразительного танца с нацистской верхушкой привел к его осуждению и изгнанию в 1950-е годы не только с болгарской сцены, но и всей Восточной Европы, поскольку эпоха диктовала однозначное требование: «Любое произведение искусства, транслируемое на государственном уровне, должно нести дидактическую нагрузку» [29, с. 79].

В последующие три десятилетия балет Софийской народной оперы был всецело перестроен на русскую балетную традицию с ее классическими постановками и образцами драмбалета. Этому способствовало обучение болгарских артистов преимущественно в СССР и странах социалистического лагеря, где «...в борьбе за чистоту стиля академические хореографические школы стараются не увлекаться новыми современными направлениями» [30, с. 45].

К концу 1980-х профессиональная специализация в странах Западной Европы, равно как и достижения М. Грэм, М. Бежара и др., становятся достижимыми для болгар. Однако распространение новых направлений хореографии осуществлялось в опосредованной форме, прямые хореографические заимствования представлялись затруднительными. Гораздо чаще встречались рассеянные влияния, нежели индивидуальный вклад в профессиональное танцевальное искусство. Новые формы хореографического искусства получили в Болгарии параллельную апробацию, однако последовательного роста, подобного странам Европы, не наблюдалось.

Таким образом, западноевропейский вектор на протяжении почти ста лет становления и развития болгарского балета проявлялся дискретно. Новации сильной немецкой культуры пространственно распространялись в менее развитой болгарской «зоне», где объективно они не могли появиться. Инициированные представителями немецкого выразительного танца поиски свободы тела и самовыражения позже нашли свое продолжение в деятельности болгарских артистов балета, которые, следуя современным тенденциям хореографии, одновременно не отказывались от классических эталонов.

И хотя творения представителей немецкого выразительного танца не составили весомого наследия, их деятельность предвосхитила появление новой сценической формы — театра танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борев Ю. Б.* Художественная культура XX века (теоретическая история). М.: Юнити-Дана, 2013. 495 с.
2. *Максимов В. И.* Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 78–90.
3. *Консулова В.* Анастас Петров и болгарский балет: дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1976. 284 с.
4. *Цонева Н.* Национальная тема в болгарском балетном театре: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1981. 168 с.
5. *Александрова А.* Биография танца и балета. Штрихи и размышления. София: Хейзъл, 1996. 485 с.
6. *Мутафов Ч.* Валерия Кратина // Нова комедия. 1931. № 31. С. 6–9.
7. *Атанасова Ц., Вьгларов С., Хаджийска М.* Танци и ансамблови съчетания. София: Медицина и физкултура, 1970. 183 с.
8. *Manning S.* Ausdruckstanz (1910–1950). The Routledge Encyclopedia of Modernism [Electronic Resource]. URL: <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950> (дата обращения: 30.08.2023).
9. *Franco S.* Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions // Dance Discourses: Keywords in Dance Discourse / Ed. by S. Franco, M. Nordera. London: Routledge, 2008. P. 80–98.
10. *Милев Г.* Произведения в два тома / под ред. на Леда Милева и др. София: Изд-во Христо Ботев, 1995. Т. 2. 149 с.
11. *Toepfer K.* Empire of Ecstasy. Auckland: University of California Press, 1997. 22 p.
12. *Dickinson E. R.* Dancing in the Blood. Berkeley: University of California, 2017. 124 p.
13. Централен държавен архив (ЦДА). Ф. 264. К. Оп. 5. Ед. хр. 1084.
14. *Ремизов В. А., Ирхен И. И.* Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103.
15. *Слонимская Ю.* Танците на Валерия Кратина // Развигор. 1921. № 40. С. 2–4.
16. *Фурен С.* Валерия Кратина // Златорог. 1921. С. 516–517.
17. *Ильин Е.* Танците на г-жа Кратина // Театрален преглед. 1921. № 13. С. 6.
18. *Chladek R.* Von Hellerau bei Dresden bis Laxenburg bei Wien // Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. Oberzaucher-Schüller, G.) Wilhelmshaven. 1992. S. 60.
19. Балетна вечер: Приложение к газете «Комедия». 1927. № 105. С. 4.
20. *Савов Б.* За Маргита Цонева // Женский журнал. 1927. Вып. 274. С. 2.

21. *Александрова А.* Болгарский балетный театр. София: Хейзъл, 1998. 466 с.
22. *Икономов Б.* Соня Георгиева // Театър и изкуство. 1928. № 35. С. 3.
23. *Георгиев К.* Един час при Соня Георгиева // Литературен глас. 1934. № 24. С. 1.
24. *Левина Т. А.* Рудолф фон Лабан и его роль в развитии немецкого выразительного танца // Артосфера: перспективы развития и инновации: материалы юбилей. Международ. науч.-практ. конф. СПб.: Астерион, 2017. С. 202–211.
25. «Зеленая флейта», «Жар Птица»: Театрална програма на Национална опера и балет. Сезон 1934/1935 г. С. 3.
26. *Огнян Стамболиев:* «45 лет без Игоря Стравинского, композитора-хамелеона» // Софийска опера и балет | 45 години без Игор Стравински, композитора-хамелеона [Электронный ресурс]. URL: operasofia.bg. (дата обращения: 30.09.2023).
27. *Консулова В.* Из истории болгарского балета. София: Изд-во Болгар. Акад. наук, 1981. 127 с.
28. *Левина Т. А.* Представители немецкого выразительного танца – участники сопротивления нацистскому режиму // Архитектоника современного искусства. Художник и власть / Сост. Е. Э. Дробышева. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 25–33.
29. *Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М.* «Живая аксиология»: разговор философа с художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.
30. *Галичанин А. Е.* Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2021. № 2. С. 44–45.

REFERENCES

1. *Borev Yu. B.* Hudozhestvennaya kul'tura XX veka (teoreticheskaya istoriya). M.: Yuniti-Dana, 2013. 495 s.
2. *Maksimov V. I.* Horeografiya i scenicheskoe dvizhenie v teatre ekspressionizma // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 6 (65). S. 78–90.
3. *Konsulova V.* Anastas Petrov i bolgarskij balet: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L. 1976. 284 s.
4. *Coneva N.* Nacional'naya tema v bolgarskom baletnom teatre: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1981. 168 s.
5. *Aleksandrova A.* Biografiya tanca i baleta. SHtrihi i razmyshleniya. Sofiya: Hejz»l, 1996. 485 s.
6. *Mutafov Ch.* Valeriya Kratina // Nova komediya. 1931. № 31. S. 6–9.
7. *Atanasova C., V»glarov S., Hadzhijska M.* Tanci i ansamblovi s»chetaniya. Sofiya: Medicina i fizkultura, 1970. 183 s.
8. *Manning S.* Ausdruckstanz (1910–1950). The Routledge Encyclopedia of Modernism [Electronic Resource]. URL: <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950> (data obrashcheniya: 30.08.2023).

9. *Franco S.* Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions // *Dance Discourses: Keywords in Dance Discourse* / Ed. by S. Franco, M. Nordera. London: Routledge, 2008. P. 80–98.
10. *Milev G.* Proizvedeniya v dva toma / pod red. na Leda Mileva i dr. Sofiya: Izd-vo Hristo Botev, 1995. T. 2. 149 s.
11. *Toepfer K.* Empire of Ecstasy. Auckland: University of California Press, 1997. 22 p.
12. *Dickinson E. R.* Dancing in the Blood. Berkeley: University of California, 2017. 124 p.
13. Centralen d»rzhaven arhiv (CDA). F. 264. K. Op. 5. Ed. hr. 1084.
14. *Remizov V. A., Irhen I. I.* Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2018. № 1. S. 89–103.
15. *Slonimskaya Yu.* Tancite na Valeriya Kratina // *Razvigor*. 1921. № 40. S. 2–4.
16. *Furen S.* Valeriya Kratina // *Zlatorog*. 1921. S. 516–517.
17. *Il'in E.* Tancite na g-zha Kratina // *Teatralen pregled*. 1921. № 13. S. 6.
18. *Chladek R.* Von Hellerau bei Dresden bis Laxenburg bei Wien // *Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. (Hrsg. Oberzaucher-Schüller, G.) Wilhelmshaven. 1992. S. 60.
19. *Baletna vecher: Prilozhenie k gazete «Komediya»*. 1927. № 105. S. 4.
20. *Savov B.* Za Margita Coneva // *ZHenskij zhurnal*. 1927. Vyp. 274. S. 2.
21. *Aleksandrova A.* Bolgarskij baletnyj teatr. Sofiya: Hejz»l, 1998. 466 s.
22. *Ikonomov B.* Sonya Georgieva // *Teat»r i izkustvo*. 1928. № 35. S. 3.
23. *Georgiev K.* Edin chas pri Sonya Georgieva // *Literaturen glas*. 1934. № 24. S. 1.
24. *Levina T. A.* Rudol'f fon Laban i ego rol' v razvitii nemeckogo vyrazitel'nogo tanca // *Artosfera: perspektivy razvitiya i innovacii: mat-ly jubilej. Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. SPb.: Asterion, 2017. S. 202–211.*
25. «Zelenaya flejta», «Zhar Ptica»: Teatralna programa na Nacionalna opera i balet. Sezon 1934/1935 gg. S. 3.
26. *Ognyan Stamboliev: «45 let bez Igorya Stravinskogo, kompozitora-hameleona» // Sofijska opera i balet | 45 godini bez Igor Stravinski, kompozitora-hameleona [Elektronnyj resurs]. URL: operasofia.bg. (data obrashcheniya: 30.09.2023).*
27. *Konsulova V.* Iz istorii bolgarskogo baleta. Sofiya: Izd-vo Bolgar. Akad. nauk, 1981. 127 s.
28. *Levina T. A.* Predstaviteli nemeckogo vyrazitel'nogo tanca — uchastniki soprotivleniya nacistkomu rezhimu // *Arhitektonika sovremenno go iskusstva. Hudozhnik I vlast' / Sost. E. E. Drobysheva. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2019. S. 25–33.*
29. *Drobysheva E. E., Ciskaridze N. M.* «Zhivaya aksiologiya»: razgovor filosa s hudozhnikom o cennostyah sovremennoj kul'tury // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvenno go universiteta kul'tury i iskusstv*. 2021. № 2 (100). S. 74–86.
30. *Galichanin A. E.* Klassicheskij tanec v sovremennoj Rossii: paradigmy razvitiya // *Balet*. 2021. № 2. S. 44–45.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

Стоянов Г. Т. — аспирант; приглашенный артист балета; contact@gabrielstoyanov.com
Orchid ID: 0009-0004-3336-6209

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

Stoyanov G. T. — Postgraduate Student; Guest ballet dancer; contact@gabrielstoyanov.com
Orchid ID: 0009-0004-3336-6209

УДК 792

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРОЖДЕНИЯ ВЬЕТНАМСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА

Као Тхи Ван Зиём^{1, 2}

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

² Вьетнамская Академия танца, ул. Хо Тунг Мау, регион Май Зик, район Кау Гиай,
г. Ханой, 11309, Социалистическая Республика Вьетнам.

В статье освещаются истоки зарождения и начальный этап становления вьетнамского национального балета как нового для Вьетнама вида сценического искусства. Показаны роль и значение вьетнамского классического и европейского классического танцев. Систематизированы и представлены ранее не упоминавшиеся в российской историографии факты, наиболее значимые балетные спектакли и произведения малых хореографических форм, созданные во Вьетнаме в рассматриваемый период. Вводятся имена выдающихся вьетнамских композиторов, хореографов, балетмейстеров и артистов балета. Показана роль европейских балетных школ, в том числе русской школы классического танца, в подготовке артистов вьетнамского балета.

Ключевые слова: танец, хореографическое искусство, сценический народный танец, вьетнамский классический танец, европейский классический танец, балет, национальный вьетнамский балет, профессиональное хореографическое образование, культурное сотрудничество, ДРВ, СРВ, СССР, РФ, Я. Е. Брунак, Х. Ф. Мустаев, М. И. Кафтанат.

FROM THE HISTORY OF THE BIRTH OF THE VIETNAMESE NATIONAL BALLET

Cao Thi Van Ziem^{1, 2}

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

² Vietnam Dance Academy, Ho Tung Mau Street, Mai Dich Region,
Cau Giay Distric, Hanoi, 11309, Socialist Republic of Vietnam.

The article highlights the origins of the birth and the initial stage of the formation of the Vietnamese National Ballet as a new type of performing art for Vietnam. The role and significance of Vietnamese classical and European classical dances are shown. The process of their mutual influence and enrichment

is considered. The facts not previously mentioned in Russian historiography, the most significant ballet performances and works of small choreographic forms created in Vietnam during the period under review are systematized and presented. The names of outstanding Vietnamese composers, choreographers and ballet dancers are introduced. The role of European ballet schools, including the Russian school of classical dance in the training of Vietnamese ballet dancers is shown.

Keywords: dance, choreographic art, scenic folk dance, Vietnamese classical dance, European classical dance, ballet, national Vietnamese ballet, professional choreographic education, cultural cooperation, DRV, SRV, USSR, RF, Y. E. Brunak, H. F. Mustaev, M. I. Kaftanat.

Современное хореографическое искусство Вьетнама представлено разными видами сценического танца. Оно основывается на многовековых традициях, заложенных в разнообразных этнических, религиозных, придворных и других танцах. Его истоки обнаруживаются в традиционном вьетнамском театре, фольклорном театре Тео и придворной опере Туонг. На их основе, начиная с X века, складывался вьетнамский классический танец. Европейский классический танец начал проникать во Вьетнам вместе с европейской культурой гораздо позже, в XIX веке. Он приживался довольно медленно, так как считался чуждым и малопонятным. В недавно опубликованных мемуарах В. П. Маслова имеется упоминание о том, что на первых порах вьетнамские дипломаты не могли смотреть европейский балет, закрывали глаза, когда протокол обязывал присутствовать на премьерах [1]. Балет как сценическое искусство во Вьетнаме начал зарождаться во второй половине XX века под влиянием опыта зарубежных школ. В отличие европейского классического танца, отличающегося выворотным положением ног, для вьетнамского классического танца обязательным принципом является закрытое положение ног.

Проблемы внедрения европейского классического танца исследовал Ле Нгок Кань [2, 3, 4, 5, 6, 7]. В одной из глав фундаментального труда «Всемирное танцевальное искусство» [4] Ле Нгок Кань анализировал ведущие балетные школы Франции, Италии, Англии, России, подчеркивая заметный вклад педагогов русской школы классического балета в развитие вьетнамского хореографического искусства [4, с. 211, 233]. Нган Куи [8], Нгуен Куинь Лань [9], Ву Зыонг Зуи, Буй Тху Хонг освещали вопросы становления во Вьетнаме профессионального хореографического образования. Ву Зыонг Зуи отмечал, что во Вьетнаме — по сравнению с Китаем, Японией и Кореей — танцевальное искусство начало формироваться позже, и поэтому в нем имеются недостатки. Вместе с тем внедрение зарубежных методик обучения европейскому

классическому танцу имело позитивное значение для развития вьетнамского классического танца [10, с. 49]. Дао Фьонг Зуи исследовал проблему формирования национальной системы профессионального хореографического образования [11]. Као Чи Тхань остановился на зарубежных методиках обучения европейскому классическому танцу [12]. В сборнике о вьетнамском танцевальном искусстве, опубликованном на русском языке, Чан Ван Хай рассмотрел процесс самоопределения современного западного танца во Вьетнаме и его синтез с европейским классическим танцем, подчеркнул влияние австралийской и французской школ. Буй Тху Хонг размышлял о значении европейского классического танца в становлении будущих артистов балета, выделил три наиболее значимые школы классического танца мирового уровня — Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой, Балетную школу театра Ла Скала и Королевскую Академию танца (Англия) [13, с. 397]. Истоки становления европейского классического танца осветили А. А. Вартапетова и Нгуен Тхи Тхань Ханг [14]. О синтезе европейского классического и современного западного танцев писал Хай Минь [15]. Специальных исследований по истории зарождения вьетнамского национального балета в русскоязычной научной литературе автором статьи не обнаружено, в то время как работы по аналогичной проблематике, затрагивающие вопросы становления национального балета в Китае, недавно появились [16, 17].

Цель статьи — проследить зарождение и начальный этап становления вьетнамского национального балета, а также внедрение европейского классического танца во Вьетнаме. Проблемы самоопределения современного западного танца, его синтеза с вьетнамским и европейским классическим танцами, становления современного вьетнамского балета в статье не поднимаются, так как это требует отдельного анализа. Объект исследования — вьетнамское хореографическое искусство. Предмет исследования — национальный балет, хореографические произведения малых и крупных форм, созданные во Вьетнаме в период с 1940-х годов по настоящее время. Методологическую базу исследования составили общенаучные и специальные методы, в том числе наблюдение, описание, сравнительный и типологический анализ. Из специальных методов применялись иконологический, историографический анализ и метод источниковедческого анализа.

Источниками информации стали опубликованные на вьетнамском языке труды по методике обучения классическому танцу: переведенный в 1971 году на вьетнамский язык труд Н. И. Тарасова [18, 19] и переведенный в 1995 году учебник В. С. Костровицкой и А. А. Писарева [20, 21]. Использовались материалы периодической печати, фотодокументы и видеозаписи балетов. Привлекались устные свидетельства, воспоминания проректора Вьетнамской Академии танца Ле Хай Миня, заслуженного артиста Чьонг Ле Запа,

народной артистки, репетитора Вьетнамского национального театра оперы и балета Нго Киеу Нган.

Сценический танец во Вьетнаме складывался в лоне народного театра Тео и Тоунг. Тео возник в X веке, в годы правления династии Динь (968–980). Туонг был привнесен из Китая во время правления Ранних Ле (980–1009). Лам То Лок отмечал, что в спектаклях Туонг и Тео средствами танца передавались эмоциональное состояние и чувства героев [22, с. 11]. Движения носили условный характер, так как громоздкие сценические костюмы позволяли двигаться медленно и размеренно. Использовалась пантомима.

Продолжительное время вьетнамское хореографическое искусство развивалось в русле традиционной вьетнамской культуры. Способных молодых людей отбирали по всей стране и обучали традиционному танцу. Нередко придворным актерам присваивались армейские чины. Танцевальный язык вьетнамского традиционного танца лег в основу вьетнамского классического танца, который не утрачивает своего значения и сегодня. Обучение вьетнамскому классическому танцу является важной частью хореографического образования во Вьетнаме.

В период французской колонизации (1858–1945), когда европейскому влиянию подверглись все сферы жизни вьетнамского общества, в страну начал проникать европейский балет. В крупных городах французами возводились театры. В 1897 году театр оперы и балета был построен в Сайгоне (с 1976 года — Хошимин), в 1911 году — в Ханое. Выступали гастролирующие французские труппы, показывались спектакли театра Туонг. Вьетнамские чиновники, находящиеся на службе у французской администрации, и их дети, получившие европейское образование, приобщались к балету. По некоторым сведениям, жены французских офицеров частным образом обучали детей основам европейского классического танца. Одним из первых вьетнамских педагогов европейского классического танца была Тхам Дон Тхы. Во Вьетнам она приехала вместе с супругом, французским офицером. Однако в период французской колонизации европейский классический танец и балет широкого распространения во Вьетнаме не получили.

Оценивая последствия французской колонизации, Лам То Лок писал, что народное танцевальное искусство вытеснялось из крупных городов: «Ханой больше не прежний Тханг Лонг [старое название столицы] с его “Танцевальными фестивалями”. Французские колонизаторы завезли в нашу страну европейские бальные танцы. Но новые танцы привлекали лишь небольшое количество горожан в больших городах, в то время как вьетнамские народные танцы привлекали все еще жителей сельской местности» [23, с. 16].

Во время французской колонизации распространялась европейская классическая и романтическая музыка. Повсеместно в городах звучали французские

духовые оркестры. В отдельный жанр на основе народной традиции стала складываться танцевальная музыка. Например, композитор Ван Чунг (1914–1984) сотрудничал с ансамблем песни и танца «Мастера души». В своем творчестве он пытался соединить традиции Тео с народной музыкой и танцами этнических групп Центрального нагорья. Вот что писал Ле Нгок Кань о вкладе Ван Чунга в становление национальной хореографии: «О профессионализме танцевальных работ Ван Чунга до сих пор ведутся дискуссии, но это были начальные шаги, заложившие основу для развития искусства профессионального танца» [5, с. 335].

В 1940-е годы рост национального самосознания и нарастание политической борьбы в Северном Вьетнаме привели к появлению военных агитационных бригад. Они были призваны поднимать боевой дух и прививать вьетнамцам чувство патриотизма. В них выступали курсанты, полупрофессиональные исполнители, получившие исполнительский опыт на деревенских фестивалях и праздниках. Будучи одаренными от природы и не имея профессионального образования, они в основном исполняли народные танцы многочисленных этнических групп.

После Августовской революции 1945 года во вьетнамском обществе приобрели популярность ансамбли танца Главного управления по общественным делам политического бюро (с 1951), Управления Школы армейских офицеров (с 1951), Управления народного центрального комитета (с 1951). Например, в составе Центральной фольклорной группы выступали Доан Лонг, Тай Ли (1930–1992), Хоанг Чау, Хоанг Диеп (1935–2016), Хонг Линь, Фунг Хонг Куи и др. Выделялась Хонг Нгок, которая обладала физической красотой, врожденными способностями и артистичностью. Она выступала в составе ансамбля Главного управления по общественным делам политического бюро, исполняла сольные или дуэтные танцевальные номера. По свидетельствам очевидцев, ее движения были мягкими и гибкими, очень выразительными [5, с. 357].

Танцевальному искусству отводилась важная социальная роль. Выделялись направления сбора и исследования фольклорного танцевально-песенного материала, постановки и преподавания танца. Одним из первых профессиональных хореографов был Хоанг Чау, основной период творческой деятельности которого пришелся на 1945–1954 годы. Он использовал элементы народных танцев Тхай и Вьетов. В 1951 году проходил краткосрочное обучение в танцевальной школе Тяньцзиня (Китай). На музыку Лыу Хыу Фьюкха он поставил «Равнинный танец с коническими шляпами» и композицию «Счастливый северо-запад». Ему удалось создать яркий хореографический образ, наполнить народный танец дыханием современной жизни и эстетики [5, с. 363–364]. В историю вьетнамской хореографии вошли постановки Ле Нгок Каня «Приветствие

осенней луны» и «Танец инженеров». Как отметил Фам Ань Фьонг, в этот период народный танец развивался в форме сценического [24, с. 49].

В 1954 году Северный Вьетнам был освобожден и в стране начались преобразования, но остро стоял вопрос объединения с Южным Вьетнамом, который на тот момент находился в зоне влияния США. Совместная творческая деятельность стала одним из средств интеграции общества. Создавались совместные танцевальные коллективы. На базе ансамбля Управления народного центрального комитета был создан Вьетнамский национальный театр народной музыки и танца Объединенной армейской музыкально-танцевальной труппы» и «Армейской драматической труппы. Основными критериями отбора артистов были: форма тела, тонкое лицо, гибкость, хороший прыжок и быстрое обучение танцевальным движениям [5, с. 378]. Признанными танцовщиками тех лет стали Фунг Тхи Нянь, Чу Тхуи Куинь, Нгуен Мань Хунг (1936–1983), Ле Тхань Нга и др.

Большое внимание со стороны коммунистического правительства придавалось профессиональному хореографическому образованию. На базе Военно-художественного училища были открыты Школа танцевального искусства (1955)¹, Вьетнамская школа танца (1959)², Начальная школа искусств и культуры Вьетбака (1959–1960)³, Северо-Западная школа культуры и искусств (1965)⁴. Педагогов отправляли на обучение за границу, в дружественные социалистические государства.

Существенную помощь в подготовке профессиональных кадров оказывал СССР. В Советском Союзе балет выполнял важную идеологическую функцию. Он символизировал преемственность с дореволюционной культурой и демонстрировал всему миру высокие достижения советской страны. После установления дипломатических отношений в 1950 году и подписания в 1957 году Соглашения о культурном сотрудничестве были налажены тесные контакты в области хореографического искусства. В СССР на безвозмездной основе обучали вьетнамских студентов. Так, например, в Ереванском хореографическом училище на отделении народного танца в 1958 году проходила краткосрочное обучение Фунг Хонг Куи. Она выступала в ансамбле Центральной фольклорной группы. В Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского в 1959 году обучались Чан Динь Куи (1944–2000), Суан Динь (1936–2018), Минь Тиен (1931–2006) [4, с. 246] и др. В 1959 году Доан Лонг,

¹ В настоящее время — Университет военного искусства и культуры.

² В настоящее время — Вьетнамская танцевальная академия.

³ В настоящее время — Колледж культуры и искусств Вьетбака.

⁴ В настоящее время — Северо-западный колледж культуры и искусств.

Тхай Ли (1930–1992), Хонг Линь, Чонг Лань, Хоанг Диеп (1935–2016), получившие профессиональное образование в Китае, организовывали работу Вьетнамской школы танца [6, с. 367]. После возвращения во Вьетнам Чан Динь Куи преподавал хореографию в Ханойском университете театра и сценического искусства. С 1960 года в Ленинградском хореографическом училище обучались Куок Кыонг и Тхань Тхуи.

В Северной Корее обучались Суан Динь, До Минь Тиен (1932–2005), Ле Кунг, Фунг Тхи Нянь. Фунг Тхи Нянь продолжила в 1964 году обучение в Пхеньянском университете музыки и танца. Ле Нгог Кань обучался в Болгарии, Данг Хунга и Зань Тханав – в Румынии [14, с. 197].

Упомянутая выше Тхам Дон Тхы классическому танцу обучалась во Франции [14, с. 196]. В 1957 году в лагере Май Хо Бакь Май (Ханой) она организовала балетный класс и в течение трех месяцев обучала азам европейского классического танца тридцать три человека. Ее класс включал упражнения у станка *plié, battements tendus, battements jetés, rond de jambe par terre*, движения на середине зала *port de bras, plié, battements tendus, battements jetés*, вращения *pirouette, tour chaîné*. Успехи в обучении были столь очевидны, что Министерством культуры Вьетнама было принято решение организовать первое в стране государственное хореографическое образовательное учреждение. В качестве эксперта во Вьетнамскую школу танца из Кореи пригласили Чу Хуэ Дык, которая в 1958–1961 годы вела в ней класс европейского классического танца [14, с. 197].

С открытием в 1959 году Вьетнамской школы танца началась планомерная подготовка артистов балета и педагогов. Для работы в школе из СССР в Ханой приехала ученица Л. М. Лавровского, выпускница ГИТИСа, балетмейстер-постановщик Я. Е. Брунак (1913–1998). С 1962 по 1963 год в школе работал выпускник Ленинградского хореографического училища, педагог-хореограф Х. Ф. Мустаев (1918–2015). Они помогали Чу Тхуи Куинь и ее коллегам внедрять советскую систему профессионального хореографического образования, основанную на традициях русской школы классического балета. Европейский классический танец был включен в программы подготовки всех специальностей, ему в обязательном порядке обучались будущие артисты и педагоги. Классический репертуар подбирала Я. Е. Брунак, которая советовалась со своим педагогом Ю. А. Бахрушиным. Она руководила экспериментальной студией классического балета, на основе которой формировалась труппа Вьетнамского театра оперы и балета.

Фундамент, заложенный в это время, оказался достаточно прочным. Позже опыт внедрения европейского классического танца в программы обучения артистов балета использовался в Школе танцев (Хошимин), на факультете хореографии Военного университета культуры и искусств (Ханой), на факультете

хореографии Академии театра и кино (Ханой), на факультете хореографии Колледжа культуры и хореографии Северо-западного региона (Хуа Бинь). В 1959 году на базе Военной школы искусств было открыто первое во Вьетнаме отделение режиссеров балетного театра, им руководил приглашенный из Пхеньяна Ким Те Хоанг. Из Союза профессиональных хореографов были отобраны тридцать три человека, которые на тот момент уже осуществляли профессиональную деятельность, но не имели соответствующего образования. Двухлетняя программа строилась на методике обучения, заимствованной из Университета хореографии и балета (Пхеньян) и Московского хореографического училища.

В 1959 году в Ханое был восстановлен и начал функционировать Вьетнамский театр оперы и балета. Создание первых национальных балетов постановлением правительства приурочили к 30-летию основания Вьетнамской рабочей партии и 15-летию провозглашения независимости Северного Вьетнама — ДРВ. Замысел реализовывался под руководством Ким Те Хоанга. С коллективом ансамбля Главного управления по общественным делам политического бюро ставили хореодраму «Пламя Нге Тинь». С ансамблем Управления народного центрального комитета — национальный балет «Там и Кам».

Трехактный национальный балет «Там и Кам» был поставлен по мотивам вьетнамской сказки на музыку Нгуен Ван Тхьонга и Ван Чи. Вьетнамские хореографы Фунг Тхи Нянь, Минь Хиен, Тхань Хунг использовали наработки коллег из социалистических стран. Например, опыт, полученный при создании советских балетов «Гаяне» и «Шурале». В это время в Ханое находилась Я. Е. Брунак, которой в 1952 году удалось поставить на сцене Татарского театра оперы и балета (Казань) национальный балет «Шурале», привнеся в него дух народной татарской сказки и колорит национальной традиционной культуры. Во вьетнамском балете «Пламя Нге Тинь» партию главной героини исполняла Фунг Тхи Нянь. Хореографический образ прекрасной крестьянской девушки из провинции Северного Вьетнама создавался художественными средствами народного танца, включал элементы европейского классического танца. Плавные и мягкие линии, характерные для вьетнамского танца, переходили в стремительные вращения и прыжки. Романтическое настроение первой влюбленности раскрывалось в дуэтом танце с поддержками.

Балет «Пламя Нге Тинь» во Вьетнаме также появился не случайно. К тому времени в Советском Союзе был создан этапный балет «Красный мак» (1927), в Китае — «Голубь мира» (1950). Над спектаклем «Пламя Нге Тинь» работали режиссер Нгуен Чонг Лань, хореографы Нгуен Чонг Лань, Ле Нгок Кань, Ле Ким Тиен, Чан Минь, Ву Тоан, Хоанг Ха, Фам Туан. Симфоническую музыку сочинили Луонг Нгок Трак, Хуи Тхук, Нгуен Тхань, Нгуен Нхунг. В основу сюжета легли реальные события 1930–1931 годов, когда освободительное движение

против колонизаторов начало набирать силы и рабочие спичечной фабрики выступили против империалистического гнета. В трехактной хореодраме, состоящей из семи картин, были задействованы тридцать три артиста. Главные роли исполняли Тхань Нга, Нгуен Хан, Нгок Ле. Как отмечали современники, ум и талант Тхань Нга, которая самостоятельно поставила танец, позволили блестяще исполнить главную партию [5, с. 380]. Основным достижением тех лет стали разумный подход и грамотно составленный сценарий, умелое сочетание языка классического вьетнамского танца с элементами европейского классического танца, использовались прыжки *temps levé*, *grand pas de chat*, вращения *tour chaîné*, *pirouette*, *pirouette en dedans* и др. Чтобы зрители смогли проникнуться духом эпохи, в спектакле народная традиция органично вплеталась в современный контекст. Ле Нгок Кань отмечал, что «хотя артисты не прошли формального обучения, соединив усилия и любовь к профессии, в общей сплоченности они достигли цели... Одновременно учились и работали, восполняя недостатки своей профессиональной подготовки, в результате чего спектакль все более совершенствовался и приобретал качество произведения искусства, выражая дух народно-революционного движения» [4, с. 389]. Балет «Пламя Нге Тинь» имел ошеломительный успех. Судя по материалам прессы, публика восторженно встречала спектакль на протяжении трех вечеров в Ханое, затем были организованы гастролы в городах Винь и Куан Чи. В 1964 году решением Политбюро Коммунистической партии и Центральной военной комиссии балет «Пламя Нге Тинь» подвергся доработке, после чего в новой редакции на китайской киностудии Бат Нят был выпущен фильм-балет «Пламя Нге Тинь». В 2001 году балет «Пламя Нге Тинь» был удостоен самой авторитетной национальной премии Хо Ши Мина в области литературы и искусства.

Таким образом, факт зарождения вьетнамского национального балета был ознаменован двумя хореографическими произведениями крупной формы, созданными под влиянием зарубежного опыта и при личном участии зарубежных коллег. Первые в истории вьетнамского хореографического искусства многоактные балеты «Там Кам» и «Пламя Нге Тинь» стали знаковым событием.

По мере того, как в ДРВ развивалось хореографическое образование и увеличивалось не только количество профессиональных исполнителей и хореографов, но и качество их подготовки, повсеместно создавались оригинальные произведения малых форм. Тхай Ли на музыку Суан Хоа поставил «Крылья птицы и солнечный свет» (1962), «Песню надежды» (1962), «Два берега» (1962), на музыку Нгуен Динь Чика — композицию «Южновьетнамская мать» (1965) и др. Танец «Крылья птицы и солнечный цвет» был поставлен для учащихся Вьетнамской танцевальной школы. В нем сочетаются элементы традиционного вьетнамского танца с новизной европейского классического. В танцевальной музыке Суан Хоа присутствуют мотивы народной кхмерской

музыки. Хореографический образ птицы основан на древней вьетнамской мифологии. На восходе Солнца она стряхивает капли росы и гордо расправляет крылья, чтобы лететь. В этом образе заключена идея народной мечты о свободе и независимости. Тхай Ли создал особый танцевальный язык, в нем позы европейского классического танца *arabesque*, *attitude* и движения *développé*, *chassé*, *pas tombé*, *suivi* сочетаются с элементами кхмерского народного танца. Наблюдая за движениями птиц в естественной природе, хореограф использовал естественную пластику. Ле Нгок Кань оценивал это произведение как лучшую и самую сложную сольную постановку [25, с. 109].

Процесс зарождения вьетнамского балета носил неравномерный, прерывистый характер. Одним из самых трагичных в истории Вьетнама был период войны с 1964 по 1975 год. С 1965 года Северный Вьетнам подвергся массовой бомбежке со стороны США. В 1973 году между Вьетнамом и США было подписано Парижское соглашение о прекращении войны, завершившее ее в 1975 году. Северный и Южный Вьетнам были объединены в единое независимое государство — Социалистическую Республику Вьетнам (СРВ). Началось послевоенное восстановление. В 1974 году между ДРВ и СССР было подписано Соглашение о культурном сотрудничестве, предусматривавшее «дальнейшее развитие и углубление сотрудничества в области науки, высшего образования, просвещения, здравоохранения, культуры, литературы, издательского дела, изобразительного искусства, музыки, театра, кино, печати, радио, телевидения, физической культуры, спорта и др. областей» [27]. Начиная с 1975 года, в рамках утвержденного на государственном уровне нового плана культурного сотрудничества культурный обмен между ведущими театрами и хореографическими школами продолжился. Из Вьетнамской школы танца, Военной художественной школы на обучение в Ленинградское⁵ и Московское⁶ хореографические училища, Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского⁷, Ленинградский государственный институт культуры имени Н. К. Крупской⁸ продолжили поступать на стажировку или обучение вьетнамцы. Например, в Ленинградском хореографическом училище с 1982 по 1990 год обучались 11 человек. На балетмейстерском отделении ГИТИСа получали образование 8 человек. Обучившиеся в СССР Суан Динь (1936–2018), До Минь Тиен (1931–2006), Чан Дин Куе (1944–2001), Конг Няк, Ким Зунг, Ким Куи, Чьонг Ле Зап, Зуй Хиен и др. после завершения творческой карьеры во Вьетнаме переходили к педагогической деятельности.

⁵ В настоящее время — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

⁶ В настоящее время — Московская государственная академия хореографии.

⁷ В настоящее время — Российская академия театрального искусства.

⁸ В настоящее время — Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Одной из форм культурного сотрудничества между социалистическим государствами и республиками стало проведение Дней национальной культуры. 1980 год был объявлен перекрестным Годом культуры СССР и СРВ, в план мероприятий включили совместную постановку трех классических балетов из репертуара Кишиневского театра оперы и балета. Профессиональный уровень вьетнамских артистов, хореографов и балетмейстеров к тому времени значительно повысился. Помогал им народный артист Молдавской ССР, балетмейстер М. И. Кафтанат (1946–2014). В одном из интервью он вспоминал, что «поездка в послевоенный Вьетнам для восстановления Театра оперы и балета, Хореографического училища и Консерватории была предложением Министерства культуры. С 1980-го по 1985-й год я, при действенной поддержке посольства, руководил командой профессионалов, способных помочь вьетнамским жителям заново обрести искусство. Естественно, и сами вьетнамцы принимали активное участие во всех процессах. Мы занимались постановкой спектаклей “Спартак”, “Лебединое озеро”, “Жизель”, концертных программ, и даже оперного спектакля “Чио-Чио-сан”, очень сложного в постановке» [26]. Кафтанат являлся носителем московской традиции. Он был убежден, что классический танец формируется только на основе строгой системы обучения и традиций школы. В оценке профессионализма исполнителей ориентировался на высокий уровень владения техникой и артистизм. Сравнивая русскую и французскую школы классического танца, отмечал «некоторую манерность и акцентирование внимания на мелких движениях» со стороны французской системы [25]. Спектали финансировалась советским правительством, декорации и костюмы отправлялись транспортными самолетами из СССР [26]. Премьеры европейских балетов с участием вьетнамских исполнителей прошли на главной вьетнамской сцене, в Большом театре оперы и балета. «Спартак» представили в 1982 году. Главную роль исполняли сам М. И. Кафтанат или артист вьетнамского балета Ха Зунг, роль Фригии — Киеу Нган. «Жизель» была поставлена в 1983 году. В главных ролях выступали Киеу Нган, М. И. Кафтанат или Ха Зунг. «Лебединое озеро» поставили в 1985 году. Партию Одетты-Одиллии танцевала Киеу Нган, в роли Принца Зигфрида — М. И. Кафтанат или Ха Зунг.

В общепринятом смысле эти хореографические произведения национальными считать нельзя, так как они были перенесены на вьетнамскую сцену и выдержаны в европейском стиле. Тем не менее постановка трех классических балетов ознаменовала новый этап в поступательном процессе, связанном с зарождением национального вьетнамского балета. Балеты были показаны в Хошимине, Дананге и Хайфонге. Национальное признание получили вьетнамские танцовщики Ким Куи, Киеу Нган, Тхе Дунг, Ле А, Туи Хань, Ван Хай, Ань Куан, Мин Тонг [28]. М. И. Кафтанат был удостоен почетного звания Героя труда Социалистической Республики Вьетнам (1985).

В 1990-е годы, после распада Советского Союза, СРВ не располагала ресурсами, позволяющими ставить масштабные балетные спектакли. Со стороны РФ в связи с переходом на рыночную экономику также не было возможностей продолжать безвозмездную помощь в развитии национального балета во Вьетнаме. Процесс культурного сотрудничества в области хореографического искусства практически был свернут. Вместе с тем объявленная в 1986 году во Вьетнаме политика всестороннего обновления и международной интеграции открыла новые перспективы для развития национального балета. В 1993 году из Франции в Большой театр и Вьетнамскую школу танца был приглашен хореограф, директор Лионской академии искусств Ф. Коэн (1953–2022). Во Вьетнаме в 1998 году он поставил два классических балета — «Ромео и Джульетта» и «Щелкунчик». Первый акт спектакля «Щелкунчик» Ф. Коэн сознательно разгрузил, народные танцы исполнялись не в пуантах, а в мягких балетках. Артисты выступали в народных костюмах. Второй акт сохранился в оригинальной редакции. Эта постановка ознаменовала очередной этап в адаптации европейского балета на вьетнамской сцене.

В 2019 году, к 60-летию Вьетнамского национального театра оперы и балета, собственными силами вьетнамских хореографов впервые был подготовлен балет «Лебединое озеро». Нгок Ван отмечал, что приходилось учитывать физические особенности и технические навыки вьетнамских артистов, максимально использовать их природную гибкость и подвижность. Ему, как и его предшественникам, приходилось отказываться от сложных в исполнении частей и больше использовать средства народного сценического танца [25]. В сценографию по примеру китайских коллег включали элементы традиционной национальной культуры. Накануне премьеры в прессе сообщали, что впервые за шестидесятилетнюю историю существования Вьетнамского театра оперы и балета задолго до назначенного дня были раскуплены все билеты, что позволяет судить об определенном уровне сформировавшейся зрительской культуры. После премьеры балет «Лебединое озеро» был представлен на современной сценической площадке на открытом воздухе, на берегу озера в Экопарке (г. Ханой). Более тысячи зрителей наблюдали завораживающие действие, отдаленно напоминающее о самобытной традиции вьетнамского кукольного театра на воде. Об этом событии писали, что «впервые поставлены и исполнены все четыре акта балета исключительно вьетнамскими артистами... для этого потребовались не только большие финансовые инвестиции, но и высокая концентрация всех артистов театра, включая шестьдесят музыкантов оркестра и более шестидесяти танцовщиков» [27]. На национальном уровне балет «Лебединое озеро» был отмечен в числе десяти наиболее значимых культурных, спортивных и туристических событий 2019 года.

Подлинным национальным балетом стал спектакль «Балет Киеу», поставленный в 2020 году. Создавался он по мотивам эпической поэмы «Стенания истерзанной души». Этот литературный памятник по значению для национальной культуры вьетнамские литературоведы сравнивают с романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Трехактный балет поставил вьетнамский хореограф Нгуен Тует Минь к 255-летию со дня рождения поэта Нгуен Зу (1765–1820). Музыка написали Ангь и Чин Ба, в ней гармонично сочетаются мотивы придворной музыки Качу⁹ с европейской симфонической музыкой. В главной роли выступила Чан Хоанг Йен, которая продемонстрировала высокий исполнительский уровень, виртуозно исполняла сложные движения классического танца. Балерины в национальных костюмах на пуантах исполняли народный танец Сое со шляпой. Использовались движения европейского классического танца *suivi*, *pas chassé*, *pas de basque*, позы *arabesque*, *attitude*, вращения *tour* на *arabesque*, *tour* на *attitude*. Характерным стало положение рук в форме лотоса, движения были мягкие и пластичные, как в народном танце вьетов, с элементами вьетнамского классического танца. Как отмечали балетные критики, в «Балете Киеу» воплотилась давняя мечта передачи сюжета традиционной вьетнамской культуры художественными средствами европейского классического танца.

В настоящее время, основываясь на достижениях предшествующего периода, вьетнамский балет вступил в стадию развития, которая характеризуется сочетанием достижений мирового балетного искусства, современного западного танца и вьетнамского национального стиля. Об успехах последних десятилетий свидетельствует международное признание. В 2005 году впервые выпускник Вьетнамского колледжа танца и Гонконгской академии исполнительского искусства, солист Большого театра Ханоя Као Чи Тхань был удостоен премии Международного балетного конкурса в Хельсинки. В настоящее время Као Чи Тхань руководит кафедрой классического танца во Вьетнамской Академии танца, ведет педагогическую деятельность.

Зародившийся в Европе балет начал проникать во Вьетнам в XIX веке вместе с европейской культурой. Внедрение европейского классического танца на вьетнамскую почву стало важным условием профессионализации вьетнамского хореографического искусства и зарождения национального балета во второй половине XX века. Вьетнамский национальный балет вобрал в себя опыт предшествующих поколений, традиции театров Тео и Туон, системы и методики лучших мировых школ классического танца. Процесс зарождения и становления вьетнамского балета носил неравномерный характер, шел через адаптацию европейского балета на вьетнамской сцене, аккумуляцию

⁹ Качу́ (вьет. са trù) — музыкальная профессия на севере Вьетнама. Качу появились в XVI веке в общинных домах в виде крупных ансамблей, позже начав развлекать состоятельных вьетнамцев на званых ужинах и выступать для королевского двора.

мирового опыта и создание собственных национальных постановок при участии зарубежных специалистов. Особую роль в становлении национального балета во Вьетнаме сыграли Я. Е. Брунак, Х. Ф. Мустаев, М. И. Кафтанат. На современном этапе этот факт признается во Вьетнаме на самом высоком государственном уровне. Так, в обращении Чрезвычайного и Полномочного Посла Вьетнама в Российской Федерации Нго Дыг Маня по случаю 70-летия установления вьетнамо-российских отношений (2020) отмечалось, что «Россия помогла Вьетнаму в создании и развитии некоторых жанров искусства — балет, опера, цирк» [29].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маслов В. П.* Безоружная любовь. М.: Триумф, 2019. 173 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pn.triumph.ru/filest/TU8E7CNSSXN-book.pdf> (дата обращения: 20.09.2023).
2. *Lê Ngọc Canh.* Nghệ thuật múa thế giới. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2006. 446 tr. [Ле Нгок Кань. Всемирное танцевальное искусство. Ханой: Издательство информации и культуры, 2006. 446 с. На вьет. яз.].
3. *Lê Ngọc Canh.* Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam — Nhà xuất bản Sân Khấu. Hà Nội, 2008. 695 tr. [Ле Нгок Кань. История вьетнамского танцевального искусства. Ханой: Театральное издательство, 2008. 695 с. На вьет. яз.].
4. *Lê Ngọc Canh.* Đại cương nghệ thuật múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2002. 470 tr. [Ле Нгок Кань. Общее хореографическое искусство. Ханой: Издательский дом культуры и информации, 2002. 470 с. На вьет. яз.].
5. *Nghệ thuật múa Hà Nội.* Hà Nội: Hội liên hiệp văn hóa nghệ thuật Hà Nội — NXB, 2003. 347 tr. [Искусство хореографии Ханоя. Ханой: Ханойская ассоциация культуры и искусства, 2003. 347 с. На вьет. яз.].
6. *Lê Ngọc Canh.* Phương pháp sáng tác múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2004. 255 tr. [Ле Нгок Кань. Метод сочинения танца. Ханой: Издательский дом культуры и информации, 2004. 255 с. На вьет. яз.].
7. *Lê Ngọc Canh.* Nghệ thuật múa Hà Nội truyền thống và hiện đại. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2011. 371 tr. [Ле Нгок Кань. Традиционный и современный танец Ханоя. Ханой: Издательский дом Ханой, 2011. 371 с. На вьет. яз.].
8. *Ngân Quy.* Múa dân gian với thời đại và sự kế thừa phát triển múa dân gian trong lĩnh vực huấn luyện. Tạp chí văn hóa dân gian. 1986. số 3. Tr. 64–68. [Нган Куи. Наследие и развитие народного танца в сфере обучения // Народное творчество. 1986. № 3. С. 64–68. На вьет. яз.].
9. *Nguyễn Quỳnh Lan.* Ballet ở Việt Nam, đào tạo và biểu diễn. Luận văn thạc sĩ. Trường Đại học. Hà Nội: Sân khấu Điện ảnh, 2010. 120 tr. [Нгвен Куинь Лан. Балет во Вьетнаме. Обучение и исполнительство: Магистерская диссертация. Ханой: Ун-т театра и кино, 2010. 120 с. На вьет. яз.].

10. *Bùi Thu Hồng*. Thực trạng và giải pháp công tác đào tạo múa cổ điển Châu Âu tại trường Cao đẳng Múa Việt Nam // Tuyển tập: Tham luận hội thảo — Thành tựu nghệ thuật múa Việt Nam sau ngày thống nhất đất nước (1975–2020) và tác động của đại dịch covid-19. Hội nghệ sĩ múa. Đà Nẵng, 2020. Tr. 123–127. [Буй Тху Хонг. Текущая ситуация и решение проблем в обучении европейскому классическому танцу в танцевальном колледже Вьетнама // Достижения танцевального искусства во Вьетнаме после дня национального воссоединения (1975–2020) и влияние эпидемии covid-19: материалы обсуждения. Дананг, 2020. С. 123–127. На вьет. яз.].
11. *Đào Phương Duy*. Yếu tố khoa học của Múa cổ điển Châu Âu trong đào tạo nghệ thuật Múa ở Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2012. 125 tr. [Дао Фьонг Зуи. Элементы европейского классического танца в обучении танцевальному искусству во Вьетнаме: Магистерская диссертация. Ханой: Университет театра и кино, 2012. 125 с. На вьет. яз.].
12. *Cao Chí Thành*. Tiếp thu tinh hoa của một số trường phái Múa cổ điển Châu Âu trong nghệ thuật Ballet Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2013. 85 tr. [Као Чи Тхань. Использование методов обучения мировых школ классического танца во Вьетнамском балете: Магистерская диссертация. Ханой: Университет театра и кино, 2013. 85 с. На вьет. яз.].
13. *Lê Hải Minh*. Thấy gì qua 1 số chương trình đào tạo múa cổ điển châu Âu? // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 394–397. [Ле Хай Минь. Что вы видите в классических европейских программах обучения хореографии? // Сборник вьетнамского танцевального искусства. Ханой: Издательский дом этнической культуры, 2012. С. 394–397. На вьет. яз.].
14. *Варпанетова А. А., Ингуен Тхи Тхань Ханг*. Истоки становления классического танца во Вьетнаме // Научные преобразования в эпоху глобализации. Сб. статей международной научно-практической конференции: в 4 частях. Ч. 2. М., 2017. С. 195–200.
15. *Lê Hải Minh*. Khảo cứu tiếp nhận Múa cổ điển Châu Âu trong các tác phẩm múa hiện đại Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2010. 141 tr. [Ле Хай Минь. Изучение европейского классического танца в современных вьетнамских танцевальных представлениях: Магистерская диссертация. Ханой: Университет театра и кино, 2010. 141 с. На вьет. яз.].
16. *Чжан Хуюй*. Становление балетного искусства в Китае в контексте развития мирового балета // Научные междисциплинарные исследования: материалы IX Международной научно-практической конференции. М.: Издательский дом КДУ; Добросвет, 2021. С. 267–271.
17. *Ван Цзюньчжи*. Эволюция жанра балета европейского типа в современном Китае // Искусство и образование. 2023. № 2 (142). С. 43–48.
18. *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1971. 493 с.

