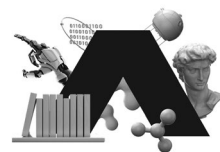




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 6(89)
2023

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

А. Я. Ваганова



Дорогие читатели!

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

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения,

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



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Дудина М. К. Балет «Рапсодия» в постановке Фредерика Аштона и его предшественников	6
Федорченко О. А. Христиан Иогансон — танцовщик-феномен (Ч. 2)	15
Слонченко Ю. Н. Мазурки русских балов XIX века: пример авторской постановки мазурки «Воздушная»	29

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Безуглая Г. А., Шестопалова В. Г. Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона: проблемы подбора и компоновки материала	47
Войнова З. А. Жест как синтез музыки и хореографии в танцоперах: Пина Бауш, Саша Вальц, Анна Тереза де Кеерсмакер	62
Дробышева Е. Э., Кань Хунюй. Влияние степной культуры на формирование стиля монгольского танца	77
Горн А. В. «Моцарт-Танго»: музыкально-поэтический диалог в постановке М. Бежара	90

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Ефимова Н. И., Цыбулько О. А. Метод пения Джакомо Гальвани, созданный для Московской консерватории, в объективе научных тенденций XIX века	107
Лаврова С. В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве нон-данса Ксавье Леруа	119
Лобан Е. В. Фольклоризм в белорусском музыкальном театре XX века	136
Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2023 году	151
Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2023	155
Правила направления и опубликования научных статей	160
Порядок рецензирования научных статей	163
Редакционная политика журнала	165
Редакционная этика журнала	166
К сведению подписчиков	167

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Dudina M. K.</i> Ballet Rhapsody staged by Frederick Ashton and his predecessors	6
<i>Fedorchenko O. A.</i> Christian Johansson — dancer-phenomenon (Part II	15
<i>Slonchenko Yu. N.</i> Mazurkas of Russian balls of the 19th century: An example of the author's production of the <i>Aerial</i> mazurka.	29

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Bezuglaya G. A., Shestopalova V. G.</i> Music of <i>Choreographic Miniatures</i> by Leonid Yakobson: Problems of selection and arrangement of materia	47
<i>Voinova Z. A.</i> Gesture as a synthesis of music and choreography in danceoperas: Pina Bausch, Sasha Waltz, Anna Teresa de Keersmaeker	62
<i>Horn A. V.</i> <i>Mozart-Tango</i> : a musical and poetic dialogue directed by M. Bejar	77
<i>Drobysheva E. E., Kan Hongyu.</i> The Influence of Steppe Culture on the Formation of Mongolian Dance Style	90

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Efimova N. I., Tsybulko O. A.</i> Giacomo Galvani's method of singing created for Moscow conservatory (in the lens of scientific trends of the 19th century)	107
<i>Lavrova S. V.</i> Helmuth Lachenmann's "mute eloquence" in Xavier Leroy's nondance static space	119
<i>Loban E. V.</i> Folklorism in the Belarusian musical theater of the 20th century.	136
Articles published in the "Bulletin of Vaganova Ballet Academy" in 2023	151
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2023	155
Requirements for author's manuscripts 160	
Peer-review.	163
Editorial policy.	165
Ethics policy	166
To data of followers	167

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

БАЛЕТ «РАПСОДИЯ» В ПОСТАНОВКЕ ФРЕДЕРИКА АШТОНА И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ

Дудина М. К.^{1, 2}

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

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

Премьера балета «Рhapsодия» в постановке Фредерика Аштона состоялась в 1980 году по случаю восьмидесятилетнего юбилея Королевы-матери. Балет был поставлен на музыку «Рhapsодии на темы Паганини» С. В. Рахманинова и был создан специально для Михаила Барышникова. Спектакль представляет собой бессюжетный опус, основанный композиционно на музыкальной структуре. Наличие двух контрастных символических тем открывало для балетмейстера изобилие возможностей для противопоставления. Аштон противопоставил солиста ансамблю, русскую школу классического танца — английской системе. Первая ассоциируется в мире с незабываемой традицией, вторая олицетворяет рождение нового, экспериментального.