19. *Tarasop N. I.* Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: Nxb Nghệ thuật, 1981. 615 tr. [Тарасов Н. И. Методика европейского классического танца. Пер. на вьет. яз. Чыонг Ле Зап. Ханой: Искусство, 1981. 615 с. На вьет. яз.].
20. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. М.: Искусство, 1976. 272 с.
21. *Costravitaikaia B., Pisarev A.* Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: NXB văn hoá – thông tin, 1995. 429 tr. [Костровицкая В. С., Писарев А. А. Европейский классический танец. Пер. на вьет. яз. Чыонг Ле Зап. Ханой: Культурно-информационный издательский дом, 1995. 429 с. На вьет. яз.].
22. *Лам То Лок.* Народный танец Вьетнама и проблема развития балетного языка: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1971. 21 с.
23. *Lâm Tô Lộc.* Nghệ thuật múa dân tộc Việt. Hà Nội: NXB Văn Hóa, 1979. 157 tr. [Лам То Лок. Танцевальное искусство народов Вьетнама. Ханой: Культурный издательский дом, 1979. 157 с. На вьет. яз.].
24. *Phạm Anh Phương.* Múa dân gian người Việt vùng Châu thổ sông Hồng, truyền thống và hiện đại. Luận án tiến sĩ. Viện nghiên cứu Văn hóa. Hà Nội, 2009. 202 tr. [Фам Ань Фыонг. Вьетнамский народный танец в районе дельты Красной реки, традиционный и современный. Дис ... д-ра культурологии. Ханой: Институт культурологии, 2009. 202 с. На вьет. яз.].
25. *Lê Ngọc Canh.* Nghệ sĩ nhân dân Thái Ly, Hội Nghệ sĩ Múa Việt Nam – Hội Nghệ sĩ Múa TP Hồ Chí Minh. Hà Nội: NXB Hà Nội, 1994. 120 tr. [Ле Нрок Кань. Народная артистка Тхай Ли. Ханой: Ханойское издательство, 1994. 120 с. На вьет. яз.].
26. *Михаил Кафтана.* Мы сохранили классическое балетное наследие // Art Ploshadka [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artploshadka.wordpress.com> (дата обращения: 12.05.2023).
27. *Мотренко Е. Н.* Становление культуры Советского типа во Вьетнаме: формирование методов и форм культурного сотрудничества с СССР // Ученые записки Тамбовского отделения РОСМУ. 2018. № 9. С. 197–206.
28. *Vở Ballet Hồ Thiên Nga phiên bản VNOB: Bí ẩn phương Đông và lòng lầy phương Tây* (Балет Лебединое озеро ВНОБ) [Электронный ресурс]. URL: <https://nhahatnhacvukichvietnam.com/vo-ballet-ho-thien-nga-phien-ban-vnob-bi-an-phuong-dong-va-long-lay-phuong-tay/> (дата обращения: 23.09.2020).
29. *Нго Дык Мань.* 70 лет славного пути вьетнамо-российских отношений // Международная жизнь. 20.04.2020 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.interaffairs.ru/news/26114?ysclid=in> (дата обращения: 12.05.2023).

REFERENCES

1. *Maslov V. P. Bezoruzhnaya lyubov. M.: Triumph, 2019. 173 s. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.pn.triumph.ru/filest/TU8E7CNSSXN-book.pdf> (data obrashcheniya: 20.09.2023).*
2. *Lê Ngọc Canh. Nghệ thuật múa thế giới. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2006. 446 tr.*
3. *Lê Ngọc Canh. Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam — Nhà xuất bản Sân Khấu. Hà Nội, 2008. 695 tr.*
4. *Lê Ngọc Canh. Đại cương nghệ thuật múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2002. 470 tr.*
5. *Nghệ thuật múa Hà Nội. Hà Nội: Hội liên hiệp văn hóa nghệ thuật Hà Nội — NXB, 2003. 347 tr.*
6. *Lê Ngọc Canh. Phương pháp sáng tác múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2004. 255 tr.*
7. *Lê Ngọc Canh. Nghệ thuật múa Hà Nội truyền thống và hiện đại. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2011. 371 tr.*
8. *Ngân Quý. Múa dân gian với thời đại và sự kế thừa phát triển múa dân gian trong lĩnh vực huấn luyện. Tạp chí văn hóa dân gian. 1986. số 3. Tr. 64–68.*
9. *Nguyễn Quỳnh Lan. Ballet ở Việt Nam, đào tạo và biểu diễn. Luận văn thạc sĩ. Trường Đại học. Hà Nội: Sân khấu Điện ảnh, 2010. 120 tr.*
10. *Bùi Thu Hồng. Thực trạng và giải pháp công tác đào tạo múa cổ điển Châu Âu tại trường Cao đẳng Múa Việt Nam // Tuyển tập: Tham luận hội thảo — Thành tựu nghệ thuật múa Việt Nam sau ngày thống nhất đất nước (1975–2020) và tác động của đại dịch covid-19. Hội nghệ sĩ múa. Đà Nẵng, 2020. Tr. 123–127.*
11. *Đào Phương Duy. Yếu tố khoa học của Múa cổ điển Châu Âu trong đào tạo nghệ thuật Múa ở Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2012. 125 tr.*
12. *Cao Chí Thành. Tiếp thu tinh hoa của một số trường phái Múa cổ điển Châu Âu trong nghệ thuật Ballet Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2013. 85 tr.*
13. *Lê Hải Minh. Thấy gì qua 1 số chương trình đào tạo múa cổ điển châu Âu? // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 394–397.*
14. *Vartapetova A. A., Inguen Thi Than' Hang. Istoki stanovleniya klassicheskogo tanca vo V'etname // Nauchnye preobrazovaniya v epohu globalizacii. Sb. statej mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii: V 4 chastyah. CH. 2. M., 2017. S. 195–200.*
15. *Lê Hải Minh. Khảo cứu tiếp nhận Múa cổ điển Châu Âu trong các tác phẩm múa hiện đại Việt Nam, Luận văn thạc sĩ, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh. Hà Nội, 2010. 141 tr.*
16. *Chzhan Huyuj. Stanovlenie baletnogo iskusstva v Kitae v kontekste razvitiya mirovogo baleta // Nauchnye mezhdisciplinarnye issledovaniya: materialy IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. M.: Izdatel'skij dom KDU; Dobrosvet, 2021. S. 267–271.*

17. *Van Czyun'chzhi*. Evolyuciya zhanra baleta evropejskogo tipa v sovremennom Kitae // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2023. № 2 (142). S. 43–48.
18. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanec. SHkola muzhskogo ispolnitel'stva. M.: Iskusstvo, 1971. 493 s.
19. *Tarasov N. I.* Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: Nxb Nghệ thuật, 1981. 615 tr.
20. *Kostrovickaya V. S., Pisarev A. A.* Shkola klassicheskogo tanca. M.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
21. *Costravitakaia B., Pisarev A.* Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: NXB văn hoá – thông tin, 1995. 429 tr.
22. *Lam To Lok*. Narodnyj tanec V'etnama i problema razvitiya baletnogo yazyka: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1971. 21 s.
23. *Lâm Tô Lộc*. Nghệ thuật múa dân tộc Việt. Hà Nội: NXB Văn Hóa, 1979. 157 tr.
24. *Phạm Anh Phương*. Múa dân gian người Việt vùng Châu thổ sông Hồng, truyền thống và hiện đại. Luận án tiến sĩ. Viện nghiên cứu Văn hóa. Hà Nội, 2009. 202 tr.
25. *Lê Ngọc Canh*. Nghệ sĩ nhân dân Thái Ly, Hội Nghệ sĩ Múa Việt Nam – Hội Nghệ sĩ Múa TP Hồ Chí Minh. Hà Nội: NXB Hà Nội, 1994. 120 tr.
26. *Mihail Kaftana*. My sohranili klassicheskoe baletnoe nasledie // *Art Ploshadka* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.artrloshadka.wordpress.com> (data obrashcheniya: 12.05.2023).
27. *Motrenko E. N.* Stanovlenie kul'tury Sovetskogo tipa vo V'etname: formirovanie metodov i form kul'turnogo sotrudnichestva s SSSR // *Uchenye zapiski Tambovskogo otdeleniya ROSMU*. 2018. № 9. S. 197–206.
28. *Vở Ballet Hồ Thiên Nga phiên bản VNOB*: Bí ẩn phương Đông và lộng lẫy phương Tây [Elektronnyj resurs]. URL: <https://nhahatnhacvukichvietnam.com/vo-ballet-ho-thien-nga-phiien-ban-vnob-bi-an-phuong-dong-va-long-lay-phuong-tay/> (data obrashcheniya: 23.09.2020).
29. *Ngo Dyk Man'*. 70 let slavnogo puti v'etnamo-rossijskih otnoshenij // *Mezhdunarodnaya zhizn'*. 20.04.2020 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.interaffairs.ru/news/26114?ysclid=in> (data obrashcheniya: 12.05.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Као Тхи Ван Зиём — соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; преподаватель Вьетнамской Академии танца; vandiemcao271991@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Cao Thi Van Diem — Candidate of the Vaganova Ballet Academy; teacher of the Vietnamese Academy of Dance; vandiemcao271991@gmail.com

УДК 792.8

ХРИСТИАН ИОГАНСОН – ТАНЦОВЩИК-ФЕНОМЕН (Ч. I)

*Федорченко О. А.*¹

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

Христиан Иогансон (1817–1903), шведский танцовщик, приехал в Санкт-Петербург в 1840 году и остался здесь до конца жизни. Более сорока лет он выступал на сцене петербургского Большого театра как танцовщик, более тридцати лет преподавал в императорском Театральном училище. Как танцовщик Христиан Иогансон выступал в главных партиях романтического репертуара, создавая образы благородных героев. Он великолепно владел всем виртуозным арсеналом классического танца и стал примером мужского исполнительства нескольких поколений отечественных танцовщиков. Между тем исполнительская деятельность Иогансона не становилась предметом самостоятельного изучения. Данная статья представляет первое развернутое исследование деятельности Христиана Иогансона – артиста петербургской балетной труппы и анализ его важнейших ролей. Статья написана на основе материалов периодической печати и личного дела танцовщика (хранится в РГИА).

Ключевые слова. Христиан Иогансон, Жюль Перро, Мариус Петипа, петербургский балет, романтический балет, история балета, исполнительское искусство, балет «Эсмеральда», балет «Катарина, дочь разбойника».

CHRISTIAN JOHANSSON – DANCER-PHENOMENON (PART I)

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg, 191011, Russian Federation.

Christian Johansson (1817–1903), a Swedish dancer, came to St. Petersburg in 1840 and stayed here for the rest of his life. For more than forty years he performed on the stage of the St. Petersburg Bolshoy Theatre as a dancer, and for more than thirty years he taught at the Imperial Theatre School. As a dancer, Christian Johansson performed in the main roles of the romantic repertoire, creating images of noble heroes. He excelled in all the virtuoso arsenal of classical dance and became an example for the male performance of several generations of Russian dancers. Meanwhile, Johansson's performing activity has not been

the subject of independent study. This article is the first detailed study of Christian Johansson's activity as a member of the St Petersburg Ballet Company and an analysis of his most important roles. The article is written on the basis of materials of periodicals and the dancer's personal file (kept in RGIA).

Keywords: Christian Johansson, Jules Perrot, Marius Petipa, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history, performing art, ballet *Esmeralda*, ballet *Catarina*.

В замечательном мужском «квартете» премьеров, выступавшем в 1850-е годы на сцене петербургского Большого театра (Эжен Гюге, Христиан Иогансон, Жюль Перро, Мариус Петипа), Христиану Петровичу Иогансону¹, несомненно, принадлежит ведущее место. Он исполнял главные партии «благородных» героев и поражал публику высочайшей техникой в дуэтах и вариациях. Совершенно справедливо Иогансона можно назвать «идеальным классическим танцовщиком» эпохи романтизма, или, как написал театральный критик в 1857, когда артисту было 40 лет, «танцовщиком-феноменом» [1]. Примечательно, что его выдающийся талант танцовщика, а позднее и педагога, расцвел именно в России, на сцене петербургского Большого театра.

Христиан Иогансон посвятил русскому балету 62 года своей долгой, 86-летней жизни. В 1840 году, в возрасте 23 лет, он приехал в Петербург; год спустя артист заключил контракт с Дирекцией Императорских театров. Так началась его служба, завершившаяся в 1902-м, незадолго до его смерти в 1903 году. Он сразу занял положение классического премьеры. Его исполнительская деятельность продолжалась 43 года: последний раз имя Христиана Иогансона на театральных афишах появилось 17 февраля 1884-го. В прощальный бенефис Екатерины Вазем 67-летний артист вышел на сцену в роли Фараона в акте из балета «Дочь фараона».

Долгая артистическая и педагогическая деятельность Христиана Иогансона не осталась незамеченной исследователями и театральными критиками. С момента его первого выступления на петербургской балетной сцене об Иогансоне часто писали в театральной прессе 1840–1850-х годов, что само по себе примечательно: танцовщик-мужчина не часто попадал в поле зрения рецензентов. Упоминания об Иогансоне встречаются на страницах петербургской периодики: в газетах «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», журналах «Репертуар и пантеон», «Отечественные записки», «Современник» и др.

Ни один труд по истории русского балета не обходится без упоминания Христиана Иогансона. Его имя часто появляется на страницах хроники петербургского

¹ Христиан Петрович Иогансон (Pehr Christian Johansson. 8 (20) мая 1817 – 30 ноября (12 декабря) 1903, солист петербургской балетной труппы, педагог.

балета А. И. Вольфа [2]. А. А. Плещеев называет его «самым выдающимся» [3, с. 115] танцовщиком 1840-х годов. Довольно пространный пассаж посвятил Иогансону С. Н. Худеков в главе «Мужской персонал в Петрограде», характеризуя артиста как «образец классического танцовщика безукоризненно-правильного стиля» [4, с. 167].

Не был забыт Иогансон и отечественным балетоведением. Развернутый комментарий о жизни и творчестве танцовщика представлен в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебского, отметившего его «мягкие и грациозные танцы» [5, с. 375]. Ю. А. Бахрушин высоко оценил танцовщика и педагога в своем труде «История русского балета»: «В совершенстве владея танцем и отличаясь исключительной тонкостью исполнения, легкостью, пластичностью и благородством, он одновременно отрицал танец ради танца и не пренебрегал актерскими задачами» [6, с. 122]. В. М. Красовская в четырехтомном исследовании русского балета посвятила параграф исполнительской деятельности шведского артиста в Петербурге, прочертив эволюцию творческой манеры танцовщика от виртуозных соло, с «подчеркнутой галантностью манер, несколько жеманным изяществом позировок», до ролей, «требовавших незаурядного актерского мастерства» [7, с. 255–256].

О Христиане Иогансоне имеется не очень обширная, но интересная и информативная мемуаристика. О своем партнере по сцене тепло вспоминает балерина Екатерина Вазем в мемуарах «Записки балерины»: «Он мог служить живой хроникой петербургского балета. <...> С точки зрения балетной классики танец его мог считаться образцовым. Всегда строго согласованный с его преемственно воспринятыми правилами, художественно-законченный, легкий элегантный танец Иогансона был вместе с тем удивительно прост по составлявшим его темпам» [8, с. 162–165].

Первая (и пока единственная) развернутая научная статья, посвященная творчеству Христиана Иогансона, принадлежит перу Т. И. Жуковой [9]. В ней выпукло обрисована фигура танцовщика и педагога, приведены биографические сведения об Иогансоне до его приезда в Россию. Исследовательница при написании своей работы опиралась на «Архив Иогансона», в котором содержатся дневники и письма шведского танцовщика, в том числе адресованные Августу Бурнонвилю. Т. И. Жукова ввела в научный оборот и краткие выдержки из писем, и информацию об «Архиве Иогансона». Балетовед в примечании к своей статье пишет, что оригинал рукописи находится в Стокгольме, а машинописная копия перевода на русский язык «Архива Иогансона» была подарена музею Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В 1990-е годы исследовательница работала с этим документом, который в тот момент не был обработан. К сожалению, найти следы этой рукописи в Академии не удалось. Директор музея Е. Р. Адаменко проделала титанический труд по описанию

фондов, но упомянутая Т. И. Жуковой рукопись не была в них обнаружена. Судьба «Архива Иогансона» пока остается загадкой...

Но все же необходимо признать, что развернутый художественный портрет Христиана Иогансона еще не написан; не исследована его блестящая исполнительская деятельность. Иогансон был одним из самых ярких виртуозов своего времени, и исследование его исполнительской манеры, ролей и образов помогло бы создать более объемное впечатление о традициях и технике мужского классического танца середины XIX века. В данной статье будет предпринята попытка рассмотреть танцевальные образы, созданные Христианом Иогансоном в балетах Жюль Перро. Автор осознает, что это лишь один из этапов его исполнительской деятельности. Но этот этап представляется самым важным: именно на 1850-е годы падает расцвет Иогансона-танцовщика, и именно в балетах Жюль Перро художественная личность артиста раскрылась наиболее полно.

Краткие биографические сведения об Иогансоне до приезда в Россию приведены в вышеупомянутой статье Т. И. Жуковой. Христиан Иогансон родился в Стокгольме, в 12 лет был зачислен в школу при Королевской опере, в 17 лет дебютировал на сцене театра. Вскоре он был отправлен для усовершенствования в танцах в Копенгаген к Августу Бурнонвилю, причем средства для его учебы выделил наследный принц Оскар. Иогансон провел в Дании два года [10, с. 175] и навсегда сохранил теплые и благодарные чувства к своему учителю Бурнонвилю. В 1840-м, после пяти лет службы, Иогансон уволился из Королевской оперы Стокгольма. Танцовщик трезво оценивал возможности театра для собственного развития как скромные, пусть он там и занимал ведущее положение.

Христиан Иогансон принял решение отправиться в Санкт-Петербург. Вполне возможно, не без надежды получить ангажемент. М. В. Борисоглебский, говоря о приезде Иогансона в российскую столицу, совершенно в духе времени (статья написана в 1936 и 1937 годах), пытается обнаружить не столько профессиональную необходимость, сколько выявить в действиях артиста корысть и меркантильность. Небольшой текст об Иогансоне прослоен выражениями такого стиля: «старательно заводил полезные знакомства», «занятия <...> были весьма выгодными для его планов и намерений», «умелая организация своих дел» [5, с. 375]. Между тем Иогансона в Петербург влекла Мария Тальони, уроженка Стокгольма, которую, разумеется, на родине знали и чтили. «Божественная Мария» выступала в северной столице с 1837 по 1842 год. В 1840-м, когда Иогансон прибыл в Петербург, она начала свой четвертый сезон на сцене петербургского Большого театра.

Приезд Иогансона в Россию был нестандартным для иностранных артистов, которые приезжали в нашу страну по ангажементу. Иогансон, уволившись из Королевской оперы, отправился в путь, не имея никаких предварительных

договоренностей. Здесь его никто не ждал! Из Стокгольма он добрался до города Ваза (совр. Вааса), оттуда — в город Або (совр. Турку), где августе 1840-го губернатор Абоско-Бьёрнеборгской губернии выдал «первому танцору К[оролевского] Т[еатра] К. П. Иогансону» разрешение на въезд в Россию — «Открытый лист на свободный проезд в Санкт-Петербург» [11, л. 0-б об.]. С этим документом Иогансон прибыл в российскую столицу.

Первый год своего пребывания в Санкт-Петербурге Иогансон провел в качестве зрителя. Театральный сезон петербургского Большого театра 1840/1841 годов украсили премьеры балетов Филиппо Тальони «Озеро волшебниц» (27 ноября 1840) и «Воспитанница Амура» (22 января 1841). Партнерами Марии Тальони на сцене были Николай Гольц, Эмиль Гредлю и воспитанник Театрального училища Ираклий Никитин.

Наверняка, Иогансон был вхож в дом Тальони как соотечественник и коллега. Ведь сама Мария была наполовину шведкой — дочерью певицы и арфистки Софии Карстен и внучкой солиста стокгольмской Королевской оперы Кристофера Кристиана Карстена. Вполне возможно, что благодаря протекции семьи Тальони Христиану удалось получить разрешение посещать балетные классы и, может даже, театральные репетиции.

Примечательно, что первые выступления Иогансона в Петербурге состоялись в балетах Тальони. Правда, само семейство их не увидело: Мария и Филиппо уехали сразу же по окончании зимнего сезона, который завершился 8 февраля 1841-го. Первое выступление Иогансона, зафиксированное в театральных афишах, состоялось 26 мая 1841 года. Во втором действии балета «Озеро волшебниц» Христиан исполнил новое *pas de deux* на музыку Франка, партнершей была 19-летняя Ольга Шлефохт [12, с. 273]. 13 июня в «Гитане» он станцевал еще одно *pas de deux* с Шлефохт, вполне возможно, то же самое. Есть большой соблазн предположить, что Иогансон исполнил номер в хореографии своего учителя Августа Бурнонвиля или, по крайней мере, мужскую вариацию. Исследователь творчества Бурнонвиля Алан Фридеричия пишет: Христиан, находясь в Копенгагене в 1836, «не только запомнил “*Pas de vestale*”, но и выучил дуэт и па-де-труа, которые Бурнонвиль создал специально для Иогансона, Люсиль Гран и Каролины Фьельстед» [10, с. 175].

Иогансон произвел впечатление и на публику, и на Александра Гедеонова: директор «удостоверился в способностях его к Театру» [11, л. 6]. А. А. Плещеев писал: танцовщик «был чрезвычайно эластичен, грациозен и обладал выдающеюся легкостью. Каждое его движение, каждый жест отличались благородством, закругленностью. Он в классических танцах умел, так сказать, выдерживать стиль. Для балерины это был идеальный партнер» [3, с. 129].

«Идеальный партнер» тут же получил возможность проявить себя в паре с Марией Тальони. Т. И. Жукова сообщает, что Тальони, получившая летом

1841 года приглашение танцевать в Стокгольме, «поставила непременным условием своего ангажемента иметь партнером в танцах Иогансона» [9, с. 328]. Правда, сама Мария Тальони в «Воспоминаниях» о пребывании в Стокгольме летом 1841-го о Иогансоне упомянула лишь однажды: «Молодой человек, богато одаренный» [13, с. 138], занял последнее место в выкупленной Тальони каюте на корабле, возвращавшемся в Петербург.

Осенью 1841-го Иогансон вернулся в Россию уже в ранге солиста Императорских театров. 1 октября 1841 года директор Александр Гедеонов заключил с Христианом Иогансоном контракт на год с жалованьем 1000 рублей серебром [11, л. 6].

Мария Тальони танцевала в Санкт-Петербурге последний сезон, и Гедеонов, скорее всего, рассчитывал, что после отъезда звезды Иогансон станет постоянным партнером его фаворитки Елены Андреевны. Так оно и произошло: первое официальное выступление шведского танцовщика в ранге артиста Императорских театров состоялось 31 октября в *Pas de deux*, вставленном в дивертисмент балета «Гитана», которое он исполнил с Еленой Андреевны.

26 января 1842 года Иогансон станцевал свою первую премьеру в петербургском Большом театре: он исполнил главную мужскую роль в новом балете «Герта, повелительница эльфид». Балетмейстер Филиппо Тальони поручил Христиану роль молодого крестьянина Альвара, за любовь которого сражались крестьянка Пакита (Елена Андреевна) и злая фея Герта (Мария Тальони).

Успехи Иогансона, сделанные им в первый петербургский сезон, по достоинству оценила театральная администрация. Директор сам инициировал заключение с танцовщиком контракта на три года по причине «предстоящей в Артисте сем надобности» и назначил щедрое жалованье с «прогрессивной» прибавкой каждый год предстоящего трехлетия: «...в первый год по 1714 р., во 2-й по 2000 р. и в 3-й по 2280 р. сер. в год» [11, л. 15]. Приятным бонусом стала поспектакльная плата по 6 рублей серебром в первые два года и 7 рублей серебром в третий год [11, л. 15 об.]. Через три года, в 1845-м, контракт был продлен вновь на три года: теперь Иогансон получал 2280 рублей серебром в год, 7 рублей серебром поспектакльных и ежегодный полубенефис [11, л. 21].

Высокий белокурый швед быстро занял в труппе ведущее место. Премьерский репертуар Иогансона в 1840-е стремительно расширялся: танцовщик идеально подходил на роли благородных героев – графов, принцев, баронов и прочих венценосных и близких к ним особ. В очередь с молодым солистом Ираклием Никитиным (принят в петербургскую труппу в 1840-м), Иогансон исполнил партию графа Альберта в российской премьере «Жизели» в декабре 1842 года. На премьере «Пери» (20 января 1844) ему доверили главную мужскую роль, мечтательного Ахмет-паши. 16 ноября 1844-го Христиан дебютировал в партии барона Виллибальда в «Деве Дуная». Полковник де Бленваль в балете «Две тетки, или Прошедший и нынешний век» вошел в его репертуар

11 января 1845 года. Партию индийского принца Акбара в балете «Дая, или Португальцы в Индии» Иогансон исполнил 31 января 1846-го.

Его надежность в дуэтном танце сделала танцовщика желанным кавалером всех балерин. Он становится постоянным партнером капризной примы Елены Андреевной, выступает в дуэтах с Татьяной Смирновой (Невахович) и молодой, рано умершей Ольгой Шлефохт. Хладнокровность и уверенность танцовщика помогают трепещущим дебютанткам обрести спокойствие. Иогансон неизменно выводит на петербургскую сцену всех дебютанток, иностранных и русских. Он танцует «Жизель» с ангажированной к Императорским театрам датчанкой Люсиль Гран (30 января 1843); аккомпанирует в *pas de deux* московской танцовщице Глафире Ворониной во время ее «просмотра» в Петербурге (29 июля 1843); выступает партнером юной дебютантки воспитанницы Елизаветы Никитиной в «Восстании в серале» (17 сентября 1845); участвует в премьере балета Титюса «Две волшебницы» с приглашенной в Петербург бельгийской танцовщицей Каролиной Руссе (15 июля 1846). Наконец, 1 октября 1848-го Христиан Иогансон осторожно стучит в дверь дома Жизели, из которого на петербургскую сцену выпархивает Фанни Эльслер...

Приезд в Санкт-Петербург Фанни Эльслер, а вслед за ней Жюля Перро начинает новый этап в творческой жизни Христиана Иогансона. Возможно, во время дебюта Эльслер в петербургском Большом театре он этого еще не понимает, но выдающееся искусство актрисы не могло не отозваться в его сердце. Прежние роли Иогансона не были окрашены ни теплым чувством, ни искренней сердечностью: он был неизменно корректен и участлив. Впрочем, и большинство партий (кроме Альберта), которые исполнял танцовщик, не отличались интересными сценическими положениями и разнообразием характеров. С Фанни Эльслер было по-другому. Балерина, требовательная к себе, была требовательна и к партнерам. Только лишь вежливая «подача» пластических «реплик» ее категорически не устраивала. В успехе Эльслер в «Жизели» есть и заслуга ее партнера Христиана Иогансона. Правда, его имя не названо ни в одной из рецензий, появившихся в русской прессе после дебюта австрийской балерины. Но все же, опосредованно, пробравшись сквозь восторги критиков в адрес Эльслер, можно «зацепить» отдельные черточки в том образе Альберта, который создавал холодноватый швед. Его граф не отличался горячностью в выражении чувств: на этом контрасте сильнее и ярче были эмоции Жизели: Эльслер в финале первого акта, когда, по словам критиков, танцовщица из «простой крестьянки» превращалась в «отчаянную любовницу» [14]. Во втором акте Иогансон убедительно играл раскаявшегося Альберта, всеми силами стремясь заслужить прощение Жизели. То, что танцовщик не сухо и формально исполнял свою роль, говорят строки рецензентов: «каждый зритель чувствовал», что Альберт Иогансона «не может противиться оча-

рованию» Жизели, а пластическое решение образа реалистично демонстрировало «бедственную участь» его героя [14].

Фанни оценила своего партнера и его благородную манеру исполнения: в «Мечте художника», следующем балете, показанном на сцене петербургского Большого театра, она вновь танцевала с Христианом Иогансоном. Маленький одноактный балет принес Христиану не только новый характер (художник Альварес), но и несколько строк в рецензиях. Актерские задачи в «Мечте художника» были на порядок проще переживаний Альберта в «Жизели»: Иогансону надо было изобразить терзания художника перед портретом поразившей его незнакомки, затем последовательно «прожить» некоторую гамму чувств — испуг, удивление, непонимание, надежду и бурный восторг при виде мечты, превратившейся в реальную женщину. И это ему вполне удалось: «Альварес в изумлении отступает назад, он не верит себе, протирает глаза, снова подходит к портрету, простирает к нему руки, и портрет тоже протягивает свои руки. В ужасе художник бежит от таинственной картины, он боится за свой рассудок. Флорида... выходит из рамы и становится возле испуганного художника, который в изнеможении опускается на пол» [15, с. 972]. После этого актерского этюда можно было с облегчением переходить к танцам: к сложному *pas de deux*, которое Эльслер и Иогансон исполнили «прелестно», и даже смазанные пируэты в финале адажио не испортили впечатления («мы не так были довольны окончательными пируэтами» [16, с. 957]).

В партнерстве с Фанни Эльслер Иогансон, однозначно, обретал все большую уверенность как артист. Их следующим спектаклем стала веселая «Тщетная предосторожность» (18 ноября 1848), в которой «сдержанный швед» сыграл сельского сердцееда Колена. И вновь все рецензенты сосредоточились на исполнении Эльслер парии Лизы несмотря на то, что спектакль давался в бенефис Иогансона. То, что артиста упомянули в первом же предложении опубликованной в «Северной пчеле» рецензии («Дан был бенефис нашего первого танцовщика Иогансона, в нем участвовала г-жа Фанни Эльслер») [17], вероятно, следовало считать большим успехом у публики.

Эльслер всячески «тормошила» своего партнера, ставя перед ним небольшие актерские задачи и раскрепощая его сдержанный темперамент. 2 декабря 1848-го, в бенефис Татьяны Смирновой, Эльслер и Иогансон исполнили «Комическую польку». Нетрудный с технической точки зрения номер, предполагал взаимный и шуточный диалог партнеров. Судя по тому, что «Комическая полька» вошла в репертуар танцовщиков и они ее часто танцевали вместе, Иогансон постепенно преодолевал присущую ему актерскую скованность.

7 декабря 1848-го в Санкт-Петербург прибыл Жюль Перро. Он сразу же включился в работу над постановкой балета «Эсмеральда», репетиции которого начала Фанни Эльслер. Перро, конечно же, не мог не восхититься прекрасным

танцовщиком. Но роли в «Эсмеральде» Иогансону не нашлось. Хотя, несомненно, он был бы прекрасным Фебом — холодноватым, надменным, высокомерным. Однако эту роль Перро поручил своему ровеснику, 38-летнему Пьеру-Фредерику Малаверню (выступал под укороченным именем «Фредерик»).

Иогансон все же участвовал в премьере «Эсмеральды»: он станцевал с Эльслер *pas de deux* во втором акте на балу во дворце Флер де Лис. Безымянный кавалер и цыганка танцевали «благородное грандиозное па» [18, с. 65], «исполненное страшных хореографических трудностей» [18, с. 66], которое в прежних постановках «Эсмеральды» принадлежало главной героине и Гренгуару. Присутствие незадачливого поэта в дуэте придавало ему действенный характер: Гренгуар ободрял и утешал цыганку, увидевшую в женихе Флер де Лис своего спасителя, которому она отдала свое сердце. Но на премьере в декабре 1848 года Жюль Перро, исполнитель роли Гренгуара, не стал танцевать в этом *pas de deux* или по причине травмы, или не успев войти в форму после длительной и нелегкой поездки по зимним дорогам. Таким образом, Иогансон принял участие в исторической премьере, выступив в одном спектакле с лучшими исполнителями этого балета Фанни Эльслер и Жюлем Перро, но в чисто танцевальной партии, не предполагавшей никакого актерского наполнения. Менее чем через год Иогансон исполнит в «Эсмеральде» одну из ведущих ролей.

Следующая премьера — «Катарина, дочь разбойника» (4 февраля 1849) принесла Иогансону главную мужскую роль художника Сальватора Розы, и, таким образом, за один сезон Иогансон исполнил роли двух живописцев. В отличие от Альвареса, героя «Мечты художника», Сальватор был реальным персонажем. Сальватор Роза (1615–1673), итальянский художник эпохи барокко, был одним из самых известных художников своего времени. Воспитанный в монастыре, он почувствовал влечение к живописи и оставил духовную карьеру. Совершая в 18-летнем путешествии по Апулье и Калабрии, Роза попал в плен к тамошним разбойникам и провел в их обществе несколько месяцев. Этот эпизод биографии придал Сальватору романтический флер бунтаря. Подобно многим гениям своей эпохи, Сальватор Роза выразил себя во многих видах искусства: он был поэтом и актером (открыл в Риме свой театр), музыкантом (играл на флейте, арфе и гитаре, сочинял музыку) и гравером, изучал риторику, грамматику и логику. Непокойная натура бросала художника из одной крайности в другую: Розе приписывали участие в неаполитанском восстании под руководством Мазаниелло (1647), которое нашло отражение в опере «Немая из Портичи». Бунтарь по натуре, он нажил немало врагов своими едкими и острыми сатирами.

Но в балете Жюля Перро беспокойный характер Сальватора Розы практически не выдавался; любовь к прекрасной разбойнице Катарине превращала

свободолюбивого итальянского художника (на своей возлюбленной Лукреции Паолини, матери его многочисленных детей, Сальватор Роза официально женился лишь за две недели до собственной смерти, закрепив тем самым их продолжительные отношения, длившиеся 33 года) в благородного и учтиво-го героя-любownika. Бунтарский дух Сальватора прорывался в балете лишь в финальной дуэли. Страстный характер «исторического» Розы обозначался вспышкой корректного гнева Розы сценического на бывшую невесту Флориду, которая выдавала Катарину солдатам в финале второго акта. Буйная художественная фантазия экстравагантного для своего времени живописца в балете предстала в виде идиллических мифологических танцев натурщиц.

Такой образ, несомненно, был близок и приятен Христиану Иогансону. Оставив выражение страстей на долю Фанни Эльслер (Катарина) и Жюля Перро (Дьяволино), его герой отличался логикой и продуманностью поступков. Внешняя невозмутимость артиста добавила балетному Сальватору Розе похвальной благоразумности. Иогансон старательно изображал в пантомимных сценах с Эльслер (Катариной) взволнованного и трепетного любовника, не получив от критиков упреков в сухости и отсутствии эмоциональности. Кульминационным моментом в сценической жизни его героя была сцена в мастерской Сальватора Розы. Здесь танцевальное мастерство Иогансона соединялось с романтическим приподнятым образом художника-творца. Большая хореографическая сцена второго действия *Pas de Modele* («Танец натурщиц») представляла святая святых – процесс художественного творчества. Балетный Сальватор Роза писал картину, создававшуюся в его воображении; фантазии художника «материализовались» в танце легких воздушных натурщиц с Катариной в центре, свивавших вокруг живописца свои летучие хороводы. Этот эпизод идеально представлял художественную натуру Христиана Иогансона: ему не надо было «изображать» влюбленность – здесь виртуозный танец выражал все эмоции и чувства, а Иогансон был его гениальным интерпретатором, танцующим «изумление и восторг» [19, с. 134].

Роль Сальватора Розы принесла Иогансону несомненное творческое удовлетворение и подлинное творческое долголетие. Он был бессменным исполнителем балета «Катарина» на протяжении 23 лет. Сменялись исполнительницы роли Катарины и Дьяволино, но всегда на сцену выходил благородный и идеальный Сальватор Роза в исполнении Христиана Иогансона. Последний раз Иогансон вышел в роли художника в 55-летнем возрасте, 9 января 1872 года в бенефис Павла Гердта, который вскоре сменил артиста в этой роли.

Приезд в Санкт-Петербург в 1848 году Фанни Эльслер и Жюля Перро изменил размеренное течение карьеры Христиана Иогансона. Перед танцовщиком встали новые задачи, прежде всего, актерские. Вызовом для него стало начало сезона 1849/1850, когда он дебютировал в партии Гренгуара в балете

«Эсмеральда». Роль, в которой Жюль Перро так поразил петербуржцев, досталась Иогансону по причинам прозаическим: Перро задержался в Париже, работая над премьерой «Питомицы фей» в Опере. Между тем как Эльслер вернулась в Россию и открыла свой второй сезон «Эсмеральдой». В том же спектакле дебютировал Мариус Петипа в партии Феба. Сегодня, спустя 175 лет, не подлежит сомнению, что в случае с Петипа то было стопроцентное попадание в образ. Тем не менее зрители того исторического спектакля считали, что исполнителей можно было бы поменять местами: эмоциональный и артистичный Петипа получился бы хорошим Гренгуаром, а спокойный Иогансон — благородным офицером Фебом.

Однако выскажу предположение, что Иогансон с самого начала репетиций «Эсмеральды» готовился на роль Гренгуара. Начавшая репетиции осенью 1848 года Фанни Эльслер не была уверена, что Перро успеет к премьере: французский хореограф не спешил в Петербург, выторговывая у директора Императорских театров отдельную оплату своих услуг как танцовщика [20, с. 16–22]. Поэтому она, вероятно, предложила Иогансону роль Гренгуара: эта партия была более насыщена танцами, чем партия Феба. Балетный трубадур танцевал с Эсмеральдой три номера: *Truandaise* в 1-й картине, *scène dansante* во 2-й, и предполагалось, что именно он будет исполнять с Эсмеральдой *pas d'action* в сцене на балу у Флер де Лис (так было в миланской постановке, которую танцевала Эльслер). Но, как уже говорилось выше, в петербургском спектакле дуэт на балу Перро не стал танцевать и передал этот номер Иогансону. Во время своего дебюта 27 сентября 1849 года Иогансон принял участие во всех трех номерах и таким образом вернул хореографическому образу Гренгуара нарушенную внешними обстоятельствами танцевальную и сюжетную логику. Заметим, что, когда Перро вернулся в Петербург и «отобрал» у Иогансона роль Гренгуара, дуэт Эсмеральды и кавалера во дворце Флер де Лис остался за шведским танцовщиком.

Мнения критиков на исполнение Иогансоном роли Гренгуара разделились. Жюль Перро в декабре 1848-го задал высочайшую актерскую планку в интерпретации образа несчастного менестреля. Иогансон, конечно, не смог превзойти Перро-актера. Рафаил Зотов в «Северной пчеле», отметив бесспорное первенство Иогансона в танце, констатировал, что швед «далеко уступает в пантомиме» [21]. Зато Христиана неожиданно похвалил Яков Григорьев в «Санкт-Петербургских ведомостях», писавший под псевдонимом «Тан». Причем Иогансон упоминался им в двух статьях, посвященных «Эсмеральде». Первая, написанная сразу после декабрьской премьеры в 1848-го, была запрещена цензурой [22, с. 128–145]. Во второй, опубликованной, Григорьев высоко оценил дебют Иогансона, выйдя за пределы простого вежливого упоминания имени артиста. В запрещенной рецензии внимание критика сосредоточено

на Жюле Перро, на исполнении им игровых эпизодов, ибо журналист ощущает явное «проседание» в мужском персонале балетной труппе актеров: «В таком артисте сильно нуждался наш балет, потому что г. Иогансон превосходный танцор, но очень плохой актер» [22, с. 136]. Через девять месяцев Яков Григорьев меняет свое мнение об артисте. Иогансон прекрасно провел кульминационную для своего героя сцену пыток Эсмеральды (несчастную цыганку «пытали» за кулисами); Гренгуар, находясь на сцене, наблюдал страдания девушки и мимикой передавал боль и отчаяние: в его игре критик зафиксировал «увлечение» (имелась в виду, конечно, мимически реалистичная передача эмоций) и констатировал: «До сих пор мы видели в г. Иогансоне прекрасного танцора и весьма слабого мимического актера. Он сделал большой шаг вперед» [23, с. 889].

Успех Иогансона в «Эсмеральде» ознаменовал качественный перелом в его творческой биографии. Он постепенно меняет мнение зрителей и критиков о себе: уже не только бесспорно блестящий танцовщик, но и неплохой актер. В декабре 1849-го после «Катарины» Яков Григорьев вновь отмечает актерскую трансформацию Иогансона, который «танцевал прекрасно, с огнем и грацией, редкою в танцоре. Последний балет показал, как сильно подвинулся вперед г. Иогансон и как танцор, и как мимический актер» [24].

Становление Иогансона как мимического артиста не было стремительным, но работа с рядом с Жюлем Перро, «первоклассным мимиком» [24], принесла свои плоды. 1850-е годы – самые плодотворные и интенсивные в его исполнительской карьере. Перро прекрасно использовал творческие силы балетной труппы и идеально «вписывал» художественные темпераменты танцовщиков-солистов в свои постановки. Мариусу Петипа он отводил роли героев страстных и пылких, неоднозначных в своих поступках, Христиану Иогансону – идеальных и благородных, не ведающих сомнений и верных долгу. Такими были персонажи «голубых кровей» – граф Гуго в «Питомице фей» (1850), наследник Богемского герцогства Резамисл, скрывавшийся под именем Ульрих в «Воине женщин» (1852), барон Родольф в «Газельде» (1853). Все они, прекрасные благородные юноши, влюблялись в прекрасных девушек, демонстрировали прекрасные качества природы и в финале балета праздновали прекрасную свадьбу.

Иногда Иогансону доставались персонажи, представлявшие «третье состояние». Но кто бы ни был очередным героем Христиана – итальянский селянин Луиджи в «Тарантуле» (1849), горожанин Бенедикто в балете Мазилье «Фламандская красавица» (1851), испанский пейзажник Петро в «Маркобомбе» (1855) или немецкий крестьянин Фриц в «Мраморной красавице» (1856) – они всегда демонстрировали добродушие и благонадежность, оттеняя наивностью коварные поступки отрицательных героев.

Жюль Перро ценил безупречную выучку Христиана Иогансона как классического танцовщика. Он часто ставил его в центр бессюжетных классических ансамблей в качестве солиста. Как уже говорилось выше, Иогансон в «Эсмеральде» (1848) танцевал «концертное» Pas de deux с Фанни Эльслер. В «Тарантуле» (1849) был единственным солистом-мужчиной в многофигурном Pas de cinq, в котором умело поддерживал и балерину Эльслер, и трех солисток (Марию Соколов, Анастасию Амосову и Анну Прихунову). Вместе с Мариусом Петипа Христиан принимал участие в Grand pas scénique в «Наяде и рыбаке» (1850): в нем танцовщики предстали ловкими кавалерами, мастерски управляясь с веслами, которые использовались в танце как сценический реквизит. В финальном Pas de deux балета «Своенравная жена» (1850) артист выступил кавалером Карлотты Гризи; предстал первым танцовщиком в «Балетмейстере в хлопотах» (1851), приняв участие в многофигурном ансамбле «Парис, Меркурий, грации и прочие боги Олимпа».

Из большого списка ролей этого десятилетия особо выделяются две роли Иогансона — Валентина в «Фаусте» (1854) и графа Эдгара в «Эолине» (1858). Первая стала художественной вершиной в разработке темы мужской героики в балете XIX века. Вторая словно подвела итоги развития мужского классического танца первой половины века: продемонстрировав напоследок пределы виртуозности сольного танца, танцовщик-мужчина добровольно соглашался на роль галантного партнера балерины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 8 дек. С. 1393.
2. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Голике, 1877. Ч. I. 190 с.
3. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб.: Издание Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
4. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. Петроград: Типография «Петроградской газеты», 1918. Т. IV. 309 с.
5. Материалы по истории русского балета: 2 т. / под ред. М. В. Борисоглебского. Л.: Ленинград. Хореограф. училище, 1938. Т. 1. 380 с.
6. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1973. 256 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.
8. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра: 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.

9. Жукова Т. И. Христиан Иогансон – соратник Мариуса Петипа // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления / сост. О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 326–333.
10. Фридеричиа А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. М.: Радуга, 1983. 272 с.
11. Дело о службе танцовщика Иогансона // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 1298.
12. Петербургский балет. Три века. Хроника. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. Т. II. 1801–1850. 368 с.
13. Taglioni Maria. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / Ed. Bruno Ligore. Roma: Gremese, 2017. 192 p.
14. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Первый дебют г-жи Фанни Эльслер в балете «Жизель» // Северная пчела. 1848. 7 окт. С. 894.
15. Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 28 окт. С. 971–972.
16. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 26 окт. С. 957–958.
17. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Иогансона // Северная пчела. 1848. 29 нояб. С. 1073.
18. Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Современник. 1849. Т. XIII. Янв. С. 63–67.
19. Р. З. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // Северная пчела. 1849. 15 февр. С. 133–134.
20. Федорченко О. А. Петербургский балет. 1850-е годы: Спектакли и хореографы. СПб.: Планета музыки, 2022. 436 с.
21. Р. З. Театральная хроника. Большой театр: г-жа Фанни Эльслер. «Эсмеральда» // Северная пчела. 1849. 13 окт. С. 905.
22. Федорченко О. А. Новое к истории постановки балета «Эсмеральда» в Санкт-Петербурге (1848) // Запретить нельзя разрешить: Материалы междунаро. науч.-практ. конф. СПб.: СПбГТБ, 2023. С. 128–145.
23. Тан. Большой театр. «Эсмеральда» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 5 окт. С. 888–889.
24. Т. «Катарина, дочь разбойника» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 10 дек. С. 1019.

REFERENCES

1. Benefis g. Iogansona // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 8 dek. S. 1393.
2. Vol'f A. Khronika peterburgskikh teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda. SPb.: Tipografiya Golike, 1877. Ch. I. 190 s.
3. Pleshcheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1899. SPb.: Izdanie F. A. Pereyaslavceva i A. A. Pleshcheeva, 1899. 474 s.

4. *Khudekov S. N.* Istoriya tancev: v 4 t. Petrograd: Tipografiya «Petrogradskoj gazety», 1918. T. IV. 309 s.
5. *Materialy po istorii russkogo baleta: 2 t.* / pod red. M. V. Borisoglebskogo. L.: Leningrad. Khoreograf. uchilishche, 1938. T. 1. 380 s.
6. *Bakhrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M.: Prosveshchenie, 1973. 256 s.
7. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka. M.; L.: Iskusstvo, 1958. 312 s.
8. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra: 1867–1884. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 448 s.
9. *Zhukova T. I.* Khristian Ioganson — soratnik Mariusa Petipa // Baletmeister Marius Petipa. Stat'i, issledovaniya, razmyshleniya / sost. O. A. Fedorchenko, Yu. A. Smirnov, A. V. Fomkin. Vladimir: Foliant, 2006. S. 326–333.
10. *Friderichia A.* Avgust Burnonvil'. Baletmeister, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka / per. s dat. M.: Raduga, 1983. 272 s.
11. Delo o sluzhbe tancovshchika Iogansona // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. khr. 1298.
12. Peterburgskij balet. Tri veka. Khronika. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. T. II. 1801–1850. 368 s.
13. Taglioni Maria. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / Ed. Bruno Ligure. Roma: Gremese, 2017. 192 p.
14. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr. Pervyj debyut g-zhi Fanni Ehl'sler v balete «Zhizel'» // Severnaya pchela. 1848. 7 okt. S. 894.
15. *Tan.* Mechta khudozhnika, ili Odushevlenyj portret // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1848. 28 okt. S. 971–972.
16. R. Z. Teatral'naya khronika // Severnaya pchela. 1848. 26 okt. S. 957–958.
17. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr. Benefis g. Iogansona // Severnaya pchela. 1848. 29 noyab. S. 1073.
18. L*** Benefis Fanni Ehl'sler // Sovremennik. 1849. T. XIII. Yanv. S. 63–67.
19. R. Z. Teatral'naya khronika. Katarina, doch' razbojnika // Severnaya pchela. 1849. 15 fevr. S. 133–134.
20. *Fedorchenko O. A.* Peterburgskij balet. 1850-e gody: Spektakli i khoreografy. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 436 s.
21. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr: g-zha Fanni Ehl'sler. «Ehsmeral'da» // Severnaya pchela. 1849. 13 okt. S. 905.
22. *Fedorchenko O. A.* Novoe k istorii postanovki baleta «Ehsmeral'da» v Sankt-Peterburge (1848) // Zapretit' nel'zya razreshit': Materialy mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. SPb.: SPBGTB, 2023. S. 128–145.
23. *Tan.* Bol'shoj teatr. «Ehsmeral'da» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 5 okt. S. 888–889.
24. T. «Katarina, doch' razbojnika» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 10 dek. S. 1019.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения; olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО БАЛЕТА

Новик Ю. О.¹, Сун Люсуань¹

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

В статье обсуждается проблема национализации балета в Китае, обозначившаяся в повестке китайского искусствоведения с начала 2000-х годов. Авторы обнаруживают в речевом штампе «национализация балета» присутствие идей марксизма и маоизма, с одной стороны, и целеполагание, с другой; на исторических примерах рассматривают, как установка Мао Цзэдуна на «служение» искусства балета трудовому народу способствовала трансформации содержания и формы иностранного (классического русского и неклассического Западного) балета в Китае; приходят к выводу, что идеология национализации способствовала появлению в начале XX века и становлению к 1960-м в Китае собственного китайского балета с «национальными особенностями» (Мао Цзэдун).