Советский балетмейстер Леонид Лавровский в 1960 году на эту же музыку поставил балет «Паганини», программное произведение, близкое по форме к хореосимфонии. Работая над образом Паганини, Л. Лавровский обратился к более ранней постановке этого балета — Михаила Фокина, созданной по инициативе самого композитора. М. Фокин поставил свой балет «Паганини» в 1939 году в традициях довоенного Русского балета С. П. Дягилева.

В статье представлен обзор постановок на музыку «Рhapsодии на тему Паганини», а также анализ выразительных средств и композиционных приемов Ф. Аштона в его балете «Рhapsодия».

Ключевые слова: Фредерик Аштон, английский балет, «Рhapsодия», Сергей Рахманинов, Михаил Барышников, Леонид Лавровский, Михаил Фокин, Никколо Паганини, хореографическое искусство.

BALLET RHAPSODY STAGED BY FREDERICK ASHTON AND HIS PREDECESSORS

Dudina M. K.^{1, 2}

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2, Glinki St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

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

The premiere of the ballet *Rhapsody*, staged by Frederick Ashton, took place in 1980 on the occasion of the Queen Mother's eightieth birthday. The ballet was set to the music of *Rhapsody on Themes of Paganini* by Sergei Rachmaninov and was created especially for Mikhail Baryshnikov. The performance is a plotless opus, based compositionally on a musical structure. The presence of two contrasting symbolic themes opened up an abundance of possibilities for contrast for the choreographer. Ashton contrasted the soloist with the ensemble, the Russian school of classical ballet with the English system. The first is associated in the world with an unshakable tradition, the second personifies the birth of the new, experimental.

In 1960, the Soviet choreographer Leonid Lavrovsky staged the ballet «Paganini», a program work, close in form to a choreosymphony, to the same music. While working on the image of Paganini, Leonid Lavrovsky turned to an earlier production of this ballet — Mikhail Fokine, created on the initiative of the composer himself. Mikhail Fokin staged his ballet «Paganini» on 1939 in the tradition of the prewar Dyagilev's Russian ballet.

The article presents an overview of productions to the music of *Rhapsody* on a Theme of Paganini, as well as an analysis of the expressive means and Frederick Ashton's compositional techniques in his ballet «*Rhapsody*».

Keywords: Frederick Ashton, English ballet, *Rhapsody*, Sergei Rachmaninov, Mikhail Baryshnikov, Leonid Lavrovsky, Mikhail Fokin, Niccolo Paganini, choreography.

Балет «Рапсодия» на музыку Сергея Рахманинова увидел свет в 1980 году. «Принцесса Маргарет пришла ко мне и сказала: “Вы должны сделать что-то к Маминаму восьмидесятилетию”. Тем временем Барышников продолжал настаивать на своем условии работы с компанией — чтобы я поставил для него балет. Так под дулом пистолета и грядущим юбилеем Королевы-матери я окупился в работу» [1, р. 569–570], — описывал Фредерик Аштон начало постановочного процесса нового балета.

Аштону было семьдесят шесть лет — возраст, в котором, творческий расцвет чаще всего подходит к концу. Уже десять лет как он не возглавлял Королевский балет, а лишь изредка сотрудничал с труппой в качестве хореографа. Впрочем, Мариус Петипа сотворил лучшие свои балеты также в преклонном возрасте («Спящую красавицу» — в семьдесят два года, а «Раймонду» — в восемьдесят лет). Движимый чувством долга и ощущая легкую нервозность, балетмейстер начал работу над тем, что впоследствии назвали «типичным аштоновским балетом» («typically Ashtonian ballet»)¹.

Спектакль, очевидно, должен был отвечать двум требованиям: являть собой парадное приношение к юбилею (панегирический балет) и представить балетному миру Михаила Барышникова в неоспоримом статусе бога классического танца. «Для Барышникова “Рапсодия” представляет, пожалуй, самый важный этап карьеры. Будучи признанным танцовщиком, чье стремление к новым открытиям, а также его блестящий сплав стиля и техники привели к сотрудничеству со многими хореографами, в том числе с Твайлой Тарп, Джеромом Роббинсом, Элиотом Фельдом, Элвином Эйли и Джоном Ноймайером, он всегда надеялся поработать с двумя крупнейшими классическими хореографами нашего времени Аштоном и Джорджем Баланчиным. Его год с New York City Ballet (1978–1979) обновил его репертуар, но Баланчин, по состоянию здоровья, нового балета на него не поставил. И вот, наконец, в “Рапсодии”, один из величайших танцовщиков нашего века сотрудничает с одним из величайших хореографов» [4].