Ключевые слова: национализация балета, Китай первой половины XX века, идеология, целеполагание, иностранный балет, национальный балет, китайский балет.

NATIONALIZATION AS A FACTOR OF THE NATIONAL CHINESE BALLET'S EMERGENCE

Novik Yu. O.¹, Song Liuxuan¹

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

The article discusses the problem of the nationalization of ballet in China, which has emerged on the agenda of Chinese art criticism since the early 2000s.

The authors discover the presence of Marxist and Maoists ideas in the speech cliché of “nationalization of ballet”, on the one hand, and goal-setting, on the other; on historical examples they also examine how Mao Zedong’s focus on “serving” the art of ballet to the working people contributed to the transformation of the content and form of foreign (classical Russian and non-classical Western) ballet in China. The authors come to the conclusion that the ideology of nationalization contributed to the emergence of its own Chinese ballet with “national characteristics” (Mao Zedong) at the beginning of the 20th century and the establishment of the national Chinese ballet by the 1960s.

Keywords: nationalization of ballet, China in the first half of the 20th century, ideology, goal setting, foreign ballet, national ballet, Chinese ballet.

Практически ни одно исследование по истории хореографии Китая сегодня не обходится без констатации того, что балет является пришлой для китайского сценического искусства хореографической формой, какое-то время не воспринимался и даже отторгался зрителями, но, в конце концов, нашел свое место в китайской танцевальной культуре и сердцах китайцев-балетоманов. Теоретически возможно обобщить выстроенную историками последовательность событий, связанных с появлением и бытованием искусства балета в Китае, либо с помощью естественнонаучного понятия «адаптация», либо с помощью близкого российской культурологии термина «инкультурация». В обоих случаях речь идет о *приспособлении* (наподобие того, как это делают живые организмы — через структурные и функциональные перестроения) искусства балета к изменившимся условиям внешней среды.

С 1930-х годов в Китае условия, сам процесс и последствия адаптации иностранного балета к китайским реалиям становились предметом обсуждения в обществе, артистических кругах от случая к случаю, точнее, от одной балетной премьеры к другой. Так было, в частности, после премьерного показа балетного спектакля «Красный женский отряд», на который оперативно отреагировали и художественные критики, и корреспонденты новостных изданий [1; 2; 3]. Восторженные отзывы художественных критиков оттенила газетная публикация «Продвижение по пути революционизации, *национализации* и массивификации: о художественных достоинствах балета “Красный женский отряд”» [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун], автор которой использовал слово «национализация» в значении «адаптация», чем привнес в дискуссию о перспективах развития балета в Китае дополнительные смыслы.

Современники высоко оценили качество «Красного женского обряда», назвав его «образцовым» революционным балетом эпохи Великой пролетарской культурной революции. Сегодня к оценкам времени Мао Цзэдуна добавились

новые, не менее положительные и лестные, а искусствоведы начали изучать историю «первого балета в Китае в подлинном смысле этого слова», «национального достояния культуры Китая» (Оу Цзяньпин) [4] в контексте национализации, давая понять, что между первым и вторым существует какая-то связь. Мы предположили наличие причинно-следственной связи между феноменом, возможно, процессом национализации искусства и спектаклем «Красный женский отряд», утвердившимся в XXI столетии в статусе национально-китайского балета.

Цель настоящего исследования — подтвердить или опровергнуть гипотезу о том, что национализация как тенденция в политической идеологии искусства причастна к становлению «национально-специфического» китайского балета.

В экономической теории понятие «национализация» означает «перевод в собственность государства имущества, принадлежащего частным лицам или коллективным собственникам, на возмездной или безвозмездной основе» [5]. Логично предположить, что применительно к балету национализация, буквально, — это огосударствление, переход искусства под юрисдикцию государства, закрепление за государственными административными органами власти права рассматривать и решать дела, связанные с балетной практикой. Преимущественно так оно и было в Китае в десятилетие Великой пролетарской культурной революции (1966–1976), но не в начале XX века. Первоначальная национализация пришедшего в страну извне искусства балета происходила без ущемления имущественных прав иностранных государств или их граждан на произведения балетного искусства и без отчуждения последних в пользу Китая. Из этого следует, что слово «национализация» могло войти в китайский балетный дискурс в любом переносном, но только не в наиболее распространенном экономико-правовом значении.

Если отталкиваться от этимологии лексемы «нация» (от лат. *natio* — народ), формой которого является слово «национализация», то можно допустить нестрогое и явно политизированное толкование национализации как «перевода чего-то в собственность народа». Думается, что именно этим путем пошли родоначальники идеологии национализации искусства в Китае от Коммунистической партии Китая (далее — КПК).

В основополагающих нормативно-правовых актах Китайской народной республики (далее — КНР) 1949 года целью национальной политики в области культуры и просвещения объявлялось «служение интересам народа» (см. об этом: [6]). Смысл «служения» культуры и искусства народу был разъяснен и доведен до партактива, рядовых граждан через СМИ, разобравших на цитаты фундаментальные труды Мао Цзэдуна «О демократии» (январь 1940) и «Выступления Мао Цзэдуна на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» (май 1942). В первом из упомянутых документов Мао Цзэдун

выдвинул ряд тезисов о том, что 1) культура народных масс (т. е. «культура новой демократии») направлена против империализма и феодализма; 2) «ведущую роль в ней играют коммунистические идеи», которые следует «усиленно пропагандировать»; 3) «Без такой пропаганды и учебы будет невозможно не только обеспечить переход китайской революции на следующий, социалистический этап, но и привести к победе нынешнюю, демократическую революцию...»¹ (цит. по: [7, с. 54–55]). Сказанного достаточно для понимания того, что при соблюдении некоторых условий, а именно при настроенности на пропаганду пролетарской идеологии, к «служению народу» (т. е. *национализации*) в Китае теоретически могло быть допущено любое искусство без учета страны происхождения и национальной принадлежности.

Спонтанная практика вестернизации опередила теорию и политику «постановки иностранного на службу Китаю» на несколько десятилетий. Сначала под воздействием европейского драматического искусства стал формироваться китайский «современный драматический театр» (С. А. Серова), в 1930-е появились признаки «распространения танцевальной культуры Запада в школьном образовании» (Цянь Сунь), наконец, 1950-е ознаменовались созданием «балета европейского типа» (С. А. Серова).

Поскольку дальнейшие размышления на тему адаптации и национализации без более или менее отчетливого понимания, что именно адаптировалось и национализировалось к китайской сцене начала XX века, теряют всяческий смысл, остановимся кратко на понятии «балет европейского типа» и его исторических и нынешних толкованиях в России и Китае. Для российских теоретиков балет — это сценическое искусство, театральное представление, в котором драматургия, музыка, сценография подчинены хореографии. Для историков балет — это придворный (в Италии и Франции с XVI века), театральный танец, столетиями распространявшийся в Европе, включая Россию, и обретавший в каждой из принимающих стран свою согласованную с региональными и локальными культурными и национальными хореографическими традициями форму. В начале XX века европейский балет был представлен различными классическими (в первую очередь русскими) и неклассическими формами Западного балета. Выбирая между первым и вторым, Китай, придерживавшийся политического курса на социализм и коммунизм, отдавал предпочтение классическому балету из Советского Союза, в котором, по определению И. Соллертинского, «Ленинские указания и политика партии в отношении культурного наследия... *сделали искусство балета — из кастового аристократического развлеченя — достоянием многомиллионных трудовых масс*» [8, с. 7].

¹ См.: Мао Цзэдун. О новой демократии (январь 1940 г.) // Мао Цзэдун. Избранные произведения: в 5 т. Пекин: Издательство иностранной литературы, 1969. Т. 2. С. 429–487.

Подобные оценки политической значимости классического русского балетного наследия выполняли функцию «охранной грамоты» в отношении многих шедевров русской классики («Лебединое озеро», «Корсар», Жизель», «Бахчисарайский фонтан»), созданных в Китае приглашенными иностранными (советскими), но исполнявшими подготовленными иностранцами национальными кадрами. За этапом копирования форм и освоения техники исполнения русского классического балета последовал этап критического пересмотра его содержания (середина 1950-х – середина 1960-х годов) на предмет наличия вредных и искажающих идеологию марксизма-ленинизма смыслов. В частности, критике подвергся балет «Лебединое озеро» из-за основной сюжетной линии («любовная история»), якобы, противоречащей высказанной К. Марксом идее об определяющей роли бытия по отношению к сознанию: «...основное положение марксизма, — разъяснял Мао Цзэдун, — гласит, что... объективная реальность классовая и национальная борьба определяет наши мысли и чувства. Однако некоторые наши товарищи ставят вопрос с ног на голову, утверждая, что во всем надо якобы исходить из “любви”. Если уж исходить из любви, то в классовом обществе и любовь может быть только классовой. Однако эти товарищи гонятся за какой-то надклассовой..., за абстрактной любовью, абстрактной свободой, за абстрактной истиной... Это показывает, что такие товарищи находятся под сильным влиянием буржуазии» [9]. Также появились сомнения относительно возможностей использования формы классического русского балета для пропаганды ценностей трудового народа, поскольку «Классический танец — в первичных своих элементах — родился не из имитации профессионально-трудовых движений (ибо придворные круги, разумеется, в процессе производства участия не принимали), но из оттанцовывания элементов придворного этикета...» [8, с. 11].

Пересмотр внутренней политики в отношении искусства балета происходил на фоне ухудшения внешнеполитических отношений между КНР и СССР, наступившего после смерти И. В. Сталина, ревизионистских (в восприятии китайских коммунистов) заявлений Н. С. Хрущева о возможности мирного сосуществования социалистических стран с капиталистическими. Не менее чувствительной темой для руководства КПК и лично Мао Цзэдуна оказалась тема (с учетом опыта сталинизма и его развенчания в СССР) возможности установления тоталитарных режимов в странах социализма, для опровержения которой в Китае была развернута политико-идеологическая кампания «Пусть расцветают сто цветов, пусть сотрудничают сто школ» (1956–1957). Новый курс официально разрешал деловое обсуждение вопросов художественного творчества с целью помочь интеллигенции, включая «буржуазные и мелкобуржуазные элементы», «идти вперед еще более быстрыми темпами». При этом не скрывалось, что «во время цветения благоухающих цветов

неизбежно вырастают ядовитые травы» (цит. по: [7, с. 57]) — враждебные теории и вредные произведения литературы и искусства, которые, при случае, можно будет «скосить» или «выполоть».

Выработанная идеологами маоизма социальная модель неприятия всего, что не отвечает «интересам народа», с одной стороны, формировала негативную установку на устранение «балетного господства западного капитализма» (Ли Цин), с другой стороны, позитивно мотивировала творческую интеллигенцию на создание и «национализацию» отечественного китайского балета [10].

До недавнего времени историографы вели отсчет времени китайского балета от хореографической постановки Дай Айлянь «Голубь мира» (1950), синтезировавшего формы «европейского балета и китайского классического танца» (С. А. Серова) и балета «Красавица рыбка» Цу Минсина и У Цзюцзя (1962). Единодушно называя обе постановки китайскими балетами, большинство (если не все) китайских искусствоведов отказывают при этом «Голубю мира» и «Красавице рыбке» в статусе национального китайского балета, поскольку произведения, говоря словами Х. Чжан, ни структурной формой, ни выбранным предметом, ни художественными приемами выражения и создания музыки не имели «характера самостоятельности». Это были постановки китайских хореографов на основе формы русского балета с «национальными особенностями» [11, с. 268].

Речевой штамп «балет с национальными особенностями», используемый нынешними (как и прошлыми) исследователями истории китайского балета, — это одна из многочисленных идеологем, введенных в оборот публицистики Мао Цзэдуном. Ее смысл раскрывается историческим контекстом, становится понятным с учетом знания специфики исторического момента. Если до 1949 года (основания КНР) особенности исторического развития страны связывали с обустройством общественной жизни по законам «национальной демократии» (Цзян Цзэминь), то после этой даты — с переходом к строительству социализма. «Мы осваиваем зарубежное искусство, его теоретические основы и основные технические приёмы, — поучал представителей профессионального сообщества музыкантов Мао Цзэдун, — именно с целью создания *собственного социалистического искусства* различных национальностей² Китая, искусства, обладающего специфической *национальной формой и специфической национальной манерой* [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун]» [12].

Как следует из цитаты, в своих интерпретациях феномена китайского искусства Мао Цзэдун опирался на сталинскую доктрину советской культуры — «социалистической по содержанию» и «национальной (т. е. «культурно различной для народов СССР») по форме [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун]» (цит. по: [13]).

² Более подходящим по смыслу был бы такой перевод с китайского: «народов Китая».

Модель, способная адекватно отразить специфику формы культуры и искусства в таком полиэтническом и многонациональном государстве, как Китай (или СССР), могла быть только «культурно-национальной». В эпоху Мао, говоря о национальной форме искусства, прежде всего подразумевали культурную или этническую (что суть одно и то же) форму и наоборот.

Устойчивое словосочетание «национальный китайский балет» сегодня — это одновременно и грамматическая структура, и логическая форма, в рамках которой оттачивается мысль о специфике балета как феномена культуры применительно к китайскому народу (этносу) и китайской нации.

В современных политологии, социологии, этнологии и других, далеких от искусствоведения общественных науках, не выработавших общие для всех теории нации и народа (этноса), понятия «народ» и «нация» могут раскрываться одно через другое, отождествляться и даже противопоставляются друг другу. Оба понятия в сути своей обозначают одно и то же — историческую общность людей, с той разницей, что «определяющее значение для становления и развития этноса [этнической общности — Ю. Н., Л. Сун] имеют объективные факторы [природа, климат, география, язык, самоназвание, культура — Ю. Н., Л. Сун], ... в то время как в формировании и развитии нации немаловажную роль играют и субъективные факторы: идеи, теории, цели, программы и т. д. и их создатели. Нация характеризуется наличием развитой политической сферы, что никогда не присутствует в жизнедеятельности этноса» [14, с. 90]. В свете сказанного становится понятным значение словосочетания «китайское искусство», генетически погруженного в этнокультурный контекст. «Китайский балет», маркированный с помощью производного от этнонима «китайцы» прилагательного, прочно ассоциируется с народно-сценическим танцем (его разновидностями) и его историческими предшественниками — танцами коренной и самой многочисленной этнической общности китайцев (народа хань), а также других народов Древнего, Средневекового, Нового и Новейшего Китая. Также понятно, что когда балетную постановку оценивают как «национальную» и «китайскую» одновременно, то пытаются обнаружить в ней не только этнокультурную самобытность, но также и самосознание народа, адекватное текущему моменту истории страны.

Именно такой подход к китайскому балету начала XX века демонстрирует сравнительно недавняя публикация «Генезис китайского балета» исследователя Цянь Сунь. Автор сдвигает сроки начала национализации искусства балета в Китае к 1930-м годам, заявляя, что 1) именно тогда «возник новый вид танцевального искусства — китайский балет»; 2) из-за незначительного влияния западного танцевального искусства китайское искусство танца практически самостоятельно эволюционировало до уровня «китайского балета на основе пекинской оперы»; 3) «основоположниками китайского балета» являются

хореографы Ли Цзиньхуэй, Аарон Авшаломов, У Сяобан и Лян Лунь, соединившие хореографию «западного современного [в значении неклассического балетного — прим. Ю. Н., Л. Сун] танца с реалистической жизнью Китая»; 4) все балеты упомянутых хореографов³ «принадлежат к подлинно китайскому национальному искусству» [15].

Аргументируя свою позицию по национальному статусу балетов 1930-х, Цянь Сунь ссылается на оценки внутрисполитической обстановки в Китае после окончания Первой мировой войны, данные хореографами-современниками. Несправедливые решения стран-победительниц, принятые в отношении Китая, как писал в своей биографии У Сяобан, пробудили мощное патриотическое «Движение новой культуры»⁴, способствовали росту самосознания художественной интеллигенции: «В то время одна идея владела мной: Китай должен иметь свое *новое сценическое искусство*, основанное на новых идеях, *отражающее народную борьбу за демократию...* [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун] <...> ...современный европейский танец уже существовал в Японии и стал самостоятельным искусством на сцене <...> После 1935 г. я ввел этот современный танец в Китае. Я хотел использовать эту новую форму танца для разоблачения злодеяний реакционного режима» (цит. по: [15]).

Несмотря на современность содержания и новаторство формы балеты 1930-х годов «заложили основы бурного развития балета после образования КНР» (Цянь Сунь), но не произвели на руководство КПК впечатления столь сильного, чтобы о них вспомнили при составлении в 1967 году списка «образцовых» балетов эпохи Великой пролетарской культурной революции. Мы полагаем, что к 1960-м — времени активного строительства в Китае социализма — содержание балетных спектаклей, пропагандировавших идеи общественного устройства на принципах демократии, сильно устарело. Компартия уже переключила внимание общественности на более актуальную повестку — вопросы самоопределения искусства в условиях продолжения пролетарской борьбы с внутренними, а не с внешними, как прежде, врагами революции. О смене политического курса «на фронте искусства» красноречиво свидетельствуют следующая цитата из выступления Мао Цзэдуна: «Широкие народные массы — это рабочие, крестьяне, солдаты и городская мелкая буржуазия...

³ В статье даются краткие характеристики песенно-танцевальных спектаклей для детей Ли Цзиньхуэйя «Воробей и дитя», «Маленький художник»; балетов А. Авшаломова «Сон Хуэйляни»; У Сяобана «Цветок мака», «Дедушка Тигр», «Пагода и Мемориальная арка»; Лян Луня «Свадебное путешествие с паланкином подходит к двери» и др.

⁴ «Движение новой культуры» было частью «Движения 4 мая» — мощного политического выступления студентов, городской мелкой буржуазии, рабочих, протестовавших против решения Парижской мирной конференции о передаче бывших немецких концессий в Шаньдуну Японии.

Поэтому наши литература и искусство служат, во-первых, рабочим — классу, руководящему революцией; во-вторых, крестьянам — самому многочисленному и самому стойкому нашему союзнику в революции; в третьих, вооруженным рабочим и крестьянам, то есть 8-й и Новой 4-й армиям и прочим вооруженным отрядам народа — основным силам народной войны; в четвертых, трудящимся массам городской мелкой буржуазии, а также интеллигенции, которые тоже являются нашими союзниками в революции и способны сотрудничать с нами длительное время» (цит. по: [9]).

Национализация как стихийное этнокультурное и национальное самоопределение китайского балета в рамках знакомства художественной интеллигенции Китая с «зарубежным» балетным опытом закончилась в первой половине 1960-х. Ей на смену пришла идеология и практика «постановки искусства балета на службу» классово стратифицированной массе трудового китайского народа. Процесс стал полностью управляемым КПК в годы проведения самой масштабной политико-идеологической кампании «Великой пролетарской культурной революции» (1966–1976), хотя и до этого практиковались кампании по «перестройке мышления» в интересах осуществляющих свою диктатуру пролетарских классов. Пример тому — история создания балета «Красный женский отряд» в годы проведения в Китае кампании под лозунгом «Учитесь у Народно-освободительной армии Китая!» Граждан страны призывали брать пример с военнослужащих — «много трудиться и не жаловаться на жизнь», а деятелей искусства — пропагандировать ценности армейского образа жизни (строгую дисциплину, привычки подчиняться приказам и т. п.) как единственно возможные и для гражданского населения.

Сюжет балета взят из хроники военных операций десятилетия Гражданской войны в провинции Гуандун (1927–1937), дополнен сведениями об антифеодальных выступлениях на острове Хайнань, в итоге сведен к частной истории чудесного высвобождения из рабства крестьянкой девушки У Цинхуа и ее вступления в ряды Красной Армии и Коммунистической партии Китая. Именно это реально-правдивое пролетарское содержание и стало основанием для признания идеологами маоизма данного балетного произведения национальным, т. е. отражающим приоритеты национальной государственной политики в области искусства 1960–1970-х годов.

Вместе с тем поднятые в балете «Красный женский отряд» темы социальной справедливости, национального освобождения от тирании внешних и внутренних врагов переводят его из разряда национальных, собственно китайских (т. е. отражающих этническую и культурную специфику жизни народа) произведений искусства эпохи Великой пролетарской культурной революции в разряд интернациональных. Балет стал формой идеологии марксизма («Весь мир насилья мы разрушим / До основанья, а затем / Мы наш, мы новый мир

построим, — / Кто был ничем, тот станет всем...»), с одной стороны, и китайского маоизма — с другой. Думается, что именно эта способность балета спрягать противоположные смыслы позволяет китайским специалистам назвать его «балетной классикой» Китая, ведь «Национализация и интернационализация, — как отмечает Ли Цюн, — являются частью и целым. Национализация — это развитие национальной истории, кристаллизация собственного культурного опыта в надежде привнести его в международное видение, чтобы как можно больше людей смогли приобщиться к культурному опыту Китая» [16, с. 109].

Есть еще одно обстоятельство, объясняющее, на наш взгляд, особый статус балета среди других. Стремясь приспособить к китайским реалиям марксистско-ленинское учение, Мао Цзэдун намеренно искажал реальную картину социального устройства китайского общества, в котором на самом деле наибольшим по численности социальным слоем было крестьянство (а не рабочий класс, как в странах Европы и России) и лишь 10% населения приходилось на социальные страты чиновничества, ремесленников и торговцев. Этим, в частности, объясняются частые оговорки Мао на разных совещаниях 1949 года о том, что «потребителями литературы и искусства», помимо рабочих, крестьян и солдат, также является и «наш революционный актив» [9]. Глядя из зрительного зала на сцену, «новое» чиновничество и партноменклатура КНР видела в персонажах балета (командирах и «комиссарах» Красной армии Китая) себя, обнаруживала в глубинах хореографического текста идеологический подтекст о руководящей роли Коммунистической партии в деле строительства социализма в Китае.

Китайскими историками балета доподлинно установлены точная дата и место первого показа зрителям «Красного женского отряда», как и то, что премьера состоялась в присутствии премьер-министра Чжоу Эньлая и находившегося в тот момент в Китае главы государства Камбоджа Н. Сианука. Так зародилась национальная традиция «встраивания» спектакля в программы официальных визитов в КНР глав иностранных государств с целью подтверждения факта наличия в Китае собственного национального балета и демонстрации возможностей выхода китайского балета на мировую сцену в обозримом будущем. (На Западе о «Красном женском отряде», поставленном для президента США Ричарда Никсона, заговорили после его визита в Китай в феврале 1972 года.) Без сомнения, в руках идеологов КПК балет стал инструментом пропаганды, демонстрации возможностей политической системы, с 1949 года подозреваемой, а в некоторых странах мира и обвиняемой, в тоталитаризме. В сегодняшнем Китае, на что указывает практика приурочивания очередных показов «Красного женского отряда» к юбилеям и праздникам Коммунистической партии Китая, пропагандистский потенциал балетной постановки не считается растрченным; ей по-прежнему есть что сказать о специфике выраженного в формах искусства балета самосознания китайского народа, этноса, нации.

Подводя итог, формулируем кратко основные выводы, к которым мы пришли в ходе исследования проблемы национализации балета в Китае в первой половине XX века:

— национализация балета стала своеобразным продолжением процесса адаптации пришлого (иностранного) искусства балета к сценическим условиям в Китае;

— по сути своей национализация балета есть часть идеологии марксизма и маоизма и одновременно целеполагание на «постановку искусства балета на службу интересам народа Китая»;

— идеология и установка на национализацию балета затронули все формы иностранного (русского классического и неклассического Западного) балета в Китае;

— в случае с неклассическим Западным балетом установка на национализацию начала действовать как патриотический порыв до ее публичного артикулирования идеологами КПК;

— национализация балета способствовала становлению в Китае собственного балета, осознавшего себя к началу 1960-х и выразившего понимание свой специфики с помощью речевого штампа «национальный китайский балет»;

— идеология национализации балета зависит от историко-политического контекста, способного, в свою очередь, перенаправить вектор действия силы установки «служения балета» с «интересов народа» на «интересы государства» (1966).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ченг Дайхуэй. Смотрю балет «Красный женский отряд» // Театральная газета. 1964. октябрь. № 10. 程代辉：《看芭蕾舞剧——〈红色娘子军〉》·《戏剧报》·1964年第10期。
2. Янь Ке. Революционный балет очень хорош. Мне нравится смотреть балет «Красный женский отряд» // Народная музыка. 1964. № 11. 彦克：《革命的芭蕾舞剧好得很--喜看芭蕾舞剧〈红色娘子军〉》·《人民音乐》·1964年11月。
3. Лун Инь Пей. Продвижение по пути революционизации, национализации и массификации: о художественных достижениях балета «Красный женский отряд» // Гуанчжоу: Вечерние новости Янчэн. 1964. Окт. 隆荫培：《沿着革命化民族化群众化的道路前进—谈芭蕾舞剧〈红色娘子军〉的艺术成就》羊城晚报》·1964年10月。
4. К 50-летию премьеры «Красного отряда женщин»: антология / под ред. Оу Цзяньпина. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014. Сентябрь. 438 с. 欧建平主编：《纪念〈红色娘子军〉首演五十周年文集》[M]·上海:上海音乐出版社·2014年9月版

5. Национализация // Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/natsionalizatsiia-b3bff1> (дата обращения: 01.11.2023).
6. Общая программа Народного политического консультативного совета Китая: принята 1-й сессией 29 сентября 1949 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1950. Ст. 41. 21 с.
7. Кузнецов Д. В. Китайский пропагандистский плакат: история и современность. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2020. 200 с.
8. Соллертинский И. И. Классический танец и его теория // Ваганова А. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ • ГИХЛ. Ленинградское отделение, 1934. С. 5–14.
9. Вступительное слово (2 мая 1942 г.) // Выступления на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани (май 1942 г.) [Электронный ресурс]. URL: http://library.maoism.ru/literature_and_arts.htm (дата обращения: 15.10.2023).
10. Ли Цин. Мысли о «нововведениях и наследовании» в танце (на примере балета «Красный женский отряд») // Танцевальная мода. 2021. С. 62–63. 李青. “引进与传承” 在舞蹈中的思考 - 以芭蕾舞剧《红色娘子军》为例. DANCE FASHION. 2021. с. 62-63. (我的中文翻译。).
11. Чжан Хуйюй. Становление балетного искусства в Китае в контексте развития мирового балета // Научные междисциплинарные исследования: материалы IX Международной научно-практической конференции. М.: Издательский дом КДУ; Добросвет, 2021. С. 267–271.
12. Мао Цзэдун. Беседа с деятелями музыки 24.08.1956 // Выступления Мао Цзэдуна, ранее не публиковавшиеся в китайской печати. Выпуск первый: апрель 1950 – июль 1957 года. М: Прогресс, 1975. [Электронный ресурс]. URL: <http://maoism.ru/16519> (дата обращения: 15.10.2023).
13. О национальной культуре // Объединённый пленум ЦК и ЦКК ВКП(б). т. 10 стр. 69. [Электронный ресурс]. <https://stalinism.ru/dokumentyi/tsitatnik-stalina.html?start=6&ysclid=lovp74shah927158635> (дата обращения: 15.10.2023).
14. Осинский И. И., Добрынина М. И. Феномен национального // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2019. Вып. 4. С. 89–93.
15. Цянь Сунь. Генезис китайского балетного искусства // Веснік беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2008. № 9. С. 83–90.
16. Ли Цюн. Является ли национализация необходимым вариантом для развития китайского балета? // DANCE FASHION. 2019. С. 109–113. 李琼. “民族化” 是中国芭蕾发展的必选项吗? DANCE FASHION. 2019. С. 109–113. (我的中文翻译。).

REFERENCES

1. Cheng Dajhuej. Smotryu balet «Krasnyj zhenskij otryad» // Teatral'naya gazeta. 1964. oktyabr'. № 10. 程代辉：《看芭蕾舞剧——<红色娘子军>》·《戏剧报》·1964年第10期。

2. Yan' Ke. Revolyucionnyj balet ochen' horosh – radost' ot prosmotra baleta «Krasnyj zhenskij otryad» // Narodnaya muzyka. 1964. № 11. 彦克：《革命的芭蕾舞剧好得很--喜看芭蕾舞剧<红色娘子军>》·《人民音乐》·1964年11月。
3. Lun In' Pej. Prodvizhenie po puti revolyucionizacii, nacionalizacii i massifikacii: o hudozhestvennyh dostizheniyah baleta «Krasnyj zhenskij otryad» // Vechernie novosti Yanchen. 1964. Okt. 隆荫培：《沿着革命化民族化群众化的道路前进—谈芭蕾舞剧<红色娘子军>的艺术成就》羊城晚报》·1964年10月。
4. K 50-letiyu prem'ery «Krasnogo otryada zhenshchin»: antologija. / pod red. Ou Czyan'pina. SHanhaj: SHanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2014. Sentyabr'. 438 s. 欧建平主编：《纪念<红色娘子军>首演五十周年文集》[M]·上海:上海音乐出版社·2014年9月版
5. Nacionalizaciya // Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://bigenc.ru/c/natsionalizatsiia-b3bff1> (data obrashcheniya: 01.11.2023).
6. Obshchaya programma Narodnogo politicheskogo konsul'tativnogo soveta Kitaya: prinyata 1-j sessiej 29 sentyabrya 1949 g. M.: Gos. izd-vo polit. lit., 1950. St. 41. 21 s.
7. Kuznecov D. V. Kitajskij propagandistskij plakat: istoriya i sovremennost'. Blagoveshchensk: Izd-vo BGPU, 2020. 200 s.
8. Sollertinskij I. I. Klassicheskij tanec i ego teoriya // Vaganova A. Osnovy klassicheskogo tanca. L.: OGIZ • GIHL. Leningradskoe otdelenie, 1934. S. 5–14.
9. Vstupitel'noe slovo (2 maya 1942 g.) // Vystupleniya na Soveshchanii po voprosam literatury i iskusstva v Yan'ani (maj 1942 g.) [Elektronnyj resurs]. URL: http://library.maoism.ru/literature_and_arts.htm (data obrashcheniya: 15.10.2023).
10. Li Cin. Mysli o «novovvedeniyah i nasledovanii» v tance (na primere baleta «Krasnyj zhenskij otryad») // Tanceval'naya moda. 2021. S. 62–63. Na kit. 时尚舞蹈 2021年·第?期·第62–63页。(中文翻译由我提供).
11. Chzhan Huyuj. Stanovlenie baletnogo iskusstva v Kitae v kontekste razvitiya mirovogo baleta // Nauchnye mezhdisciplinarnye issledovaniya: materialy IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. M.: Izdatel'skij dom KDU; Dobrosvet, 2021. S. 267–271.
12. Mao Czedun. Beseda s deyatel'nyami muzyki 24.08.1956 // Vystupleniya Mao Czeduna, ranee ne publikovavshiesya v kitajskoj pechati. Vypusk pervyj: aprel' 1950 – iyul' 1957 goda. M: Progress, 1975. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://maoism.ru/16519> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
13. O nacional'noj kul'ture // Ob"edinyonnyj plenum CK i CKK VKP(b). t. 10 str. 69. [Elektronnyj resurs]. <https://stalinism.ru/dokumentyi/tsitatnik-stalina.html?start=6&ysclid=lovp74shah927158635> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
14. Osinskij I. I., Dobrynina M. I. Fenomen nacional'nogo // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. 2019. Vyp. 4. S. 89–93.
15. Cyan' Sun'. Genezis kitajskogo baletnogo iskusstva // Vesnik belaruskaga dzyarzhaj'naga universiteta kul'tury i mastactvaŭ. 2008. № 9. S. 83–90.

16. *Li Сунп.* YAvlyaetsya li nacionalizaciya neobhodimym variantom dlya razvitiya kitajskogo baleta? // DANCE FASHION. 2019. S. 109–113. 李琼. “民族化”是中国芭蕾发展的必选项吗? DANCE FASHION. 2019. S. 109–113. (我的中文翻译。).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; science@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452

Сун Люсюань — аспирант; 875797421@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Novik Yu. O. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass, Prof.; science@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452

Song Liuxuan — Postgraduate Student; 875797421@qq.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 78.072.3

ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ КЛАССИКУ И СОВРЕМЕННОСТЬ: ОТЕЧЕСТВЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГОДОВ О С. С. ПРОКОФЬЕВЕ¹

*Букина Т. В.*¹

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

Предметом внимания в статье является феномен историзации исследовательского мышления в российском музыковедении середины – второй половины 1920-х годов, рассматриваемый на материале рецензий на концерты С. С. Прокофьева в России в 1927 году. При рассмотрении данных публикаций бросается в глаза заметный сдвиг в оценках творчества музыканта, произошедший за девять лет после его эмиграции: это не только смещение общего тона отзывов в сторону признания, но и изменения в их содержании, из которого очевидно, что на рассматриваемом этапе советские критики все чаще начинали атрибутировать Прокофьева как «классика». В работе высказывается гипотеза о том, что подобные суждения были обусловлены не только стилевой эволюцией композитора, но и существенной трансформацией, произошедшей за это время в профессиональном менталитете самих авторов рецензий. Случай с рецепцией искусства Прокофьева, как представляется, позволяет отчетливо наблюдать процесс, фундаментальный для музыкально-научного дискурса 1920-х годов: переосмысление границ между «старой» и «новой» музыкой и представлений об их взаимоотношениях.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, советское музыкознание 1920-х годов, классика, историзм.

¹ Работа выполнена при поддержке гранта Александровского института в Хельсинки (The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021–2022).

REDEFINING CLASSICS AND MODERNITY:
RUSSIAN MUSICOLOGY OF THE LATE 1920S
ON SERGEY PROKOFIEV

*Bukina T. V.*¹

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

The article focuses upon a “historical shift” in professional thinking noticeable in Russian musicology of the middle and late 1920s. This phenomenon is considered on the example of published reviews of concerts given by Sergey Prokofiev during his tour to Russia in 1927. The examining of the publications reveals considerable changes in esteems of the composer’s work over 9 years after his emigration: this is not only a shift in their general tone towards acknowledgement, but also changes in the content of the reviews in which Prokofiev was more and more often represented as a “classic”. The article proposes a hypothesis that such judgements were inspired not only by changes in the composer’s personal style but also by a substantial metamorphosis in professional mind of the reviewers themselves. The reception of Prokofiev’s work in Russia of the 1920s makes evident a process fundamental for musicological discourse of that time: a redefining of the borders between the “old” and the “new” music and of the common views upon their relations.

Keywords: Sergey Prokofiev, Soviet musicology of the 1920s, classics, historical view.

В музыкальной жизни Москвы и Ленинграда первые месяцы 1927 года проходили под знаком Прокофьева: еще не успели остыть впечатления от сенсационной премьеры оперы «Любовь к трем апельсинам», поставленной несколькими месяцами ранее в ленинградской Акопере², как сам «виновник торжества» явился в Россию с обширной концертной программой из собственных сочинений. Выступления Прокофьева в обеих российских столицах, а также в Киеве, Харькове и Одессе сопровождались горячим приемом у публики и, конечно, вызвали (как и сама премьера) обширный резонанс в музыкальной печати. Как известно, экспертные суждения являются ценным документом при изучении художественной рецепции, и случай Прокофьева в этом отношении особенно примечателен, принимая во внимание то, что это были первые его гастролы в России после отъезда в 1918 году. При рассмотрении печатных

² Об этой постановке см., например: [1]. Акопера в 1920–1935 годах — сокращенное наименование Государственного академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского).

отзывов бросается в глаза очевидный сдвиг в оценках его творчества, произошедший за девять лет отсутствия.

Так, для периода, предшествовавшего эмиграции, была характерна резкая поляризация мнений (шок и отрицание — восторженное принятие), то есть вполне типичная реакция на эпатажное авангардное творчество³. В период же гастролей композитора в России общий модус оценок заметно сместился в сторону признания, однако еще более показательными являются изменения в содержании рецензий: оно отчетливо свидетельствует о том, что на этом этапе советские критики все чаще начинали атрибутировать Прокофьева как «классика». «Оказалось, что он, будучи композитором, подозреваемым по первым шагам деятельности в измене русской школе, в “Трех апельсинах” (Ор. 33), так же, как и ранее в “Шуте” (Ор. 21), оказался верным последователем принципов так называемой “новой русской школы”, — с изумлением констатировал В. М. Беляев. — Его приверженность к русскому стилю сочинений, проявившаяся здесь, оказалась даже просто поражающей» [3, с. 248]. «Пристальный интерес и любовь к классике проходят нитью через все периоды прокофьевского творчества, — утверждал М. С. Гринберг. — ... Все эти произведения ни в какой мере — не стилизация, мертвая и сухая: в ней глубочайшее ощущение стиля классики, живое и жизнеспособное возрождение этого стиля» [4, с. 32]. Н. А. Малько в своей статье, опубликованной под псевдонимом «Исламей», особо отмечал «лучезарность его Классической симфонии, где нет эстетизирующего стилизаторства, и где автор находит в себе силы говорить понятным современности, искренним, неподдельным моцартовским языком». «Но даже и там, где задание не требует некоторого “опрошенства”, — добавлял он, — Прокофьев всегда остается по существу классиком. Его форма всегда лаконична и максимально сжата, а изложение имеет непрерывающуюся стержневую мелодическую линию» [5, с. 8].

В тех же случаях, когда авторы не указывали прямо на связи с искусством прошлого, акцентируемые ими качества прокофьевской музыки так же, как и применяемые эпитеты, вполне явственно отсылали к классическим традициям. «Главным и бесспорным достоинством оперы “Любовь к трем апельсинам” надо признать изумительно четкую форму композиции — свойство, которым Прокофьев блестяще овладел с первых шагов своего творчества, — писал В. А. Дранишников. — Экономия средств, сжатость в развертывании музыкального материала и театрального действия создает лаконически-отточенные положения... автор нарочито избегает завоеваний современной техники инструментовки, оставляет в стороне соблазны самодовлеющей “симфоничности”

³ Обзор рецензий этого времени см., в частности, в работе: [2, с. 16–29].

и тембровой красоты в оркестре» [6, с. 27–28]⁴. «Сейчас, когда художник уже повсеместно признан, ... одним из самых ценных социальных качеств композитора вне всяких споров признается его ни с кем из новаторов не сравнимая ясность и универсальная доступность, — отмечал Д. А. Кашинцев в заметке, вышедшей под псевдонимом «Антон Углов». — ...Со временем Прокофьев стал “тише”. Кривая отрицания несколько опустилась, появились реминисценции из “прекрасного далека» [7, с. 5]⁵. «Сдержанность и спокойствие, колоссальное самообладание и непреодолимая сила воли сказываются во всем: и в поступе, и в манере сидеть за инструментом, и в игре... Прокофьев добился и в своем творчестве, и в пианизме поразительного чувства меры и устойчивости пульсации, обуздав свой дерзкий темперамент и своевольный нрав и использовав те же самые свойства в качестве ярких и сильных стимулов своего художественного строительства», — указывал Б. В. Асафьев [8, с. 4]⁶. Наконец, не менее характерна сеть аналогий с искусством предшественников, возникавших у рецензентов в отношении композитора. «Бросилась в глаза любопытная родственность фортепианного стиля Прокофьева — стилю сонат Шуберта: но ведь не случайно Прокофьев отдал дань музыке Шуберта, сделавши сюиту из его вальсов», — замечал К. А. Кузнецов [9, с. 29]. В рецензии на концертное выступление музыканта он же писал: «Но почему мне упорно вспоминается Бетховен? А вот почему. В обоих случаях... сила, интеллектуальность, жизненная напряженность выступают в одновременном мужественном сочетании — с нежностью, теплотой». А несколькими фразами далее он назвал Прокофьева «воскресшим, осложненным Доменико Скарлатти» [10, с. 251–252].

Таким образом, новое поколение критиков различало в сочинениях композитора множественные «отзвуки» исторического прошлого. Многие отмечали, что стиль Прокофьева за время отсутствия в России претерпел заметную эволюцию в сторону большей доступности. Это признавал и сам музыкант, который в рассматриваемые годы находился на этапе поиска «новой простоты». В то же время многие данные заставляют предполагать, что подобные оценки были обусловлены далеко не только изменениями в творческом почерке композитора, но и, в не меньшей степени, существенной трансформацией, произошедшей за это время в профессиональном менталитете самих авторов рецензий. Случай с рецепцией искусства Прокофьева, как представляется, позволяет отчетливо наблюдать процесс, фундаментальный для музыковедческого дискурса этих лет: переосмысление границ между «старой» и «новой» музыкой и представлений об их взаимоотношениях.

⁴ Курсив везде мой — Т. Б.

⁵ Курсив везде мой — Т. Б.

⁶ Курсив везде мой — Т. Б.

В 1920-е годы концертная политика музыкальных учреждений в российских столицах ступила на путь преобразований, одним из энергичных инициаторов которых выступило молодое музыковедческое сообщество. Как известно, институционализация музыковедения в качестве научного профиля состоялась в России осенью 1921 года, когда в течение нескольких месяцев открылись сразу три исследовательских центра: в Петрограде это был Разряд истории музыки в Российском институте истории искусств (РИИИ), в Москве — Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) и Государственная академия художественных наук (ГАХН) с музыкальной секцией в составе. С момента своего основания эти организации считали одной из своих ключевых задач активное воздействие на современную художественную жизнь, выполнение в ней экспертных, пропагандистских и просветительских функций: подобная прикладная направленность и общественная полезность труда была в послереволюционные годы важным условием их государственного финансирования. Так, музыкальный разряд ленинградского РИИИ вел постоянную концертную деятельность на основе своей источниковедческой и реставраторской работы: с 1922 года его сотрудники регулярно проводили в зале института музыкальные «понедельники», на которых исполняли (нередко собственными силами) малоизвестные либо забытые сочинения. Информация о программах вечеров частично сохранилась: в ряду прочего на них прозвучали детские сочинения Моцарта, ранние опусы Вагнера, несколько редко исполняемых произведений М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина и др. [11, с. 206]. В 1924 году разряд также предложил концертную программу «Отдельные моменты в развитии Западноевропейской оперы», охватывавшую исторический период от зарождения жанра до середины XIX века [12]. Кроме того, из сохранившейся переписки с Павловским дворцом-музеем известно о запланированном на летний сезон 1922 года цикле исторических концертов по теме «Русская музыка эпохи Павла I и Александра I и ее западноевропейские истоки» [13]⁷.

В то же время музыковеды с энтузиазмом включились в процесс пропаганды новой музыки: в 1922 году с окончанием периода культурной изоляции от Европы в России открылся доступ к европейским художественным достижениям последних лет. Сотрудники музыкального разряда РИИИ, несмотря на свой исторический профиль, регулярно выписывали из-за границы партитуры современных авторов, по мере сил исполняли их и пропагандировали в печати. В их музыкальных «понедельниках», наряду с музыкой прошлого, часто звучали сочинения современных авторов — И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Мийо, Э. Сати, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Б. Бар-

⁷ К сожалению, в данный момент сложно установить, какие из этих проектов осуществились.

тока, К. Шимановского, А. Шенберга, А. Казеллы, П. Хиндемита и др. [14]. Руководитель разряда Б. В. Асафьев, работавший в то же время консультантом по репертуару в Мариинском театре, а затем и филармонии, часто выступал «промоутером» новейших сочинений в их репертуаре и вел их пропаганду в прессе⁸. Помимо того, музыковеды играли заметную роль в организациях, занимавшихся продвижением современного музыкального творчества: московском и ленинградском отделениях Ассоциации современной музыки, ленинградском Обществе пропаганды современной русской музыки, Кружке новой музыки⁹. В середине – второй половине 1920-х годов в отечественной печати вышло, вероятно, рекордное число оригинальных и переводных публикаций, посвященных феноменам «новой музыки», «современной музыки», «музыкального модернизма», «нового музыкального театра», «современной симфонии», а также частным аспектам современного музыкального языка [20–31].

Однако показательно, что вовлечение в современный музыкальный процесс не только не заслонило у исследователей интереса к проблемам музыкальной классики, но и, насколько можно судить, по-новому их артикулировало. В интересующий нас период 1926–1928 годов в печать вышел целый корпус работ, рефлексировавших актуальность традиций прошлого в современную эпоху: среди них брошюра Асафьева «Полифония и орган в современности» (1926), его же статьи «Моцарт и современность» (1927), «Шуберт и современность» (1928), статья «Вебер и современность» К. А. Кузнецова (1926), «Бетховен и современность» Н. Я. Брюсовой (1927), «Возрождение органа» И. А. Браудо (1927), «Монтеверде и современность» (sic!) С. Л. Гинзбурга (1928) и ряд других [32–38]. Важно отметить, что авторы всех перечисленных работ сумели избежать политически ангажированных выводов, рассмотрев вопрос в чисто эвристическом ключе: подобный ракурс давал им повод проблематизировать множественные и подчас неожиданные аналогии между классикой и современностью и в то же время, — увидеть специфику разных исторических эпох.

Создается впечатление, что широкое ознакомление с музыкой прошлого и настоящего представляло в сознании музыковедов две взаимодополняющие стороны единого процесса — расширения слухового поля аудитории. Важные комментарии по данному поводу содержатся, в частности, в публикациях Асафьева тех лет. Прежде всего, в них предлагалось расширенное понимание «новой музыки»: оно имело для музыковеда непосредственную связь с понятием «равнодействующей музыкального восприятия», введенным им в 1924 году. Это понятие означало «некоторую ограниченную область навыка к некоторым излюбленным звуковым сочетаниям или сопряжениям звучащих элементов»,

⁸ Об этой стороне его деятельности см., в частности: [15; 16, р. 506–511].

⁹ Их роль в этих организациях отчасти отражена в публикациях: [17; 18; 19].

которая вырабатывается «в каждую определенную эпоху в определенной среде» [39, с. 110]. Перефразируя, равнодействующую музыкального восприятия можно было бы назвать «зоной слухового комфорта» (по аналогии с психологическим термином «зона комфорта»). Соответственно, к «новой» музыке Асафьев относил весь спектр музыкальных звучаний «выше» равнодействующей, в то время как «ниже» располагал область бытовой музыки. В 1926 году Асафьев конкретизировал содержание понятия «новой музыки»: по его мнению, наряду с современными произведениями, к ней можно по праву отнести неизвестную либо забытую музыку прошлых эпох, иные, неосвоенные сознанием пласты музыкальной культуры (например, фольклор), а также уже признанную классику, но исполняемую в новой интерпретации. «Лозунг “новая музыка” вовсе не означает, что нужно играть только новые произведения, и притом непременно пугающие обывателей, — утверждал музыковед. — Бах, например, больше, чем когда-либо, новый композитор, потому что сила и характер его мышления совсем не исчерпаны для нашей эпохи» [26, с. 24].

Подобный подход действительно стирал различия между классикой и авангардом: и то, и другое, находясь «выше» равнодействующей, оказывалось потенциально способным трансформировать восприятие слушателей. Однако почему расширению «зоны слухового комфорта» придавалось столь важное значение? Рассуждения по этому поводу тоже можно встретить в работах Асафьева, а также его младшего коллеги по разряду Семёна Гинзбурга: в них продвигалось убеждение в том, что внедрение новых звучаний в слуховой опыт слушателя меняет не только его слуховые навыки, но и, шире, его музыкальное сознание. Так, Гинзбург, ссылаясь на данные сравнительных исследований, утверждал, что каждому из «музыкальных наречий» и «словесных», свойственных разным этносам и социальным группам, соответствует свой «тип музыкального сознания». Следовательно, полагал он, освоение новых «музыкальных наречий» неизбежно требует от слушателя «психологического перевоплощения в сферу иного звукозвучания» [24, с. 10, 12]; массированное же внедрение «новой музыки» в повседневный быт может привести к тотальному «сдвигу музыкально-общественного миро- и звукозвучания», что по сути равносильно революции в умах [24, с. 15]. К сходным выводам пришел и Асафьев в уже цитированной статье 1926 года (которая, кстати, носила говорящий заголовок «От “новой музыки” к новому музыкальному мировоззрению»). Он полагал, что расширение музыкального кругозора способно оказать многоаспектное воздействие на менталитет человека, формируя у него не только новый слуховой опыт, но и новые художественные ценности и паттерны музыкального мышления. По его мнению, подобный процесс был как раз наблюдаем в музыкальной жизни Ленинграда и Москвы за последние 4–5 лет. В конечном счете такого рода трансформация, по прогнозам Асафьева,

должна была привести к обновлению всех аспектов музыкальной культуры, в том числе и музыковедения. Развитие последнего, как он ожидал, должно пойти, с одной стороны, по пути углубления «музыкально-лингвистических» исследований и сравнительного музыкознания; с другой — в направлении «усвоения музыкально-исторической перспективы» [26, с. 27].

Из комментариев Гинзбурга и Асафьева становится очевидным, что обновление концертного репертуара осмысливалось ими как многоцелевой проект, направленный на различные сегменты современного им общества. Однако в применении к проблеме, обсуждаемой в настоящей статье, представляется более важным то, что работа над его осуществлением, согласно логике Асафьева, должна была привести к определенным изменениям в менталитете самих музыковедов. Несмотря на то, что ученый не детализировал свое понимание «музыкально-исторической перспективы», можно, продолжив рассуждения обоих авторов, предположить, что речь шла о достижении качественно нового уровня в осмыслении музыкально-исторических феноменов.

В работах современных историков сложилось представление о том, что формирование «исторического взгляда» на явления прошлого связано с процедурой их «остранения», осознания их уникальности и неприменимости современных критериев и категорий в их оценке¹⁰. Согласно М. А. Баргу, именно признание этой смысловой дистанции дает возможность современности вступить в диалог с ушедшей эпохой [41, с. 250–255]. Как известно, диалог предполагает субъект-субъектные отношения и взаимную активность обоих «собеседников». Важный ключ к пониманию сущности подобных «диалогических» отношений с прошлым в историческом дискурсе дают, в частности, комментарии А. Я. Гуревича. В одной из своих работ он указывал, что «историческое познание неизбежно есть диалог культур, для него равно необходимы обе стороны — культура прошлого, являющаяся предметом изучения, и культура современная, к которой принадлежит исследователь, от имени которой он ищет возможности этот диалог завязать» [42, с. 7]. Таким образом, основным условием построения диалога с историей является, по Гуревичу, осмысление данного диалога на культурном уровне; при этом в роли репрезентанта своей культуры выступает не только изучаемое историческое явление, но и сам познающий его субъект. Другим важным условием становится активная позиция исследователя, его готовность вступить в диалог, которая проявляется через проблематизацию, задавание вопросов истории. Однако набор задаваемых вопросов регламентируется культурной принадлежностью вопрошающего. Как замечал Гуревич, «разрабатываемые историками проблемы в конечном итоге суть актуальные проблемы нашей культуры... Мы задаем людям иных

¹⁰ См., напр.: [40, с. 5].

эпох, обществ и цивилизаций *наши* вопросы, но ожидаем получить *их* ответы, ибо лишь в подобном случае возможен диалог» [42, с. 7.]¹¹.

Подобное представление во многом коррелирует рассуждениям Асафьева и Гинзбурга о том, что музыкальные тексты или практики определенной эпохи транслируют слушателю историческое мировоззрение, в рамках которого они сформировались. Если более последовательно спроецировать модель исторического познания, описанную Гуревичем, на восприятие музыки, то подобный навык исторического, или «диалогического», слышания музыкальной традиции, вероятно, предполагает осознание того, что каждая музыкальная эпоха, любой стиль, жанр и направление требуют своих «ушей» и своих «звукосозерцаний». Исследователь должен стремиться к познанию их «аутентичных» свойств, не экстраполируя на них собственные ценности. С другой стороны, музыковед, как и любой слушатель, не может выйти за пределы своего собственного «музыкального мировоззрения». Впрочем, это и нецелесообразно, поскольку современная рецепция тоже является частью истории. Однако он должен осознавать эту дистанцию, как и то, что трактовка прошлого — неизбежно динамичный и диалогический процесс. Наблюдения Гуревича можно дополнить рекомендациями историка музыки В. Дж. Конен. По ее мнению, историческое мышление музыковеда проявляет себя, в частности, в таких свойствах, как:

- интерес к «маргинальным» сторонам музыкальной жизни прошлого или к аспектам классического наследия, не привлекавшим предшественников;
- способность видеть в художественных явлениях современности их исторический генезис;
- умение устанавливать скрытые связи между явлениями, далеко отстоящими друг от друга по времени, а также между художественными фактами и окружающим их внехудожественным контекстом [43, с. 19].

Предпринятый здесь обзор деятельности музыковедов 1920-х годов по пропаганде «старой» и «новой» музыки, как и обращение к содержанию их работ, посвященных рефлексии этих феноменов, позволяет высказать предположение о том, что в рассматриваемый период в их профессиональном сознании шли интенсивные процессы «историзации» мышления, которые, в ряду прочего, заставляли представителей музыкознания по-новому осмысливать отношения музыкального прошлого с современностью. Такие процессы приводили их, в частности, к иному слышанию хорошо знакомой классики: в ней подчас неожиданно начинали актуализироваться иные приоритеты — «маргинальные» жанры и тенденции, новые (непризнанные либо забытые) авторы, или иные периоды в творчестве признанных, новый набор «ключевых» тем и «знаковых»

¹¹ Курсив А. Я. Гуревича.

произведений. Как можно полагать, в подобном смысловом контексте и разворачивался во второй половине 1920-х годов проект «Классик и современность»: он являлся словно бы наглядной иллюстрацией того, как проблемы, поставленные сегодняшним днем, заставляют «заново открыть» и по-новому услышать музыку прошлого.

В свою очередь, это новое «историзированное» слышание наследия отдаленных эпох влекло за собой переоценку музыки современников, что ярко репрезентирует случай с рецепцией сочинений Прокофьева. Проекция истории музыки на современность позволяла осмыслить современное творчество как системное, сложноорганизованное, непрерывно развивающееся целое, обнаруживая исторический генезис многих его, казалось бы, парадоксальных, «алогичных» черт. В культуре современности, осмысляемой как часть истории, новые авторы выполняют важную культурную миссию, материализуя в своих произведениях современное «музыкальное сознание». В то же самое время они, вероятно, должны были в той или иной мере наделяться ролью своеобразных «медиаторов», которые, наряду с музыковедами, выстраивают собственный творческий «диалог с прошлым», способствуя «переоткрытию» классики и по-своему активируя в ней актуальные для современности «обертон».

ЛИТЕРАТУРА

1. Савкина Н. П. В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 – начале 1930-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10061>.
2. Глебов И. Сергей Прокофьев. Очерк И. Глебова. Л.: Тритон, 1927. 38 с.
3. Беляев В. «Любовь к трем апельсинам» // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 20. С. 246–250.
4. Гринберг М. С. Концерты Прокофьева // Музыка и революция. Общественно-политический, массовый журнал музыкального искусства. 1927. № 3. С. 32.
5. Исламей. Сергей Прокофьев. 2-й симфонический концерт // Жизнь искусства. 1927. № 9. С. 8–9.
6. Дранишников В. А. Опера «Любовь к трем апельсинам» // К постановке оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Л.: Academia, 1926. С. 23–31.
7. Углов А. [б/назв.] // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 5.
8. Глебов И. Прокофьев-исполнитель // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 4–5.
9. Кузнецов К. А. Равель и Прокофьев // Музыка и революция. Общественно-политический, массовый журнал музыкального искусства. 1926. № 5. С. 29.

10. Кузнецов К. А. Живой облик Прокофьева // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 20. С. 251–253.
11. Итоги трехлетней деятельности. Из доклада секретаря Разряда истории музыки РИИИ. Февраль 1923 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 201–206.
12. В Президиум Российского Института Истории Искусств. Докладная записка научного сотрудника I кат. Б. С. Мосолова. 20.01.1924 // ЦГАЛИ. Ф. 182. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 18–20.
13. Заведующему Павловским дворцом В. Н. Талепоровскому // ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 122. Л. 40–41 об.
14. Друскин М. С. Концерты Государственного Института Истории Искусств // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 32–36.
15. Власова Н. О. Письма из 1920-х: к истории первых постановок опер Шрекера, Берга и Кшенека в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 381–98. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.303>.
16. Viĳanen E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland 2016. 670 p.
17. Малков Н. П. Общество пропаганды современной русской музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 89–91.
18. Богданов-Березовский В. М. Ленинградская Ассоциация современной музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 37–41.
19. Вайнкоп Ю. Я. Кружок Новой Музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 42–47.
20. Щербачев В. В. О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 7–8.
21. Сабанеев Л. Л. Современная музыка // Музыкальная культура. Ежемесячник. 1924. № 1. С. 8–20.
22. Эйслер Г. О новой и старой музыке // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1926. № 13–14. С. 78–81.
23. Глебов И. Новая музыка // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. Л.: Тип. Перв. Петр. труд. арт. печ., 1924. Вып. 1. С. 1–17.
24. Гинзбург С. Л. Новая музыка // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 5–19.
25. Казелла А. Модернизм в музыке // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1926. № 17–18. С. 195–199.

26. Глебов И. От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 20–24.
27. Глебов И. Новый музыкальный театр // Жизнь искусства. 1927. № 46. С. 4–5.
28. Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 29–32.
29. Глебов И. Современный инструментализм и культура ансамбля // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. III. Современный инструментализм. Л.: Тритон, 1927. С. 5–9.
30. Друскин М. С. О новом фортепианном стиле // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. III. Современный инструментализм. Л.: Тритон, 1927. С. 10–14.
31. Казелла А. Политональность и атональность. Л.: Тритон, 1926. 27 с.
32. Глебов И. Полифония и орган в современности. Л.: ACADEMIA, 1926. 16 с.
33. Глебов И. Моцарт и современность // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 25. С. 55–59.
34. Глебов И. Шуберт и современность // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1928. № 26. С. 76–78.
35. Гинзбург С. Л. Монтеверде и современность // Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 16.
36. Кузнецов К. А. Вебер и современность // Музыкальное образование. Журнал, посвященный педагогическим, научным и общественным вопросам музыкальной жизни. 1926. № 3–4. С. 17–21.
37. Брюсова Н. Я. Бетховен и современность // Русская книга о Бетховене. М.: Госиздат, музыкальный сектор, 1927. С. 3–12.
38. Браудо И. А. Возрождение органа // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 15–30.
39. Глебов И. Кризис музыки // Музыкальная культура. Ежемесячник. 1924. № 2. С. 99–120.
40. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб.: Владимир Даль, 2004. 622 с.
41. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 348 с.
42. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
43. Конен В. Дж. В защиту исторической науки // Советская музыка. 1967. № 6. С. 18–23.

REFERENCES

1. Savkina N. P. V bor'be s «udushlivoj romantikoj staroj opery»: Sergej Prokof'ev i Vladimir Dranishnikov v 1920 – nachale 1930-h gg. // Vestnik muzykal'noj nauki. 2020. T. 8. № 4. S. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10061>.

2. *Glebov I. Sergej Prokof'ev. Ocherk I. Glebova. L.: Triton, 1927. 38 s.*
3. *Belyaev V. «Lyubov' k trem apel'sinam» // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1927. № 20. S. 246–250.*
4. *Grinberg M. S. Koncerty Prokof'eva // Muzyka i revolyucija. Obshchestvenno-politicheskij, massovyj zhurnal muzykal'nogo iskusstva. 1927. № 3. S. 32.*
5. *Islamej. Sergej Prokof'ev. 2-j simfonicheskij koncert // Zhizn' iskusstva. 1927. № 9. S. 8–9.*
6. *Dranishnikov V. A. Opera «Lyubov' k trem apel'sinam» // K postanovke opery Sergeya Prokof'eva «Lyubov' k trem apel'sinam». L.: Academia, 1926. S. 23–31.*
7. *Uglov A. [b/nazv.] // Zhizn' iskusstva. 1927. № 7. S. 5.*
8. *Glebov I. Prokof'ev-ispolnitel' // Zhizn' iskusstva. 1927. № 7. S. 4–5.*
9. *Kuznecov K. A. Ravel' i Prokof'ev // Muzyka i revolyucija. Obshchestvenno-politicheskij, massovyj zhurnal muzykal'nogo iskusstva. 1926. № 5. S. 29.*
10. *Kuznecov K. A. Zhivoj oblik Prokof'eva // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1927. № 20. S. 251–253.*
11. *Itogi trekhletnej deyatelnosti. Iz doklada sekretarja Razrjada istorii muzyki RIII. Fevral' 1923 g. // Materialy k biografii B. Asaf'eva / Sost. A. N. Kryukov. L.: Muzyka, 1982. S. 201–206.*
12. *V Prezidium Rossijskogo Instituta Istorii Iskusstv. Dokladnaya zapiska nauchnogo sotrudnika I kat. B.S. Mosolova. 20.01.1924 // CGALI. F. 182. Op. 1. Ed. hr. 152. L. 18–20.*
13. *Zaveduyushchemu Pavlovskim dvorcom V. N. Taleporovskomu // CGALI. F. 82. Op. 1. D. 122. L. 40–41 ob.*
14. *Druskin M. S. Koncerty Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv // Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 32–36.*
15. *Vlasova N. O. Pis'ma iz 1920-h: k istorii pervyh postanovok oper Shrekera, Berga i Ksheneka v Rossii // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2018. T. 8. Vyp. 3. S. 381–398. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.303>.*
16. *Viljanen E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland. 2016. 670 p.*
17. *Malkov N. P. Obshchestvo propagandy sovremennoj russkoj muzyki // Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 89–91.*
18. *Bogdanov-Berezovskij V. M. Leningradskaya Associaciya sovremennoj muzyki // Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 37–41.*
19. *Vajnkop Ju. Ja. Kruzhok Novoj Muzyki // Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 42–47.*

20. *Shcherbachev V. V.* O sovremennoj muzyke // *Zhizn' iskusstva*. 1927. № 7. S. 7–8.
21. *Sabaneev L. L.* Sovremennaya muzyka // *Muzykal'naya kul'tura*. *Ezhemesyachnik*. 1924. № 1. S. 8–20.
22. *Ejsler G.* O novej i staroj muzyke // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk*. 1926. № 13–14. S. 78–81.
23. *Glebov I.* Novaya muzyka // *Novaya muzyka*. *Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga*. L.: Tip. Perv. Petr. trud. art. pech., 1924. Vyp. 1. S. 1–17.
24. *Ginzburg S. L.* Novaya muzyka // *Pyat' let novej muzyki. Stat'i i materialy*. L.: Triton, 1926. S. 5–19.
25. *Kasella A.* Modernizm v muzyke // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk*. 1926. № 17–18. S. 195–199.
26. *Glebov I.* Ot «novej muzyki» k novomu muzykal'nomu mirovozzreniyu // *Pyat' let novej muzyki. Stat'i i materialy*. L.: Triton, 1926. S. 20–24.
27. *Glebov I.* Novyj muzykal'nyj teatr // *Zhizn' iskusstva*. 1927. № 46. S. 4–5.
28. *Glebov I.* Stroitel'stvo sovremennoj simfonii // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk*. 1925. № 8. S. 29–32.
29. *Glebov I.* Sovremennij instrumentalizm i kul'tura ansamblya // *Novaya muzyka*. *Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga*. III. *Sovremennij instrumentalizm*. L.: Triton, 1927. S. 5–9.
30. *Druskin M. S.* O novom fortepiannom stile // *Novaya muzyka*. *Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga*. III. *Sovremennij instrumentalizm*. L.: Triton, 1927. S. 10–14.
31. *Kasella A.* Politonal'nost' i atonal'nost'. L.: Triton, 1926. 27 s.
32. *Glebov I.* Polifonija i organ v sovremennosti. L.: ACADEMIA, 1926. 16 s.
33. *Glebov I.* Mozart i sovremennost' // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk*. 1927. № 25. S. 55–59.
34. *Glebov I.* Shubert i sovremennost' // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk*. 1928. № 26. S. 76–78.
35. *Ginzburg S. L.* Monteverde i sovremennost' // *Zhizn' iskusstva*. 1928. № 49. S. 16.
36. *Kuznecov K. A.* Veber i sovremennost' // *Muzykal'noe obrazovanie*. *Zhurnal, posvyashchennyj pedagogicheskim, nauchnym i obshchestvennym voprosam muzykal'noj zhizni*. 1926. № 3–4. S. 17–21.
37. *Brjusova N. Ja.* Beethoven i sovremennost' // *Russkaya kniga o Beethovene*. M.: Gosizdat, muzykal'nyj sektor, 1927. S. 3–12.

38. *Braudo I. A. Vozrozhdenie organa // Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 15–30.*
39. *Glebov I. Krizis muzyki // Muzykal'naya kul'tura. Ezhemesyachnik. 1924. № 2. S. 99–120.*
40. *Louental' D. Proshloe — chuzhaya strana. SPb.: Vladimir Dal', 2004. 622 s.*
41. *Barg M. A. Epohi i idei. Stanovlenie istorizma. M.: Mysl', 1987. 348 s.*
42. *Gurevich A. Ja. Kategorii srednevekovoj kul'tury. M.: Iskusstvo, 1984. 350 s.*
43. *Konen V. J. V zashchitu istoricheskoy nauki // Sovetskaya muzyka. 1967. № 6. S. 18–23.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф.; tbukina2002@mail.ru
ORCID 0000-0001-6267-2775

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Prof. of the Chair; tbukina2002@mail.ru
ORCID 0000-0001-6267-2775

УДК 792

ПРОБЛЕМА УЧАСТИЯ В ДЕЙСТВИИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ И РОЛЕВОЙ ИГРЕ

*Кожекина М. В.*¹

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

В статье рассматривается структура ролевой игры в сравнении со структурой драматического спектакля. И спектакль, и ролевая игра «погружают» зрителя или участника в игровую реальность за счет определенной системы условностей. Однако в спектакле зритель «погружается» в действие через эмпатическое сопереживание персонажам из позиции наблюдателя, в ролевой игре — через исполнение роли в реальности художественного мира. Переход зрителя в позицию участника театрального действия можно описать как процесс изменения структуры спектакля через использование элементов структуры ролевой игры. Приемы, которые позволяют обеспечить этот переход, — это введение в структуру спектакля позиции «мастера», управляющего действием; предоставление зрителям правил и инструкций; формирование у зрителя собственной цели внутри «предлагаемых обстоятельств» и установки на взаимодействие в погружении; создание пространства симультанного действия. Как пример переходной формы между спектаклем и ролевой игрой анализируется спектакль Арианы Мнушкиной «1789» (1970), в котором часть зрителей вовлекалась в действие в роли толпы парижан.

Ключевые слова: участие, погружение, ролевая игра, эстетика перформативности, Эрика Фишер-Лихте, теория фреймов, Ирвинг Гофман, Ариана Мнушкина, «1789».

THE PROBLEM OF PARTICIPATION IN DRAMATIC PERFORMANCE AND ROLE-PLAYING GAME

*Kozhekina M. V.*¹

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

The article discusses the structure of a role-playing game in comparison with the structure of a dramatic performance. Both the performance and the role-playing game let the spectator or participant “immerse” into the game reality

due to a certain system of conventions. However, a spectator's "immersion" is based on empathizing with the character from the position of an uninvolved observer, while a participant's one results from occupying a role in the imaginary reality. The spectator's involvement into a theatrical performance can be gradually enhanced with the help of certain elements of a role-playing game through the use of role-playing game's elements of structure, such as role of the so-called "master" who controls the action; rules and instructions; encouraging the participant's activity within given circumstances; interaction with other participants in state of immersion; simultaneous action. Ariane Mnouchkine's "1789" (1970) is cited as an example of transition between theatrical performance and role-playing game. In this work a part of the audience was involved in the action as a crowd of Parisians.

Keywords: participation, immersion, role-playing game, performative aesthetics, Erika Fischer-Lichte, framing theory, Erving Goffman, Ariane Mnouchkine, «1789».

Одна из значимых тенденций современного театра — активизация механизмов вовлечения аудитории в театральное действие, приводящая к переходу от ситуации зрительства к ситуации участия. «Иммерсивный», «интерактивный», «партиципаторный» спектакль, спектакль-игра — подобные термины все чаще встречаются на театральных афишах¹, при этом не получая достаточного теоретического осмысления в рамках науки о театре.

Можно выделить по меньшей мере две причины, почему так происходит. С одной стороны, участие аудитории в действии для современной театроведческой теории фактически означает разрушение традиционной структуры спектакля: актер, роль, зритель или, по формуле Эрика Бенгли, «А изображает В на глазах у С» [1, с. 140]. Так, Ю. М. Барбой в предисловии к монографии «К теории театра» предлагает оставить за границей театроведения все те промежуточные формы между «зрелищем» и «ролевой игрой», в которых нельзя выделить позицию зрителя или момент исполнения роли. Следуя этой логике, создание ситуации коллективного участия характеризует явление как не подходящее под определение спектакля и не являющееся предметом науки о театре.

С другой стороны, феномен участия ставит и существенные теоретические проблемы. Формальный или семиотический анализ спектакля, которым в первую

¹ Из подобных театральных проектов, которые проходили в Петербурге, можно назвать «Игрушки» театральной компании SIGNA (фестиваль NET, 2019), «Охоту» арт-группы Toisissa tiloissa (фестиваль «Точка Доступа», 2017), «Слушай город» Ивана Куркина (2016).

очередь пользуется театроведение, требует четкого обозначения границы художественного произведения, его фиксации как воплощенного в реальности артефакта (произведения искусства), который воспринимает реципиент (зритель). Если же реципиент не просто воспринимает произведение, а перенимает часть функций исполнителя, он сам оказывается частью художественной структуры. В результате возникает ряд вопросов. Как именно фиксировать эту структуру и что может восприниматься как ее «форма»? Что именно в этой «форме» доступно для анализа исследователя? Обладает ли она художественной ценностью, способна ли производить художественный эффект?²

Процесс поиска ответа на эти вопросы начат в теории перформанса. Один из основных теоретических сдвигов был совершен в монографии Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (2004). В качестве базового основания театроведческой теории Фишер-Лихте предложила, ссылаясь на Макса Германа, понимать спектакль не как знаковую структуру, а как событие. Этот переход переносит акцент внимания со спектакля как некоего законченного произведения к спонтанному процессу взаимовлияния исполнителя и аудитории в реальном времени. По Фишер-Лихте, этот процесс в слабой форме происходит и между зрителем и актером в ситуации заранее отрепетированного драматического спектакля при привычном разделении сцены и зрительного зала — зритель энергетически вовлекается в действие, а актер реагирует на это. Перформативное действие опирается на этот же специфический для театрального искусства механизм энергетического взаимовлияния исполнителя и аудитории, только высвобождает его для свободного эксперимента. В результате происходит эффект вовлечения зрителя в позицию участника, который Фишер-Лихте описывает как процесс «обмена ролями» между зрителями и исполнителями: «...обмен ролями можно рассматривать как процесс перераспределения полномочий, в котором участвуют как актеры, так и зрители. Актеры здесь отказываются от своего исключительного статуса создателей спектакля и заявляют о своей готовности в той или иной мере разделить авторство и свои полномочия со зрителями» [2, с. 89].

Готовность актеров спонтанно реагировать на действия и реакции зрителей, по Фишер-Лихте, разрушает субъект-объектную дихотомию, заложенную

² Остроту этого вопроса можно показать на примере теории «эстетической реакции» Л. С. Выготского («Психология искусства», 1925). Принцип, который, по Выготскому, отличает эстетическое переживание от обычного, повседневного, определяется им через понятие «катарсис». Принцип «катарсиса» по Выготскому — это взаимное разрешение двух противоположных эмоциональных импульсов в психике человека, без проявления в моторных реакциях. Если воспринимающий провоцируется не на внутреннее проживание, а на действие, его реакция, по логике Выготского, попадает в разряд «повседневных», а не «эстетических».

в разделении сцены и зрительного зала, и вносит вариативность и непредсказуемость в структуру спектакля. Ценность этого процесса описывается ключевым для «эстетики перформативности» термином «присутствие». Присутствие определяется Фишер-Лихте как особый энергетический процесс, при котором происходит воплощение сознания в феноменальном теле: «Придавая своему феноменальному телу особую энергетическую и создавая таким образом присутствие, актер превращается в воплощенный дух (embodied mind), то есть в существо, чье тело и дух (или, соответственно, сознание) в принципе неотделимы друг от друга» [2, с. 181–182].

«Феноменальное» тело актера в теории Фишер-Лихте противопоставлено его «семиотическому» телу, то есть роли. «Перформативный поворот» 1960-х годов, по мысли исследовательницы, приводит к отказу от задачи создания художественного образа и исследованию возможностей непосредственного телесного соприсутствия исполнителя и зрителя. В итоге актер-перформер стремится не к изображению какого-либо внешнего образа посредством «семиотического тела» (роли), а к максимальному качеству собственного присутствия как «феноменального тела».

Однако в ряде перформансов и спектаклей, которые анализирует Фишер-Лихте, например, в «Дионисе в 69-м» Ричарда Шехнера или перформансе «Пара в клетке: два америндера посещают Запад» Коко Фуско и Гильермо Гомез-Пенья, все исполнители играют роли. В итоге встает вопрос о соотношении игровой реальности «предлагаемых обстоятельств» и тех энергетических и социальных процессов, которые описывает Фишер-Лихте. Сама исследовательница, анализируя подобные работы, ставит этот вопрос, но оставляет его без ответа: «В любом случае остается неясным, какую роль в данном контексте играли “предлагаемые обстоятельства”, способствовали ли они возникновению сообщества или же, наоборот, препятствовали этому процессу» [2, с. 97].

В результате теория Фишер-Лихте позволяет осмыслить процессы вовлечения и участия зрителя в спектакле, но оставляет открытым вопрос «предлагаемых обстоятельств». Более того, в рамках основной концепции исследовательницы они оказываются фактором, мешающим непосредственному соприсутствию актеров и зрителей.

В этом же русле основную тенденцию современного театра мыслит Ханс-Тис Леман. В монографии «Постдраматический театр» (1999) он проводит отличие между «драматическим» и «постдраматическим» театром по признаку стремления первого к построению замкнутого «фиктивного космоса» или «иллюзии». Постдраматический театр принципиально стремится преодолеть «иллюзию» и создать ситуацию непосредственного восприятия чувственных стимулов. В главе «Действительно ли напряжение напрягает?» Леман перечисляет те «важнейшие элементы» театрального действия, которые становятся

значимыми в тот момент, когда сюжетно-драматическая составляющая отходит на второй план. Это, в первую очередь, — «событийное качество присутствия участников действия, собственная семиотика тел, жесты и движения актеров, композиционные и формальные структуры речи ... образные качества визуального материала, выходящие за рамки простой иллюстрации, развертывание музыкально-ритмических элементов в их собственной темпоральности» [3, с. 58–59]. Часть этих качеств («событийное качество присутствия участников», «собственная семиотика тел») равным образом относится и к теории перформативности Эрики Фишер-Лихте.

Таким образом, методологически мы имеем дело с двумя подходами к театральному действию, каждый из которых опирается на определенный тип художественной практики.

1. Театроведение (формальный и семиотический анализ спектакля)

Предмет изучения. Спектакль, подразумевающий разделение сцены и зрительного зала и минимизацию неопределенности художественной структуры: спектакль в замысле авторов существует как завершенная форма до момента его представления.

Теоретическая основа. Спектакль мыслится как «герметичный» художественный объект, за которым стоит определенный авторский замысел и который можно зафиксировать и анализировать как структуру знаков или стимулов, воздействующих на реципиента.

Проблема. Как осмыслять художественную структуру, если реципиент не просто воспринимает ее, но является ее неотъемлемой частью и может на нее влиять?

2. Перформативная эстетика

Предмет изучения. Перформанс, создающий ситуацию неоднозначности и спонтанного взаимодействия исполнителей и зрителей-участников.

Теоретическая основа. Перформанс мыслится как уникальное событие, создающееся здесь и сейчас, как ситуация непосредственного энергетического взаимовлияния участников. Ценность этого события зависит в первую очередь от качества присутствия исполнителей и участников, их «воплощенности» в «феноменальном теле».

Проблема. Как осмыслять перформативное событие, если его участники действуют в нем не непосредственно, а в ролях, удерживая границы определенной игровой реальности?

Одна из форм художественной практики, в которой соединяются оба принципа (исполнение ролей в рамках замкнутой художественной реальности «фиктивного космоса» и спонтанное взаимодействие участников), — ролевая игра живого действия. О. В. Воробьева, антрополог и исследователь ролевых игр, выделяет следующие ключевые признаки ролевой игры: «...ролевая игра,

во-первых, коллективный вид деятельности, основанный на взаимодействии участников; во-вторых, повседневный мир, составляющий фон этого взаимодействия, систематически модифицирован, потому что участники договариваются о том, что они находятся в воспроизводимых их совместными усилиями ситуациях, не сводящихся к повседневной реальности; в-третьих, что эти взаимодействия регламентируются заранее созданными правилами. Важно, что правила ролевой игры регламентируют типы взаимодействия между участниками, но не само взаимодействие и тем более не его результат» [4, с. 7].

Таким образом, участники ролевой игры находятся в спонтанном взаимодействии, форма и результат которого не определен извне, но которое, тем не менее, обусловлено определенной структурой. В эту структуру входят, с одной стороны, согласованные правила взаимодействия, с другой стороны, границы реальности «воспроизводимых ситуаций», то есть «предлагаемые обстоятельства». Стандартная ролевая игра подразумевает, что все участники проходят определенный этап подготовки, на котором происходит изучение правил и ознакомление с материалами, описывающими мир игры.

В своем исследовании О. В. Воробьева анализирует опыт участников ролевых игр через метод «анализа фреймов» Ирвинга Гофмана. По Гофману, фрейм — это определенная схема интерпретации реальности, которая позволяет человеку дать ответ на вопрос, что происходит. В ситуации ролевой игры игрок удерживает несколько вложенных друг в друга фреймов, каждый из которых связан с определенной идентичностью: конкретного человека, участника ролевой игры, персонажа игровой реальности. Сам процесс игры требует от игрока принятия определенной системы условностей, которые описываются правилами игры и целостной картиной игрового мира. В итоге игрок получает схему интерпретации, в которой определенные условные действия обладают каким-либо иным значением в мире игры (например, касание игровым оружием тела игрока = смерть персонажа). Степень условности игровых действий зависит от типа ролевой игры.

Поведение игрока в ролевой игре можно сравнить с игрой актера, который также удерживает несколько вложенных друг в друга фреймов и идентичностей (конкретный человек, актер, персонаж пьесы) и принимает определенные условности театрального изображения реальности. Зритель, как кажется на первый взгляд, существует вне этого игрового пространства, являясь исключительно самим собой.

Однако, анализируя структуру театрального представления как социальной ситуации, Гофман приходит к выводу, что и зритель удерживает несколько вложенных друг в друга фреймов. Сама возможность восприятия зрителем сценического действия обусловлена определенным набором правил и ожиданий, которые подразумевает фрейм драматического спектакля. Если зритель

ими не владеет, то происходящее на сцене не будет восприниматься им как реальность другого плана бытия. Кроме того, любой зритель может переключаться из роли наблюдателя художественного мира спектакля в роль «театрала» — человека, помнящего о том, что он находится в театре и смотрит на игру актеров. Разницу «театрала» и «стороннего наблюдателя» Гофман раскрывает на примере смеха в зрительном зале: «Смех зрителя как реакция на комичность сценического персонажа по обе стороны рампы хорошо отличают от смеха, которым могут встретить актера, если он не по тексту пьесы обмолвится, споткнется или рассмеется. В первом случае индивид смеется как наблюдатель, во втором — как театрала» [5, с. 192–193].

Таким образом, одно и то же сценическое действие может восприниматься зрителем принципиально по-разному, в зависимости от того, в каком фрейме восприятия он находится. Как пишет Гофман, «...важно понять, что наблюдаемое театральным зрителем не совпадает с демонстрируемой на сцене воспроизведенной копией чего-то реального, каковой является сценическое действо» [5, с. 192]. То есть, говоря языком Лемана, в восприятии зрителя театрального действия создается «иллюзия» реальности, которая не является буквальным отражением всех формальных элементов спектакля.

Задача создания этой «иллюзии», по Гофману, требует от актеров соблюдения определенного набора «условностей» (conventions) театрального фрейма. Система условностей обеспечивает процедуру «транскрибирования» (transcription practices): «трансформации фрагмента внесценической, реальной деятельности в сценическое бытие» [5, с. 201], то есть создания внутри одной реальности некой иной реальности (ритуал, состязание, текст, сон, спектакль и т. д.). К театральным условностям, по Гофману, относятся разделение сцены и зрительного зала, определенная театральная манера речи, выстраивание мизансцен, презумпция того, что все происходящее на сцене значимо и осмысленно, и т. д. Владение этой системой условностей, в свою очередь, позволяет зрителю воспринимать спектакль как целостную и замкнутую «иллюзию» художественного мира.

Возвращаясь к проблеме соотношения спектакля, перформанса и ролевой игры можно отметить следующее. И спектакль, и ролевая игра — это фрейм, который позволяет создать внутри социальной реальности пространство игровой реальности. Эта возможность обеспечивается определенными принципами «транскрибирования», которые позволяют и театралу, и игроку «погрузиться» в определенный художественный мир. В результате «погружения» происходит «подавление недоверия» (suspension of disbelief) и выстроенный искусственными средствами образ художественного мира начинает восприниматься как целостный и тотальный. В литературе по теории ролевых игр этот комплекс представлений, формирующий в воображении игрока образ игровой реальности, называется «диегетический фрейм» (diegetic frame, diegetic framework).

Перформанс в этой терминологии может пониматься как художественная практика, нацеленная на разрушения привычных фреймов восприятия зрителя. Участник перформанса сталкивается с невозможностью однозначно определить, что именно происходит, и через это получает опыт непосредственного восприятия реальности. В отличие от перформанса и драматический спектакль, и ролевая игра подразумевают «погружение» в дополнительную игровую реальность, однако, за счет различных механизмов.

Последний тезис имеет большое значение для проблемы исследования феномена участия в театральном искусстве. Активация в спектакле механизмов вовлечения в действие может пониматься как переход от структуры драматического спектакля к структуре ролевой игры. Принципиально этот переход оказывается возможен, поскольку ключевой для обоих типов художественной практики феномен погружения может происходить как в процессе наблюдения за актерами, так и в процессе участия из роли. И в том, и в другом случаях человек усваивает определенную «точку зрения»³ на события художественного мира и воспринимает их как «реальность». В случае спектакля, «точка зрения» усваивается эмпатически, через сочувствие героям. Именно этот эффект Бертольт Брехт стремился преодолеть через приемы «очуждения», противопоставляя свою драматургию «аристотелевской», то есть построенной на «вживании зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером» [7, с. 80].

В случае ролевой игры носителем точки зрения на художественный мир становится сам участник. В процессе подготовки к ролевой игре участник выбирает или самостоятельно формирует персонажа, чья точка зрения задает и определенную позицию в реальности художественного мира, и заранее начинает процесс погружения в роль. Уже в процессе игры коммуникация с другими игроками создает эффект «взаимодействия в погружении» (inter-immersion), которое поддерживает воображаемую реальность «диегетического фрейма» каждого игрока [8, с. 89].

«Погружение» через создание роли в рамке «диегетического фрейма» является основным условием участия в игре. Участник, усваивая определенные принципы взаимодействия и логику происходящего, становится способен сам воспроизводить игровую реальность. В результате принципиально меняется тип организации процесса художественного восприятия. Отделяя ролевую игру от других форм художественных практик, Мике Похьёла приводит классификацию из трех типов медиа:

– Пассивные медиа (кино, литература, записанная заранее музыка). Созданы заранее, аудитория не имеет возможности влиять на артефакт.

³ Понятие «точки зрения» используется в тексте в понимании Вольфа Шмида в монографии «Нарратология» как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [6, с. 67].

– Активные медиа (театр, музыкальный концерт, любые формы исполнительского мастерства). Создаются в процессе, у аудитории есть возможность влиять на исполнителей.

– Интерактивные медиа (компьютерная игра, гипертекст). Аудитория должна принимать участие, чтобы исполнение продолжалось.

Ролевая игра живого действия не относится по Похьюле ни к одному из этих типов. Она попадает в четвертый тип — «неопосредованное искусство» (*immediate art*). Под этим термином понимается искусство, которое может быть воспринято только его создателем в процессе создания, чаще всего коллективного. В этом случае опыт участника в меньшей степени опосредован (*mediated*), чем в любых из типов медиа, поскольку порождается усилением его собственного воображения. В итоге игра в ролевую игру определяется Похьюлой как «неопосредованное погружение в персонажа» («*role-playing is immediated character immersion*») [8, с. 89].

Несмотря на принципиальную разницу восприятия художественного мира в театре и ролевой игре, в своей основе процесс «погружения» происходит в них одинаково. Именно поэтому оба описанные нами способа формирования «диегетического фрейма» — через сопереживание героям в позиции зрителя и через формирование роли или персонажа в рамках игровой реальности в позиции участника — могут сочетаться в современном театре. Например, в знаменитом спектакле Арианы Мнушкиной «1789» (Театр дю Солей, 1970), поставленном на сюжет истории Великой французской революции, часть зрителей оказывалась в позиции «массовки», исполняющей роль революционно настроенной толпы парижан. Возможность вовлечения в эту роль была подготовлена всем театральным действием, в котором зрители наблюдали героев-протагонистов. Фигура коллективного протагониста, с которой должен был идентифицировать себя зритель, была воплощена в группе персонажей-крестьян и аллегорическом персонаже «Народ».

Погружение зрителей через вовлечение в роль, которую в спектакле занимал коллективный протагонист, происходило через ряд ключевых приемов, среди которых:

– *Мизансценический параллелизм*. В одной из сцен спектакля Рассказчик комментировал действие: «У Парижа толпа собралась вдоль дороги, чтобы смотреть, как проходит их король, в замершей тишине, не снимая шляп» [9], в этот момент зрители стояли вдоль мостков, по которым проходил актер-Король. Происходило отождествление зрителей спектакля и парижан, о которых шла речь в рассказе.

– *Интимный рассказ*. В этой ситуации зрители вовлекались в непосредственную коммуникацию с актерами в роли, но оставаясь в позиции молчаливых слушателей. Именно такое взаимодействие происходило в знаменитой сцене «Взятия Бастилии», в которой актеры пересказывали зрителям события 14 июля.

– *Игровое взаимодействие актеров и зрителей.* В этой ситуации актеры начинали взаимодействовать со зрителями как с участниками игровой ситуации. Так, например, была устроена сцена разгона праздника маркизом Лафаетом, в которой актер обращался к стоящим перед ним зрителям с призывами разойтись, как к празднующим парижанам.

В итоге при том, что спектакль «1789» сохранял фиксированную структуру, не допуская изменения, его зрители оказывались вовлечены в него и исполняли определенную роль в рамке «диегетического фрейма». В первую очередь их вовлеченность выражалась в невербальных реакциях: на видеозаписи спектакля зафиксировано, что по ходу действия зрители, не будучи никак подготовлены заранее и настроенные исключительно восприятием театрального действия, неприветливо осматривали персонажей-антагонистов.

Анализ спектакля «1789» показывает, что синтез драматического спектакля и ролевой игры в той или иной степени возможен. Однако, поскольку драматический театр и ролевые игры существуют как по-разному организованные социальные практики, выявить структурные особенности их формы оказывается довольно проблематично. Чтобы это сделать, автор статьи поставил задачу сравнить спектакль и ролевую игру, в основе которых лежит один и тот же изначальный материал, с точки зрения структурных особенностей. Как объект исследования был выбран спектакль Питера Брука «Махабхарата» и две ролевые игры, сыгранные в России в 2010-х годах: «Махабхарата. Битва битв»⁴ (2016) и «Костры Курукшетры»⁵ (2018). В результате этого анализа были выявлены следующие особенности структуры ролевой игры.

Структура: игрок, роль, мастер

Самое очевидное отличие структуры ролевой игры от структуры спектакля — отсутствие позиции зрителя. Следуя теории Ю. М. Барбоя, убрав элемент зрелища из театра мы получим ролевую игру, которая восходит к спонтанной детской ролевой игре. Однако современная ролевая игра как художественная практика подразумевает наличие в своей структуре еще одного необходимого элемента — «мастера игры». Мастер — это создатель игры, который задает пространство игрового взаимодействия и «удерживает» общую концепцию и замысел игрового действия. О. В. Воробьева пишет: «Ролевая игра не может обойтись без ведущего в той или иной форме (он называется

⁴ «Махабхарата. Битва битв» (Мастерская группа «Завоевание рая», глав. мастер — Лора Бочарова), проведенная под Екатеринбургом 18–24 июля 2016 года. Около 120 участников.

⁵ «Костры Курукшетры» (Мастерская группа «Адхарма», глав. мастер — Елизавета Миловидова), проведена под Москвой 21–24 июня 2018 года. Вторая игра была проведена с опорой на опыт игры 2016 года. Более 100 участников.

мастером). В зависимости от типа игры он может принимать участие в подготовке игры (разрабатывать правила взаимодействия, игровой мир, программное обеспечение, сюжеты для разных персонажей), управлять игрой непосредственно или опосредованно (моделировать других персонажей, внешние обстоятельства или весь игровой мир, разрешать спорные случаи в качестве рефери) или делать все это вместе» [4, с. 7]. Таким образом, фигуру мастера можно сравнить с фигурой театрального режиссера, однако, выступающего как часть художественной структуры произведения и определяющего происходящее в нем в реальном времени. Именно наличие позиции мастера превращает современную ролевую игру в полноценную художественную практику.

В обеих обозначенных играх мастера присутствовали в пространстве игры в роли могущественных персонажей, фактически совмещая задачу управления игрой и свободного импровизационного действия. В случае игры «Махабхарата. Битва битв» мастера играли роли богов, «дэвов», которые могли являться игрокам и взаимодействовать с ними, направляя сюжет игры по заданным заранее «реперным точкам». В игре «Костры Курукшетры» почти не было заданных «реперных точек» — только финальная битва. Привести действие к ней было игровой задачей четырех игроков, персонажи которых по игре были аватарами Вишну, пришедшими в мир, чтобы завершить эпоху. Кроме аватаров, в игре не было ни напрямую проявленных божеств, какими были «дэвы» в «Махабхарате. Битве битв», сюжет игры управлялся самими игроками и в итоге оказался гораздо более далеким от текста первоисточника. Однако в процессе игры игроки могли обращаться к мастеру как к мудрецу, который видит общую структуру мироздания, и советоваться с ним насчет своих действий.

Наличие согласованных правил

Любая ролевая игра строится в первую очередь как структура правил, по которым действуют игроки, погружаясь в игровую реальность. Правила и инструкции позволяют игрокам сформировать установку на активное действие и создание собственного художественного опыта в процессе игры.

Кроме того, правила в ролевой игре являются способом задать определенные уникальные принципы «транскрибирования», которые будут разделены между всеми игроками. Принципы «транскрибирования» позволяют игрокам схожим образом мыслить реальность «диегетического фрейма», интерпретируя условные знаки как явления мира игры.

Приведем в пример фрагмент правил к игре «Костры Курукшетры»: «На игре существует некоторое число колесниц. Они выглядят как посох с прибитым к нему значком (выдается мастерами). Колесницу невозможно догнать, бойцов в ней невозможно поразить никаким оружием... Правит колесницей

колесничий (сута или кто угодно, вызвавшийся “сесть на козлы” — взять в руку посох). Воин одну руку держит на плече колесничего, другой может (хотя это очень, очень плохо) сражаться с пешими воинами» [10, с. 3].

В спектакле Питера Брука «Махабхарата» в сценах битвы на Курукшетре колесницы изображались одним большим колесом. Театральная условность в этом случае базировалась на индексальном знаке — часть колесницы ассоциативно считывалась зрителями как вся колесница. Авторам спектакля не нужно было заранее согласовывать и договариваться про общую систему значений со зрителями, этот знак считывался ими однозначно.

Таким образом, система условностей театрального спектакля ограничена возможностями восприятия неподготовленного зрителя. В случае ролевой игры этого ограничения нет. Правила позволяют — за счет сознательного формирования договоренности между игроками и мастерами — сформировать уникальную систему условностей. Посох с прибитым к нему значком в этом случае является примером символического знака, заданного произвольно. Неподготовленный участник, не являющийся носителем диегетического фрейма игры, не сможет верно интерпретировать этот знак.

Установка на создание собственного опыта

Заданная мастерами система правил существует до игры и может быть проанализирована как отдельная структура. Однако сама ролевая игра как феномен создается и существует в момент импровизационного исполнения своими игроками в реальном времени.

Переход в установку на самостоятельное создание собственного опыта в ролевой игре в первую очередь связан с принятием определенной цели. Каждый игрок в ролевую игру так или иначе понимает цели своего персонажа и стремится их достичь. У разных персонажей в игре цели конфликтуют, что создает ситуацию драматической неопределенности. В то же время игрок может действовать не только из целей своего персонажа, но и из своих представлений о желаемом игровом процессе. Приведем цитату из текста «Сюжетостроение на Махабхарате», выложенного мастерами перед игрой «Махабхарата. Битва битв»: «Мы оставляем на усмотрение игроков, действовать ли им только изнутри роли или подключить “метамышление” с попыткой просчитать, какой поступок был бы сейчас интересней для игры их самих и окружающих» [11, с. 4]. Из позиции «метамышления» нереализация целей и даже смерть персонажа может быть частью интересного драматического сюжета, обладающего художественной ценностью.

Создание роли, выбор игровых и метаигровых целей и исполнение роли в непредсказуемых обстоятельствах пространства игры — все это становится в ролевой игре задачей и ответственностью игрока. Итоговым реципиентом исполнения является в первую очередь сам же игрок, во вторую — другие участники.

Установка на взаимодействие в погружении («inter-immersion»)

При том, что все игроки в ролевой игре сами создают собственный опыт, они действуют в едином согласованном «диегетическом фрейме». Игроки ожидают друг от друга, что они существуют как персонажи в единой игровой реальности и могут на этом основании взаимодействовать. Этим игроки в ролевой игре отличаются от зрителей спектакля, которые существуют в принципиально ином плане бытия, чем актеры. Игроки, как и зрители, могут наблюдать со стороны действия других игроков, однако, не перестают обладать правом вступить в коммуникацию или вмешаться в действие. В результате позиция игрока в ролевой игре оказывается в этом отношении ближе позиции участника в перформансе, действие или бездействие которого, по Фишер-Лихте, является частью совместной ситуации с исполнителями. Взаимовлияние всех участников игры, несомненно, обладает перформативной природой и может описываться терминологией «Эстетики перформативности».

Симультанность действия

Наличие множества игроков, импровизационно действующих в рамках заданных правил и создающих свою индивидуальную историю, неизбежно приводит к сосуществованию в пространстве игры множества единовременных событий. У игры нет задачи создать общий канал внимания для игроков, она принципиально многоканальна. Поэтому в игре может быть много отдельных локаций, на которых параллельно происходит действие. Поскольку игра как художественное событие оказывается неотделима от опыта конкретных игроков, то это не оказывается проблемой — каждый игрок, выбирая, где и в какой момент игры находиться, создает свой уникальный опыт проживания ролевой игры.

Это обстоятельство порождает в сообществе игроков ролевых игр практику написания пост-игровых отчетов — текстов, описывающих историю персонажа, которого играл участник. Читая и обсуждая отчеты друг друга, игроки соотносят между собой свой индивидуальный опыт участия и складывают более-менее полную картину происходящего в процессе игры.

В результате по поводу проблемы участия зрителя в структуре театрального спектакля можно сделать следующие выводы.

Вовлечение зрителя в реальность художественного мира спектакля требует изменения структуры спектакля и приближения ее к структуре ролевой игры. Базовым условием в этом случае будет являться появление у зрителя определенной роли или позиции внутри реальности «диегетического фрейма». Можно выделить следующие структурные особенности ролевой игры, которые могут быть частично включены в структуру спектакля и в результате провоцировать эффект вовлечения:

- Введение внутрь структуры спектакля фигуры «мастера», управляющего действием.
- Предоставление зрителям правил и инструкций.
- Формирование у зрителя собственной цели внутри «предлагаемых обстоятельств».
- Формирование у зрителя установки на взаимодействие в погружении.
- Создание пространства симультанного действия

Применяя эти принципы к уже описанному нами спектаклю «1789», мы можем выделить следующие структурные особенности этого произведения:

- Создание симультанного пространства действия.

Особенностью спектакля «1789» была специфическая организация пространства, задающая фрейм площадного представления. Спектакль проходил в огромном помещении бывшего порохового склада, в котором было установлено пять сценических платформ, соединенных мостками. Действие на платформах зачастую происходило параллельно. Во время выступления часть публики размещалась на трибунах по краям зала, но часть смотрела спектакль, стоя между платформами. Эта позиция позволяла зрителям свободно перемещаться между площадками и выбирать ракурс обзора, что активизировало установку на создание собственного художественного опыта.

- Введение внутрь структуры спектакля фигуры «мастера», управляющего действием.

Элементы функции «мастера» внутри структуры спектакля были включены в позицию «рассказчика». «Рассказчиками» в «1789» попеременно выступали разные актеры, сочетая рассказ о событиях Великой французской революции с разыгрыванием той или иной роли. Позиция «рассказчика» позволяла актерам наговаривать общую и для актеров, и для зрителей рамку «диегетического фрейма», создавая в том числе такие эффекты, как «мизансценический параллелизм».