Фредерику Аштону уже неоднократно приходилось ставить балеты «под танцовщика». Так, в «Конькобежцах» (1937) была задача продемонстрировать возросшее техническое мастерство труппы Saddler’s Wells ballet в целом и Гаральда Тернера (исполнителя партии Юноши в Голубом), в частности. А в 1963 году специально для Рудольфа Нуриева Аштон поставил балет «Маргарита и Арман». «Ундина» (1958) была приношением Марго Фонтейн, а «Сон» (1964) представлял во всей благородной красоте Энтони Доуэла. На этот раз ему предстояло утвердить Михаила Барышникова в «королевском» статусе. Балетмейстер решил использовать сильные стороны и характерные особенности исполнительского искусства танцовщика — невероятную виртуозность, легкость и скорость, благородный, патетический стиль, привитый советской школой. С первых мгновений на сцене персонаж Барышникова мгновенно овладевал всеобщим вниманием и распоряжался им в своей царственной, чуть высокомерной манере. В том, что это именно персонаж, сомневаться не приходится: партия эта, крайне трудная даже для танцовщиков XXI века

¹ В многочисленных рецензиях на премьерные показы спектакля и его дальнейшие возобновления, например [2; 3].

(а техника танца за сорок лет значительно продвинулась вперед), остается олицетворением высочайших достижений мужского классического танца и его выдающегося представителя — Михаила Барышникова. Таким образом мы имеем дело не просто с танцовщиком, а с танцовщиком в образе эталонного представителя своего искусства. Правда, сам артист был несколько разочарован: «Я жаждал подлинного английского балета, а он [Аштон. — М. Д.] хотел балет русский» [1, р. 570], — вспоминал танцовщик. Фредерик Аштон ощущал эту неудовлетворенность Барышникова и сетовал на недостаток огня в его танце, несмотря на филигранное исполнение всех па.

Роль его, абстрактная на первый взгляд, в своих нюансах позволяет разглядеть отсылку к Никколо Паганини. Причем не к историческому персонажу, а к закрепленному в качестве культурного клише образу. Этот «продавший-душу-дьяволу-скрипач» периодически возникает в поп-культуре, изображаемый в характерной экстатической позе со смычком, занесенным над скрипкой, или играющим на ней в неистовом порыве. Отчасти этот образ воссоздал в своем спектакле «Паганини» на эту же музыку советский балетмейстер Леонид Лавровский. «Летом 1959 года я приобрел пластинку с записью “Рапсодии на тему Паганини” С. В. Рахманинова. Слушая ее, глубоко взволнованный, я все время ловил себя на том, что не только слышал, но и “видел” эту страстную музыку, представлял ее в пластических образах. <...> Рапсодия Рахманинова меня покорила именно тем, что главное действующее лицо в ней — Паганини — мятущийся, страстный, живой» [5, с. 6–7]. Лавровский не ставил целью буквальное жизнеописание Паганини, но воспроизводил тончайшие оттенки духовной жизни гения со страстностью поэта. Его балет в семи картинах живописал мысленные споры и сражения с врагами композитора (речь идет о католическом духовенстве и светских завистниках), встречи с Музой и обращения к возлюбленной, причем женский персонаж олицетворяет обеих. Финальная картина «Сильнее смерти» возносит к размышлениям о бессмертии искусства и гения.