- Формирование у зрителя установки на взаимодействие в погружении.

Обращение актеров из ролей к зрителям помещало их в одну ситуацию коммуникации с персонажами в рамке «диегетического фрейма». В результате зрители постепенно «вовлекались» в определенную роль: сообщников, сочувствующих, празднующих — в зависимости и от развития сюжета и настроения конкретной сцены.

В то же время, структура спектакля «1789» не подразумевала появления у зрителей собственных целей внутри игрового пространства и наличия каких-либо правил и инструкций, которые давали бы возможность активного проявления: все действия и реакции зрителей в этом спектакле так или иначе были откликом на действия актеров и не вносили вариативности в развитие сюжета. В итоге эффект участия зрителя в спектакле «1789» не разрушал, а только усиливал его театральный эффект.

Подобный аналитический подход может быть применен ко всем паратеатральным формам, с которыми сталкивается зритель в современном театре. Восприятие драматического спектакля и ролевой игры как разных способов «погружения» в реальность «диегетического фрейма» позволяет найти точки пересечения между формами зрительства и участия в театре. Понимание особенностей устройства ролевой игры и игровых механизмов вовлечения дает возможность находить подход к исследованию подобных структур, а также использовать их в театральной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Изд-во «Канон+», 2015. 376 с.
3. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013. 312 с.
4. Воробьева О. В. Переключения фреймов в ролевой игре живого действия: способы поддержания взаимосогласованной социальной реальности. СПб. 2014. 156 с. [Электронный ресурс] URL: <https://www.academia.edu/23955061>. (дата обращения: 15.09.2023).
5. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
6. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
7. Брехт Б. Теория эпического театра. М.: Академический проспект, 2019. 650 с.
8. Pohjola M. Autonomous Identities. Immersion as a Tool for Exploring, Empowering and Emancipating Identities // Beyond Role and Play. Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination. Helsinki: Ropecon ry, 2004. P. 81–96.
9. 1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du Bonheur [Видеозапись] / Théâtre du Soleil. Bel Air Classiques, 2016.
10. Костры Курукшетры. Правила одним файлом [Электронный ресурс]. 18 с. URL: https://docs.google.com/document/d/1_hP001Sm1IJP2uhG7BADjy8IUtlMEGrLQdzUX2Bfu0E (дата обращения: 15.09.2023).
11. Сюжетостроение на Махабхарате [Электронный ресурс]. 5 с. URL: <https://docs.google.com/document/d/1VN0YvL3PE2vREXJZZlzRd5PKbZ9YdZeQURGZrxr17n4/edit> (дата обращения: 15.09.2023).

REFERENCES

1. Bentley E. Zhizn' dramy. M.: Iskusstvo, 1978. 368 p.
2. Fischer-Lichte, E. Estetika performativnosti. M.: Izd-vo «Kanon+», 2015. 376 p.
3. Leman, H.-T. Postdramaticheskij teatr. M.: ABC design, 2013. 312 p.

4. Vorob'yova O. V. Pereklyucheniya frejmov v rolevoj igre zhivogo dejstviya: sposoby podderzhaniya vzaimosoglasovannoj social'noj real'nosti. SPb. 2014. 156 p. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.academia.edu/23955061>. (data obrashcheniya: 15.09.2023).
5. Goffman I. Analiz frejmov. Esse ob organizacii povsednevnogo opyta. M.: Institut sociologii RAN, 2003. 752 p.
6. Schmid, V. Narratologiya. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2008. 304 p.
7. Brecht B. Teoriya epicheskogo teatra. M.: Akademicheskij prospekt, 2019. 650 p.
8. Pohjola M. Autonomous Identities. Immersion as a Tool for Exploring, Empowering and Emancipating Identities // Beyond Role and Play. Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination. Helsinki: Ropecon ry, 2004. P. 81–96.
9. 1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du Bonheur [Videozapis'] / Théâtre du Soleil. Bel Air Classiques, 2016.
10. Kosty Kurukshetry. Pravila odnim fajlom [Elektronnyj resurs]. 18 p. URL: https://docs.google.com/document/d/1_hP001Sm1IJP2uhG7BADjy8IUtlMEGrLQdzUX2Bfuoe (data obrashcheniya: 15.09.2023).
11. Syuzhetostroenie na Mahabharate [Elektronnyj resurs]. URL: <https://docs.google.com/document/d/1VN0YvL3PE2vREXJZZlzRd5PKbZ9YdZeQURGZrxr17n4/edit> (data obrashcheniya: 15.09.2023)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кожекина М. В. — аспирант; stihovednik@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozhekina M. V. — Postgraduate Student; stihovednik@gmail.com

УДК 782.91; 78.085.5

О РУКОПИСИ «PAPILLON» НИКОЛАЯ ЧЕРЕПНИНА

*Любимов Д. В.*¹

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

Статья освещает малоизвестный эпизод в творческой биографии Николая Николаевича Черепнина – создание им оркестровки фортепианного цикла Роберта Шумана «Бабочки» («Papillons», ор. 2). Данная партитура легла в основу сценического осуществления одноактного балета «Бабочки» («Les Papillons») Михаила Фокина (1912, Мариинский театр). Неопубликованная рукопись партитуры Черепнина «Papillon», хранящаяся в Фонде музыкальной библиотеки Мариинского театра, послужила материалом для изучения специфики подхода Черепнина к оркестровому воплощению фортепианной музыки Шумана. Выявляются особенности состава оркестра, изучаются приемы оркестровой работы Черепнина (в контексте его отношения к оркестровому стилю Шумана, в сравнении с собственным оркестровым стилем Черепнина-композитора). Отмечаются особенности партитуры «Бабочек», сближающие ее с оркестровыми традициями балетной музыки. Делается вывод о том, что в своей работе Черепнин руководствовался не стремлением к стилизации в духе оркестровых приемов Шумана, а намерением отобразить «оркестровость» его фортепианного мышления.

Ключевые слова: Р. Шуман, Н. Н. Черепнин, М. М. Фокин, фортепианный цикл «Бабочки», балет «Бабочки», музыка балета, оркестровый стиль, оркестровка, инструментовка.

Благодарность: Автор выражает глубокую признательность Марии Николаевне Щербаковой, доктору искусствоведения, профессору Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, директору библиотеки Государственного академического Мариинского театра, и сотрудникам библиотеки за предоставленную возможность работать с рукописью оркестровой партитуры «Papillon» (музыка Р. Шумана, оркестровка Н. Черепнина).

ABOUT THE MANUSCRIPT *PAPILLON* BY NIKOLAI TCHEREPNIN

Lyubimov D. V.¹

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

The article highlights a little-known episode in the creative biography of Nikolai Nikolaevich Tcherepnin — his creation of the orchestration of Robert Schumann's piano cycle *Papillons* (op. 2). This score formed the basis for the stage performance of the one-act ballet "Les Papillons" Michel Fokine (1912, Mariinsky Theatre). The unpublished manuscript of Tcherepnin's score *Papillon*, kept in the Collection of the Mariinsky Theater Music Library, served as a material for studying the specifics of Tcherepnin's approach to the orchestral embodiment of Schumann's piano music. The peculiarities of the orchestra composition are revealed, the techniques of Tcherepnin's orchestral work are studied (in the context of his attitude to Schumann's orchestral style, in comparison with Tcherepnin's own orchestral style as a composer). The features of the score of *Papillons* are noted, bringing it closer to the orchestral traditions of ballet music. It is concluded that in his work Tcherepnin was guided not by the desire for stylization in the spirit of orchestral techniques.

Keywords: R. Schumann, N. N. Tcherepnin, M. M. Fokine, piano cycle *Papillons*, ballet *Les Papillons*, ballet music, the manuscript of the orchestral score *Papillon*, orchestration, instrumentation.

Acknowledgements: The author expresses deep gratitude to Maria Nikolaevna Shcherbakova, Doctor of Art History, Professor of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Director of the Library of the State Academic Mariinsky Theater, and library staff for the opportunity to work with the manuscript of the orchestral score "Papillon" (music by R. Schumann, orchestration by N. Tcherepnin).

Выдающийся композитор, дирижер, пианист и педагог, Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) зарекомендовал себя как мастер оркестрового письма. Профессиональные навыки оркестровщика он приобрел на уроках композиции Н. А. Римского-Корсакова. А благодаря неустанному изучению партитур и богатой практике работы с оркестрами¹ (как в качестве дирижера симфонических концертов, так и в роли капельмейстера — руководителя

¹ До 1921 года Черепнин — постоянный участник Общества камерной музыки, дирижер Русских симфонических концертов, Русского музыкального общества и Мариинского театра.

музыкально-театральных постановок) Черепнин обрел статус блестящего профессионала в области оркестровки. Свой уникальный опыт и обширные знания Черепнин передавал ученикам — студентам Петербургской консерватории, где он вел занятия в классах дирижирования и чтения партитур². Ю. А. Шапорин, один из учеников Черепнина, вспоминал: «Казалось, что такой, в сущности, специальный предмет как “чтение партитур” не давал педагогу возможности в полной мере раскрыть ученикам самую природу сочинения, содержание музыки. А между тем уроки Н. Н. Черепнина были настолько интересны, значительны, что многое совершенно по-новому раскрывалось для учеников и в приемах инструментовки и в образном и конструктивном его решении» [2, с. 37].

Исследователи творчества Черепнина сходятся во мнении, что в стиле композитора синтезированы русско-европейские традиции (импрессионизм, символизм, модерн, неоклассицизм, экспрессионизм). В. А. Логинова, вслед за О. М. Томпаковой, выделяет программность и симфонизм мышления Черепнина как доминанты его композиторского стиля [3, с. 19], [4, с. 93–94]. По мнению Логиновой, «...тяготение к театрально-живописной зрелищности; конкретной, зримой образности; картинно-изобразительному, колористическому началу определило особый интерес Черепнина к жанрам программно-симфонизма и театральной музыки (прежде всего балету)» [3, с. 19]. Это нашло выражение в особенностях оркестрового стиля сочинений Черепнина. Заметной его чертой явилось, в том числе, применение увеличенного состава оркестра. Многие оркестровые партитуры Черепнина представлены тройным составом оркестра с большим количеством инструментов ударной группы. В эскизе для оркестра «Зачарованное царство» (1910, ор. 39) и балете «Нарцисс и Эхо» (1911, ор. 40) кроме двух арф и челесты занято фортепиано, а в балете «Маска красной смерти» (1912, ор. 42) расширен состав деревянной и медной духовых групп (2 флейты-пикколо, 5 флейт, 5 гобоев, 3 английских рожка, 5 кларнетов, малый кларнет, бас-кларнет, 3 фагота, 2 контрафагота, 6 валторн, 5 труб, 4 тромбона, туба) и введены редкие инструменты (гусли, мандолины, цитры, металлофон, тамтам и орган).

Значительная часть сочинений Черепнина свидетельствует об «оркестровости» его замыслов. «Партитурное, оркестровое мышление, — отмечает В. А. Логинова, — сказывается практически во всех жанрах — от фортепианной и вокальной миниатюры до крупных оркестровых и хоровых сочинений. Фактура словно расслаивается на партитурно-самостоятельные пласты, соотношение которых подобно соотношению инструментальных групп оркестра» [5, с. 89].

² Более подробно о Черепнине как основоположнике дирижерского класса в консерватории см.: [1].

Дар мастера-инструменталиста находил воплощение в его собственном творчестве (в наследии Черепнина — балеты, оперы, симфонические произведения, концерты) и в оркестровых переложениях музыки других композиторов³.

«Оркестровость» мышления — черта, присущая и творческому процессу Шумана. Музыковеды Д. В. Житомирский, Н. С. Николаева, пианист-педагог С. Е. Фейнберг считают оркестровое мышление Шумана одной из особенностей его фортепианного стиля. По их мнению, трактовка фортепиано как оркестра сильнее проявилась у Шумана в инструментально-технических и тембровых новациях цикла «Симфонические этюды» (1834–1835, оп. 13) [6, с. 141; 158–163], [7, с. 151–156], [8, с. 124–125]. Однако и в «Бабочках» исследователи фортепианного творчества Шумана Л. Д. Боголюбова, А. В. Малинковская, Н. М. Смирнова, И. Левин обнаруживают оркестровые краски. Они различают тембры некоторых музыкальных инструментов в таких пьесах, как № 3 (тромбоны в восходящих октавах партии левой руки), № 5 и № 8 (оркестровое tutti), № 12 (золотой ход валторн) [9, с. 33; 38–40; 42; 44–47], [10, с. 18; 29; 33; 36; 38–39], [11, с. 118–119], [12, с. 38].

«Оркестровость» мышления как одно из качеств фортепианного стиля Шумана отмечал П. И. Чайковский. Восхищаясь произведениями Шумана для фортепиано, он называл немецкого романтика неподражаемым мастером «в искусстве извлекать богатую и сочную звучность из этого оркестра в миниатюре» [13, с. 213]. Однако отношение Чайковского к оркестровому наследию Шумана было не столь однозначным. Высоко оценивая музыку шумановских симфоний, Чайковский, тем не менее, считал, что в их оркестровке Шуман недостаточно искусно использовал контрасты между отдельными группами инструментов, что приводило к снижению яркости оркестрового колорита, к бесцветной, массивной густоте политембровой звучности.

Мнение Чайковского о Шумане-оркестровщике разделял А. К. Глазунов. Находя неоспоримые достоинства симфонической музыки Шумана, он отмечал бесколоритность инструментовки, однообразие штрихов струнных инструментов и нелогичное регистровое расположение духовых [14, с. 483–485].

Отношение Черепнина к особенностям звучания оркестровых произведений Шумана было столь же неоднозначным: по словам М. В. Юдиной, «“проблематические” симфонии Шумана» [15, с. 223] были материалом для обсуждения и разбора на занятиях дирижерского класса Черепнина в консерватории.

Зададимся вопросом: как подошел Черепнин к интерпретации шумановского стиля, работая над оркестровым воплощением его «Бабочек»?

³ В разные годы Черепнин занимался оркестровкой фортепианной и театральной музыки зарубежных и русских композиторов (Л. Делиба, Л. Минкуса, М. М. Соколовского, М. П. Мусоргского).

В поисках ответа обратимся к изучению неопубликованной рукописи оркестровой партитуры «Papillon» [16], хранящейся в Фонде музыкальной библиотеки Мариинского театра.

«Бабочки» («Papillons») Шумана — один из ранних циклов фортепианных миниатюр (1830–1831, ор. 2), пример сюиты сквозного строения⁴ и обобщенной программности в романтической музыке. Фортепианный цикл «Бабочки», навеянный поэтикой романа Жан Поля «Озорные годы», включает двенадцать пьес. Они отличаются в тональном, темповом и жанровом отношениях. Сменяя друг друга, пьесы Шумана передают ряд мгновенных, сиюминутных эмоций и впечатлений. Перед слушателем возникает калейдоскопичная вереница мечтательно-лирических и взволнованно-страстных образов. Сам Шуман, по свидетельству Ю. Кнорра, говорил о пьесах цикла, что это миниатюры, «извлеченные из богатейшей сокровищницы музыкальных мыслей и сопоставленные так, что скорее всего можно представить себе пестрое мелькание бабочек на костюмированном балу...» (цит. по: [6, с. 143]).

Черепнин впервые обратился к инструментовке музыки Шумана в 1902 году, участвуя в оркестровке фортепианного цикла «Карнавал» (1833–1835, ор. 9). В этом совместном проекте петербургских музыкантов Черепнин переложил только одну пьесу — миниатюру «Papillons»⁵. Спустя десять лет Николай Николаевич приступил к написанию партитуры другого, на этот раз полного, цикла Шумана — «Бабочки»⁶. Сегодня трудно сказать, что послужило импульсом для этой работы. Поскольку данный факт не нашел отражения ни в биографической, ни в научной литературе о Черепнине, можно предположить, что инициатива создания оркестровой версии «Бабочек» исходила от Михаила Фокина, задумавшего поставить новый балет на музыку Шумана после оглушительного успеха балета «Карнавал» в «Русских сезонах» 1910 года. Такое предположение можно сделать, опираясь на воспоминания хореографа, относящиеся к этому периоду его творчества. Премьера одноактного балета Фокина «Бабочки» («Les Papillons») состоялась 10 марта 1912 года на сцене Мариинского театра в качестве благотворительного спектакля в пользу Литературного фонда⁷. Два года спустя спектакль вошел в репертуар «Русского

⁴ Термин Д. В. Житомирского [6, с. 146].

⁵ Рассмотрению партитуры «Карнавал» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов посвящена статья Д. В. Любимова: [17].

⁶ Ко времени создания партитуры цикла «Бабочки» Черепнин был автором симфонических произведений («Принцесса Грёза», «Зачарованное царство») и балетов («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо»).

⁷ Роли исполнили М. М. Фокин (Пьеро) и М. Ф. Кшесинская (Розалия-Бабочка). За художественную часть спектакля отвечали П. Б. Ламбин (сценография) и Л. С. Бакст (костюмы).

балета» С. П. Дягилева. Премьера состоялась 16 апреля 1914 года в Монте-Карло (Theatre Casino), а 14 мая того же года — в Париже (Grand Opéra)⁸.

Несколько слов о самой рукописи. Архивный материал партитуры состоит из 65 листов, переплетенных в твердый картон (размер 38 × 25,2 см). Рукопись Черепнина представляет собой манускрипт, содержащий 98 авторских страниц. Интересна сигнатура партитурных страниц: пьесы № 1–10 идут в общей нумерации (от 1-й до 79-й страницы), а с пьесы № 11 начинается новый порядок (с 1-й по 18-ю страницу). Как это можно объяснить? Вероятно, Черепнин по договоренности с Фокиным сначала переложил две последние пьесы, а затем приступил к оркестровке начальных миниатюр шумановского цикла.

Французский текст и музыкальные темпы написаны Черепниным черной тушью, а ноты — черными чернилами. О словесных записях, внесенных композитором в партитуру, будет сказано нами чуть позже. В центре титульной страницы (см.: Приложение на с. 134) расположено название сочинения, подчеркнутое жирной чертой. Удивительно, но Черепнин приводит оригинальное название Шумана в единственном числе — «Бабочка».

“Papillon”

Справа от названия на французском языке написано:

de Schumann op. 2.
Orchestré par N. Tcherepnine

Слева — слова Интродукция и темп.
Указан метроном (карандашная пометка)⁹.

Introduction
Moderato

Также слева — старинная круглая печать Центральной музыкальной библиотеки Императорских театров. Отсюда можно сделать вывод, что рукописная оркестровая партитура Черепнина была приобретена дирекцией Мариинского театра.

⁸ В главных партиях выступили М. М. Фокин (Пьеро), Т. П. Карсавина (Розалия-Бабочка) и Л. Ф. Шоллар (Тереза-Бабочка). Декорации для этой постановки выполнил М. В. Добужинский.

⁹ Черепнин сохранил шумановский метроном (четвертная длительность равна 138) и темп.

Партитура «Papillon» написана Черепниным для большого симфонического оркестра. В его состав входят: парное «дерево» с добавлением флейты пикколо или третьей флейты, медная группа (четыре валторны, две трубы и три тромбона), струнный квинтет с отдельной партией скрипки соло, две арфы, челеста и набор ударных инструментов (литавры, треугольник, колокольчики, ксилофон, тамбурин, колокол). В партитуре встречаются миниатюры с использованием полного состава оркестра (последние три пьесы № 10–12) и другие оригинально подобранные составы, в которых Черепнин различным образом сочетает оркестровые партии инструментов, добиваясь большей плотности или максимально приближаясь к камерному звучанию (к примеру, Интродукция, пьесы № 7; 9).

Сравним инструментарий «Papillon» с оркестровым ресурсом симфоний Шумана и авторских сочинений Черепнина.

В симфониях Шумана группа деревянных духовых представлена парным составом без видовых инструментов. В пьесах шумановского цикла Черепнин, как правило, дает группу деревянных духовых инструментов в полном (парном) составе. Однако есть отступления в пьесах камерного звучания: в № 7 заняты только один гобой и два кларнета (нет флейт и фаготов), в № 9 нет флейт. Единственный видовой инструмент — флейта пикколо — используется довольно часто (пьесы № 1–2; 4; 6; 10–12), но не всегда для придания блеска и яркости в *forte*, есть эпизоды колористического характера (*piano* и *pianissimo*). Черепнин использует кларнеты в двух строях: *in B* (пьесы № 2; 5–10) и *in A* (пьесы № 1; 3–4; 11–12). Деревянные духовые инструменты звучат соло, в различных тембровых сочетаниях и «перекличках». Когда нужно добиться мягкой ровной звучности, Черепнин использует три флейты (аккордовая тема *Des-dur* в пьесе № 8). Более широко видовые инструменты представлены в симфонических и балетных сочинениях Черепнина: пикколо и альтовая флейта, английский рожок, контрафагот дополняют состав деревянно-духовой группы.

Медная группа симфоний Шумана включает четыре валторны, две трубы и три тромбона (альт, тенор, бас). Он один из первых стал вводить вентильные валторны и трубы в сочетании с инструментами натуральных строев. Однако, как утверждает Ю. А. Фортунатов, с вентильными инструментами Шуман часто обращается как с натуральными [18, с. 104]. Группа медных инструментов¹⁰ в партитуре Черепнина также состоит из четырех валторн, двух труб и трех тромбонов. Примечательно, что партитура «Papillon» содержит три тромбона разных строев (альт, тенор, бас), но обходится без тубы — инструмента,

¹⁰ Медные инструменты не используются в пьесе № 9. Это можно объяснить ее камерным характером.

прочно вошедшего в состав современного Черепнину большого оркестра¹¹. При этом тромбоны он использует чаще, чем трубы, но очень экономно, порой включая на несколько тактов пьесы (аккорды тромбонов в средней части пьесы № 5 и в коде пьесы № 6 усиливают контраст тематических элементов). Оригинальна педаль трех тромбонов во вступительном разделе пьесы № 2 (деталь, которой нет в фортепианной фактуре). Трубы также нередко применяются «точечно», для усиления акцента (пьесы № 3–4; 8). Не исключено, что это могло быть связано с замыслом балетмейстера.

Мелодическая функция трубам и тромбонам задана в пьесе № 10 (реминисценция темы эпизода из пьесы № 6). Тромбоны, кроме того, участвуют в проведении темы среднего раздела пьесы № 3 (в дублировке с деревянными духовыми и струнными), а трубы — в мелодических фразах пьесы № 11.

Квартет валторн — постоянный участник оркестровой партитуры Черепнина¹². Валторнам поручаются главным образом гармонические элементы сопровождения (пьесы № 1; 4; 7; 10). Они задействованы и в исполнении тем аккордового склада (тема рефрена d-moll в пьесе № 6, средний раздел темы Des-dur в пьесе № 8, вступительный раздел пьесы № 10).

Тембр валторн доминирует в репризе пьесы № 3 (проведение темы-пропосты fis-moll в каноне унисоном четырех валторн). Характерным использованием валторн являются фрагменты, воспроизводящие «золотой ход» натуральных медных инструментов. Эта узнаваемая последовательность интервалов лежит в основе темы Гросфатер (пьеса № 12), встречается также в пьесах № 6 (завершение второго эпизода, F-dur) и № 11 (фрагмент темы полонеза D-dur). Очевидно, что, создавая темы на основе натурального интервального хода, Шуман ориентировался на звучание медных инструментов.

Аккорды духовых — деревянных и медных (без тромбонов) — звучат во вступительном разделе «блестящего полонеза» (пьеса № 11) и в изложении темы Гросфатер (пьеса № 12) (прим. 1)¹³.

Тембровый диапазон и штриховая палитра струнных в оркестре симфоний Шумана ограничены¹⁴, чего нельзя сказать о струнной группе в партитуре

¹¹ Три тромбона и туба задействованы в партитурах Черепнина «Принцесса Грёза» (1896, ор. 4), «Зачарованное царство», «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Четыре тромбона и тубу видим в составе оркестра Трех симфонических фрагментов к балладе Э. А. По «Судьба» (1938, ор. 59).

¹² В Интродукции, пьесах № 5 и № 9 нет валторн. Применение двух валторн наблюдается только в пьесе № 2.

¹³ Здесь и далее приводятся нотные примеры из рукописи оркестровой партитуры Н. Черепнина «Papillon» [16] в переписанном и набранном нами варианте.

¹⁴ Подробнее об этом: [19, с. 224–226].

№12 Finale

The image shows a musical score for the finale of 'Papillon' by Nikolai Chopin. The score is for a woodwind and brass section. It consists of six staves, each with a different instrument part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *a2* (second octave). The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brasses (Cornets and Trombones) play a similar pattern. The score is arranged in a system with a brace on the left side.

Пример 1. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 12

Черепнина, представленной различными приемами звукоизвлечения и штрихами (игра arco, pizzicato, con sordino, glissando), тонкой фразировкой в лирических фрагментах (пьесы № 1–2; 4–5; 12), энергичным *martele* и дубль-штрихом в динамически ярких эпизодах (пьесы № 3; 6; 8; 10–11), летящим *spiccato* (пьеса № 9) и тяжеловесным *du talon* (пьеса № 11, эпизод *a tempo risoluto*), прыгающим *saltando* (пьесы № 5–6). Вследствие этого струнная группа приобретает широкий диапазон выразительных средств, разнообразие тембров и красочность звучания. Отметим, что в авторских сочинениях Черепнина тембровый диапазон струнных обогащается использованием таких приемов, как *col legno*, *sul ponticello*, флажолеты, и многочисленными *divisi* с точным указанием количества инструментов (партитура струнного «квинтета» эскиза «Зачарованное царство» порой доходит до 15 строк!).

Отдельная строка партитуры «Papillon» Черепнина предназначена для партии *Violino solo*, которая задействована в семи пьесах из двенадцати

(пьесы № 1–2; 5; 7; 9; 11–12). Особой проникновенностью отличается лирическое соло скрипки в пьесе № 7. Использование солирующей скрипки у Черепнина нередко служит действенным средством создания тембрового диалога и оркестрового контраста. Так, легкая, задорная переключка солирующих гобоя и скрипки (пьеса № 12, тема в размере 2/4) контрастно оттеняется плотным звучанием «духового оркестра» в теме Гросфатер.

В некоторых миниатюрах выделяются партии виолончели соло (пьесы № 5; 9; 10) и альты соло (пьеса № 7, второе предложение периода *As-dur*). В симфониях Шумана смычковые инструменты в сольном качестве не представлены. Напротив, в оркестровых и балетных произведениях Черепнина соло скрипки, альты, виолончели и даже контрабаса встречается довольно часто («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Зачарованное царство»). Нетрудно заметить, что в «Бабочках» Черепнин не отводит контрабасам сольные партии, однако, иногда поручает им самостоятельное ведение басового голоса (пьесы № 1–2; 5; 8). Соединяя виолончели и контрабасы в октаву, Черепнин воспроизводит классические «струнные басы» (в пьесе № 6 первый эпизод *A-dur*, в пьесе № 10 вступительный раздел *C-dur*).

В камерном звучании многих фрагментов партия контрабасов отсутствует. Колористично решена «замирающая» каденция пьесы № 5 (в динамике *ppp*), где Черепнин мастерски выстраивает педальную гармонию струнных (трезвучие *B-dur*) поочередным включением партий (первые скрипки, альты, вторые скрипки, виолончели) и заканчивает ее квинтой контрабасов *divisi* («си бемоль» – «фа») (прим. 2).

Из ударных инструментов в оркестре симфоний Шумана заняты только литавры (в первой части симфонии № 1 они дополнены треугольником). Литавры, неотъемлемый участник классического оркестра, в партитуре Черепнина задействованы весьма экономно (их нет в пьесах № 4–7; 9). В основном партия литавр содержит отдельные удары-акценты или квартовые ходы (доминанта – тоника). Примечательно, что квартовый ход литавр встречается не только в каденциях (пьеса № 1), но и в начале мелодических построений (тема-риспоста *fis-moll* в каноне пьесы № 3, тема Гросфатер в пьесе № 12). В заключительных тактах пьесы № 12, в момент полного истаивания музыки, именно квартовый ход соло литавр («ля» – «ля» – «ре») в динамике *ritardando* завершает весь цикл (тоника отмечена аккордом *pizzicato* виолончелей и контрабасов).

В набор красочных инструментов входят: колокольчики (пьесы № 4; 9; 12), треугольник (пьесы № 4; 10¹⁵–11), ксилофон (пьесы № 11–12), тамбурин (пьеса № 11), челеста (пьесы № 9–12) и две арфы (присутствуют практически

¹⁵ В пьесе № 10 два треугольника.

№5

Lento
solo

Fl. *p*

Cl. in B *pp*

Fg. *ppp* *morendo*

Arpe *sons.harm.*

V-ni I *sord.* *ppp* *morendo*

V-ni II *sord.* *ppp* *morendo*

V-le *sord.* *ppp* *morendo*

Vcl. Solo *p espress.* *dim.*

Vcl.altri *div.* *ppp* *morendo*

C-b. *div.* *ppp* *morendo*

Пример 2. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 5

во всех пьесах, кроме № 6 и № 9). Партии этих инструментов также фигурируют в партитурах симфонических и балетных сочинений Черепнина, написанных во время его работы в дягилевской антрепризе: эскиз для оркестра «Зачарованное царство», балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо».

Тембр арфы наполняет партитуру Черепнина мягкой поэтичной звучностью. В этом усматривается связь с традицией балетной музыки Л. Минкуса, Л. Делиба, А. Адана, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Композиторы применяли соло арфы в лирических балетных адажио. Перечислим такие арфовые шедевры, как вариация Китри из четвертого акта балета Минкуса «Дон Кихот» (1869), арфовые каденции А. Цабеля — «Pas d'action» второй картины «Лебединого озера» и «Pas d'action» первого акта «Спящей красавицы», — включенные впоследствии в балетные партитуры Чайковского, «Прелюдия» и «Романеска» из первой картины первого акта балета Глазунова «Раймонда» (1898, ор. 57). В оркестровке шумановского цикла Черепнин поручает арфе и фигурационные аккомпанементы (пьеса № 7), и короткие арпеджированные взлеты в начале или завершении музыкальных построений (пьесы № 1; 4). В вальсовом фрагменте пьесы № 10 Черепнин выписывает для арфы самостоятельную линию: фигурацию, идущую от звука мелодического голоса вниз по аккордовым тонам, что в сочетании с встречной фигурацией виолончелей создает эффект «струящейся гармонии» (прим. 3).

Черепнин ввел хрустальный тембр челюсты в последних четырех пьесах цикла. Соединение челюсты с солирующим инструментом (флейтой, гобоем, кларнетом, скрипкой) придает мелодиям волшебный колорит. Использование Черепниным челюсты воспринимается как дань уважения балетной традиции Чайковского. Этот тембр идеально подходит для изображения сказочных ситуаций и персонажей. Вспомним знаменитое соло челюсты в «Танце Феи Драже» из балета «Щелкунчик» (1891–1892, ор. 71). Придавая арфе и челюсте немаловажное значение в оркестровке «Бабочек» Шумана, Черепнин явно мыслит в русле балетно-театральной традиции¹⁶.

Включение колокола в коде заключительной пьесы № 12 позволило Черепнину создать имитацию звона башенных часов¹⁷. В смешанном тембре этого звона («ля») сливаются звуки колокола, колокольчиков, октавы арф и *pizzicato* струнных. Черепнин трактует колокол в его звукоизобразительной функции в связи с сюжетной линией цикла Шумана и балета Фокина.

¹⁶ Об использовании арфы и челюсты в балетных партитурах написано в работах Г. А. Безуглой: [20; 21]. К этой же традиции можно отнести и использование сольных партий струнных инструментов.

¹⁷ Ремарка Шумана: «Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs» («Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть») [22, с. 16]. В «Бабочках» под редакцией Клары Шуман эта ремарка отсутствует [23].

№10

The musical score is for No. 10 and is written in 3/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Cl in B:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, then a half note A4, and a dotted half note B4. Markings: *I solo*, *p espress. I solo*.
- Fg. (Fagotto):** Bass clef, 3/4 time. Starts with a half note G2, followed by a dotted half note G2, then a half note A2, and a dotted half note B2. Markings: *pp*.
- Cor in F I,II (Корнет):** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2.
- Celeste:** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *solo pp*.
- Arpa I (Арапа I):** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *mf portamente*.
- Arpa II (Арапа II):** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *sons harmoniques p*.
- V-ni I (Виолончели I):** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *p pizz.*
- V-ni II (Виолончели II):** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *p pizz.*
- Viole (Виола):** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *p pizz.*
- Vcl. solo (Соло скрипка):** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *p*.
- Vcl. altri (Другие скрипки):** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2.
- C-bassi (Контрабас):** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Markings: *pp*.

Пример 3. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 10

Подобный прием наблюдаем в балете Адана «Жизель» (1841), где во втором действии изображается звон церковного колокола в полночь и на рассвете, что связано по сюжету с появлением и исчезновением виллис. Отметим, что имитация механического звука старинных часов встречается в балете Черепнина «Павильон Армиды» («Куранты и Танец часов» № 2), где соединяются тембры флейты, пикколо, кларнета, челесты, арфы, *pizzicato* скрипок. Они дополняются пассажами скрипки соло, кларнета и арфы¹⁸. В балете Черепнина «Маска красной смерти» образ часов приобретает трагическую окраску¹⁹. В дальнейшем тема часов появится в балете С. С. Прокофьева «Золушка» (1940–1944, ор. 87, «Сцена с часами» № 18 и «Полночь» № 38). Очевидно, Прокофьев, ученик Николая Николаевича по классу дирижирования, испытывал влияние творчества своего учителя.

В работе с фактурой шумановских миниатюр Черепнин не перегружает ее излишними деталями, не утяжеляет массивными дублировками, а умело использует оркестровые тембры для передачи легкости, неуловимости, очарования шумановских образов. Контрастные сопоставления, возникающие в чередовании пьес или более мелких разделов формы, он также мастерски обыгрывает оркестровыми средствами, привлекая богатые возможности избранного оркестрового состава. Черепнин проявляет большую изобретательность в применении оркестровых педалей, гармонических фигураций и контрапунктов, не нарушая стилистики фортепианных пьес Шумана.

При выполнении оркестровки цикла «Бабочки» Черепнин бережно подошел к авторскому тексту Шумана: он оставил без изменения структуру (отсутствуют купюры), последовательность пьес и тональную организацию цикла Шумана. Оркестровщики, однако, не всегда придерживаются этого принципа. В качестве примера приведем партитуру «Карнавала» в оркестровке петербургских музыкантов, содержащую изменения структуры и тональностей пьес шумановского цикла²⁰.

Повторность музыкального материала в фортепианных миниатюрах «Бабочек» встречается гораздо чаще, чем фактурно-регистровое варьирование (подобное пьесе № 5). В большинстве случаев Черепнин выдерживает прием точного повтора, выставляя, как и Шуман, знаки репризы в повторяемых фрагментах партитуры. В иных случаях прибегает к видоизменению оркестровки.

¹⁸ Интересно, мог ли Черепнин знать оркестровку балета Ж. Массне «Куранты» («Le carillon» 1891), где тоже применяется колокол?

¹⁹ Характеристика балета Черепнина «Маска красной смерти» и образная сфера часов освещены в работах В. А. Логиновой [3, с. 63–66] и Ю. А. Финкельштейн [24, с. 84–103].

²⁰ Подробнее об этом написано во вступительной статье к партитуре «Карнавал» в оркестровке русских композиторов [25, с. 3–4].

В пьесе № 2 второе предложение периода As-dur, в пьесе № 4 репризное проведение темы A-dur, в пьесе № 5 два предложения темы B-dur в репризе отличаются от первоначального тембрового решения.

Всем элементам фортепианной фактуры Черепнин придает новую тембровую окраску, перенеся их в разные голоса оркестра. Если в оркестровке миниатюр цикла «Бабочки» он всюду сохраняет их изначальное регистровое расположение (лишь иногда в кульминационных разделах некоторых пьес расширяет диапазон дополнительной октавной дублировкой), то в оркестровке пьесы «Papillons» № 9 из цикла Шумана «Карнавал» Черепнин прибегает к смене регистра на более высокий и темброво-регистровым сопоставлениям тематических элементов, что отличается от расположения голосов в фортепианной фактуре Шумана. Кстати, в этой пьесе Черепнин дает оркестровое варьирование в первом периоде B-dur, но выдерживает точный повтор оркестровки в других разделах формы. Это позволяет говорить об избирательности в применении данного приема оркестровки.

В партитуре «Papillon», в соответствии с музыкальным материалом цикла, явно преобладает звучание высоких регистров (партии скрипок, деревянных духовых сопрановой тесситуры), украшенное блестками колокольчиков, треугольника, челесты. Черепнин часто отказывается от «тяжеловесных басов» (напомним, что в партитуре нет тубы, экономно используются контрабасы и басовый тромбон). Поэтому уместно говорить об ощущении легкости, воздушности оркестровки как следствии проявленного такта и чувства меры в работе с «чужим» нотным текстом.

Владея пианистическим мастерством, Черепнин тонко чувствовал специфику звуковой палитры фортепианного стиля Шумана. К примеру, некоторые «фортепианные хитрости» немецкого композитора, такие как прием «истаивания звучности» в коде пьесы № 12 (постепенное снятие пальцев с клавиш), Черепнин также сумел воплотить оркестровыми средствами. Он выстраивает доминантсептаккорд четырех валторн и трех тромбонов (в динамике ppp) с наложением арпеджио арф. С каждым последующим тактом медные инструменты последовательно по одному выключаются, их звучание обрывается флажолетами арфы. «Истаивающий аккорд» завершается звуком «ля» первой валторны (прим. 4).

Таким образом, можно сделать вывод, что в своей работе Черепнин руководствовался не стремлением к стилизации в духе оркестровых приемов Шумана, а намерением отобразить «оркестровость» его фортепианного мышления.

О чем еще может поведать рукопись партитуры «Papillon»? Она сохранила следы работы Черепнина как дирижера в постановке балета Фокина. Партитура содержит разного рода пометы простым и цветными карандашами. Любопытна запись Черепнина, сделанная им, скорее всего, во время репетиций балета.

№12

poco tranquillo **Tempo I**

The musical score is for No. 12, marked *poco tranquillo* and **Tempo I**. It features the following parts and markings:

- Cornia I, II**: *ppp*, *ten.*
- Cornia III, IV**: *ppp*, *ten.*
- Trombone alto**: *ppp*, *ten.*
- Trombone tenore**: *ppp*, *ten.*
- Trombone basso**: *ppp*
- Timpani**: *pp*, *solo*
- Arpa I**: *p*, *sons harm.*
- Arpa II**: *p*
- Vcelli**: *arpeggiato*
- C-bassi**: *pizz.*, *pp*

Пример 4. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 12

Над фермой в последнем такте Интродукции и за 10 тактов до конца пьесы № 12 написано слово «Rideau», что в переводе с французского означает «занавес». В том месте пьесы № 12, где должен вступить колокол, композитор в партитуре нарисовал контур колокола, сопроводив рисунок следующими пояснениями: «3 такта до колодушечки»²¹ и «9 тактов до колокола».

Партитура «Papillon» раскрывает и некоторые детали творческого процесса. Так, мы видим приготовленную строку для валторн в пьесе № 5, а они в ней не принимают участия. Аналогичная ситуация наблюдается в пьесе № 7 с партией контрабасов. Мы полагаем, что Черепнин в ходе инструментовки мог отказаться от применения того или иного намеченного инструмента. Напротив,

²¹ Имеется в виду ксилофон.

в среднем разделе пьесы № 2 на строке флейты карандашом написано «col Violino solo». Очевидно, мысль о соединении этих инструментов пришла во время репетиций.

Подытожим сказанное. Имея в своем распоряжении оркестр, в основных группах совпадающий с оркестром Шумана, Черепнин не отказывается от возможности дополнить его тембровую палитру инструментами, ставшими приметой времени, отразившими тенденцию к усилению колористического начала в музыке и связь с балетной традицией. Он не ставил задачи подражать оркестровому стилю симфоний Шумана, в которых постоянное соединение струнных и духовых обесцвечивало звучание оркестра. При создании оркестровой версии «Papillon» Черепнин ориентировался на фортепианный стиль шумановского сочинения, извлекая заложенные в нем тембровые краски и возможности контрастных сопоставлений. В этой работе совпали талант, мастерство и художественная интуиция Черепнина-пианиста, композитора и дирижера.

Важно также отметить, что в инструментовке пьес цикла Шумана «Бабочки» Черепнин не стремится перейти определенную грань и продемонстрировать оркестровую технику собственных сочинений с присущей им утонченной декоративностью и изысканной сложностью импрессионистской манеры письма²². Исходя из этого, осмелимся сказать, что Черепнин создал уникальный стиль — «оркестровый стиль фортепианных миниатюр Шумана». Благодаря мастерской работе Черепнина партитура «Papillon» послужила прекрасным материалом для жанрового переосмысления музыки Шумана как оркестрово-театрального произведения на балетной сцене.

²² А. Т. Садуова об оркестровке эскиза «Зачарованное царство» пишет: «Тембровые средства как никакие другие способствуют усилению фонической стороны сочинения. Многочисленные приемы звучания струнных (с сурдинами, *divisi*, *solo*, *col legno* и др.), духовых и таких красочных инструментов как колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано придают близкое сонорному, импрессионистское ощущение звука. Именно им отводится важная функция: показать блики, светотени, игру красок и т. п.» [26, с. 80].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Introduction
Moderato
♩ = 138

"Papillon"
de Schumann, op. 2.
Orchestre par N. Черепнина

Fl. I & II
Ob. I & II
Clarin. en D
Fagott I & II
I & II
Horn in F
III & IV
Trombon
Violoncelle I & II
Violoncelle
Violon Solo
Violon I
Violon II
Viola
Cello
Basse

laissez vibrer
cesses
Moderato

Илл. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Интродукция (по партитуре. С. 1)

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова О. Николай Черепнин — родоначальник дирижерского класса консерватории // «Малоизвестные страницы истории Консерватории»: Альманах. Вып. III. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2002. С. 27–30.
2. Левит С. И. Ю. А. Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. 395 с.
3. Логинова В. А. Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург: Изд-во Оренбург. гос. ин-та искусств, 2002. 108 с.
4. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 108 с., ил.
5. Логинова В. А. Лики серебряного века — Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Стачинский: учеб. пос. Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. 262 с.
6. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Издательский дом Композитор, 2000. 373 с., нот.
7. Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль. Фортепианная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 107–197.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство: учеб. пос. для СПО. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 560 с.
9. Боголюбова Л. Д. Музыкальные наблюдения и методические советы педагога-пианиста: уч.-метод. пос. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 120 с.
10. Малинковская А. В. Р. Шуман, «Бабочки» ор. 2 / под ред. Н. П. Корыхаловой. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2014. 48 с., нот. (Мастер-класс на дому).
11. Смирнова Н. М. Фортепианные стили: от Бетховена до Брамса: учебник по авторск. курсу. Саратов, Саратов. Гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. 290 с.
12. Левин И. Искусство игры на фортепиано: учеб. пос. для СПО / пер. с англ. Н. А. Александровой, С. Г. Денисова, науч. ред. С. Г. Денисов. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 64 с.
13. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступ. ст. и пояснения В. В. Яковлева. 2-е изд. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
14. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 550 с., нот., ил.
15. Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова; общ. ред. С. В. Аксюка; предисл. Г. М. Когана. М.: Советский композитор, 1978. 416 с., 13 л. ил.
16. Schumann R. Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine. [Для большого симфонического оркестра. Партитура]. S.l.s.a. [98] стр. 38 см. Переписано // ОНФ ГАМТ, фонд исторических хранений. Собрание электронных копий: балет.

17. Любимов Д. В. «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 30. С. 30–41.
18. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с., нот., илл.
19. Карс А. История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 302 с., ил., нот.
20. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 432 с.: ноты.
21. Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.): дис. ... д-ра. искусствоведения. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 442 с.
22. Шуман Р. Бабочки: для ф.-п.: Соч. 2 / ред. А. Гольденвейзера. М.: Музгиз, 1954. 16 с.
23. Schumann R. Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel. 13 s.
24. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Рос. Акад. музыки им. Гнесиных, 2012. 191 с.
25. Шуман Р. Карнавал: соч. 9: партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра / редакция И. Иордан и Г. Киркора. М.: Музгиз, 1956. 138 с.
26. Садуова А. Т. Импрессионизм в «русских» произведениях Н. Н. Черепнина (на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство») // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 3 (10). С. 74–81.

REFERENCES

1. Kuznecova O. Nikolaj Cherepnin – rodonachal'nik dirizherskogo klassa konservatorii // «Maloizvestnye stranicy istorii Konservatorii»: Al'manah. Vyp. III. SPb.: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2002. S. 27–30.
2. Levit S. I. Ju. A. Shaporin. Oчерk zhizni i tvorchestva. M.: Nauka, 1964. 395 s.
3. Loginova V. A. Tvorcheskij oblik N. N. Cherepnina v kontekste russkogo iskusstva nachala XX veka: lichnost' i stil'. Orenburg: Orenburg. gos. in-t iskusstv, 2002. 108 s.
4. Tompakova O. M. Nikolaj Nikolaevich Cherepnin. Oчерk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1991. 108 s., il.
5. Loginova V. A. Liki serebrjanogo veka – Vladimir Rebikov, Nikolaj Cherepnin, Aleksej Stachinskij: ucheb. pos. Orenburg: OGII im. L. i M. Rostropovichej, 2011. 262 s.
6. Zhitomirskij D. V. Robert Shuman. Oчерk zhizni i tvorchestva. M.: Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, Izdatel'skij dom: Kompozitor, 2000. 373 s., not.

7. *Nikolaeva N. S. R. Shuman. Tvorcheskij oblik kompozitora. Jestetika, stil'. Fortepiannaja muzyka // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 / pod red. T. Je. Cytovich. M.: Muzyka, 1990. C. 107–197.*
8. *Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo: ucheb. pos. dlja SPO. 2-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 560 s.*
9. *Bogoljubova L. D. Muzykal'nye nabljudenija i metodicheskie sovery pedagoga-pianista: uchebno-metodicheskoe posobie. N. Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki, 2012. 120 s.*
10. *Malinkovskaja A. V. R. Shuman, «Babochki» op. 2 / pod red. N. P. Koryhalovoj. SPb.: Kompozitor, Sankt-Peterburg, 2014. 48 s., not. (Master-klass na domu).*
11. *Smirnova N. M. Fortepiannye stili: ot Bethovena do Bramsa: uchebnik po avtorskomu kursu. Saratov, Saratov. gos. kons. im. L. V. Sobinova, 2019. 290 s.*
12. *Levin I. Iskusstvo igry na fortepiano: ucheb. pos. dlja SPO / per. s angl. N. A. Aleksandrovoj, S. G. Denisova, nauch. red. S. G. Denisov. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2021. 64 s.*
13. *Chajkovskij P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i / Vstup. stat'ja i pojasnenija V. V. Jakovleva. 2-e izd. M.: Muzgiz, 1953. 438 s.*
14. *Glazunov A. K. Pis'ma, stat'i, vospominanija. Izbrannoe / sost., vstup. stat'ja i primech. M. A. Ganinoy. M.: Muzgiz, 1958. 550 s., not., il.*
15. *Judina M. V. Stat'i. Vospominanija. Materialy / sost., podgot. teksta i primech. A. M. Kuznecova; Obshh. red. S. V. Aksjuka; Predisl. G. M. Kogana. M.: Sov. kompozitor, 1978. 416 s., 13 l. il.*
16. *Schumann R. Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine. [Dlja bol'shogo simfonicheskogo orkestra. Partitura]. S.l.s.a. [98] str. 38 sm. Perepisano // ONF GAMT, fond istoricheskikh hranenij. Sobranie jelektronnyh kopij: balet.*
17. *Ljubimov D. V. «Karnaval» Roberta Shumana v orkestrovke russkikh kompozitorov // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. 2022. Vyp. 30. S. 30–41.*
18. *Fortunatov Ju. A. Lekcii po istorii orkestrovnyh stilej. Vospominanija o Ju. A. Fortunatove / sost., rasshifrovka teksta, lekcij, primech. E. I. Gordinoj. Red. E. I. Gordina, O. V. Loseva. M.: Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, 2004. 384 s., not., ill.*
19. *Kars A. Istorija orkestrovki / pod red. M. V. Ivanova-Boreckogo, N. S. Korndorfa. M.: Muzyka, 1990. 302 s., il., not.*
20. *Bezuglaja G. A. Novyj koncertmejster baleta: ucheb. pos. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2017. 432 s.: noty.*
21. *Bezuglaja G. A. Muzyka baleta v kontekste muzykal'noj dejatel'nosti horeografov (konec XVI – pervaja tret' XX vv.): dis. ... d-ra. iskusstvovedenija. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 2021. 442 s.*
22. *Shuman R. Babochki: dlja f.-p.: Soch. 2 / red. A. Gol'denvejzera. M.: Muzgiz, 1954. 16 s.*
23. *Schumann R. Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel. 13 s.*
24. *Finkel'shtejn Ju. A. Baletnoe tvorcestvo N. N. Cherepnina v kontekste idej jepohi. dis. ... kand. iskusstvovedenija. M.: Ros. Akad. muzyki im. Gnesinyh, 2012. 191 s.*

25. *Shuman R.* Karnaval: soch. 9: partitura. V instrumentovke russkih kompozitorov dlja simfonicheskogo orkestra / redakcija I. Jordan i G. Kirkora. M.: Muzgiz, 1956. 138 s.
26. *Saduova A. T.* Impressionizm v «russkih» proizvedenijah N. N. Cherepnina (na primere Jeskiza dlja orkestra k skazke o Zhar-ptice «Zacharovannoe carstvo») // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2014. № 3 (10). S. 74–81.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Любимов Д. В. – аспирант; lyubimov.dania@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lyubimov D. V. – Postgraduate Student; lyubimov.dania@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9103-1563>

SPIN-код: 2514-0600

УДК 792.03

ЖЕНЩИНА НА ПОДМОСТКАХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТЕРИИ

Некрасова И. А.¹

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

В статье проанализированы малоизвестные факты из истории западноевропейского средневекового театра, касающиеся выступлений женщин-горожанок в мистериях в XV – первой половине XVI века. Материалы, относящиеся к некоторым постановкам, в частности, к «Мистерии Страстей» (1501) в городе Монсе (Бельгия), к «Мистерии трех мучеников» (1509) во французском городке Роман-сюр-Изер, а также к знаменитой валансьенской «Мистерии Страстей» (1547), позволяют составить представление об исполнении горожанками различных женских ролей, как серьезных (роль Девы Марии), так и аллегорических, и даже комических. Рассмотрены не только подтвержденные данные, но и гипотезы об участии женщин в спектаклях (например, в английских и немецких мистерияльных циклах), выдвинутые современными учеными. В статье цитируются редкие исторические документы, не переводившиеся на русский язык.

Ключевые слова: средневековая мистерия, женская роль, женщина-исполнительница, «Мистерия Страстей» в Монсе, «Мистерия трех мучеников», «Мистерия Страстей» в Валансьене.

WOMAN ON THE STAGE OF A MEDIEVAL MYSTERY

Nekrasova I. A.¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article analyzes little-known facts from the history of the Western European medieval theatre, which relate to the performing art of women in the mysteries in the 15th – first half of the 16th century. Materials related to some historical productions, in particular, to the *Mystère de la Passion* of 1501 in Mons (Belgium), to the *Mystère des trois Doms* of 1509 in the little French town of Romans-sur-Isère, as well as to the famous Valenciennes *Mystère de la Passion* of 1547 allow us to get an idea of the performance of various female roles by the townswomen, both serious (the role of the Virgin Mary), and allegorical and even comic. The article examines not only confirmed data, but also hypotheses about the participation of women

in performances (for example, in English and German mystery cycles), put forward by modern scientists. The article cites rare historical documents that have not been translated into Russian.

Keywords: the medieval mystery, female role, female performer, *Mystère de la Passion* (Passion Mystery) in Mons, *Mystère des trois Doms* (Mystery of the three Martyrs) in Valenciennes.

Принято считать, что на всем протяжении западноевропейского Средневековья женщинам не положено было выступать на площадных сценах перед зрителями: обществом это воспринималось как нарушение гендерных норм. Разумеется, были шутихи, музыкантши, певицы, плясуньи, акробатки — все те, кого называли жонглерессами (*jongleresses* или *menestrelles*¹), но они принадлежали к маргинальной, как тогда полагали, среде. Серьезные роли святых жен и дев в постановках мистерий, равно как и других религиозных действий, доверяли, как правило, мужчинам. Однако в истории театра разных стран все же известны случаи выступлений женщин на мистериальных подмостках, и современные исследователи предполагают, что в реальности таких фактов могло быть значительно больше. Документально они не фиксировались, поскольку то, что мы сегодня квалифицируем как театральное событие, в сознании людей Средневековья осмыслялось в категориях светской жизни или религиозной деятельности, не вычленялось как творческий акт.

Профессиональные актрисы, унаследовавшие свое занятие от позднеримских мим, в Средние века выступали только в Византии, где подвергались осуждению со стороны христианских писателей, безоговорочно приравнивались к блудницам. Эта тема в статье не затронута, поскольку византийские актрисы практически не были известны на христианском Западе (кроме разве что императрицы Феодоры, имевшей актерское прошлое).

Сведения об участии женщин в средневековых духовных действиях зафиксированы в первых основополагающих трудах по театральной медиэвистике (прежде всего, у Л. Пети де Жюльвиля, изучавшего франкоязычные мистерии [1, р. 369–371; 2]), однако эта тема обрела в науке самостоятельность только в последние десятилетия, на стыке историко-театральных и гендерных исследований. На сегодняшний день опубликованы работы Л. Р. Мьюир, К. Нормингтон, М. Катрицки, Г. Парусса [3; 4; 5; 6] и других западных специалистов, по крупицам собиравших фактический материал и выдвинувших ряд оригинальных гипотез о роли женщины в средневековом сценическом искусстве

¹ Слово «жонглересса» в русском языке используется крайне редко, а феминитива у слова «менестрель» вообще нет (как, впрочем, и у русского слова «скоморох»).

с акцентом на социокультурных проблемах. В российской науке эта тема специально не изучалась, за исключением танцевального искусства жонглересс (в трудах Л. Д. Блок [7, с. 63–69], В. П. Даркевича [8, с. 59–73]).

Сюжет настоящей статьи больше связан со сценической практикой: делается попытка воссоздать хотя бы фрагменты женских ролей на основе сохранившихся текстов, предположить, в чем состояла их оригинальность, что приносила женщина-исполнительница в средневековый спектакль.

Женщины, известные как участницы городских мистерийных представлений в XV и XVI веках, были в большинстве случаев обычными горожанками — девицами или замужними, совсем юными или зрелыми. Несомненно, они должны были обладать грамотной речью, умением держать себя в обществе, начатками образования, прежде всего религиозными познаниями. Умение читать, крайне мало распространенное среди горожанок, едва ли было тогда обязательным условием участия в спектакле (даже актрисы профессиональных трупп XVI и XVII веков не всегда были грамотными и учили роли со слуха). Чаще всего эти женщины происходили из зажиточных, уважаемых семейств, которые занимались подготовкой мистерии. Они выступали совместно со своими отцами, мужьями или другими родичами, чем обеспечивали себе необходимые социальные гарантии. Выбор исполнительницы на роль чаще определялся родственными связями, а не способностями. Этических преград при этом не возникало, так как во времена расцвета мистерийного жанра само представление, а также просмотр его считались благочестивым занятием для всех вовлеченных.

В науке о театре вставал вопрос о наличии законодательных актов, возбранявших женщинам играть в мистериях, но ничего до сих пор не найдено. Современные специалисты согласны с авторитетным мнением Л. Пети де Жюльвиля, что не законы, а «обычай запрещал женщинам выходить на сцену в драматических мистериях» [1, р. 371]. При всем том участие женщин (горожанок и даже аристократок) в публичных зрелищах — торжественных процессиях, «живых картинах», мимических мистериях — не только дозволялось, а даже поощрялось, считалось чуть ли не обязательным. Так что средневековый обычай запрещал женщинам не «самодемонстрацию» как таковую, а именно «декламацию» [1, р. 371], т. е. исполнение драматической роли в нашем понимании. Однако и такой запрет нельзя считать всеобъемлющим.

Сохранились данные об участии особ женского пола в разных публичных действиях, возвышенных и курьезных. Так, в 1499 году в Нанте в честь свадьбы короля Франции Людовика XII и Анны Бретонской было устроено представление «Три грации», преломляющее в типично средневековом духе античный сюжет. На роскошно декорированных подмостках «увидели трех дам, какие представлялись девами из давно прошедших времен; и на них были платья

из тонкой красной тафты, отороченные понизу роскошной золотой парчой; а на головах они носили уборы из золотых нитей, вплетенных в волосы, а поверх них — бархатные шапочки, придававшие их лицам чудную красоту...» [цит. по: 9, р. 5]. В истории того же Нанта есть упоминание о театрализованном турнире, во время которого «девица, дочь Мишеля ле Лу, изображавшая Святую Деву, защищала короля Артура, чей герб она покрывала краем своего плаща, подбитого горностаем...» [9, р. 7]². По всей видимости, все это были дамы из высшего общества, для которых публичное выступление в ходе королевского празднества считалось вполне допустимым.

Случай иного рода относится к торжественному въезду в Лилль Карла Смелого, герцога Бургундского, в апреле 1468 года. Как писал историк лилльского театра, опираясь на фрагмент утраченной хроники, среди прочего герцогу была показана устроенная советником, мэтром Патулем, «живая картина» на мифологический сюжет о суде Париса. На «роли» трех богинь постановщик выбрал особ примечательной внешности: Венеру изображала «толстуха Жюльенна» («и среди тысячи женщин нельзя было сыскать толще и выше, чем была она»); представлять Юнону должна была Жакетта Брокетт («длинная и тощая, будто имела лишь кожу да кости, худая точно цапля»), а в образе Паллады появилась некая Фавиньон, широкоплечая и долгоногая горбунья. «И были сии дамы все три обнажены и украшены золотыми венцами в волосах, столь роскошно и красиво, как того требовала история» [10, р. 54]. Париса изображал сам мэтр Патуль. Из документа следует, что в момент появления Карла Смелого был дан звуковой сигнал к отдергиванию занавеса, скрывающего помост и «живую картину» на нем. При виде зрелища герцог разразился одобрительным хохотом [10, р. 54–55]. Подобное действие, характерное для средневековой смеховой культуры во всей ее грубой телесности, можно оценить как паратеатральное; специфически гендерный аспект в его описании никак не отмечен.

К начальным временам царствования Франциска I, когда во Францию стали проникать итальянские ренессансные влияния, но театр оставался, по сути, средневековым, относится история, разворачивающая вопрос под другим углом. В 1515 году власти Гренобля готовили к королевскому визиту пышное зрелище (шествие ли, «живые картины» или полноценный спектакль — неизвестно) с участием лиц обоего пола. Однако местные «дамы и девицы» воспротивились замыслу, о чем свидетельствует запись в городской латинской хронике: «...Ни дамы, ни девицы не желают играть на подмостках по случаю королевского визита: что следует предпринять. Постановили, чтобы господа Шантарель, Мартен, Жофffre, Галиффе, Кокто,

² Король Артур в данном случае — персонаж. Описание относится к началу XVI в.

Ф. Бургондион, Дарбион и Фонтан сделали одолжение и обратились к отцам и матерям или супругам сих жен и дочерей и посовещались с ними, как убедить тех играть согласно указаниям господина каноника де Прато»³ (из протокола обсуждения проблемы [11, р. 662]). Здесь речь шла не о запрете женщинам выступать, а, напротив, о намерении официальных лиц заставить женщин выйти на сцену. Кто одержал верх, установить нельзя, так как мейерпрайе не состоялось. Насколько известно, визит молодого короля был перенесен на более поздний срок.

Итак, выступление дамы перед публикой на средневековых подмостках не воспринималось как нечто в принципе невозможное. Но такое выступление не считалось театральным, ни в коей мере не приравнивалось к игре гистрионов — жонглеров и жонглересс. Многое зависело от местных традиций, от целей организаторов зрелищ. Свидетельства, которые будут рассмотрены далее, не позволяют вывести общие закономерности, лишней раз доказывая, что театральная культура Средневековья отмечена немалым разнообразием.

Данные о выступлениях женщин в мистериях представлены далее в хронологическом порядке⁴ на основе трудов ученых XIX–XXI веков. Л. Пети де Жюльвиль счел достойными упоминания лишь три случая (в 1468 году в Меце, в 1535 году в Гренобле и в 1547 году в Валансьене) [2, р. 32], хотя им были зафиксированы и другие факты и имена женщин-участниц мистерийных представлений. Специалисты XX века и наших дней эти данные существенно дополнили.

Самый ранний из известных примеров участия женщины в духовном действе, вероятно, — «Рождество Богородицы и Детство Иисуса» в южно-французском городе Тулоне. Это представление, относящееся к разряду мимических мистерий или мистерий-процессий, состоялось в декабре 1333 года при участии видных городских семейств. В архиве местного нотариуса найден перечень семидесяти действующих лиц и исполнителей, включая «юницу Луизон Амильо» в образе «Марии юницы и во цвете лет» [2, р. 3]⁵. Судя по всему, девушка была благородной крови, выступала вместе с родственниками (в перечне есть другие участники по фамилии Амильо) и исполнила несколько сцен из истории Богородицы.

³ Каноник де Прато, он же Сибу Пра, был известным устройтелем мистерийных зрелищ во французском регионе Дофине.

⁴ Перечни фактов в хронологическом порядке приведены в: [3; 6], но в этих работах мистерий не отграничены от других средневековых жанров.

⁵ Этот факт Л. Пети де Жюльвиль отметил, но не соотнес с темой выступлений женщин.

Ко временам повсеместного распространения больших городских мистерий относится постановка игры о святой Екатерине⁶, зафиксированная в лотарингских «Хрониках города Меца» (1468). В вольном и богатом городе Меце часто устраивались мистерияльные зрелища, но это конкретное представление, сыгранное в течение трех дней на Троицу 1468 года, современники расценили как весьма необычное. Удивило прежде всего исполнение заглавной роли св. Екатерины не юношей, как в других постановках, а девушкой-горожанкой. Имени этой «юной девицы в возрасте примерно XVIII лет» [13, р. 361] хронист не назвал (что совсем не удивительно), указав только, что она — дочь Деде-стекольщика с улицы Фур-дю-Клуатр. В ранней «Мистерии о святой Екатерине», сыгранной в Меце за тридцать пять лет до этого, исполнитель главной роли (нотариус) носил ту же фамилию Деде. Более чем вероятно, что дочь стекольщика приходилась ему родственницей (внучкой?) и даже (предположим, что к тому времени он был жив) могла воспользоваться его практическими советами — если, конечно, играли один и тот же текст.

То, что хронист считал нужным сказать об игре девушки, свидетельствует об ее одаренности, о серьезной работе над ролью и об успехе у зрителей: «... Она чудесно выполнила свою задачу к радости и удовольствию каждого». Особо восхитило писателя, что «означенная девица» выучила назубок «XXIII С. [двадцать три сотни] стихов» своей роли, «и говорила сия девица столь живо и благочестиво, что многих людей заставила плакать, и имела она приятный для всех облик». Но в памяти современников это выступление осталось не столько фактом искусства, сколько поворотом женской судьбы: итогом успеха на сцене стало «богатое замужество» дочери стекольщика с благородным воином по имени Анри де Латур, который «в нее влюбился, ибо получил большое удовольствие, на нее глядя» [14, р. 361].

Необычным был также факт показа этой мистерии не на городской площади, а в сакральном пространстве — во дворе доминиканского монастыря [14, р. 361]. Для возведения сцены и мест для зрителей потребовалась

⁶ Текст до нас не дошел. В XV веке представления о св. Екатерине ставились в Меце несколько раз. В 1433 году это была «Игра о святой Екатерине» в трех днях, где заглавную роль исполнил Жан Деде, нотариус по профессии (см.: [2, р. 11]). В 1486 году — «Мистерия о святой Екатерине с горы Синай» (*Sainte Catherine du mont Sinai*); в главной роли — юноша Лионар, подмастерье цирюльника [2, р. 52]. Рассматриваемая здесь мистерия, также трехдневная, предположительно называлась «Игра о госпоже святой Екатерине Сиенской» (*Le jeu de madame sainte Caitharine de Sienne*). Но, возможно, слова *Sinaï* и *Siene* были перепутаны при прочтении рукописи. Маловероятно, чтобы в 1468 году в Меце сочинили пьесу на основе жития Екатерины Сиенской, итальянской святой, канонизированной всего семью годами ранее (1461). (Сомнение было высказано еще в «Словаре мистерий» Ж. де Дуэ [12, col. 229]). В одной из современных работ [13] выдвинута гипотеза о новой мистерии, правда, без достаточных оснований. Автор настоящей статьи придерживается версии об одном и том же тексте, опираясь на косвенные данные.

существенная перестройка, даже снос внутренних стен, и эти работы финансировала зажиточная и набожная горожанка Катрин де Бодош, инициировавшая постановку. Все действие, организованное женщиной и сыгранное с участием женщины, должно было носить особо возвышенный характер.

К 1499 году относится первое упоминание об участии женщин в английских городских циклических мистериях, а именно запись: «Женщины города — Успение блаженной Марии» [*The wyfus of the town assumpcion beate Marie*] [цит. по: 4, р. 40], относящаяся к распорядку Честерского мистерияльного цикла, к распределению эпизодов между различными городскими организациями. О том же сообщалось и в документе, датированном 1539–1540 годами, относящемся ко временам Реформации, когда мистерии в Англии стали повсеместно запрещать [см. 4, р. 40]. Занимались ли честерские горожанки только подготовкой зрелища или сами выходили на подмостки? Этот вопрос изучался современными специалистами⁷, однако подтверждения тому, что во времена расцвета английского средневекового театра женщины действительно играли женские роли, не были найдены. Документы зафиксировали участие женщин в финансировании, подготовке и организации спектаклей, обслуживании актеров, присмотре за повозками-педжентами и т. д. Но ни одно имя исполнительницы мистерий в Англии, насколько известно, в истории не сохранилось.

Большая часть интересующих нас сведений датируется XVI веком. Это обусловлено не столько тем, что женщины в ту эпоху чаще выходили на мистерияльную сцену, сколько большей сохранностью документации.

Знаменитая «режиссерская книга», относящаяся к многодневной «Мистерии Страстей» (1501) в бельгийском городе Монсе, впервые опубликованная Г. Коэном в 1925 году [16], отмечает участие нескольких женщин. Здесь обнаруживается любопытный случай разделения большой роли Девы Марии на несколько частей. Двум девушкам поручили начальные эпизоды этой роли, а заключительную часть играл по традиции мужчина.

В первом дне мистерии образ «Марии VII лет» должна была воплотить «дочь Жоржа де ле Мотта» (не названная по имени; вероятно, совсем юная особа). Единственная сцена с ее участием (введение Марии во храм) невелика: у героини там всего две реплики в две строки каждая [16, р. 48].

«Марию XIII лет» [16, р. СII] представляла девушка по имени Водрю⁸, дочь Жоржа де ле Нерля. Роль четырнадцатилетней Марии была несравнимо

⁷ См. детальный анализ источников в монографии К. Нормингтон [4, р. 35–54]. Согласно одной из недоказанных гипотез, женщины могли играть в английских мистериях в самый ранний период, в XIV в., так как исполнение мужчинами женских ролей до конца XV в. документально не подтверждено (см.: [4, р. 36–37; 15, р. 45]).

⁸ Имя — в честь популярной местной святой Водрю, или Вальтруды Монской.

больше и сложнее, она включала несколько развернутых эпизодов и многофигурные мизансцены (в том числе с участием аллегорических персонажей): обручение с Иосифом, Благовещение, встреча с Елизаветой, объяснение с Иосифом, путешествие в Вифлеем и собственно Рождество. Если расценивать этот материал как полноценную драматическую роль в нашем понимании, то она исключительно трудна: требовалось сыграть, как Мария-девочка становится Богородицей.

У героини не очень много текста, в основном — двустушия, однако мизансценический рисунок насыщен, в «режиссерской книге» предусмотрено много случаев, где требовалась невербальная выразительность, разнообразие жестов и движений — впрочем, не выходящих за рамки привычно-бытовых. Примеры ремарок, относящихся к Марии — «дочери Жоржа»⁹: «Здесь должна быть предупреждена Мария, чтоб приподняла она свой живот, дабы показать, что понесла»; «Напомнить Марии, дабы шла к Иосифу с большим животом, как сказано» [16, р. 59]. Из Назарета в Вифлеем Мария должна была ехать верхом на осле (судя по всему, живом), которого вел под уздцы Иосиф [16, р. 62].

Водрю де ле Нерль исполняла и саму сцену Рождества, которая в монсской мистерии необыкновенно зрелищна, однако главное таинство в вифлеемской пещере было намеренно скрыто от зрителей. Сама пещера, куда уходила Мария, была поначалу затенена, над и перед ней разворачивались красочные картины с участием ангелов и пастухов, пришедших на поклонение. Затем, как указано в ремарке, «дается там [внутри пещеры] много огней и свет Рождества», звучит музыка и появляется коленопреклоненная Мария с новорожденным Иисусом [16, р. 69].

Как в спектакле происходила замена девушки на актера-мужчину, не вполне ясно. Последний раз Мария («дочь Жоржа») упомянута в «режиссерской книге» в диалоге с пастухами [16, р. 74]. Далее по тексту идет сцена поклонения волхвов, где Мария присутствует без слов (кто ее играет — непонятно), а в следующем эпизоде реплика Богородицы (*Nostre Dame*) отписана Жакмену л'Экринье [16, р. 76]. Все дальнейшие сцены с участием этой героини должен был играть он. Интересно, что «дочь Жоржа» получила в мистерии еще одну, скромную роль Новобрачной в эпизоде «Брак в Кане Галилейской» [16, р. 153–157], а в образе Богородицы там действовал Жакмен л'Экринье, то есть актер-мужчина.

Как выявил Г. Коэн, в монсском действе выступала еще одна девушка по имени Водрю, записанная как «девица Водрю», или «Водрю (Роже-ри)». Она появлялась в одном из эпизодов третьего дня в образе одержимой

⁹ В издании Г. Коэна при репликах указаны имена тех, кто их произносит, но принцип выдержан не везде.

Эльдегонды, дочери Хананеянки [16, р. 183–184], из которой Христос изгонял бесов. Скорее всего, именно вторая Водрю исполнила и роль дочери Иродиады (названной в данной мистерии не Саломеей, а Флоранс) в третьем дне. Эта героиня танцевала перед Иродом¹⁰ («Тогда идет она плясать мореску под звуки тамбурина, а потом тамбурин ненадолго умолкает, а девица все пляшет» [16, р. 189]). Тожество имен побудило Г. Коэна утверждать, что роль дочери Иродиады играла Водрю де ле Нерль [16, р. СII], но это кажется почти невероятным, так как от актрисы-любительницы потребовался бы чрезмерно широкий диапазон приемов. А вот одержимая бесами дочь Хананеянки, которая должна была выражать свое состояние экспрессивными жестами, и пляшущая дочь Иродиады — роли схожие настолько, чтобы их могли поручить одной (вероятно, пластически одаренной) участнице спектакля, то есть Водрю Рожери. Одна из двух Водрю выступала еще в кратком эпизоде четвертого дня как Виктория, третья из дев Сионских, оплакивающих Христа на крестном пути [16, р. 356–357] (остальных дев и жен играли мужчины), но в последней роли не было ничего выразительного.

Очень интересный материал предоставляют найденные в XIX веке документы о постановке французской провинциальной мистерии, однократно сыгранной в 1509 году (27–29 мая) в городке Роман (Роман-сюр-Изер) в области Дофине. Эту «Мистерию трех мучеников» (*Mystère de trois Doms*, в документах называлась также *Le jeu des Trois Martyrs*) по житию местных святых Фелициана, Северина и Экзуперия составил каноник Сибу Пра из Гренобля (при участии прославленного мастера жанра Клода Шевале) [11]. Мистерия была поставлена с большими затратами, ее отличала невиданная роскошь костюмов и аксессуаров [11, р. LII]¹¹, особенно женских.

Согласно перечню действующих лиц и исполнителей, практически все женские роли в этой мистерии были сыграны женщинами: замужними и незамужними, из лучших дворянских и буржуазных семей города. Их мужья и прочие родственники тоже были участниками спектакля [11, р. 593–598]¹². Из почти ста ролей пятнадцать¹³ — женские, и только одна женская роль досталась мужчине. Исполнительниц было десять, некоторые из них появлялись

¹⁰ Пляска Саломеи — очень популярный в Средние века женский танцевальный номер, исполнявшийся на пирах жонглерессами, изображенный и описанный в разных источниках (напр. см.: [7, с. 63–69; 8, с. 61–62, 70–73]. Морески тоже входили в их репертуар. Но здесь, очевидно, выступала не профессиональная танцовщица, а любительница-горожанка.

¹¹ Костюмы были изготовлены за счет самих исполнителей.

¹² Публикаторы мистерии дополнили перечень биографическими сведениями из архивных источников, указав родственные связи исполнителей и исполнительниц.

¹³ Еще одна женская роль сохранилась в тексте второго дня, но не вошла в спектакль.

перед публикой в разных образах. Таким образом, распределение ролей в этой конкретной мистерии в гендерном отношении не отличалось от привычного в наши дни, но для Средневековья это — уникальный случай. Женщинам были доверены даже аллегорические образы, и других таких примеров история городских театральных зрелищ не знает.

В прологе к «Мистерии трех мучеников» перед зрителями появлялись четыре нарядные дамы. Аллегорию Тишины представляла «Глод [Клода], жена мастера Жоффре Ваша и дочь Жирара Шатена» [11, р. 593]. Отец исполнительницы, по профессии монетчик, самое уважаемое лицо в городе, выступал в роли римского императора Севера и был одним из организаторов всего действия¹⁴. Три другие дамы воплощали образы трех континентов: Азии (Сюзанна Алекс, дочь купца, также участвовавшего в подготовке мистерии), Африки (Монд Одоард, жена дворянина Понсона Одоарда и дочь Жакотена Легра) и Европы (Луиза, дочь Жеана де Манисье, еще одного организатора) [11, р. 593].

Эта вступительная картина была исключительно женской и, по всей видимости, очень красивой, эффектной и музыкальной. Все четыре участницы должны были обладать яркой внешностью, что называется, женской статью, звучными и красивыми голосами. Даме Тишине, выступавшей «посреди помоста», была доверена вступительная песня с призывом к зрителям умолкнуть, чтобы смотреть и слушать мистирию. «Увидите вы римлян кровожадных, Затем Христовой веры торжество» [11, р. 7], — обещала она. Три героини-аллегории, вступающие с ней в диалог, появлялись на верхнем уровне сценической конструкции на трех специально построенных башнях по углам игровой площадки [11, р. 4]. Они вещали от имени трех частей света и отстаивали каждая свое историческое величие. Все три желали посмотреть представление, однако Дама Тишина, наделенная властью, изгоняла Даму Азию и Даму Африку как не знавших Христа, и позволяла остаться только Даме Европе. В тексте этой мистерии (по мнению специалистов, не отмеченном большими литературными достоинствами [11, р. V]) обнаруживается причудливая смесь исторических данных, античной мифологии и средневековой фантастики. В речах дам-аллегорий, открывающих действие, автор особо постарался проявить свою эрудицию. Можно представить, насколько трудоемкой для исполнительниц была задача освоить подобные стихи и как непривычно публике было воспринимать «ученые», метафорические слова именно из женских уст.

Исполнительницы пролога были заняты и в основном действии. «Указанная Монд, что играла Африку», выходила еще в двух аллегорических ролях: Божественного Вдохновения (*Inspiracion divine*) и Души человеческой (*Soulas humein*).

¹⁴ Всего было девять «комиссаров», осуществлявших общее руководство (см.: [11, р. XXIX]).

Сюзанна Алекс, «что играла Азию», представила также Божественную Благодать (*Grace divine*). Роль включала монологи, пение и, согласно ремаркам, сложную партитуру движений.

В «римских» эпизодах мистерии появлялись «госпожа Юлия, жена императора» («благородная дама Жеанна дю Буассон, жена господина Пьера Варса») и Аржентина, дочь ее («вышеназванная Луиза де Манисье, что играла Европу») [11, р. 594]. Они участвовали в драматических событиях, определенных враждой сыновей императора, Антонина и Геты, закончившихся братоубийством на глазах у матери и оплакиванием Геты. Сцены с ними во всех трех днях мистерии были разделены большими промежутками, значит, требовалось подчеркивать узнаваемость этих дам для публики (по всей вероятности, «царственными» одеяниями и соответствующей манерой поведения).

Особы императорской фамилии должны были зримо и пластически отличаться от героинь-горожанок, родственниц трех главных героев — сестры св. Северина (ее играла Алиса, жена мастера Жеана Боннио), матери св. Фелициана (исполнительницу звали Арньер, жена Понсона Люка) [11, р. 595] и второстепенных фигур того же статуса. Если допустить, что исполнение не сводилось к декламации, но включало приемы игры как таковой, начатки перевоплощения, то именно в этих ролях не было трудностей: героини действовали в «домашнем» кругу, их настроения и реакции были обусловлены реальными, а не сверхъестественными и не чисто умозрительными мотивами. По сюжету они провожают Северина, Фелициана и Экзуперия с посольством в Рим, затем узнают об их аресте, тщетно молят о спасении, а затем сопровождают героев к месту казни. Сестра Северина произносит эмоциональный, почти что трагический монолог под стенами темницы, где заключен ее брат, призывая «бездну» поглотить ее, ибо страдания невыносимы [11, р. 438], а мать Фелициана выражает свою скорбь в преддверии гибели сына в строфах, подобных народной песне: «Где найти спасенья? / Нету утешенья / Матери скорбящей...» («*Qui pourra soustraire / La dolante mère / Si desolative?..*» [11, р. 439]).

В «Мистерии трех мучеников», выстроенной по всем канонам жанра, в соединении «высокого» и «низкого», обнаруживается также редкий факт появления женщин, а не ряженных фарсеров, в двух низкокомических ролях¹⁵.

¹⁵ В тексте второго дня имелась третья комическая роль «мошеницы» Бландеты, но в спектакль сцены с ней не вошли [11, р. 596].

Эгрету, жену трактирщика, сыграла жена нотариуса Пьера Виллара [11, р. 595]¹⁶. Сцены с ее участием отмечены бытовым юмором, включают приготовление еды и угощение. Но самый любопытный образ — особа по имени Пудрефина (*Pouldrefine*), обозначенная в ремарке как «палачова б...» («*p... du borreau*»), в исполнении «вышеназванной Глод, что играла Тишину» [11, р. 596]. Получается, что замужня дама, дочь одного из самых почтенных горожан, которой было доверено исполнение ведущей аллегорической роли в прологе, взяла на себя также роль подружки палача, написанную самыми грубыми словами. (В составлении текста мистерии принимал участие мэтр Шевале, и, скорее всего, эффектные «низкие» сцены принадлежали его перу [11, р. LV].)

Роль Пудрефины объемна и разнообразна по рисунку, включает пространственные реплики, пение и пританцовывание, много физических действий, сопровождающихся эмоциональными восклицаниями (в сценах пыток и казней). Эта героиня вместе с палачами издевалась над христианами, брошенными в темницу, и даже ассистировала при их повешении, подавая инструменты. Присутствие девки в компании безжалостных мучителей должно было усиливать унижение, которому подверглись герои-мученики. После казни все злодеи собирались в трактире, где Пудрефина вызывала гнев своей прожорливостью. Спровоцированная ею ссора переросла в массовую драку, в ходе которой, судя по ремаркам, применялись акробатические трюки и игра с оружием, в дело вмешивались черти, сцену окутывал дым и адское пламя [см.: 11, р. 516]. В конце концов, черти всех утаскивали в ад.

Два наиболее контрастных и наиболее обобщенных женских образа в «Мистерии трех мучеников», соответствующие двум традиционным «полюсам» мистериального театра, — это Богородица и Прозерпина. Образ Пречистой Девы воплотила «Жакмин, жена указанного Жеана дю Буа»¹⁷ [11, р. 596]. Она появлялась во всех трех днях только на верхнем уровне сценической конструкции, т. е. на «небесах», и обращалась с просьбами к Богу о ниспослании помощи главным героям, а после их казни, вместе с Божественной Благодатью и другими аллегориями, принимала в раю души мучеников [11, р. 499–501]. Роль представляется чисто декламационной; основная поза Богородицы — коленопреклонение перед Богом.

¹⁶ Ее имя было указано в рукописи, но оказалось нечитаемым и потому не воспроизведено в издании. Пьер Виллар, уважаемое в городе лицо, исполнил одну из трех главных ролей — святого Экзуперия. То, что его жена получила маленькую и несерьезную роль трактирщицы, отчасти доказывает, что распределение ролей в этой мистерии было обусловлено не социальным статусом участников, а творческими способностями или внешними данными.

¹⁷ Супруг, в реальной жизни нотариус и городской секретарь, сыграл «императорского секретаря» в «римских» сценах и еще две роли.

«Адская богиня», главная дьяволица Прозерпина — единственный женский образ, порученный в этой мистерии мужчине, мэтру П. Дрижону, нотариусу [11, р. 595]. Прозерпина вместе с другими дьяволами раз за разом вылезала из ада и атаковала грешников на земле, все время пребывая в движении. Роль не содержала драматической сложности, но требовала физической силы, ловкости и выносливости, потому (и в соответствии с традицией) была исключена из числа женских.

Если судить по тексту «Мистерии трех мучеников» и сопровождающим его ремаркам, женское присутствие в спектакле было крайне важным; от исполнительниц требовались незаурядные данные, речевое и пластическое мастерство. Но едва ли стоит преувеличивать художественный уровень исполнения: действие было однократным; никто из участников, а тем более участниц, заведомо не мог обладать актерскими умениями и даже большим зрительским опытом. С исторической дистанции мы можем осмыслить лишь «идеальный спектакль», зафиксированный в тексте, каким его хотели видеть авторы — Сибу Пра и Клод Шевале. Последних можно считать профессионалами мистериального театра.

Известные нам постановки мистерий с участием женщин были разовыми, но масштабными событиями в истории провинциальных городов. Годом позже «Мистерии трех мучеников», в 1510-м, во французском городе Шатоден на Луаре (графство Дюнуа, современный департамент Эр-и-Луара) была сыграна восемнадцатидневная «Мистерия Страстей». От нее сохранились только финансовые документы, опубликованные в конце XX века. Из них следует, что исполнителями были «многие мужчины и женщины», в основном — семьями [17, р. 116]. Среди женских образов этой традиционной евангельской мистерии была особо выделена Мария Магдалина, само действие разыгрывалось на городской площади перед ратушей и церковью Марии Магдалины. В документах отмечено, что приор местной обители св. Магдалины Франсуа Суэф получил плату за «обучение и наставление жены Жеана Русселе, каковая сыграла в указанной Мистерии роль Магдалины» [17, р. 162]. Роль Магдалины в известных нам «Мистериях Страстей» практически никогда женщинам не доверяли, а здесь сочли это возможным, но при углубленном предварительном изучении под присмотром монаха.

С мистериями в Романе и Шатодене перекликается по-своему уникальная постановка того же времени в немецкоязычном регионе — боценская «Мистерия Страстей» (1514). Город Боцен в южном Тироле (современный Больцано в Италии) был важным центром мистериальных представлений на протяжении долгого времени [18]. В истории остались имена обоих устройств мистерии 1514 года: это учитель Бенедикт Дебс (?–1515) и художник Вигил Рабер (?–1552). Место показа — внутреннее пространство церкви, а не привычная

городская площадь. Сохранился чертеж симультанной сценической конструкции авторства В. Рабера. Эта постановка, как отметил В. Ф. Колязин, была во многих отношениях «беспрецедентным случаем» [19, с. 68]: длилась семь дней, что для немецкоязычных мистерий не характерно (самые большие из них — двух- или трехдневные), потребовала чрезмерных материальных затрат и включала более сотни действующих лиц. Как и во французской «Мистерии трех мучеников», женские роли (около двадцати) в ней исполнили женщины, хотя с большим количеством исключений, относящихся к «верху» и «низу» традиционной иерархии образов [18, р. CCXLIV–CCXLV; 5, р. 23–24]. Роли Богоматери, Марии Иаковлевой и Марии Саломеи исполняли мужчины, и мужчины же играли сводню, колдунью и девку в «низких» эпизодах. Некоторые женские роли в этой многодневной мистерии делились на части и поручались нескольким женщинам или женщинам и мужчинам.

Имена участников представления, внесенные в перечень В. Рабера, указывают на семейные и домашние связи: так, жена горожанина Ганса Брельота¹⁸, исполнителя роли Пилата, играла жену Пилата; Ганс Крамер и его жена играли родителей Слепца, их дочь Эндль — роль дочери Хананеянки. Вольфганг Фюрст исполнял роль Адама, а две его служанки, Анна и Эндль, — часть роли Марии Клеоповой и «вторую деву» соответственно. Мария, дочь трактирщика Йорга Рустера (исполнителя ролей Авраама и Никодима), получила вторую часть роли Марии Клеоповой [5, р. 23–24].

Мария Магдалина была поручена трем или даже четырем участницам. Вот еще одно исключение из правил, относящееся к этой мистериальной роли. В Боцене ее должны были играть Мадлен из Линдау, Гретль Федерль из Крэмса, дочь каменщика Фрица Флазера (или Глазера) и, вероятно, служанка из дома В. Фюрста [5, р. 23]. Впрочем, не установлено, все ли они выступали по очереди перед зрителями или кто-то, в статусе дублерши, только репетировал. С другой стороны, девице по имени Людль Ян Гольтшмид, сестре Йохума Гольтшмида (выступавшего в роли Иоанна Крестителя), предположительно доверили сразу три роли: Евы, Хананеянки и грешницы перед Христом. Однако в перечне при первых двух ролях указаны, кроме нее, имена мужчин, так что не исключено, что и здесь предполагалось дублирование. Не названная по имени «жена мельника» тоже была занята в трех ролях, причем принципиально несхожих: жены лекаря-шарлатана (с мужчиной-дублером), Марфы и Вероники.

На взгляд современного исследователя, привлечение женщин-горожанок в этот конкретный спектакль объяснимо практической надобностью — продолжительностью репетиций и самой игры, а разделение некоторых женских

¹⁸ Личные имена многих женщин в перечне не указаны.

ролей на части или же их дублирование можно трактовать как разумную предусмотрительность организаторов [5, р. 23]. Но, как в большинстве случаев, не сохранилось никаких свидетельств того, как было воспринято подобное действо: лучше или хуже была сыграна мистерия с участием женщин по сравнению с привычной мистерией с мужским составом. В целом можно утверждать, что в немецкоязычном регионе примером для подражания это не стало. Есть сведения, что в конце XV века горожанки принимали участие в Люцернских мистериях [5, р. 26], однако, скорее всего, как и в Англии, это была не игра, а труды за сценой.

В новейших исследованиях, посвященных театру немецкого Средневековья, появились неподтвержденные гипотезы об участии женщин в отдельных постановках. Так, публикатор «Аугсбургской мистерии Страстей» предположила, что в конце XV – начале XVI века женщины могли исполнить несколько ролей в представлении этой мистерии, организованном местным братством св. Ульрика, в состав которого входили женщины (в частности, небольшую, но «серьезную» роль Привратницы [20, р. 172–176]).

В документах, относящихся к позднему этапу истории мистерийного театра во Франции и франкоязычном регионе, найдено еще несколько достоверных свидетельств о выступлениях женщин.

20 мая 1526 года в Валансе (регион Дофине) была сыграна агиографическая мистерия на местном материале: «Игра о трех мучениках» (Феликсе, Фортунате и Ахиллее)¹⁹. В представлении участвовали клирики и миряне, всего двадцать два человека, из них в городской хронике особо отмечены две дамы — «жена господина де Дорна», представлявшая Богородицу, и Сюзанна де Женас (из знатной семьи), которая воплотила «святую Голубицу» [цит. по: 11, р. 871] (по мнению исследователя XX в., имелся в виду образ Духа Святого [21, р. 28]).

В Гренобле на Троицу (14 мая 1535 года)²⁰ была представлена «Мистерия Страстей», где в роли Девы Марии выступила молодая горожанка Франсуаза Бюатье, или Бюатери (Vuatier, Vuaterie). Об этой конкретной мистерии известно мало, поэтому судить, насколько объемной была роль, не представляется возможным. Но нет сомнений, что юная Франсуаза исполнила ее от начала до конца, включая сцену Распятия (в отличие от мистерии в Монсе, где роль делилась на части). Автор латиноязычной хроники, зафиксировавший событие, не поскупился на похвалы: «Движения ее и голос ее, понравившийся

¹⁹ Эта мистерия исполнялась в XV и XVI веках несколько раз с промежутками в четверть века ради избавления города от эпидемий [21, р. 11–12]. Текст мистерии до нас не дошел

²⁰ Дата была уточнена цитируемым исследователем. Во всех остальных трудах по истории театра она с ошибкой.

силою и легкостью речи, вызывали всеобщее восхищение, тем паче что у женщины сей изящество и красота с красноречием сочетались» [22, р. 48]. Это редчайшая характеристика не просто присутствия женщины на мистериальной сцене, но успешного исполнения ею большой сложной роли, особенно — владения словом.

Хорошо изученная, богато документированная двадцатипятидневная «Мистерия Страстей», представленная в Валансьене (франкоязычная Фландрия) в 1547 году, исполнялась преимущественно мужчинами (всего 169 ролей и 73 участника) [23, р. 17]. Но роль Богоматери в полном объеме была доверена девушке по имени Женетта Караю (по всей вероятности, родственнице клирика Филиппа Караю, который был одним из организаторов действия) [1, р. 370]. В постановке участвовали и другие девицы из почтенных городских семей — Женетта Ватье, Женетта Тартелетт, Сесиль Жерар, Коль Лабекен. Однако они исполняли небольшие и в основном бессловесные роли храмовых прислужниц, дев Иерусалимских, служанок [23, р. 19]. Таких значительных героинь, как Мария Магдалина, св. Анна, св. Елизавета, Иродиада, царица Искаротская, аллегии Истины, Справедливости, Милосердия и др., играли мужчины.

На знаменитых миниатюрах к валансьенской мистерии [24], выполненных художником Юбером Кайо через тридцать лет после показа, едва ли следует искать хоть какого-либо портретного сходства, хотя бы по той причине, что нельзя обнаружить различий между героинями, которых играли женщины, и теми, кого играли мужчины: лица, позы и костюмы изображены в одной, весьма условной манере. Информативными для реконструкции спектакля исследователи считают только декорации (Ю. Кайо участвовал в оформлении самой постановки) и отчасти мизансцены [23].

Текст этой огромной мистерии (около 25 тыс. стихов)²¹ был организован по принципу компиляции на основе известных произведений Арну Гребана и Жана Мишеля. Роль Девы Марии значительна: героиня присутствует более чем в половине дней (2–6; 8; 18; 19; 21–25). Не исключено, что сама роль адаптировалась в расчете на исполнительницу, дополнялась подробностями наивно-благочестивого и в то же время игрового свойства с целью пробудить у публики чувства умиления и восхищения.

Сопоставляя данные «режиссерской книги» и иллюстрации, можно воссоздать некоторые фрагменты роли. Так, во 2-м дне развернут эпизод введения юной Марии в храм в сопровождении родителей. К дверям храма ведут пятнадцать высоких ступеней. У подножия Иоаким и Анна предлагают Деве передохнуть,

²¹ Полного научного издания нет, обе рукописи хранятся в Национальной библиотеке Франции [24]. Самой значительной работой об этой мистерии является монография Э. Конигсона [23].

прежде чем подниматься, однако она готова идти немедленно и отказывается от их помощи. По пути вверх Мария встает на колени на каждой ступени и произносит молитвы, сопровождаемая одобрительными возгласами отца и матери [24, f. 23v]. На рисунке, относящемся к этой сцене (см.: илл. 1), рядом с коленопреклоненной Марией на ступенях храма изображены два ангела [24, f. 23v], которые в самом спектакле (как следует из текста) должны были явиться только ей, т. е. быть незримыми для публики [23, p. 72].

Далее, внутри храма Мария вступает в круг «дев Иерусалимских» (их тоже играли молодые горожанки), но сразу же выделяется среди них страстным благочестием. Когда первосвященник отсылает дев обедать, Мария не идет со всеми, а остается для молитвы, коленопреклоненная. Позднее к ней спускается архангел Гавриил, дабы вознаградить небесными яствами (изображение в средней части той же миниатюры). Для сравнения: в Монсе сцена введения Марии в храм была совсем краткой и героиня, которую играла маленькая девочка, произносила всего две реплики.

В других эпизодах Валансьенской мистерии, особенно в 3-м и 4-м дне, где Мария является активно действующим лицом (обручение с Иосифом, Благовещение, встреча Марии с Елизаветой, путь в Вифлеем, Рождество), также сочетаются религиозная символика и жизнеподобные, часто наивные подробности. Ю. Кайо, изображая Марию, в основном придал ей молитвенные позы, характерные для фресок или витражей. Но на миниатюре, иллюстрирующей шестой день (сюжет о детстве Иисуса), Богоматерь изображена за рукоделием: она сидит во дворе перед домом, перед ней простейший ткацкий станок [24, f. 72v] (см.: илл. 2).

Выделяется миниатюра к двадцать третьему дню, где представлено явление воскресшего Христа Марии:



Илл. 1. Средняя часть миниатюры Ю. Кайо ко второму дню [24, f. 15r]



Илл. 2. Миниатюра Ю. Кайо к шестому дню [24, f. 72v]



Илл. 3. Миниатюра Ю. Кайо к двадцать третьему дню [24, f. 326v]

мать сидит перед аналоем с раскрытой книгой и, оторвавшись от чтения, простирает одну руку к Христу, а вторую прижимает к груди [24, f. 326v] (см.: илл. 3).

Художник постарался передать непосредственное, живое чувство героини, возникшее в сверхъестественной ситуации. Вполне возможно, что здесь он руководствовался воспоминанием о спектакле, об игре Женетты Карая в конкретной сцене. К сожалению, ни одной характеристики ее игры современники не оставили.

Костюм Марии на рисунках к валансьенской мистерии близок к традициям средневековой живописи: во 2-м дне она одета в платье и накидку голубого цвета, голова непокрыта; в 3-м дне, в сцене обручения, на ее голове венец; на изображениях последующих сцен — накидка более темно-

го оттенка и белый плат, прикрывающий золотистые косы; на всех гравюрах она увенчана нимбом.

Валансьенская мистерия 1547 года — характерное явление той переломной поры, когда позднесредневековый любительский театр все еще поражал красотой и роскошью, но неотвратимо утрачивал свое значение для социума, готовился уступить место профессиональному. Уже в 1560-е годы в Италии и в Испании, вскоре и во Франции, появились профессиональные актеры, а также актрисы, сформировались принципиально отличные от средневековых представления о сценической игре как об особом виде творчества.

Горожанки — исполнительницы мистерий, какими они представляются нам на основе изученных документов, могли обладать не меньшими дарованиями, чем профессиональные актрисы, и такой же творческой отвагой. Редкие характеристики, оставленные очевидцами (об игре девицы Дедье из Меца или Франсуазы Бюатье из Гренобля) это подтверждают. Желание устроителей мистерий видеть Деву Марию или святую Екатерину в истинно женственном облике, с одной стороны, предполагало нацеленность на большее правдоподобие и возвышенность действия, с другой — усиливало наивно-лирическую тональность спектакля, обогащало сценический язык. А если исходить из текста

мистерии в Романе, женщины придали оригинальный облик даже комическим и аллегорическим ролям. Но выступление на сцене оставалось уникальным событием в жизни конкретной участницы спектакля. Никакие источники не указывают на повторения²² (начальный этап профессионализации, накопление опыта). При всем том, несмотря на малую весомость (отдельные роли, сыгранные женщинами, теряются в огромном массиве мистериального театра), «женская тема» позволяет взглянуть на сценическую практику эпохи с неожиданной стороны, уйти от чрезмерных обобщений, которые все еще свойственны нашим представлениям об истории средневекового искусства.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Petit de Julleville L.* Les Mystères: In 2 t. Paris: Hachette, 1880. Т. 1. 460 p.
2. *Petit de Julleville L.* Les Mystères: In 2 t. Paris: Hachette, 1880. Т. 2. 648 p.
3. *Muir L. R.* Women on the Medieval Stage: The Evidence from France // *Medieval English Theater*. 1985. Vol. 7. № 2. P. 107–119.
4. *Normington K.* Gender and Medieval Drama. Cambridge: D. S. Brewer, 2004. 158 p.
5. *Katritzky M. A.* Women, Medicine and Theatre 1500–1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks. London; N. Y.: Routledge, 2007. 334 p.
6. *Parussa G.* Le théâtre des femmes au Moyen Âge: écriture, performance et mécénat // *Théâtre et révélation: Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à J.-P. Bordier / Etudes réunies par C. Croizy-Naquet, S. Le Briz-Orgeur, J.-R. Valette*. Paris: Champion, 2017. P. 303–321.
7. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
8. *Даркевич В. П.* Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. 2-е изд., доп. М.: Индрик, 2006. 432 с.
9. *Destranges E.* Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris: Fischbacher, 1893. 504 p.
10. *Lefebvre L.* Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1907. VI, 417 p.
11. *Le Mystère des trois Doms joué à Romans en MDIX / Publ. par P.-E. Giraud et U. Chevalier*. Lyon: A. Brun, 1887. CLXVIII, 928 p.
12. *Douhet, J. de.* Dictionnaire des mystères, ou Collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières... Paris: J. P. Migne, 1834. 1576 col.
13. *Crowder S.* Performing women: Gender, self, and representation in late-medieval Metz. Manchester: Manchester University Press, 2018. 385 p.