Леонид Лавровский, приступая к работе над спектаклем, отталкивался от более ранней балетной интерпретации музыки Рахманинова: в 1939 году Михаил Фокин по предложению самого композитора поставил «Паганини». В письме от 24 августа 1937 года Рахманинов, очевидно, продолжил начатый лично с балетмейстером разговор: «Хотел Вам рассказать о “Рапсодии”, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?» [6, с. 530]. Судя по сохранившемуся либретто, Фокин довольно буквально интерпретировал предложение композитора. В качестве персонажей здесь есть

Зависть, Сплетня, Ложь, Нечистая сила (кордебалет), Дьявол, которым противопоставлены Светлые духи. Последние танцуют на пальцах «à la sylphides», а нечисти достался гротеск. Не обошлось без характерных (Флорентийская красавица) и историко-бытовых танцев (Молодежь во второй картине исполняет стилизованные танцы начала XIX века) [6, с. 607–610]. Скрипка в руках Паганини — не аллегорический танцевальный образ, а бутафорский музыкальный инструмент. Фотографии с премьеры спектакля дают представление о пластике героев, а сценография и костюмы С. Ю. Судейкина отсылают к излюбленной Фокиным стилизации ушедших театральных эпох. Располагая этими сведениями, можно предположить, что спектакль Фокина во многом отвечал эстетическому кредо «Русского балета» Дягилева довоенного периода, развивал сюжетную линию стремительно и логично, в элегическом стиле иллюстрируя легенду (с обязательным противостоянием лирического героя и роковых обстоятельств и непринимаящего его общества).

Леонид Лавровский был несколько разочарован такой интерпретацией музыки и свой спектакль выстроил в духе витавшего тогда в воздухе модного явления хореосимфонизма. Но до конца не пошел: его спектакль программный, с действующими аллегорическими персонажами и сквозным повествованием, пусть и собранным в виде воспоминаний героя.

Фредерик Аштон, двадцать лет спустя, также отталкивался от музыки. Рапсодия Рахманинова интересовала его давно: «Впервые ее фрагменты я использовал в фильме кинокомпании MGM “Три истории Любви”² с Мойрой Ширер. Я ставил для нее танец, якобы импровизацию ее героини, а также массовый танец в финале» [4]. Позже, когда Аштон задумал поставить балет на Барышникова (после удачного дебюта советского танцовщика в «Тщетной предосторожности» в 1976 году), он вернулся к произведению Рахманинова.

«Для своего сочинения, написанного в форме вариаций, композитор выбрал тему знаменитого 24-го Каприса для скрипки Н. Паганини. Тема эта — яркий символ эпохи романтизма, одновременно она может считаться своего рода музыкальным “двойником” самого Паганини, композитора, виртуоза-скрипача, чей музыкальный гений так и остался загадкой для современников. Но уже в первых вариациях появляется и другая знаменитая тема, тоже заимствованная Рахманиновым — из средневекового католического песнопения Dies Irae (“День гнева”). <...> Обе темы, неся в себе шлейф “старых” смыслов и значений <...> встречаются в Рапсодии Рахманинова и начинают свое загадочное путешествие во времени и пространстве — жанров, стилей, эпох» [7].

² «The Story of Three Loves» — американский романтический фильм-антология Technicolor 1953 года, снятый MGM. Режиссеры: Готфрид Рейнхарт, Винсент Миннелли.

Наличие двух контрастных символических тем открывало для балетмейстера изобилие возможностей для противопоставления. Аштон противопоставил солиста ансамблю, русскую школу классического танца — английской системе. Первая ассоциируется в мире с незыблемой традицией, вторая олицетворяет рождение нового, экспериментального. Выстраивая этот контраст, балетмейстер не следовал строго музыкальной форме (тема с вариациями), а поставил «концерт для Барышникова с оркестром» [1, р. 571]. Казалось бы, такое противопоставление возможно только пока в главной партии выступал Михаил Барышников, однако, при последующем исполнении роли английскими артистами (Энтони Доуэлл, Стивен Макрей и др.) контрастное противопоставление разросло до обобщенной риторики о столкновении традиций и новаций и о неоклассицизме вообще.

Поднимавшийся занавес открывал силуэт классицистической колоннады (сценография Ф. Аштона, костюмы У. Чаппела), в проемах которой были видны силуэты артистов балета. В центре сцены в золотом костюме — блистательный, полувоздушный — Гений Танца (пользуясь уместной классической балетной терминологией). Все то, что в начале XIX века А. С. Пушкин писал о балерине Истоминой³, справедливо в отношении персонажа Барышникова. Он начинал свой танец, рассыпая бисер легких *entrechat*, головокружительных вращений и невесомых прыжков. Оттеняемый ансамблем девушек (шесть танцовщиц), включавшихся в его танец, он отвергал законы гравитации и инерции, исполнял прыжки с места, а пируэты — не взяв форс. Следующий фрагмент был отдан *adagio* шести пар кордебалета. Гармонию их элегического танца нарушал врывавшийся диссонансной нотой солист. Он словно заражал своей динамикой мужчин, и вот уже они проявляли чудеса виртуозности (столь несвойственной в классической традиции для танцев кордебалета).