²² Факты неоднократного исполнения роли мужчиной-горожанином в истории мистериального театра есть.

14. Les chroniques de la ville de Metz: 900–1552 / Recueillies, mises en ordre et publiées par J. F. Huguenin. Metz: S. Lamort, 1838. VIII, 896 p.
15. *Goldberg P. J. P.* Introduction // Women in England c. 1275–1525: Documentary sources / Transl. and ed. by P. J. P. Goldberg. Manchester; N. Y.: Manchester Univ. Press, 1995. P. 1–56.
16. *Cohen G.* Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501. Paris : Champion, 1925. CXXVIII, 730 p.
17. Compte du mystère de la Passion: Châteaudun, 1510 / éd. M. Couturier et G. A. Runnalls. Chartres: Société archéologique d'Eure-et-Loire, 1991. 180 p.
18. Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterar-historische Stellung / Hrsg. von J. E. Wackernell. Graz: K. K. Universitäts Buchdruckerei, 1897. CCCXIV, 551 S.
19. *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
20. Das Augsburger Passionsspiel von St. Ulrich und Afra: Edition und Kommentar / Hrsg. und komm. von U. Schwarz. Regensburg: F. Pustet, 2018. 752 S.
21. *Chocheyras J.* Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIIIe siècle (domaine français et provençal). Genève: Droz, 1975. IX, 319 p.
22. *Du Rivail A.* De Allobrogibus libri novem / Ed. A. de Terrebasse. Vienne: J. Girard, 1844. XXVII, 608 p.
23. *Konigson E.* La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547. Paris: Ed. du C. N. R. S., 1969. 159 p.
24. Le Mystère de la Passion de Valenciennes en 25 journées. Paris, BNF. Ms. Rothschild, 3010 (1.7.3.). 380 f. [Электронный ресурс] URL: LE MISTERE par personnages de la vie, passion, mort, resurrection et assention de Nostre Seigneur Jesus Christ, en 25 journées, avec les histoires sur chascunes [sic] d'icelles, avec la figure du teatre ; lequel mistere fut jouet triumpamment en la ville de Vallenchiennes, 1547, par des plus notables bourgeois et marchantz d'icelle ville, dont les noms avec ceux des joueurs sont escript [sic] en la fin de ce present livre. Ms. grand in-fol. sur papier de 378 f. et 2 f. blancs (haut. 365 ; larg. 256 millim.), avec 26 grandes miniatures et 28 cartouches peints, réglé, v. f., fil. et comp. dor., dos orné, tr. dor., fermoirs. (Rel. du XVI e siècle .) | Gallica (bnf.fr) (дата обращения: 24.06. 2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Некрасова И. А. — д-р искусствоведения, проф. каф. зарубеж. искусства;
nekrassova-inna@mail.ru
Orcid ID: 0000-0002-4324-4617
Researcher ID: W-1119-2018

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nekrasiva I. A. — Dr. Habil. (Art), Prof of the Chair; nekrossova-inna@mail.ru

Orcid ID: 0000-0002-4324-4617

Researcher ID: W-1119-2018

УДК 791.43/.45

КИНОЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ЕДИНСТВА ФИЛЬМА:
«ДИКОЕ ПОЛЕ» ПЕТРА ЛУЦЫКА И АЛЕКСЕЯ САМОРЯДОВА

*Прохорова Е. В.*¹

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

Киносценарий как первая стадия разработки визуального решения фильма обладает собственным киноязыком — совокупностью выразительных средств, формирующих картину авторского мира. Повторяющиеся мизансценические и операторские решения в материи сценария (синтомы) образуют побочную линию в структуре сценария и фильма, подкрепляя драматический конфликт. Рубеж 1990–2000-х, знакомящий российских практиков с американским форматом записи сценария, вновь актуализирует проблему сценарной формы, однако те кинодраматурги, которые воспитывались в соответствии с традициями отечественной школы, продолжают внедрять в свои работы элементы авторского киноязыка. Материалом исследования является сценарий «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова (2001) и несколько эпизодов из одноименного фильма Михаила Калатошишвили (2008). Художественные средства сценария «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова проанализированы с использованием элементов психоаналитических концепций С. Жижека, В. Мазина и постструктуралистских подходов М. Ямпольского. Изменения, которые режиссер вносит в инструментарий киноязыка в процессе работы над созданием фильма, оказывают влияние на конструкцию сценария и поворотные события.

Ключевые слова: киносценарий, литературный сценарий, российский кинематограф 1990-х годов, киноязык, синтом.

FILM LANGUAGE OF THE LITERARY SCRIPT : THE WILD FIELD BY PYOTR LUTSIK AND ALEKSEY SAMORYADOV

*Prokhorova E. V.*¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television Pravdy st., Saint Petersburg, Russia, 191119

Film scripts, as the first stage of the development of the visual identity of a film, possess their own film language, which consists of a combination of expressive means that form the concept of the author's world. Repetitive mise-en-scène and camera work figures in script language (synthomes) form a side storyline in the structure of the script and the film, which support the main dramatic conflict. The milestone of the 1990s-2000s, which introduced Russian practitioners to the American form of screenplay, reactualizes the problem of the film script form. However, screenwriters who were brought up in accordance with the traditions of the Soviet film school continue to incorporate elements of the author's film language into their works. The research material for this paper consists of the screenplay by Pyotr Lutsik and Aleksey Samoryadov («Wild Field», 2003) and a number of episodes from the film of the same name by Mikhail Kalatozishvili (2008). The artistic means of the screenplay by Pyotr Lutsik and Aleksey Samoryadov are analyzed using elements of the psychoanalytic concepts of S. Žižek and Vi. Mazin, as well as the poststructural approaches of M. Yampolsky. Changes in the set of film language means introduced by the director of the film affect the construction of the screenplay and its structure in terms of turning points.

Keywords: film script, literary script, Russian cinema of 1990s, film language, sinthome

Введение

Социокультурный перелом 1990-х годов, фактически реформировавший отечественную киноиндустрию, повлиял на все ее аспекты, в том числе и на кинодраматургию. Сценарное мастерство оказалось на распутье между двумя драматургическими школами: западной, чьи законы, изложенные в американских сценарных учебниках, начали впервые издаваться на русском языке [1], и советской, формировавшейся еще на заре создания сценарного факультета Государственного института кинематографии (ГИК, с 1992 г. — ВГИК им. С. Герасимова). К концу 1990-х студенты отечественных киношкол воспитывались в традиции литературного сценария: эти тексты характеризовались прозаической формой, обилием литературных средств художественной

выразительности, специфической образностью, которая диктовала взгляд драматурга на будущую картину [2]. Воспитание в этой традиции во ВГИКе на Высших курсах сценаристов и режиссеров (ВКСР) сохранилось и после 1990-х годов.

В ряду драматургов-выпускников ВКСР, начавших писать для кинематографа в 1990-х годах, Петр Луцык и Алексей Саморядов, окончившие мастерскую О. Агишева и В. Туляковой, занимают особое место: практически все их опубликованные сценарии были экранизированы [3, с. 646], и практически всеми экранизациями авторы остались недовольны [4, с. 106]. Отмечаемое многими киноведами тяготение их текстов к прозаической форме, приближающей сценарии Луцыка и Саморядова к статусу самостоятельных литературных произведений, играло в этом не последнюю роль [5]: заложенная ими в сценарий логика дальнейшего воплощения замысла на экране не совпадала с логикой режиссера, берущегося за интерпретацию текста.

Методы и методология

«Сценарием называется чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами. Слова в сценарии не сами по себе ценны, а ценны только постольку, поскольку они объясняют нам, что именно и как надо снять» [6, с. 22], — писал Шкловский в одном из первых советских пособий по написанию сценариев. Восприятие сценария как первого этапа разработки фильма сохранялось и на более поздних этапах развития теории отечественной кинодраматургии, несмотря на видимую полемику среди писавших о роли текста в кинематографии авторов. Сергей Эйзенштейн называл киносценарий «стадией состояния материала» [7, с. 297], отмечая тем самым его художественную неполноценность как литературного текста. Валентин Туркин, опровергая точку зрения Эйзенштейна на вступительных страницах «Драматургии кино», определял кинодраматургию как «искусство “замышлять” кинофильм и свой замысел осуществлять в полноценном литературном произведении» [8, с. 7], все средства художественной выразительности которого будут ориентированы на последующую реализацию этого замысла средствами экрана. Это определение предполагает, что киносценарий как вид литературного текста обладает конкретной формальной спецификой: используемые в нем стилистические фигуры, способы организации текста тяготеют к визуальности и имеют в сущности чисто утилитарную функцию.

В процессе развития сценарной формы, как пишет Туркин, задачи, связанные с техническим воплощением сценария (крупность, точка съемки и пр.), были делегированы режиссеру, и с тем киносценарий все больше тяготел к литературности изложения. Однако необходимость в «визуальном» повествовании, создании текста, в самой организации которого заложен потенциал

к дальнейшему экранному воплощению, продиктовала кинодраматургии ее специфический язык. Как отмечает Туркин, хороший сценарий отличается тем, что в нем подспудно наличествуют кинотехнологические элементы формы: «Фактически сценарий составлен из кадров, только обозначенных красной строкой, но без промежутков между кадрами и без нумерации их; <...> в нем налицо необходимые для звукового оформления звуки, шумы, человеческая речь; <...> в нем если не прямо указываются, то довольно определенно подсказываются планы съемки: общий, средний, крупный, деталь и т. д.» [8, с. 29]¹. Сам синтаксис сценарного текста предполагает, что сценарист закладывает в него некую изобразительную логику, закономерности визуального воплощения замысла. Литературные средства художественной выразительности, используемые автором в киносценарии, эквивалентны тем техническим отметкам, которые содержались в «железном» сценарии начала века — они указывают на деление на сцены и эпизоды и способ их монтажа, крупность кадра, точку съемки. Таким образом, киносценарий становится не только стадией существования замысла, но и первым этапом разработки его визуального решения, а соответственно, и первым этапом существования фильма как такового.

Михаил Ямпольский называет киноязыком «совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма» [13, с. 32] — приемов монтажа и использования различных степеней крупности, точек съемки, а также повествовательных приемов. В этом отношении о совокупности литературных средств художественной выразительности, используемых в сценарии для отражения технических подробностей съемки, также можно говорить как о киноязыке, формирующем пространственно-временное единство фильма еще на первом этапе его разработки, и применять к ней инструменты анализа киноязыка, использующиеся в отношении экранных произведений.

Используя терминологию Ж. Лакана, ставшую методологической базой для теоретических трудов С. Жижека и В. Мазина 1990–2000-х годов [14–21], а также опираясь на положения аппаратной теории Ж.-Л. Бодри [22], в статье анализируется специфика киноязыка П. Луцыка и А. Саморядова в сценарии «Дикое поле» — повторяющиеся мизансцены, которые можно обозначить как синтомы. Термин Лакана «синтом» впервые используется Жижеком для анализа экранных произведений в работе «Возвышенный объект идеологии» (1989). Синтомом он называет «означающее, которое не включено в некую сеть, а непосредственно наполнено, пропитано наслаждением» [15, с. 81],

¹ О том, как специфический язык сценарной ремарки диктует визуальное решение будущей картины, писали далее Евгений Габрилович [9], Иосиф Маневич [10], Леонид Нехоршев [11], Александр Митта [12] и др.

в последующих своих работах раскрывая этот термин подробнее в контексте анализа визуальных и повествовательных приемов в фильмах Альфреда Хичкока и определяя его как «характерные детали, которые сохраняются и повторяются, не заключая в себе общего значения <...> они представляют собой то, что сопротивляется интерпретации, что вписывается в текстуру особого визуального удовольствия» [16, с. 120]. Синтомы кроются за пределами «формального» [16, с. 120] содержания и формируют отдельную, «побочную» повествовательную линию, развивающуюся параллельно основной (фабульной) повествовательной линии, оказывая значительное влияние на визуальное решение фильма и его структуру.

Основная часть

Митя — сельский доктор, живущий на уединенном хуторе посреди дикого поля. Он — единственная надежда местных на случай любой беды: от пережившего сельчанина, которого при смерти привозят к Мите на двор, до хворой коровы, от здоровья которой зависит благополучие целой семьи. Митя лечит больных и ждет свою девушку, которая вот-вот должна приехать к нему из города. Однажды Митя замечает, что за ним следят: незнакомец недвижимо стоит на холме напротив его дома и наблюдает за Митей. Это ангел, который хранит его покой; он же скоро спасет от смерти и самого Митю.

Сценарий «Дикое поле» открывается сценой у дома главного героя: Митя смотрит на стоящего на холме Ангела, с которым встретится лицом к лицу в финальных сценах. Пока эта фигура загадочна, черт ее не разглядеть: «Митя все смотрел, не отрываясь, в одну точку. Там, где-то в километре от него, на гребне холма стоял человек и тоже смотрел в его сторону» [3, с. 807]. Два кадра, описанные в этом сценарии, имеют разную крупность: «Митя <...> смотрел, не отрываясь» — крупный план, который способен зафиксировать неотрывный взгляд; «на гребне холма стоял человек» — общий план, отражающий расстояние между Митей и смотрящим и стирающий со смотрящего любое определение, кроме «человек», анонимная фигура, не обладающая какими-либо отличительными признаками и потому пугающая. Направление взгляда от Мити к смотрящему и от смотрящего к Мите предполагает сохранение оси съемки (т. н. «восьмерка»). Такая логика в описании взаимодействия между Митей и смотрящим соблюдается до конца текста: «Митя подошел к полуразрушенному забору и снова посмотрел на дальний холм. Человек по-прежнему был там. Он стоял неподвижно и смотрел на Митю» [3, с. 807] (два кадра — сценическое действие Мити в первом, «подошел», «снова посмотрел», требующее среднего плана, смотрящий, продолжающий существовать на общем плане); «Снова подошел к забору. Человек, стоявший на дальнем холме, пропал» [3, с. 812] (два кадра — Митя на среднем плане, маркировка отсутствия

смотрящего, предполагающая общий план, снятый с сохранением той же оси). «Митя постоял улыбаясь, и вдруг замер. Слева, на ближнем холме, теперь всего в полукилометре, сидел человек и смотрел на Митю» [3, с. 815] (первый кадр — Митя, который стоит и улыбается; и, чтобы зафиксировать оба его действия, необходим средний план; второй кадр — смотрящий, который все еще не имеет определенных черт, несмотря на то, что он приблизился, — это подразумевает съемку на общем плане).

Монтаж планов разной крупности — одна из характерных особенностей организации текста сценария «Дикое поле», тесно связанных с его проблематикой. Главный герой — наблюдатель, проявляющийся только в тот момент, когда нужно оказать помощь нуждающемуся. Не он едет, а к нему приезжают; все действия иницируют второстепенные персонажи — он реагирует в рамках своей функции (профессии). Дикое поле, которое видит зритель, — это то дикое поле, за которым наблюдает со своей точки Митя. Последовательность кадров, определяемая через схему «наблюдающий — наблюдаемое», обычно начинается со среднего или крупного плана обладателя взгляда (Мити) и продолжается общим планом, показывающим то, на что он смотрит: «Митя внимательно оглядел пустые холмы <...> Присмотревшись, Митя увидел несущуюся вскачь бричку и мужика, нахлестывающего лошадей» [3, с. 807] (Митя смотрит — средний план, бричка с мужиком где-то вдаль — общий план); «Подойдя, он склонился над мужиком. Тот лежал на столе мирно, сложив на груди руки. Лицо его почернело, он молча глядел в небо» [3, с. 808] (Митя склонился и наблюдает — средний план; «мирно» лежащий мужик, сложивший руки на груди, наблюдаем Митей — средний план; почерневшее лицо, наблюдаемое Митей, — крупный план); «Он <...> из-под руки стал смотреть на дорогу. По дороге к дому, пыля, шла старуха», «Когда они поднялись к дому, Митя наконец разглядел странную шапку на мальчике» [3, с. 812–813] (изображение наблюдаемой Митей старухи вновь требует общего плана, который укрупняется по мере приближения к наблюдателю, позволяя и Мите, и зрителю разглядеть детали — странную шапку, которая в следующих кадрах, когда старуха и мальчик встанут напротив Мити, окажется надетой на голову вазой).

Описанная выше схема монтажа сцен от кадра с наблюдающим к кадру с наблюдаемым (от субъекта к объекту) позволяет показать зрителю личный взгляд наблюдающего, зрелище, увиденное его глазами. Субъективный характер наблюдаемого, помимо синтаксиса сценария, отражают и лексические конструкции, маркирующие личное отношение наблюдающего к наблюдаемому с помощью неопределенных местоимений: «Кто-то склонился над ним. Чьи-то руки приподняли ему голову. Он открыл глаза и увидел черную бескрайнюю степь и черное небо над степью. Митя смотрел на лицо склонившегося, как смотрят на то, что видят впервые, и не знают, что это такое» [3, с. 847].

Местоимения «кто-то» и «чьи-то» указывают как на характер кадра — план, который позволяет обозначить присутствие человека, не показывая его лица, — так и на отношение героя к происходящему — он не знает, кто над ним склонился. Следующий кадр, взгляд Мити на степь, предполагает съемку с нижней точки, поскольку Митя в этот момент лежит на земле на боку. Последний кадр в этой связке — крупный план лица Мити, фиксирующий эмоцию, обозначенную конструкцией «как смотрят на что-то, что видят впервые»; лица склонившегося зритель все еще не видит, однако указанный в ремарке характер взгляда «на лицо склонившегося» предполагает съемку с точки, на которой находится лицо, — подобно законам той «восьмерки», на которой Митя и Ангел переглядываются в первых кадрах фильма.

Пассивная позиция Мити как наблюдателя, героя, который не проявляется в активном действии, выделяется и за счет частотности употребления глаголов, обозначающих восприятие: Митя смотрит, оглядывает, видит, присматривается [3, с. 807], глядит [3, с. 809], оглядывается [3, с. 810], провожает глазами, прислушивается [3, с. 812], внимательно смотрит, всматривается [3, с. 816], заглядывает <в ящик> [3, с. 817], слушает [3, с. 820], осматривает, стоит молча [3, с. 822], задумавшись, все смотрит <на мертвых> [3, 824], проходится, осматривая <комнату> [3, с. 831], разглядывает, озирается <на закопанного> [3, с. 832], сидит и смотрит <на нее> [3, с. 836]. Эти характерные для Мити чувства, чья сущность — постижение объекта, формируют систему взаимодействия между ним и диким полем, которая в сценарном тексте выражается через монтажные фразы формата «наблюдатель на среднем плане — наблюдаемое на общем плане». Единственные сцены, в которых Митя «включается» в действие, становится активным участником происходящего, — это эпизоды, в которых он оказывает помощь приходящим к нему больным или выезжает к ним сам. Слияние с наблюдаемым, вход субъекта в один кадр с объектом двигают действие вперед и приводят к кульминационной сцене — непосредственной встрече с Ангелом:

« — Я устал, — тихо сказал Митя. — Забери меня.

— Ты еще молодой, у тебя еще все будет, — голос говорившего был тихим и чистым.

— Нет, — прошептал Митя. — Лучше забери меня.

Склонившийся над ним покачал головой, улыбнулся и поцеловал Митю в лоб.

— Иди, — сказал он» [3, с. 847].

Диалог с Ангелом, завершающийся поцелуем в лоб, сталкивает персонажей в рамках одного кадра, и впервые за весь сценарий Митя меняется с кем-то местами: он, до того приходивший помогать другим, бывший субъектом помощи, становится ее объектом. До этого, оказываясь вместе с пациентом в рамках одного кадра, Митя практически всегда смотрит сверху: «Подойдя к столу,

он склонился над мужиком» [3, с. 808]; «Митя склонился над умирающим, поглядел ему в глаза» [3, с. 809]; «Склонившись над умирающим, он взял его за голову и осторожно надрезал ему виски» [3, с. 810]; «Митя посадил мальчика на каменную колоду, осмотрел, улыбаясь, его голову и надетую на нее вазу» [3, с. 813]; «<корова> лежала на боку и грустно глядела на Митю» [3, с. 817] (владелец коровы, «маленький щуплый мужик» [3, с. 817], поднимающийся с колоды при виде Мити, из-за разницы в росте также оказывается смотрящим на Митю снизу); «Митя, пригнувшись за камнями, бинтовал руку <...> милиционеру. Милиционер <...> сидел в майке, привалившись к камням» [3, с. 820]; «Митя присел рядом с убитыми, внимательно осмотрел их черные мертвые лица, пощупал пульс» [3, с. 822]; «Митя бросился к закопанному в земле человеку, упал на четвереньки, потрогал его лицо» [3, с. 833]; «Парень и девушка лежали на столе рядом, рука об руку. Митя посмотрел на девушку и узнал ее. — Галина, — позвал он тихо, склонившись над ней» [3, с. 841]; «Митя сидел над девушкой один. Он молча что-то делал в ее животе» [3, с. 844]; «Человек тихо прошел в комнату, сел на корточки у стены. Он внимательно смотрел на Митю» [3, с. 845]. Митя, обладатель «активного» взгляда наблюдателя, в сценах, где он является действующим лицом, проявляет свою субъектность через повторяющуюся мизансцену, никогда не находясь с пациентом в равных отношениях.

Единственными персонажами, с которыми Митя стоит вровень или позволяет им смотреть сверху, являются те герои, которые приходят на помощь ему: старик — городской врач, который привозит в степь лекарства; Катя, в которую он влюблен; Ангел по ту сторону холма, оказывающийся единственным героем, способным выдержать взгляд Мити. Появившись в доме Мити, старик занимает его место за столом — во время их первого разговора, Митя, сидя на корточках, чешет за ухом собаку [3, с. 826]; позже, впрочем, он все равно оказывается на нижней точке: «Хлопнув сердито дверцей “Нивы”, он развернул машину и покатыл по холму вниз» [3, с. 828]. Иначе устроены внутрикадровые отношения между Митей и Катей, невестой, которая в первом же кадре смотрит на него так же, как впоследствии будет смотреть Ангел: «Митя открыл глаза и увидел лицо, склонившееся над ним» [3, с. 836]. Далее он еще неоднократно становится для Кати наблюдаемым: «Митя присел, умылся холодной водой <...> Набрал в ладони воды, осторожно протянул их Кате. Катя, наклонившись, стала пить из его ладоней» [3, с. 837]; «Катя ступила в воду, осторожно подошла к Мите <...> Митя сел в воду и, вытянувшись, лег на перекате. Только голова его торчала из воды <...> — Ты лежишь как сом, — улыбнулась она» [3, с. 838]; «Он спал на топчане под навесом. Катя, уже одетая, сидела на краю постели, смотрела на него задумчиво» [3, с. 839]. Однако слияния в последней сцене взаимодействия с Катей не происходит: отношения

трансфера [15, с. 45], поиска возможности быть наблюдаемым, для Мити отождествляющиеся с любовью, не могут привести к смене его статуса, пока не происходит встречи с Ангелом.

Как и в случае с Катей, встреча с Ангелом влечет за собой, помимо обращения из субъекта помощи в объект помощи, и смену роли в наблюдении: в заключительных кадрах сценария Митя видит свой двор с той точки, с которой в открывающей сцене его видел Ангел: «Митя чуть повернул голову и увидел вдаль свой дом, шест и белый флаг» [3, с. 848]. Обретя новую субъектность, Митя, подобно Кольке Смагину, закопанному в землю, из эпизода с пастухами, «отходит» — «Иной раз, смотришь, умер, а он нет, отходит. Полежит, полежит, и отходит» [3, с. 833]. Однако соприкосновение с Ангелом в рамках одного кадра в непривычной для Мити мизансцене меняет статус героя на территории дикого поля. Выход из вертикального, субъектного, наблюдающего положения в горизонтальное, объектное, наблюдаемое, и последующее «возрождение» знаменуют для него начало нового витка наблюдения.

Пристальный взгляд Мити — атрибут его власти на дикой степной территории. Пристальный взгляд определяет наблюдаемое как с точки зрения его качеств в фильмической реальности, так и с точки зрения операторских приемов, создающих образ наблюдаемого на экране. «Чтобы создать изображение чего-либо, необходимо сообщить этому объекту значение. Изображение видимо отражает мир, но исключительно в манере наивной инверсии основополагающей иерархии ... Ограниченный рамками кадра, размежеванный, отдаленный на заданное расстояние, мир предлагает объект, наделенный значением, интенциональный объект, подразумеваемый действием субъекта и подразумевающий действие субъекта, который наблюдает за ним» [21, с. 43].

В картине Михаила Калатоцишвили, снятой по сценарию Луцька и Саморядова в 2008 году, визуальное решение режиссера диктует новую иерархию дикого поля. Если в сценарии обладателем взгляда и, соответственно, власти объективировать наблюдаемое и сообщать ему свои значения был Митя, то в фильме он этой власти лишен. Привилегия определять смыслы переходит к неизвестному наблюдателю, которому принадлежит способность смотреть на быт Мити на среднем плане или с тех точек съемки, которые человеческому глазу в заданных сценарийных обстоятельствах недоступны: этот наблюдатель враждебен, и единственный выход из иерархических отношений, который он сулит Мите, — его гибель.

Наблюдатель, находящийся за пределами обозначенной в сценарии системы, особенно ярко проявляет себя в эпизоде с пастухами и Колькой Смагиным, в очередь через точку съемки. Камера снимает недвижимого темного Кольку, вкопанного в землю, находясь с ним на одном уровне, — так низко, что передний план кадра оказывается расфокусированным. В следующих кадрах, уже после рассвета, Колька «отходит»; камера по-прежнему

стоит на земле, и заснувший вместе с пастухами Митя бросается к пришедшему в себя больному из другой позиции в мизансцене — этот низкий взгляд степи принадлежать ему никак не может. Каждый раз, принимая новых пациентов, Митя оказывается выше мизансценически, но не монтажно: на среднем плане в рамках одного статичного кадра он нависает над допившимся Александром Ивановичем; бинтует руку хозяину коровы, сидя рядом на ограде; кормит корову хлебным мякишем, присев рядом с ней на корточках; перевязывает раны милиционеру, сидящему рядом в засаде; вертикалью возвышается над горизонтально распластанными на импровизированном хирургическом столе Галиной и Панькой.

Первые сцены сценария, в которых Митя замечает незнакомца на холме, в фильме воссозданы в согласии с текстом сценария: средний план — «Митя подошел к полуразрушенному забору и снова посмотрел на дальний холм», общий план — «Незнакомец по-прежнему был там». Позже, после приезда местного с больной коровой, Митя вновь смотрит на холм, однако здесь в систему «средний план наблюдателя – общий план наблюдаемого» вторгается медиум — бинокль, виньетирующий кадр и позволяющий точно сказать, кому принадлежит взгляд.

Важной в этом отношении представляется сцена, в которой Митя поднимается на холм, чтобы встретиться с Ангелом. «Митя огляделся. Вокруг никого не было. Он заглушил мотор, прислушался. Было тихо, только ветер иногда налетал порывами, и где-то среди камней звенели кузнечики. Внизу, на соседнем холме, стоял его дом, белый флаг шевелился на месте над крышей» [3, с. 816], — написано в сценарии Луцыка и Саморядова, однако в фильме Калатоцишвили вид на дом и флаг показываются с эффектом виньетирования, как будто через стекла бинокля. «Один из стандартных приемов в фильмах ужасов — это "переобозначение" объективных кадров как субъективных», — пишет Жижек. «Зритель <...> вынужден признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод» [18, с. 70–71]. Фантазматический взгляд Ангела сообщает эпизоду тревожность, «оттенок невыразимого, чудовищного зла» [18, с. 71] — на территорию Мити вторгся чужак, и это вторжение не сулит ничего хорошего. Эта сцена будет зарифмована с кульминационной сценой фильма Калатоцишвили, в которой персонаж, обозначенный в титрах как «Ангел», бьет Митю ножом в живот (в сценарии образ Человека с язвой и образ Ангела строго дифференцированы).

Взгляд Ангела в фильме Калатоцишвили — это пугающий взгляд Другого, диктующий Мите его дальнейшую судьбу, «размытое угрожающее послание» [18, с. 60]. Полярная обозначенному в сценарии образу Ангела-наблюдателя трактовка Калатоцишвили, разрушение цепи синтомов, формирующих кино-

язык сценария и создающих его побочную структуру, приводят к изменению основной структуры — фабулы фильма: кульминация сценария, знаменующая единение Мити с Другим и диким полем, выводящая его из отношений трансфера посредством прикосновения к Реальному, дающая обретение новой идентичности, становится печальным обывовленным финалом истории об отторжении диким полем последнего верного ему человека.

Заключение

Формируя основной корпус текстов по теории кинодраматургии, отечественные теоретики, несмотря на имеющиеся между ними противоречия, независимо друг от друга приходят к мнению о том, что сценарий, вне зависимости от степени его автономности как художественного произведения, является первым этапом существования кинофильма. История развития сценарной формы в отечественном киноискусстве показывает, что на этапе перехода от «железного» сценария к литературному «кинотехнологические» элементы текста, в частности касающиеся работы камеры (ракурса, крупности и точки съемки), нашли свое отражение в прозаических средствах выразительности, свойственных этой форме сценария. Они формируют киноязык сценария — совокупность визуальных приемов ведения повествования.

Киноязык сценария «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова характерен четким обозначением операторских приемов и монтажных склеек, обнажающих внутренние отношения в изображаемом ими мире дикого поля, тем самым утверждая место героя в действии фильма и его художественной реальности. Повторяющиеся в сценарии мизансцены и монтажные фразы формируют синтомы — сцены-означающее, складывающиеся в неявную для зрителя (читателя) повествовательную линию, которая работает на конфликт истории. В первую очередь синтомы в тексте Луцыка и Саморядова связаны с категорией взгляда, взаимоотношениями субъекта и объекта наблюдения, которые в кульминации меняются местами, вместе с чем изменяется и иерархия изображенного в тексте мира.

В фильме Михаила Калатоцишвили, снятом в 2008 году по мотивам сценария Луцыка и Саморядова, синтомические сцены решены иначе с точки зрения монтажа и операторской работы: из фильма исчезает и система взаимоотношений наблюдателя и наблюдаемого, того, кто спасает и того, кого спасают, и, соответственно, меняется и кульминация фильма. Связь формы и содержания в киносценарии, воплощенная в киноязыке, оказывается разрушенной, что влияет и на структуру истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 299 с.
2. Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. №17 (2). P. 80-93.
3. Луцык П., Саморядов А. Собрание сочинений. Оренбург: Оренбургская книга, 2019. 648 с.
4. Занин А. Петр Луцык и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле» // Неделя науки и творчества: мат-лы Межвуз. науч.-практ. форума. 18–22 апр. 2016 г.: в 5 ч. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. Ч. 1. С. 109.
5. Мы пришли в кино с приветом: пенталог критиков Е. Стишовой и В. Матизена, режиссера Александра Хвана, сценаристов Петра Луцика и Алексея Саморядова в рамках первого российского открытого кинофестиваля «Кинотавр» // Искусство кино. 1993. № 9. С. 21–27.
6. Шкловский В. Как писать сценарии. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
7. Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297–299.
8. Туркин В. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. 264 с.
9. Габрилович Е. Об описательных элементах в сценарии // Вопросы кинодраматургии: сб. ст. / ред. И. В. Вайсфельд. М.: Искусство, 1960. Вып. 2. С. 107–123.
10. Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы кинодраматургии: сб. ст. / ред. И. В. Вайсфельд. М.: Искусство, 1962. Вып. 4. С. 260–280.
11. Нехорошев Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствознания и журналистики. М.: Мысль, 1966. 16 с.
12. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: АСТ, 2021. 496 с.
13. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
14. Zizek S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // Lacanian ink. 1997. 11, Fall. P. 12–25.
15. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 234 с.
16. Жижек С. Хичкоковские симптомы // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 119–123.
17. Жижек С. Можно ли сделать приличный ремейк Хичкока? // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 292–319.

18. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. 168 с.
19. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. 472 с.
20. Мазин В. Введение в Лакана. М.: Прагматика культуры, 2004. 201 с.
21. Мазин В. Лакан в кино. СПб.: Сеанс, 2015. 336 с.
22. Baudry J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. № 2. P. 39–47.
23. Луцык П., Саморядов А. Дикое поле: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный иллюстрированный журнал. М.: 2001. № 1. С. 111–129.

REFERENCES

1. Chervinskij A. Kak horosho prodat' horoshij scenarij. M.: AST, 2019. 299 s.
2. Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. №17 (2). 80-93 pp.
3. Lucyk P., Samoryadov A. Sobranie sochinenij. Orenburg: Orenburgskaya kniga, 2019. 648 s.
4. Zanin A. Petr Lucyk i Aleksej Samoryadov: vremya uhodit' v «Dikoe pole» // Nedelya nauki i tvorchestva: mat-ly Mezhvuz. nauch.-prakt. foruma. 18–22 apr. 2016 g.: v 5 ch. SPb.: SPbGIKIt, 2016. Ch. 1. S. 109.
5. My prishli v kino s privetom: pentalog kritikov E. Stishovoj i V. Matizena, rezhissera Aleksandra Hvana, scenaristov Petra Lucika i Alekseya Samoryadova v ramkah pervogo rossijskogo otkrytogo kinofestivalya «Kinotavr» // Iskusstvo kino. 1993. № 9. S. 21–27.
6. Shklovskij V. Kak pisat' scenarii. M.; L.: GIHL, 1931. 83 s.
7. Ejzenshtejn S. O forme scenariya // Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 2. S. 297–299.
8. Turkin V. Dramaturgiya kino: ocherki po teorii i praktike kinoscenariya. M.: Goskinoizdat, 1938. 264 s.
9. Gabrilovich E. Ob opisatel'nyh elementah v scenarii // Voprosy kinodramaturgii: sb. st. / red. I. V. Vajsfel'd. M.: Iskusstvo, 1960. Vyp. 2. S. 107–123.
10. Manevich I. O literaturnom scenarii i remeslennom fil'me // Voprosy kinodramaturgii: sb. st. / red. I. V. Vajsfel'd. M.: Iskusstvo, 1962. Vyp. 4. S. 260–280.
11. Nekhoroshev L. Problemy syuzheta v sovetskom kinoiskusstve: Avtoreferat dis. Na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya // Akad. obshchestv. nauk pri CK KPSS. Kafedra literaturovedeniya, iskusstvovedeniya i zhurnalistiki. M.: Mysl', 1966. 16 s.
12. Mitta A. Kino mezhdum adom i raem: kino po Ejzenshtejnu, Chekhovu, Shekspiru, Kurosаве, Fellini, Hichkoku, Tarkovskomu... M.: AST, 2021. 496 s.

13. Yampol'skij M. Yazyk – telo – sluchaj: Kinematograf i poiski smysla. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. 376 s.
14. Zizek S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // Lacanian ink. 1997. 11, Fall. R. 12–25.
15. Zhizhek S. Vozvyshennyj ob'ekt ideologii. M.: Hudozhestvennyj zhurnal, 1999. 234 s.
16. Zhizhek S. Hichkokovskie sintomy // To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka). M.: Logos, 2004. S. 119–123.
17. Zhizhek S. Mozhno li sdelat' prilichnyj remejk Hichkoka? // To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka). M.: Logos, 2004. S. 292–319.
18. Zhizhek S. Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Devida Lincha «Shosse v nikuda». M.: Evropa, 2011. 168 s.
19. Zhizhek S. Kinogid izvrashchenca: Kino, filosofiya, ideologiya. Ekaterinburg: Gonzo, 2014. 472 s.
20. Mazin V. Vvedenie v Lakana. M.: Pragmatika kul'tury, 2004. 201 s.
21. Mazin V. Lakan v kino. SPb.: Seans, 2015. 336 s.
22. Baudry J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. № 2. P. 39–47.
23. Lucyk P., Samoryadov A. Dikoe pole: scenarij // Kinoscenarii: literaturno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj zhurnal. M.: 2001. № 1. S. 111–129.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Прохорова Е. В. — доц. каф. драматургии и киноведения; jounoetjolie@gmail.com
AuthorID: 1111553
ORCID: 0009-0005-6984-648X
SPIN-код: 5543-3441
SCOPUS Author ID: 57216504299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Prokhorova E. V. — Ass. Prof. of the Chair; jounoetjolie@gmail.com
AuthorID: 1111553
ORCID: 0009-0005-6984-648X
SPIN-код: 5543-3441
SCOPUS Author ID: 57216504299

УДК 81.42

КОНТРАПУНКТ XX ВЕКА — ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА

*Франтова Т. В.*¹

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

Контрапункт в музыке XX века приобрел целый спектр новых свойств. В основе механизма качественного преобразования контрапункта в музыке XX века лежит один из общих законов современной гармонии — принцип свободного диссонанса. В статье обсуждается история возникновения и сущность понятия «диссонантный контрапункт». Свободный диссонанс в контрапункте исследуется как область новых специфических выразительных ресурсов полифонического многоголосия; показываются его различные семантические трактовки и композиционные функции; фиксируется зависимость качественных характеристик современного контрапункта от широкого спектра параметров звукового материала — тембра, громкостной динамики, агогики, фактуры, темпа (в отличие от классического контрапункта). Формулируются общие свойства контрапункта в музыке XX века, важнейшим из которых является подчиненность (в конкретном произведении) избранному автором методу композиции (изобретенному или сформированному из арсенала имеющихся техник). В качестве одного из обобщений обсуждается вопрос о широком использовании логики контрапункта в различных искусствах и о включении в музыкальные произведения немusикальских компонентов. Базовую основу для подобных синтезов составляет принцип монтажа.

Ключевые слова: свободный диссонанс, полифоническое многоголосие, диссонантный контрапункт, техники композиции XX века, контрапунктический монтаж.

THE 20TH CENTURY COUNTERPOINT — THE OPEN SYSTEM

*Frantova T. V.*¹

¹ Rostov State Rachmaninov Conservatory, 23, Budennovsky Ave., Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

Counterpoint in the music of the twentieth century has acquired a whole range of new properties. The qualitative transformation of counterpoint in the music of the twentieth century is based on one of the general laws of modern harmony —

the principle of free dissonance. The article discusses the history and essence of the “dissonant counterpoint” concept. Free dissonance in counterpoint is explored as a new expressive resource of polyphony, which can possess different semantic interpretations and compositional functions. The qualitative characteristics of the modern counterpoint depends on a wide range of sound parameters: timbre, dynamics, agogics, texture, tempo (in contrast to classical counterpoint). The author defines the general properties of counterpoint in the music of the twentieth century, the most important of which is the subordination of counterpoint in a particular work to the author’s method of composition (newly invented or formed from an arsenal of available techniques). In the conclusion, the article touches upon the issue of the widespread use of the counterpoint logic in various arts and the inclusion of non-musical components in musical works. The basic foundation of such syntheses is the principle of montage.

Keywords: free dissonance, polyphony, dissonant counterpoint, 20th century composition techniques, contrapuntal montage.

Полифония минувшего столетия оказалась в эпицентре обновления языка музыки, шире — музыкального мышления в целом. Закономерен в связи с этим интерес к базовым категориям названной области, в числе которых находится и контрапункт. В современных искусствоведческих, культурологических и иных текстах, не связанных с музыкой, само слово появляется столь часто, что вспоминаются слова М. И. Глинки: «Всё в жизни контрапункт, то есть противоположность» [1, с. 292]. Но прежде чем углубляться в немзыкальные сферы, необходимо попытаться ответить на вопрос: что в самой музыке произошло с контрапунктом?

В его многообразных обновлениях в прошлом веке важно выявить, прежде всего, качество, послужившее базой и своего рода пружиной для многих разных преобразований. На наш взгляд, в основе механизма качественного преобразования контрапункта в музыке XX века лежит новое отношение к диссонансу, его освобождение от обязательного немедленного разрешения в консонанс. По большому счету это частное проявление общей тенденции гармонии XX века, характеризующую, Ю. Н. Холопов на первое место выдвигает именно новую трактовку диссонанса¹ [2, с. 5].

Диссонантность контрапункта в музыке XX века стала поводом для рассмотрения всей истории европейского многоголосия сквозь призму интервальных

¹ Три специфических закона музыки XX века в области гармонии — это «1. Новая трактовка диссонанса. 2. Новое отношение к хроматике и 3. Новая система ладогармонических значений» [2, с. 5].

отношений «консонанс – диссонанс». Этот как бы частный вопрос, конечно, не охватывает всех сторон контрапунктической проблематики, но в то же время демонстрирует важные эстетические приоритеты, характерные для разных периодов музыкальной истории. Именно такой ракурс рассмотрения встречается у Х. Федерхофера [3], с некоторыми выводами которого можно если не согласиться полностью, то, как минимум, принять во внимание. К примеру, вполне приемлемой видится оценка трех первых периодов истории контрапункта². В целом же работа демонстрирует весьма консервативный взгляд на историю музыки, убежденность автора в том, что только тональная система может быть способом построения художественных текстов в музыке. Поэтому музыка XX века (четвертый период) оценивается Х. Федерхофером подчеркнуто негативно в связи с новым отношением к диссонансам и общим кризисом гармонической системы: «...В 20-м веке происходит окончательный разлом, который знаменуется отказом от системы противоположностей консонанс-диссонанс. То, что столетия считалось само собой разумеющимся условием западноевропейского многоголосия, оставляется. Вместе с этим, оставляется, однако, и тональность... Только та музыка, которая имеет хоть какое-то отношение к трезвучности и диссонансу в его первоначальном значении, может еще иметь успех. Новая музыка не позволяет создавать произведения высокого искусства, от которого значительная часть общества не может отказаться, несмотря на пропаганду футбола и прочих видов спорта» [3, с. 255].

Иную позицию демонстрирует исследование Дж. Тенни «История консонанса и диссонанса» [4]. Положительно отзываясь о творческих достижениях Шёнберга, Веберна и Берга, автор с пониманием относится к «эмансипации диссонанса», но при этом замечает: «“Эмансипация диссонанса” Шёнберга, конечно, никогда не интерпретировалась никем из них [композиторов второй венской школы. — Т. Ф.] как повод для семантического изменения полярности консонанса/диссонанса» [4, р. 99].

Стоит заметить, что мысли самого А. Шёнберга о соотношении консонансов и диссонансов отличаются от мнения Дж. Тенни: «Понятие “эмансипация диссонанса” отсылает к его постижимости, которая уравнивается с постижимостью

² «В течение первого периода протяженностью примерно до 1400 года... способ разграничения между консонансом и диссонансом еще не был единым; во втором периоде, простирающемся примерно до 1600 года, контраст консонанса и диссонанса определяет кристаллизацию классической интервальной системы. Как и в учении о строгом стиле, этот контраст составляет основу свободного стиля в третьем периоде с 1600 по 1900 годы. Пришедшая на смену интервалу консонантность трезвучия расширяет возможности дальнейшего развития диссонанса, не отказываясь, однако, от пары противоположностей Консонанс-Диссонанс. Этот шаг осуществляется только в 20-м веке, в новой музыке, которой начинается 4-й период» [3, с. 247].

консонанса. Стиль, основывающийся на этой предпосылке, обходится с диссонансами как с консонансами и отказывается от тонального центра» [5, с. 127]. В данном тексте А. Шёнберг ведет речь о музыке, основанной на 12-тоновой (серийной) технике. Но отказ от тонального центра и уравнивание в правах консонанса и диссонанса возникает и в других случаях: вне серийности, например, в свободной атональности (у того же А. Шёнберга). В полифонической музыке в условиях хроматической тональности или неомодальной организации свободный диссонанс — не редкость.

Что означает свобода диссонанса в контрапункте XX века? В энциклопедической статье о свободном стиле В. Фраенов относит к нему полифоническую музыку минувшего столетия [6, к. 887]. Важнейшее же правило свободного стиля, как известно, — обязательное связывание диссонанса последующим разрешением в консонанс [7, с. 185; 8, с. 60]. Однако в той же статье несколькими разделами позже В. Фраенов пишет: «Важнейшая черта полифонии XX в. — новая трактовка диссонанса, и современный контрапункт — это обычно диссонантный контрапункт» [там же, к. 895]³. Объясняя свою позицию относительно поведения диссонанса, автор конкретизирует: «В музыке многих композиторов XX века диссонанс применяется точно так же, как и консонанс: он не связывается условиями не только приготовления, но и разрешения, то есть существует как самостоятельное независимое от консонанса явление» [там же]. Иными словами, точка зрения В. Фраенова совпадает с позицией А. Шёнберга.

Понятие диссонантного контрапункта, вероятно, первым употребил американский композитор, музыковед и этнограф Ч. Сигер [9, р. 65]. Идеи диссонантного контрапункта активно разрабатывал самый известный ученик и коллега Ч. Сигера Г. Кауэлл (Коуэлл), который был убежден в исключительной важности для музыки XX века данного принципа: «Одним из объединяющих факторов всех школ современной музыки является то, что они используют свободные диссонансы...» [10, с. 32]. Г. Кауэлл систематически изучал данные принципы, применял в своем творчестве и внедрял в педагогическую практику⁴. Общая идея диссонантного контрапункта в педагогических студиях по Г. Кауэллу — замена консонансов диссонансами. Он даже привлекал систему разрядов Й. Фукса, предлагая ученикам присочинять

³ Это очевидное противоречие можно объяснить неоднородностью музыки XX века, породившей расплывчатость хронологических границ свободного стиля и теоретические разногласия.

⁴ Основательная характеристика педагогической деятельности Г. Кауэлла, включая его курс «Продвинутая теория музыки», содержится в статье А. Д. Дьяковой и А. А. Мамлыгиной [11].



Ex. 2.20. Cowell's Notebook, Exercise 9, p. 2 recto

Илл. 1. Cowell's Notebook. Exercise 9

к с. f. контрапункт на условиях постоянного диссонирования без малейшего намека на разрешения в консонансы (илл. 1)⁵.

Свободное использование диссонансов, конечно, не означает анархию (хотя иногда такой эффект сознательно применяется композиторами). Главная причина их появления — изменившийся облик звуковысотной организации музыки; возникновение таких систем, как хроматическая тональность, неомодальность, серийность, в условиях которых постепенно формировалась новая эстетика диссонанса. А. Шёнберг, как известно, уделивший немалое внимание проблеме «эмансипации диссонанса», считал, что консонанс и диссонанс различаются не качественно, а количественно, в зависимости от связи с теми или иными звуками обертонового ряда⁶.

Употребление свободных диссонансов не отменяет принципа системности в современном тональном (неотональном) контрапункте, в котором возвышаются роль опорности основного тона и организующая роль линейных (секундовых) форм горизонтальных мелодических компонентов. Само же появление свободных диссонансов не только перестает быть критерием правильности (или неправильности) контрапункта, но и оказывается результатом свойств гармонической (звуковысотной) системы (диссонанс входит в состав сложных аккордов как их часть, может быть отражением горизонтали, свернутой в вертикаль). Свободные диссонансы могут быть и особым выразительным качеством музыки. Конкретные причины, вызывающие их появление, конечно, разнообразны. Приведем несколько разнотипных примеров.

В каноне из IV части Второй симфонии Р. Щедрина на тональность с *moll* в пропосте накладывается тональность *cis moll* в респосте; при временном расстоянии в одну четверть постоянное диссонирование между голосами политонального канона напоминает игру на расстроенном инструменте. Фальшиво звучащее «пианино» здесь, однако, фигурирует отнюдь не как эффектная

⁵ Данный пример приведен по диссертации Дж. Спилкера [12, р. 38].

⁶ Эта идея получила развитие в шкале сонантности, разработанной Ю. Н. Холоповым [13, с. 137].



Илл. 2. Р. Щедрин. Симфония № 2. IV ч., ц. 113



Илл. 3. И. Стравинский. «Allegretto»

краска. В концепции симфонии, посвященной трагическим событиям Второй мировой войны, это, скорее, — один из символов жизни, разрушенной войной (илл. 2).

В «Allegretto» из фортепианного цикла И. Стравинского «Восемь очень легких пьес на пяти нотах» активность функционально-гармонического содержания мелодических мотивов в сочетании с временной полифонической рассогласованностью появления функций в разных голосах становится причиной многочисленных свободных диссонансов (илл. 3).

Шутливая игра «невпопад» (с точки зрения «правильных гармоний») сохраняется на протяжении всей пьески, хотя периодически все-таки появляются «добропорядочные» каденции с тоникой в верхнем и в нижнем голосах.

Приведем пример диаметрально противоположного рода тоже из сочинения с тональной организацией, правда, иного типа. В Первой фортепианной сонате Г. Уствольской звуковысотной организации в виде хроматической тональности вполне соответствуют особенности контрапункта, который строится на почти тотальном диссонировании каждого вертикального сочетания го-



Илл. 4. Г. Уствольская. Соната для фортепиано № 1. Первая часть

лосов на протяжении всей первой части. Жестко звучащий здесь *punctus contra punctum* — важнейшее средство, подчеркивающее общий напряженно агрессивный характер музыки (илл. 4).

Фрагмент из сонаты Г. Уствольской — случай, конечно, не единичный. В музыке XX века многочисленны сочинения, в которых свободный диссонанс оказывается нормой контрапунктических отношений на протяжении всей композиции. В пьесе Б. Бартока «Жужжание» («Микрокосмос» № 63) диссонансы (малые секунды, септимы, ноны) возникают перманентно на каждой восьмой доле (за вычетом одного такта пьесы). Впрочем, здесь эти интервалы трудно назвать «свободными диссонансами», скорее, они здесь — обязательная норма ради достижения задуманного автором звукоподражательного эффекта⁷. На самом деле в контрапунктической ткани свободные диссонансы могут возникать достаточно часто и вне экстремальных программных идей. Их появление при этом, так или иначе, оказывается следствием логической обусловленности (естественности) линейно-мелодического продвижения голосов.

Одно из важных проявлений новой эстетики свободного диссонирования в контрапункте XX века — соотнесение уровня сонантности с процессами развития в музыкальной форме. Весьма наглядно это выражается

⁷ «Свободными» здесь оказываются несколько консонансов в переходном такте перед заключительной частью пьесы (т. 9).

в условиях тонального контрапункта, не ориентированного на систематическое использование свободных диссонансов. Многочисленны примеры такого рода в сочинениях Д. Шостаковича, в которых уровень сонантности (плотности диссонирования) колеблется от примеров, вполне соответствующих нормам свободного или даже строгого письма, до максимального гармонического напряжения сверхдиссонантной вертикали – «диссонанса высшего порядка» (выражение Ю. Н. Холопова)⁸. В Первой части Восьмой симфонии Шостаковича уровень диссонантности контрапункта на протяжении части многократно меняется, причем алгоритм этих смен обусловлен драматургией и композицией. Так, одна из важных точек кульминационного нарастания в разработке – 13-голосный канон *ad minimum*, который вихрем врывается в развитие и знаменует собой поворот к новой качественной трансформации тематизма (5 т. до ц. 29 – ц. 29). Контрапунктическое наполнение этого канона – стремительное крещендирование от консонанса до почти полного кластера (b, h, c, cis, d, es, e, f, fis), представленного хроматическим аккордом, но не прямолинейным кластером. Мелодия канона, закрученная в тугую спираль, построена на коротких хроматических ломаных оборотах в движении шестнадцатыми (использованы все 12 звуков хроматической гаммы). Интервал канона – $1/4$, что в условиях темпа *Allegro* и быстрого увеличения числа ристопст исключает всякую возможность различить линии отдельных голосов. Построенный таким образом сверхмногоголосный канон и создает эффект катастрофического нарастания диссонантности и хроматики, который возникает здесь в соответствии со строгим расчетом композитора.

Иной подход к свободному диссонансу – в хрестоматийной до-мажорной Фуге Шостаковича (из «24-х прелюдий и фуг»), где вся экспозиция – пример многоголосия, в полной мере отвечающего интервальным нормам строгого письма. Однако в этой пьесе нашлось место свободному диссонансу, и даже не одному. Такие интервалы в этом произведении возникают в заключительной части формы во время стреттных проведений темы, ярко звучат и вполне очевидно обостряют в кульминации терпкость сочетания сугубо диатонических линий (тт. 84–92).

Итак, диссонанс, выйдя из «плена» зависимости от консонанса (сформированного многовековой традицией модальной и тональной систем гармонии), обнаружил немалый арсенал потенциальных выразительных ресурсов, которые существенно повлияли на звуковой облик многих сочинений. В музыке XX века кардинально обновилась и осложнилась вся система языка музыки.

⁸ Ю. Н. Холопов применил указанную характеристику относительно кульминации в финале «Весны священной» И. Стравинского, где сталкиваются в жестком противостоянии несколько пластов и тональностей [2, с. 251–252].

Поэтому теперь оценка интервалов и принципы их употребления в контрапункте в значительной степени обусловлены различными параметрами звука, звукового материала — тембром, громкостной динамикой, агогикой, фактурой, темпом (а не только традиционными звуковысотным и временным параметрами).

Контрапункт XX века «многолик» с точки зрения материала составляющих его компонентов: это могут быть не только мелодические линии, но и пласты любой конфигурации и плотности, точки, дискретные мотивы, разнородные нелинейные элементы, ритмолинии, компоненты, сформированные на основе электронного звука и т. д. Часто в многоголосии, построенном на стратификации сложно организованных пластов, координирующую функцию может выполнять не звукоточечный принцип (*punctus contra punctum*), а хронометрический фактор наложения (совмещения) развернутых во времени структур⁹, наделенных автономной целостностью и определенностью (политональный, полиладовый полисистемный, полистилистический контрапункт). Но все-таки главная причина, порождающая новизну контрапункта, — контекст системы, в границах которой он осуществляется, условия данного конкретного метода композиции, включая, разумеется, высотную, временную организацию и все остальные параметры.

Общее свойство контрапункта в музыке XX века — отсутствие единого свода правил (общепринятых норм) для сочинений разных авторов, в чем заключается его принципиальное отличие от строгого и свободного стилей. Причина — сформировавшееся в XX веке многообразие методов композиции. Важнейшую ключевую роль в этом процессе сыграла, как известно, серийная техника. Существование новых методов породило специфические условия в отношении контрапункта, поскольку каждый из них оказался наделен своими собственными критериями и правилами многоголосного письма. Поэтому и проблема контрапункта не может быть решена вне общих основ соответствующего метода. С учетом данного обстоятельства в музыке XX века целесообразно различать виды контрапункта в корреляции со сложившимися методами композиции¹⁰. Иными словами, виды контрапункта с определенными, характерными для каждого метода принципами становятся внутренним вопросом в каждом виде техники (методе); и ответ на вопрос о специфике контрапункта должен даваться, исходя из общего контекста соответствующего метода. Стоит добавить, что из всего

⁹ По временной протяженности это может быть уровень синтаксиса, малой формы и более развернутых структур, вплоть до целостной формы (Скерцо из Второй симфонии Г. Малера в роли с. f. в Третьей части Симфонии Л. Берио).

¹⁰ Достаточно полно современные композиционные методы представлены в коллективном труде «Теория современной композиции» [14].

множества современных методов наибольшую значимость и распространенность получили лишь неотональный, неомодальный, серийный.

Рассмотрение современного контрапункта по «местам прописки» в тех или иных композиционных техниках позволяет с немалой долей определенности выявить специфику и различия разных систем контрапунктических отношений. Нередко это лишь некоторая доля определенности, поскольку для многих современных авторов типично использование смешанных техник, что не может не влиять на систему координации в многоголосии. (Например, во *Втором концерте А. Шнитке для скрипки и камерного оркестра* серийный метод, занимающий в этом сочинении базовую позицию, сочетается с сериализмом, сонорикой, алеаторикой, элементами тональности.) Кроме того, как известно, XX век — это эпоха расцвета индивидуальных авторских стилей, что существенно отражается на многих сторонах композиторской техники, включая и особенности организации многоголосия.

Вопрос о систематике видов современного контрапункта периодически поднимается в музыковедении [15; 16]. Наиболее серьезно он рассматривается в работах И. Кузнецова. В «Теоретических основах полифонии XX века» автор разграничил современный контрапункт на неотональный, неомодальный, полисистемный. Последний предполагает соединение звуков темперированного строя со звуками иных систем — электронными, микротоновыми [17, с. 63]¹¹. В труде более позднего времени с фундаментальным размахом выстроена масштабная картина современной полифонии. В общую таблицу сведено шестнадцать ее видов, каждый из которых предполагает свои специфические условия для контрапункта¹².

¹¹ В отдельных подразделах той же работы автор затрагивает вопросы контрапункта в серийной и сонорной музыке.

¹² Опираясь на выводы авторов коллективного труда «Теория современной композиции», И. Кузнецов выделяет следующие виды полифонии:

«Полифония на уровне (широко трактованного) музыкального материала:

1. Сонорная полифония: а) полифония точек, б) полифония сонорных пластов, в) полифония сонорно-алеаторических пластов, г) полифония фонетически трактованных вербальных текстов, д) электронный контрапункт.

2. Полифония разных звуковых родов.

3. Полифония стилей.

4. Контрапункт целостных структур.

Полифония на формально-онтологическом уровне:

1. Поливременной контрапункт.

2. Пространственная полифония.

Полифония составляющих звука:

1. Внутри-звуковая полифония (спектральная, полифония параметров).

2. Однопараметровая полифония (ритмическая, высотная и т. д.).

Визуальная полифония:

1. Микрополифония (интерсонорный контрапункт).

2. Микроинтервальная полифония» [18, с. 407].

И это еще далеко не предел, если учитывать дифференциацию на подвиды (например, неотонального, неомодалного), предлагаемую тем же автором [17].

Допустимо предположить, что предложенный перечень — не окончательный. В нем никак не отражены свойства контрапункта в минимализме или в таких актуальных для XX века областях музыкальной практики, как джаз или рок. На наш взгляд, специального внимания также достоин и нередко встречающийся в музыке XX века контрапунктический синтез разнородных компонентов академической музыки и всевозможных культурных традиций. Нет также гарантии, что завтра не будет изобретен очередной метод композиции, пока нам почти неведомый (контрапункт в графической музыке). Иными словами, можно сказать, что контрапункт сегодня — это *логический принцип*, на основе которого может строиться текст художественной формы — принцип, открытый для любых новаций или синтеза с любыми традициями.

Есть еще один аспект, не охваченный кузнецовской систематикой видов полифонии (хотя косвенный намек встречается)¹³. Мы имеем в виду случаи построения художественной формы, когда в контрапунктические контакты вступают не только традиционные музыкально интонируемые голоса или пласты, но и компоненты иного происхождения (вербальные, пластические, хореографические, кинематографические, театральные, видео- и т. д.). Анализ художественных текстов разных искусств и их интерпретаций исследователями побудил нас назвать такого рода явления *художественным контрапунктом*, который представляет собой «*универсальный логический принцип, при котором несколько семантически автономных компонентов параллельно взаимодействуют в единстве пространственно-временного континуума произведения*» [19]. Бесчисленны примеры немusикального художественного контрапункта в искусстве XX века, поскольку «полифонизация сознания» (А. Шнитке) — давно свершившийся факт современного социума.

Не углубляясь в сложную область художественного контрапункта в целом, выскажем некоторые соображения по поводу случаев синтеза в художественной форме музыкальных и немusикальных компонентов. В сочетаниях такого рода фактически исчезает смысл традиционной формулировки техники контрапунктических соединений, поскольку координация между высотно определенными звуками и инородными компонентами (пластическими, театральными-сценическими и т. п.) теряет свою материальную основу. Однако сохраняют значимость иные стороны: прежде всего сам факт единовременности, принцип ритмической комплементарности и ритмо-временная сторона в целом. Совмещение

¹³ Под ним подразумеваем подпункт полифония «фонически трактованных вербальных текстов» (см.: примечание 12).

в одновременности даже чрезвычайно далеких (чужеродных) компонентов создает условия для их сравнения, сопоставления, обнаружения в них целостности или чужеродности. На смену практике, когда «одна нота ставится против другой», в художественном контрапункте приходит принцип монтажа: когда один текст ставится против другого. Автономный ритм смыслообразования каждого компонента позволяет увидеть параллель между собственно мелодической полифонией в музыке и художественным контрапунктом за ее пределами¹⁴. При главенстве монтажа в разного рода синтетических художественных текстах принципиально возвышается его роль названного принципа и в музыке.

Важнейшую роль в формировании специфической системы координат в художественном контрапункте сыграл, конечно, кинематограф, идеи и открытия С. Эйзенштейна, а также сам характер творческого процесса, с которым сталкивается композитор, пишущий музыку для кино. Например, А. Шнитке через основополагающий для киноискусства прием монтажа приходит в инструментальной музыке к особому *эффекту контрапунктического парадокса*, когда общее полифоническое целое оказывается не только качественно новым, но тем новым, которое дискурсивно-логически не вытекает (не прогнозируется) из отдельных его частей. Высказываясь о подобных эффектах в кино, композитор подчеркивает, что монтажное суммирование музыки и изображения «дает нечто оригинальное и тонкое, что невозможно порознь!» [21, с. 43]. Приведенная мысль очень близка пониманию монтажа С. Эйзенштейном: «... Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [22, с. 157]. И это новое качество, влияющее на сознание реципиента, становится материальной основой формирования новых смыслов.

В завершение статьи вернемся, собственно, к музыке. Концепцию гармонии XX века Ю. Н. Холопов начинает с изложения трех наиболее общих ее законов (см.: примечание 1). Возможно ли нечто подобное в отношении контрапункта? Ведь что, как не контрапункт в музыке издавна отличался универсальностью общепринятых норм, особенно в эпоху строгого стиля?

Не претендуя на статус всеобщих законов, назовем черты (свойства), типичные для контрапункта в музыке XX века:

Музыка XX века не подчиняется всеобщим универсальным правилам контрапунктического письма (в отличие от строгого и свободного стилей).

Контрапункт становится внутренним аспектом того метода композиции, к которому прибегает композитор в своем творчестве.

¹⁴ Ритм является, по мысли М. Сапарова, «основной формой пространственно-временной организации художественного единства... категорией художественного смыслообразования» [20, с. 101].

Контрапункт обусловлен разными типами компонентов, состав которых принципиально влияет на его пространственно-временную конфигурацию и фактуру (линии, точки, дискретные мотивы, соноры, линии ударных, пласты, электронные компоненты, стилистически автономные компоненты, автономные музыкальные формы).

Контрапункт в целом обусловлен нормами звуковысотной организации музыки XX века, в соответствии с которой в нем допускается свободное использование диссонансов.

Во многих стилях композиторов XX века контрапункт обусловлен индивидуальным стилем автора музыки.

Как сторона музыкальной формы (в широком смысле) в определенном произведении контрапункт может подчиняться авторскому замыслу, отражая конкретную идею сочинения.

Итак, индивидуально складывающаяся триада условий из избранного метода композиции, авторского стиля, индивидуального замысла сочинения и есть общий закон контрапункта в музыке XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Записки // Глинка М. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. 484 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония: Практический курс: в 2 ч. М.: Композитор, 2005. Ч. 2. 624 с.
3. Federhofer H. Periodisierung der abendländischen Mehrstimmigkeit: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität. Mainz // *Studia Musicologica*. 2007. 48 (3–4). P. 247–256. [Электронный ресурс]. DOI: <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.3-4.1>.
4. Tenney J. A History of “Consonance” and “Dissonance”. N.-Y.: Excelsior Music Publishing Co., 1988. 117 p.
5. Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 125–157.
6. Фраенков В. П. Свободный стиль // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Келдыш Ю. В. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. К. 887–897.
7. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1982. 268 с.
8. Дубравская Т. Н. Полифония. М.: Академический проект, АльмаМатер, 2008. 360 с.
9. Pescatello A. M. Charles Seeger: A life in American Music. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh press, 1992. 358 p.
10. Кауэлл Г. Современная музыкальная композиция и образование // Дьякова А. Д., Маклыгина А. А. Преподавательская деятельность Генри Кауэлла и его авторский курс «Продвинутая теория музыки» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3 (43). Приложение. 2. С. 31–33.

11. Дьякова А. Д., Маклыгина А. А. Преподавательская деятельность Генри Кауэлла и его авторский курс «Продвинутая теория музыки» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3 (43). С. 18–33.
12. *Spilker J.* “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida: The Florida State University College of Music. 2010. 378 p.
13. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
14. Теория современной композиции: уч. пос. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
15. Сай В. В. Общая теория контрапункта (к постановке проблемы) // Аспекты теоретического музыкознания: Проблемы музыкознания: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 167–175.
16. Демешко Г. А. О контрапунктическом устройстве музыкальных композиций рубежа XX–XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 21. С. 12–20.
17. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М.: Консерватория, 1994. 286 с.
18. Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: ДЕКА-ВС, 2012. 424 с.
19. Франтова Т. Об одной современной художественной универсалии // FESTSCHRIFT Валентине Николаевне Холоповой: мат-лы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 17–24.
20. Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 85–103.
21. Шнитке А. Дух дышит, где хочет... Интервью В. Холоповой // Наше наследие. 1990. № 3 (15). С. 42–46.
22. Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 156–188.

REFERENCES

1. Zapiski // *Glinka M.* Literaturnye proizvedeniya i perepiska. М.: Muzyka, 1973. 484 s.
2. Holopov Yu. N. Garmoniya: Prakticheskij kurs: v 2 ch. М.: Kompozitor, 2005. CH. 2. 624 s.
3. *Federhofer H.* Periodisierung der aben d ländischen Mehrstimmigkeit: Misikwissenschaftliches Institut der Johannes-Guttenberg-Universität. Mainz // *Studia Musicologica.* 2007. 48 (3–4). P. 247–256. [Elektronnyj resurs]. DOI: <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.3-4.1>.
4. *Tenney J.* A History of “Consonance” and ‘Dissonance”. N.-Y.: Excelsior Music Publishing Co., 1988. 117 p.

5. *Shenberg A.* Kompoziciya na osnove dvenadcati tonov // Arnol'd Shenberg. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy. M.: Kompozitor, 2006. S. 125–157.
6. *Fraenov V. P.* Svobodnyj stil' // Muzykal'naya enciklopediya: v 6t. / gl. red. Yu. V. Keldysh M.: Sovetskaya enciklopediya, 1978. T. 4. K. 887–897.
7. *Skrebkov S. S.* Uchebnik polifonii. Izd. 4-e. M.: Muzyka, 1982. 268 s.
8. *Dubravskaya T. N.* Polifoniya. M.: Akademicheskij proekt, Al'maMater, 2008. 360 s.
9. *Pescatello A. M.* Charles Seeger: Alifein American Music. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh press, 1992. 358 p.
10. *Kauell G.* Sovremennaya muzykal'naya kompoziciya i obrazovanie // *D'yakova A. D., Maklygina A. A.* Prepodavatel'skaya deyatel'nost' Genri Kauella i ego avtorskij kurs «Prodvinutaya teoriya muzyki» // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2023. № 3 (43). Prilozhenie. 2. S. 31–33.
11. *D'yakova A. D., Maklygina A. A.* Prepodavatel'skaya deyatel'nost' Genri Kauella i ego avtorskij kurs «Prodvinutaya teoriya muzyki» // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2023. № 3 (43). S. 18–33.
12. *Spilker J.* “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida: The Florida State University College of Music. 2010. 378 p.
13. Holopov Yu. N. Zadaniya po garmonii. M.: Muzyka, 1983. 288 s.
14. Teoriya sovremennoj kompozicii: uch. pos. / otv. red. V. S. Cenova. M.: Muzyka, 2005. 624 s.
15. *Saj V. V.* Obschaya teoriya kontrapunkta (k postanovke problemy) // Aspekty teoreticheskogo muzykoznaniya: Problemy muzykoznaniya: sb. nauch. tr. L.: LGITMiK, 1989. S. 167–175.
16. *Demeshko G. A.* O kontrapunkticheskom ustrojstve muzykal'nyh kompozicij rubezha XX–XXI vv. // Vestnik muzykal'noj nauki. 2018. № 21. S. 12–20.
17. *Kuznecov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XIX veka. M.: Konservatoriya, 1994. 286 s.
18. *Kuznecov I.* Polifoniya v russkoj muzyke XIX veka. Vyp. 1. M.: DEKA-VS, 2012. 424 s.
19. *Frantova T.* Ob odnoj sovremennoj hudozhestvennoj universalii // FESTSCHRIFT Valentine Nikolaevne Holopovoj: mat-ly nauch. konf. M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2007. S. 17–24.
20. *Saparov M.* Ob organizacii prostranstvenno-vremennogo kontinuumu hudozhestvennogo proizvedeniya // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. L.: Nauka, 1974. S. 85–103.
21. *Shnitke A.* Duh dyshit, gde hochet... Interv'yu V. Holopovoj // Nashe nasledie. 1990. № 3 (15). S. 42–46.
22. *Ejzenshtejn S.* Montazh 1938 // *Ejzenshtejn S.* Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 2. S. 156–188.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Франтова Т. В. — д-р искусствоведения, проф.; tandim75@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6857-1382

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Frantova T. V. — Dr. Habil. (Art History), Prof., tandim75@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6857-1382

УДК 7

ТРАНСЛИРУЕМОСТЬ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ СОВРЕМЕННОМУ СЛУШАТЕЛЮ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

*Юсса Е. Б.*¹

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

В настоящей статье автор анализирует различные способы записи академической музыки и их последующего прослушивания, включая как обычные стереофонические способы, так и новаторские многоканальные. Основной вопрос, который ставит автор, — при каком из этих способов у слушателя может возникнуть ощущение «погружения» в звуковое пространство, как если бы он находился в концертном зале? Рассматриваются как бинауральная система воспроизведения звука с помощью головных стереотелефонов, так и многоканальные системы с громкоговорителями. В качестве современной системы, создающей иллюзию трехмерного пространства при использовании головных стереотелефонов, приводится система Dolby Atmos. Автор приводит результаты работы с небольшой тестовой группой, подводящие к выводу, что моделирование трехмерного пространства негативно сказывается на некоторых критериях оценки качества фонограмм. Вместе с тем автор видит большой потенциал в развитии «иммерсивных» способов воспроизведения звука, что позволяет большому количеству слушателей ощутить магию академической музыки.

Ключевые слова: академическая музыка, стереофония, иммерсивный, Dolby Atmos, многоканальный звук, бинауральный.

BROADCASTABILITY OF ACADEMIC MUSIC TO THE MODERN LISTENER: PROBLEMS AND SOLUTIONS

*Yussa E. B.*¹

¹ St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, 15, Fuchica St., St. Petersburg, 192238, Russian Federation.

In this article the author analyzes various ways of recording academic music and their subsequent listening, including both conventional stereophonic methods and innovative multi-channel ones. The main question that the author poses is in which of these ways can the listener get the feeling of “immersion” in the sound space, as if he were in a concert hall? Both a binaural sound

reproduction system with the help of stereo headphones and multichannel systems with loudspeakers are considered. Dolby Atmos is cited as a modern system that creates the illusion of three-dimensional space when using stereo headphones. The author presents the results of a study on a small test group, showing that the modeling of three-dimensional space has a negative effect on some criteria for assessing the quality of phonograms. At the same time, the author sees great potential in the development of “immersive” methods of sound reproduction, which allows a large number of listeners to experience the magic of academic music.

Keywords: Academic music, stereophony, immersive, Dolby Atmos, multichannel sound, binaural.

В каких условиях слушать академическую музыку? Ответ на этот вопрос является очевидным для постоянных посетителей концертных залов, и такой вопрос не мог бы возникнуть еще какие-то 150 лет назад. Правильно спроектированный концертный зал может не только передать натуральное звучание музыкальных инструментов, но и усилить эмоциональное воздействие музыки на слушателя, выступая в качестве устройства эквализации (давать возможность устранять влияние одних частот, увеличивать уровень других, важных для «окраски» тембра музыкального инструмента). Например, основы архитектуры амфитеатров Древней Греции были использованы при строительстве европейских театральных залов [1], которые позволяют усиливать частоты (форманты), отвечающие за речь человека, при этом ослабляющие нежелательные низкочастотные составляющие. С другой стороны, музыка, исполняемая, например, в христианских соборах, требовала меньшей разборчивости (с точки зрения звучания отдельных инструментов), но большей громкости и большего времени реверберации (времени, за которое затухает звук, отраженный от поверхностей помещения), поэтому при строительстве использовались иные архитектурные решения [1, с. 519]. На сегодняшний день существуют стандарты времени реверберации помещений (ГОСТ Р ИСО 3382-2-2013), по которым проектируются концертные залы и студийные комплексы. Таким образом, помещение, в котором исполняется музыка, является неотъемлемой ее частью, которое может как усилить, так и понизить эмоциональный накал произведения.

С появлением звукозаписи появилась возможность транслировать музыкальное произведение конечному слушателю на его персональное устройство воспроизведения звука (магнитофон, проигрыватель грампластинок). Сама идея трансляции возникла задолго до записи звука и неразрывно связана с изобретением телефона Александром Беллом в 1876 году. Через год

французский инженер Клемент Адер создал аудиосистему [2; 3], которая позволила передать концерт из Парижского оперного театра слушателям на Международной выставке электричества, здание которой находилось на расстоянии около двух километров. В то время не было знаний о том, как транслировать не только звучание инструментов, но и звучание окружающего пространства, чтобы у слушателя от прослушивания концерта возникло ощущение, подобное тому, как если бы он находился непосредственно в зрительном зале. Существовали только догадки о том, что необходимо передавать аудиосигнал по двум линиям. Звук с каждой линии должен попадать непосредственно в ухо человека, но правил, регламентирующих то, каким образом располагать приемники сигнала (микрофоны) в пространстве, чтобы получить пространственный звуковой образ, не существовало. Эксперименты в этой области начались во время Первой мировой (1914–1918) войны [4], продолжились в 1920-е, и только в 1931 году английский инженер Адам Блумляйн [5] запатентовал технологию, представляющую методы получения стереофонической звуковой картины, которыми пользуются и по сей день. Существует несколько микрофонных стереосистем, используемых для звукозаписи академической музыки. Рассмотрим кратко основные. Первая, самая популярная — это разделенная АВ-система [6, с. 308]. Два микрофона располагают горизонтально на расстоянии до одного метра один от другого на оптимальном расстоянии напротив оркестра. Такая конфигурация позволяет использовать ненаправленные микрофоны, известные своим натуральным звучанием. В системе O.R.T.F. микрофоны располагаются под углом 110° (учитывается теневое влияние головы, когда звук, слышимый, например, справа, попадает в левое ухо через некоторое время), на расстоянии 17 см (среднее расстояние между ушами). В результате получается звуковая картина, близкая к натуральной. Систему Decca Tree [7; 8] располагают на стойках над головой дирижера примерно около четырех метров, что позволяет получить реалистичный стереообраз и хороший баланс инструментов. Также используются “spot-микрофоны”, которые устанавливаются в непосредственной близости от инструмента (расстояние выбирается в зависимости от типа инструмента) для более детальной записи и для расширения творческих возможностей последующего микширования.

Итак, какую же звуковую картину предлагает слушателю стереозапись симфонического оркестра? Предположим, что прослушивание происходит в идеальных условиях: громкоговорители удовлетворяют требованиям линейности амплитудно-частотной характеристики (отсутствует сильное усиление или ослабление звукового сигнала на различных частотах); помещение имеет акустические характеристики контрольной комнаты (студийного помещения для профессиональной работы со звуком); слушатель располагается

в определенной точке между двумя громкоговорителями, которые создают так называемый «виртуальный» звуковой образ, дающий представление о том, из какой точки пространства между громкоговорителями доносится, например, звук определенного инструмента. Слушатель воспринимает концерт как бы «со стороны», без ощущения присутствия в зале. Находясь в концертном зале, звук приходит к слушателю с разных сторон, отражаясь от стен и потолка помещения, создавая реальное пространственное впечатление. Используя для прослушивания стереосистему, можно хорошо локализовать (выделить в пространстве) источники звука в горизонтальной плоскости, но невозможно, например, в вертикальной или в задней плоскости. Над этой проблемой работали с начала экспериментов со стереофонией, и тогда же возникла идея использовать для звукозаписи так называемую «искусственную голову» [9]. Суть этого метода в следующем. Сначала изготавливалась голова манекена с моделями человеческих ушных раковин, внутри которых были расположены микрофоны. Затем эту конструкцию располагали в тех местах зрительного зала или тон-ателье, где обеспечивалось примерно равное отношение прямого звука и отраженного от поверхностей помещения (тем самым обеспечивалась наиболее точное восприятие музыки). Эта технология успешно применяется и в настоящее время. В качестве примера такой искусственной головы можно привести Neumann KU-100 [10]. Записи, сделанные таким образом, называют бинауральными. Их прослушивание возможно только с помощью головных стереотелефонов (наушников). Слушатель получает максимально близкий к реальному пространственный звуковой образ. Дело в том, что эффект от бинауральной записи достигается лишь тогда, когда звуковая информация, предназначенная, например, для левого уха, попадает именно в левое. При воспроизведении бинауральных записей через громкоговорители звуковая информация попадает в оба уха, вызывая перекрестные помехи (crosstalk), которые искажают восприятие пространственного образа. Классические же способы звукозаписи предназначены для воспроизведения музыки именно через громкоговорители. Воспроизведение через головные телефоны также несколько искажает восприятие пространственного образа, но позволяет избежать влияния акустических особенностей помещения. Обязательное требование к использованию головных телефонов является и главным недостатком бинауральных записей вследствие того, что, во-первых, прослушивание музыки через телефоны в течение длительного времени негативно влияет на слух, и, во-вторых, слушатель всегда находится в идеальной точке прослушивания «sweet spot», независимо от угла поворота головы. Пространство перемещается вместе с ним, что снижает естественность передачи звуковой картины. С этой проблемой справляются различными способами, о которых речь пойдет далее. Избирательная транслируемость бинауральных записей привела

к тому, что только небольшое количество студий и фирм занимаются их созданием и распространением. В качестве примера можно привести Cobra Records, Deutsche Grammophon [11; 12].

Эффекта присутствия можно достичь не только при помощи бинаурально-го метода, но и с использованием нескольких громкоговорителей, расположенных вокруг слушателя. Идея местоположения источников звука не только перед слушателем, но и в других точках пространства имеет давнюю историю: еще в эпоху Ренессанса при исполнении полифонических хоралов *cori spezzati* хоры разделяли в пространстве. Для исполнения «Серенады для четырех оркестров, К. 286» Моцарт расположил оркестры на большой дистанции друг от друга (произведение исполнялось на открытой площадке), и таким образом получил эффект эха между оркестрами при исполнении одной и той же фразы [13]. Гектор Берлиоз для исполнения произведения «Реквием» располагал ансамбли медных духовых по четырем сторонам помещения; публика находилась в центре [14]. Из-за временной разницы партий у слушателей складывалось впечатление, что звук перемещается вокруг них. В XX веке эффект «трехмерного» звука перенесли на системы звукоусиления. Одним из первых стал *квадрофонический* способ многоканального воспроизведения звука [15]. Он требовал четыре звуковых канала и четыре громкоговорителя. Квадрофонические системы появились и в качестве домашних систем воспроизведения звука, предлагая невиданное звуковое впечатление, однако, на практике оказалось, что звук воспроизводится с большими пространственными и частотными искажениями [16] (непрозрачность звука, эффект «гребенчатого» фильтра и т. д.). Это было связано с отсутствием теории панорамирования подобных систем и технологии пространственной записи. Квадрофонические системы уступили место проверенным стереосистемам. Многоканальный звук стал прерогативой киноиндустрии. Наиболее известный многоканальный формат был разработан фирмой Dolby и назван Dolby Surround. Этот формат (именуемый 5.1) включает шесть звуковых каналов: стандартные левый и правый каналы; центральный канал, по которому передаются, как правило, диалоги актеров; левый и правый каналы окружения, располагающиеся позади слушателя; канал для низкочастотных звуковых эффектов [17, с. 651]. Музыка, изданной в таком формате, не так много по сравнению со стереозаписями. Передача пространственного впечатления возможна только при наличии шести громкоговорителей, на стереосистемах и в головных стереотелефонах каналы окружения и низкочастотных эффектов будут утеряны. Техника звукозаписи для таких систем окружения базируется на рассмотренных выше микрофонных стереосистемах, однако задачи при этом решаются более сложные. В основном они связаны со сложностью получения виртуального звукового образа между фронтальными и тыловыми громкоговорителями. В тех местах могут

образовываться так называемые «мертвые» зоны, где виртуальный образ может пропасть. Иными словами, те звуки, которые были расположены в этих зонах, будут очень тихими или вообще исчезнут.

Системы типа 5.1, 7.1 (добавляются еще два боковых громкоговорителя) позволяют создать впечатление звуковой картины вокруг слушателя в горизонтальной плоскости. Но звук распространяется во всех направлениях, поэтому для усиления воздействия музыки на слушателя необходимо учитывать данное обстоятельство. Это понимали еще в XVIII веке: в одном из писем жене Моцарт отмечал, что ощутил огромную разницу, слушая оркестр в непосредственной близости к сцене и на галерке [18, с. 236]. Многие композиторы, от И. С. Баха до Р. Вагнера, знали об акустических особенностях конкретных помещений и создавали свои произведения с учетом этих особенностей [19]. При проектировании концертных залов потолки являются такими же важными элементами, как и стены. В некоторых работах отмечено [20], что тип материала потолка и его высота влияют на задержку между прямым звуком и его первыми отражениями, что сказывается на субъективных ощущениях таких характеристик, как «прозрачность» и «близость». Отражения от потолка помогают добиться более сбалансированного звучания и позволяют создать правильное впечатление о размерах источников звука.

Системы, позволяющие воспроизводить трехмерную звуковую картину, можно разделить на четыре категории: бинауральные; системы звукового поля (sound field: Ambisonics, Wavefield Synthesis); поканальные (channel-based); гибридные системы звуковых объектов (audio objects) и поканальных систем, таких, как Dolby Atmos. Поканальные системы — это те же системы, что и рассмотренные выше Dolby Surround, но с дополнительными громкоговорителями, расположенными над слушателем (в некоторых вариантах используют громкоговорители, расположенные ниже горизонтальных, так называемые Bottom Loudspeakers). Существует несколько различных конфигураций громкоговорителей — THX 10.2 [21], AURO-3D [22], NHK 22.2. [23] (в наименовании системы первым число идет количество громкоговорителей, через точку — количество низкочастотных сабвуферов). Конфигурации громкоговорителей тоже имеют расшифровку: для 10.2 это 2 + 8 + 0 (два громкоговорителя расположены сверху, восемь расположены горизонтально, «нижние» громкоговорители отсутствуют). Для AURO-3D — 6 + 5+0, для THX 22.2 — 9 + 10+3 (появляются три «нижних» громкоговорителя). Различие в количестве каналов вызвано поисками ответов на вопрос о том, какое минимальное количество громкоговорителей требуется для создания реалистичного звукового образа в вертикальной плоскости. Тестовые группы слушателей предпочли систему из девяти верхних громкоговорителей — при использовании такой системы звуковые источники лучше локализируются в пространстве. Но в то же

время системы с тремя громкоговорителями давали слуховую информацию, из какой точки плоскости распространялся звук от источника, способствуя удовлетворительному восприятию звукового образа [24]. В настоящее время для определения трехмерной звуковой картины пользуются такими терминами, как «иммерсивный» (от англ. *Immersive* – захватывающий).

Стоит напомнить, что в настоящей работе речь идет о прослушивании фонограмм, созданных с помощью микрофонного приема. Рассмотренные выше системы используются для записи стереофонической картины. Для использования каналов вертикальной плоскости необходимо записать звук, распространяющийся (отраженный) от потолка. Существует несколько таких систем – OCT-9, 2L-Cube, Twins Cube, Z-Microphone Technique [25]. Их подробное описание не входит в задачу автора. Нужно лишь отметить, что во всех системах присутствуют пары микрофонов, направленных горизонтально и вертикально (на потолок).

Наличие дополнительных каналов воспроизведения звука помогает слушателю добиться эффекта присутствия в одном помещении с оркестром, однако основная проблема заключается в том, как и где располагать громкоговорители, чтобы замысел автора произведения был передан так, как задумано. Запись, сделанная для системы 22.2, будет звучать иначе на системе AURO-3D: какие-то элементы могут быть утеряны, какие-то могут оказаться не на своем месте в звуковой картине. Во избежание подобных проблем (чтобы информацию о вертикальных каналах можно было бы воспроизвести на любой конфигурации оборудования) была разработана технология объектного аудио (*object-based audio*), которая используется в ставшей ныне популярной гибридной системе (комбинация объектной и поканальной систем) Dolby Atmos.

Идея объектного аудио состоит в следующем: существуют два типа данных – собственно источник аудио, *аудиодорожка*, или *аудиотрек* (*audio track*), и *метаданные*. Источник аудио не отличается от стандартного набора дорожек в *мультитреке* (*multitrack*) (аудиодорожки различных записанных при помощи микрофонного приема инструментов оркестра). *Метаданные* – файл, в котором содержится информация о положении аудио объекта в пространстве. И эти метаданные могут быть адаптированы под любую конфигурацию громкоговорителей, включая головные стереотелефоны в режиме бинаурального аудио. Одной из таких систем как раз и является Dolby Atmos.

Первоначально система Dolby Atmos [26] (2012) была разработана для киноиндустрии. Кодирование и декодирование в этой системе требует большой вычислительной мощности, поэтому существуют отдельные вычислительные серверы, осуществляющие эти преобразования, – Dolby RMU (Rendering And Mastering Unit). Это устройство необходимо для создания саундтрека к фильму в формате Dolby Atmos. Для некоторых стриминговых сервисов,

таких, например, как Netflix, достаточным является использование программного продукта для персонального компьютера под названием Dolby Atmos Production Suite. Это же программное обеспечение используется в настоящее время для создания музыки в формате Dolby Atmos. Возникает вопрос: «Как много музыки существует в таком формате и где и как ее можно услышать?» Не секрет, что в настоящее время подавляющее большинство музыкальных записей транслируется через стриминговые сервисы (Яндекс-Музыка, ВК-Музыка, Apple Music, Spotify, Tidal и т. д.) С недавнего времени почти все такие сервисы позволяют прослушивать музыку в несжатом формате (без потери качества). Apple Music и Tidal пошли дальше — они стали транслировать музыку в формате Dolby Atmos. Apple в настоящий момент лидирует в этой области, так как создала экосистему, включающую в себя компьютер, программу для сведения музыки в пространственном формате (Apple Logic Pro) и внутриканальные стереотелефоны, которые с помощью бинаурального кодирования не только осуществляют передачу многоканального музыкального произведения слушателю (вызывая ощущение присутствия в пространстве), но и отслеживают повороты головы для достижения максимального «иммерсионного» эффекта. Помимо использования головных телефонов, приложение Apple Music позволяет транслировать музыку Dolby Atmos для проигрывания на комплекте громкоговорителей. В этом случае такая конфигурация может иметь условное обозначение как 7.1.4. (7 громкоговорителей, расположенных горизонтально, один сабвуфер и 4 громкоговорителя сверху). Автором было проведено исследование на небольшой группе слушателей, которым одно и то же произведение (Гимн, Оп. 57, Юлиуса Кленгеля) сначала было проиграно в формате Dolby Atmos 7.1.4., а затем в формате стерео на двух громкоговорителях ближнего поля. Все испытуемые (30 студентов 4-го курса по специальности «Музыкальная звукорежиссура») предпочли формат Dolby Atmos как наиболее близкий к естественному прослушиванию музыки в концертном зале. Однако при аналогичном испытании с использованием головных стереотелефонов и бинаурального кодирования 21 человек предпочел обычный стереоформат, описывая свои ощущения от Dolby Atmos как «неестественные тембры», «снижение прозрачности», «потеря ощущения пространственности».

Подводя итог, выделим следующие основные пункты:

1. Многоканальная (поканальная) технология воспроизведения звука (Dolby Surround и т. п.) требует соответствия аудиоканалов к количеству громкоговорителей для корректной передачи пространственного впечатления. Музыка, записанной таким образом, довольно мало, в сравнении со стереофоническими записями. К тому же эти технологии постепенно заменяются более «свежими», такими как Dolby Atmos.

2. Стриминговые сервисы предлагают большие каталоги академической музыки в иммерсивных форматах, однако для прослушивания требуется

дорогостоящее оборудование. Персональное аудио пока не может доставить музыкальное произведение в качестве, полностью удовлетворяющем требованиям к качеству фонограмм. Однако разработки в этом направлении продолжаются. Развитие иммерсивного аудио не стоит на месте. Остается только надеяться, что и у отечественных стриминговых платформ появится возможность к трансляции музыкальных произведений в новом формате.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Chourmouziadou K., Kang J.* Acoustic evolution of ancient Greek and Roman theatres // Applied Acoustics. 2008. № 69 (6). P. 514–529.
2. *Torick E.* Highlights in the history of multichannel sound. Journal of the Audio Engineering // Society. 1998. Vol. 46. P. 368–372.
3. *Paul S.* Binaural recording technology: A historical review and possible future developments // Acta Acustica United with Acustica. 2009. Vol. 95. P. 767–788.
4. *Sunier J.* A history of binaural sound [Электронный ресурс]. URL: https://www.gammaelectronics.xyz/audio_03-1986_binaural.html (дата обращения: 27.08.2023).
5. *Blumlein A. D.* British Patent Specification 394,325 (Improvements in and Relating to Sound-Transmission, Sound-Recording and Sound-Reproducing Systems) // Journal Acoust. Eng. Soc. N.-Y. 1958. Vol. 6. P. 91–98.
6. *Алдошина И. А.* Электроакустические преобразователи – громкоговорители, стереотелефоны, микрофоны. СПб.: Лань, 2023. 336 с.
7. *Eargle J.* The Microphone Book. Burlington, MA: Focal Press, 2004. 377 p.
8. *Electroacoustic Devices: Microphones and Loudspeakers / ed. by. G. Ballou.* N.-Y.: Routledge, 2009. 328 p.
9. *Fletcher H., Sivian L. J.* Binaural Telephone System. US Patent 1,624,486 [Электронный ресурс]. URL: <https://patentimages.storage.googleapis.com/0d/f1/ea/1265fb1d7f899e/US1624486.pdf> (дата обращения: 27.08.2023).
10. *Neumann KU-100 «Dummy Head»* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.neumann.com/en-en/products/microphones/ku-100/> (дата обращения: 27.08.2023)
11. Лейбл «Deutsche Grammophon» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.deutsche Grammophon.com/en/composers/dolbyatmos/dolby-atmos-2006> (дата обращения: 27.08.2023).
12. Лейбл «Cobra Records» [Электронный ресурс]. URL: <https://cobrarecords.com/information/binaural/> (дата обращения: 27.08.2023).
13. *Huscher P.* Program notes: Wolfgang Mozart, Notturmo in D, K.286, Chicago Symphony Orchestra [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/12142347/program-notes-wolfgang-mozart-notturmo-in-d-major-k-286> (дата обращения: 27.08.2023).

14. Broderick A. E. Grand Messe Des Morts: Hector Berlioz's Romantic Interpretation of the Roman Catholic Requiem Tradition: Master's Thesis. Ohio: Bowling Green State University, 2012. P. 71–72.
15. Davis M. F. History of spatial coding. Journal of the Audio Engineering Society. N.-Y. 2003. Vol. 51. P. 554–569.
16. Ratliff P. A. Properties of hearing related to quadraphonic reproduction // Research Department, Engineering Division The British Broadcasting Corporation. UK. London: BBC, 1974. 19 p.
17. Алдошина И. А., Пруттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, СПб. 2014. 720 с.
18. Immersive Sound: The Art And Science of Binaural And Multichannel Audio / Ed. By A. Roginska and P. Geluso. London: Routledge, 2017. 363 p.
19. Blesser B., Salter L.-R. Spaces Speaks, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture. Massachusetts: The MIT Press, 2006. 456 p.
20. Beranek L. L. Concert hall acoustics // Journal of Audio Engineering Society. 2008. Vol. 56 (7). P. 532–544.
21. Holman T. Surround Sound. Up And Running. 2nd edition. UK. Published by Taylor & Francis, 2008. 240 p.
22. AURO 3-D [Электронный ресурс]. URL: <https://www.auro-3d.com> (дата обращения: 27.08.2023).
23. Hamasaki K., Nishiguchi T., Hiyama K. Effectiveness of height information for reproducing presence and reality in multichannel audio system // Audio Engineering Society. Convention Paper. Paris. 2006. № 6679. 15 p.
24. Kim S., Lee Y. W., Pulkki V. New 10.2-channel vertical surround system (10.2-VSS); comparison study of perceived audio quality in various multichannel sound systems with height loudspeakers // Proceedings of Audio Engineering Society 129th International Convention. Convention Paper San Francisco. 2010. № 8296. 13 p.
25. Salmon F., Changenet F., Colas T. A Comparative Study of Multichannel Microphone Arrays Used in Classical Music Recording // Journal of Audio Engineering Society. Vol. 71. No. 7/8. P. 441–454.
26. Dolby Atmos [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dolby.com/technologies/dolby-atmos/> (дата обращения: 27.08.2023).

REFERENCES

1. Chourmouziadou K., Kang J. Acoustic evolution of ancient Greek and Roman theatres // Applied Acoustics. 2008. № 69 (6). P. 514–529.
2. Torick E. Highlights in the history of multichannel sound. Journal of the Audio Engineering // Society. 1998. Vol. 46. P. 368–372.

3. *Paul S.* Binaural recording technology: A historical review and possible future developments // *Acta Acustica United with Acustica*. 2009. Vol. 95. P. 767–788.
4. *Sunier J.* A history of binaural sound [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.gammalelectronics.xyz/audio_03-1986_binaural.html (data obrashcheniya: 27.08.2023).
5. *Blumlein A. D.* British Patent Specification 394,325 (Improvements in and Relating to Sound-Transmission, Sound-Recording and Sound-Reproducing Systems) // *Journal Acoust. Eng. Soc. N.-Y.* 1958. Vol. 6. P. 91–98.
6. *Aldoshina I. A.* Elektroakusticheskie preobrazovateli – gromkogovoriteli, stereotelefony, mikrofony. SPb.: Lan', 2023. 336 s.
7. *Eargle J.* The Microphone Book. Burlington, MA: Focal Press, 2004. 377 p.
8. *Electroacoustic Devices: Microphones and Loudspeakers* / ed. by G. Ballou. N.-Y.: Routledge, 2009. 328 p.
9. *Fletcher H., Sivian L. J.* Binaural Telephone System. US Patent 1,624,486 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://patentimages.storage.googleapis.com/0d/f1/ea/1265fb1d7f899e/US1624486.pdf> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
10. Neumann KU-100 «Dummy Head» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.neumann.com/en-en/products/microphones/ku-100/> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
11. Lejbl «Deutsche Grammophon» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.deutsche Grammophon.com/en/composers/dolbyatmos/dolby-atmos-2006> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
12. Lejbl «Cobra Records» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cobrarecords.com/information/binaural/> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
13. *Huscher P.* Program notes: Wolfgang Mozart, Notturmo in D, K.286, Chicago Symphony Orchestra [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/12142347/program-notes-wolfgang-mozart-notturmo-in-d-major-k-286> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
14. *Broderick A. E.* Grand Messe Des Morts: Hector Berlioz's Romantic Interpretation of the Roman Catholic Requiem Tradition: Master's Thesis. Ohio: Bowling Green State University, 2012. P. 71–72.
15. *Davis M. F.* History of spatial coding. *Journal of the Audio Engineering Society*. N.-Y. 2003. Vol. 51. P. 554–569.
16. *Ratliff P. A.* Properties of hearing related to quadrasonic reproduction // Research Department, Engineering Division The British Broadcasting Corporation. UK. London: BBC, 1974. 19 p.
17. *Aldoshina I. A., Pritts R.* Muzykal'naya akustika. SPb.: Kompozitor, SPb. 2014. 720 s.
18. *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural And Multichannel Audio* / Ed. By A. Roginska and P. Geluso. London: Routledge, 2017. 363 p.
19. *Blessner B., Salter L.-R.* Spaces Speaks, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture. Massachusetts: The MIT Press, 2006. 456 p.

20. *Beranek L. L.* Concert hall acoustics // *Journal of Audio Engineering Society*. 2008. Vol. 56 (7). P. 532–544.
21. *Holman T.* Surround Sound. Up And Running. 2nd edition. UK. Published by Taylor & Francis, 2008. 240 p.
22. AURO 3-D [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.auro-3d.com> (data obrashcheniya: 27.08.2023).
23. *Hamasaki K., Nishiguchi T., Hiyama K.* Effectiveness of height information for reproducing presence and reality in multichannel audio system // *Audio Engineering Society. Convention Paper*. Paris. 2006. № 6679. 15 p.
24. *Kim S., Lee Y. W., Pulkki V.* New 10.2-channel vertical surround system (10.2-VSS); comparison study of perceived audio quality in various multichannel sound systems with height loudspeakers // *Proceedings of Audio Engineering Society 129th International Convention. Convention Paper San Francisco*. 2010. № 8296. 13 p.
25. *Salmon F., Changenet F., Colas T.* A Comparative Study of Multichannel Microphone Arrays Used in Classical Music Recording // *Journal of Audio Engineering Society*. Vol. 71. No. 7/8. P. 441–454.
26. Dolby Atmos [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.dolby.com/technologies/dolby-atmos/> (data obrashcheniya: 27.08.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юсса Е. Б. — ст. препод.; elena.yussa@yandex.ru
SPIN-код: 5380-9067
ORCID ID: 0009-0006-5231-5663

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yussa E. B. — Senior lecturer; elena.yussa@yandex.ru
SPIN-код: 5380-9067
ORCID ID: 0009-0006-5231-5663

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 – полупетитный (**1,5**), поля (все) – **2** см, абзацный отступ – **0,5** см, цвет шрифта – черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

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

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

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

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2023, каталогам стран СНГ 2023, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (88), 2023

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

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

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



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

Подписано в печать 04.12.2023. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0839071

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