На девятой минуте (довольно поздно, учитывая общую продолжительность балета — двадцать девять минут) появлялась балерина. Исполненная достоинства и благородства, она — воплощение стиля английского балета. На эту роль Аштон выбрал Лесли Кольер, уже успешно исполнившую в дуэте с Барышниковым балет «Тщетная предосторожность» в 1976 году. «Вероятно он [Аштон. — М. Д.] выбрал меня потому, что я довольно быстрая, а музыка там разгоняется к концу как бешеная. Музыка держит меня в тонусе и в финале заставляет двигаться быстрее, чем когда-либо. Это сложно, пугающе и восхитительно одновременно!» [4]. Начав с нескольких трепещущих лирических пассажей в глубине сцены у колоннады, балерина занимала положенное ей место — в центре, где по логике балетной драматургии должен был случиться

³ XX строфа Первой главы романа в стихах «Евгений Онегин» повествовал о танце Авдотьи Истоминой.

центральный дуэт персонажей. Но... это был бы не Аштон, если бы он действовал согласно традиционной логике. Дуэт был, но несколько позже, а пока балетмейстер предлагал удивительное *pas de deux*, в котором роль партнера отведена мужскому кордебалету, это элегантное *entré* балерины и ее партнеров. При этом солист (Барышников) отстраненно наблюдал: он словно следил за полетом своей Музы издали, не смея приблизиться. Далее, по всем канонам, следовало *adagio*. Скользящие поддержки, невесомые прыжки и вихревые вращения подчеркивали иллюзорность происходящего будто в другом измерении. Контрастная мужская вариация, где шесть танцовщиков выступали как единый организм, демонстрируя бравурность мужского танца, его пульсирующую энергию и патетический характер, сменялась женской вариацией, где, как и упоминала Кольер, стремительный темп музыки подхватывал танцовщицу и уносил ее в вихре танца. Филигранная пальцевая техника, видимая легкость исполнения труднейших элементов, живописность каждого па и воистину королевское благородство — вот основа стиля Фредерика Аштона, образец которого являет собой женская вариация в «Рапсодии». *Pas de deux* заканчивала небольшая *coda* с серией поддержек, в одной из которых танцовщица, увлекаемая кавалерами, «улетала» со сцены.

Восстанавливала баланс между бравурностью и лирикой женская часть. Небольшое соло каждой из шести танцовщиц вплетено в общее полотно их танца. Едва этот танец угасал, как появлявшийся Солист пробуждал к жизни всех танцовщиц поочередно. Его вариация была полна раздумий и чуть тревожной интонацией вела за собой легких сильфид-партнерш. Когда они «таяли», словно видения в предраассветном сумраке, начинался, подобно солнечному восходу, долгожданный дуэт главных персонажей.

Ослепительно сияющие в золотых костюмах, скорее боги, чем люди, каждый своим движением они прославляли величие мироздания. Сливаясь в одном потоке с «благоуханной» музыкой XVIII вариации (исследователи приписывают ее влиянию «русского периода» композитора, это «единственный в «Рапсодии» пример традиционного для Рахманинова «пения на фортепиано» [8]), танцовщики «парили» над планшетом сцены, заполняя своим танцем все пространство вокруг. Певучие *arabesques* стали лейтмотивом этого номера. Заявленное в начале противопоставление двух балетных школ здесь нивелировано, и остались лишь гармония и торжество классического танца. Аштон, вслед за Рахманиновым, выстроил свой балет по принципу симфонии — драматургический конфликт двух контрастных тем в итоге столкновения изживал себя и рождал новую тему — всеобъемлющей красоты танца как такового.

Все дальнейшее звучало уже эпилогом, хотя фактически динамика хореографической драматургии шла только на взлет. *Coda* в стремительном темпе включала в себя сольные фрагменты обоих солистов, где каждый из них

блистал виртуозностью в свойственном ему стиле: женская *terre-à-terre*’ная техника и мужские большие прыжки; танцы кордебалета формировали архитектуру этого фрагмента.

Премьера балета состоялась в театре Ковент Гарден 4 августа 1980 года — в день рождения Королевы-матери, в непосредственном ее присутствии. «Несмотря на то, что он прибыл в оперный театр в первый вечер зеленый, как горошек, от беспокойства, Аштон был тронут теплотой отклика — особенно, когда он узнал, что королева Елизавета, любящая балет, была искренне восхищена его подарком на день ее рождения. Королева-мать и Королева сообщили, что это был один из величайших и счастливейших вечеров, которые они когда-либо могли вспомнить», — сказал ему Клаус Мозер⁴, и через несколько дней по почте пришло еще много благодарностей и поздравлений» [1, р. 571]. Аштон вновь подтвердил, таким образом, свой статус великого хореографа XX века, а «Рапсодия» стала одой классическому танцу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
2. *Kisselgoff A.* Ballet: premiere of Ashton’s «Rhapsody» // The New York Times. 1981. June 20. P. 11.
3. *Jennings L.* Rhapsody review — heart-stopping Ashton from Francesca Hayward // The Observer. 2016. January 24. [online edition] <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/24/rhapsody-review-frederick-ashton-royal-ballet-francesca-hayward-steven-mcrae> (дата обращения: 30.04.2023).
4. *Macaulay A.* A dainty dance to set before a Queen // The Guardian. 1980. August 2. P. 9.
5. Паганини. Либретто Л. Лавровского. Москва: Типография ГАБТ, 1960. 12 с.
6. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Ленинград; Москва: Искусство, 1962. 640 с.
7. Горячих В. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини [Электронный ресурс]. https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html (дата обращения: 30.04.2023).
8. Ляхович А. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения [Электронный ресурс]. URL: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html (дата обращения: 30.04.2023).

⁴ Клаус Мозер (1922–2015) — британский статистик, в 1974–1987 годах занимавший пост председателя совета директоров Королевской оперы (театра Ковент Гарден).

REFERENCES

1. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
2. *Kisselgoff A.* Ballet: premiere of Ashton's «Rhapsody» // The New York Times. 1981. June 20. P. 11.
3. *Jennings L.* Rhapsody review — heart-stopping Ashton from Francesca Hayward // The Observer. 2016. January 24. [online edition] <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/24/rhapsody-review-frederick-ashton-royal-ballet-francesca-hayward-steven-mcrae> (data obrashcheniya: 30.04.2023).
4. *Macaulay A.* A dainty dance to set before a Queen // The Guardian. 1980. August 2. P. 9.
5. Paganini. Libretto L. Lavrovskogo. Moskva: Tipografiya GABT, 1960. 12 s.
6. *Fokin M.* Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejstera, stat'i, pis'ma. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1962. 640 s.
7. *Goryachih V.* Rahmaninov. Rapsodiya na temu Paganini [Elektronnyj resurs]. https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html (data obrashcheniya: 30.04.2023).
8. *Lyahovich A.* «Rapsodiya na temu Paganini» Rahmaninova kak model' postistoricheskogo mirooshchushcheniya [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html (data obrashcheniya: 30.04.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. — доц., аспирант; maria.dudina0410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina M. K. — Ass. Prof., Postgraduate Student; maria.dudina0410@gmail.com
SPIN-код: 2014-9327

УДК 792.8

ХРИСТИАН ИОГАНСОН — ТАНЦОВЩИК-ФЕНОМЕН (Ч. 2) *

Федорченко О. А.¹

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

Статья посвящена исполнительской деятельности Христиана Иогансона. Автором описывается артистический путь танцовщика; анализируются важнейшие роли: Валентин — в «Фаусте», Эдгара — в «Эолине»; воссоздается творческий облик Иогансона. 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 «Фауст», балет «Эолина, или Дриада».

CHRISTIAN JOHANSSON — DANCER-PHENOMENON (PART II)

*Fedorchenko O. A.*¹

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

The article is devoted to the performing career of Christian Johansson. The author describes the dancer's artistic path; analyses the most important roles: of Valentine in Faust and Edgar in Aeolian; and recreates Johansson's creative image. The article is written on the basis of periodicals and the dancer's personal file (kept in RGIA).

Keywords: Christian Johansson, Jules Perot, Marius Petipa, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history, performing art, ballet *Faust*, ballet *Eolina*.

Валентин в «Фаусте» — одна из лучших ролей Христиана Иогансона. Жюль Перро несколько переосмыслил образ гётевского персонажа: Валентин из брата Маргариты стал ее женихом. Тем самым балетмейстер усиливал конфликты в своем хореографическом произведении. Теперь Валентин был не второстепенным родственником героини, но активным участником сюжета. Любовь к Маргарите наполняла образ Валентина нежной лирикой, которая

* Начало статьи (Ч. I) см. в: [1, с. 56–71].

противопоставлялась страстному желанию Фауста обладать красавицей. Суровая военная профессия и чувство долга сообщали характеру балетного Валентина твердость и цельность.

Валентин впервые появлялся на сцене в заключительной картине первого акта. Он представлял «героем и славой родины» [2, с. 13], вернувшимся домой из военного похода. На него заглядывались все горожанки: внешняя суровость и мужественность выгодно выделяли Валентина на фоне простоватых горожан. Однако, едва увидев Маргариту, Валентин обнаруживал пылкое и страстное сердце: суровый воин «в избытке чувств бросался к ногам девушки» [1, с. 14].

Образ Валентина развивался во второй картине второго акта; действие происходило в замке Фауста, где тот устраивал бал в честь Маргариты. Центральным эпизодом картины был *Grand pas d'action*, в котором принимали участие все главные персонажи балета — Фауст, Мефистофель, Маргарита, Валентин, Марта и четыре солистки. Мефистофель плел свою танцевальную «паутину», под его чарами героини обнажали свои чувства и эмоции и выражали их, не скрывая: Фауста терзала жгучая страсть к Маргарите, Валентин отчаянно ревновал соперника. Перро отдал единственную мужскую вариацию в этом ансамбле именно Валентину: то был хореографический портрет героя, не ведающего сомнений. Героический образ Иогансона так запечатлелся в коллективной памяти зрителей, что полвека спустя о нем писал Аким Волинский, никогда не видевший Иогансона на сцене. Однако критик «реконструировал» его танец с такой эмоциональной силой и художественной правдой, что эти строки постоянно цитируются как главное свидетельство танцующего Иогансона: «Он казался воинственным героем. Высокий, размашистый жест, строго, по-мужски повернутая голова, безукоризненно правильный *epaulement*, глубокое и быстрое *plié* — пружинное и вольное <...>. Он взвивался в высоту без разбега, без трамплина, с места выкидывая ноги в строго выворотном рисунке. <...> Остановки на полу каменные, делавшие впечатление монументальных статуй Донателло. <...> Все в строго выверенном мужском стиле» [3, с. 138].

Развязка наступала в третьем акте. Валентин становился свидетелем свидания Фауста и Маргариты. Оскорбленный и разгневанный, он вызывал соперника на дуэль и проигрывал: Мефистофель направлял клинок Фауста в грудь Валентина, и тот, бесстрашно сражавшийся на поле боя, погибал от предательского удара...

Христиан Иогансон дорожил партией Валентина. Он оставался в спектакле дольше всех участников премьеры 1854 года. Покинула Россию и вскоре умерла австрийская балерина Габриэль Иелла, танцевавшая Маргариту; вернулся во Францию Жюль Перро (Мефистофель); завершил исполнительскую деятельность лучший «петербургский Фауст» — Мариус Петипа. И лишь стойкий, как его герой, Христиан Иогансон выходил в роли Валентина.

Он и Мариус Петипа приняли участие в сотом представлении «Фауста» 28 января 1869 года. Иогансон танцевал эту партию более двадцати лет, до 1875 года, будучи партнером всех петербургских Маргарит — Габриэль Иеллы, Надежды Богдановой, Амалии Феррарис, Марии Суровщиковой-Петипа, Вильгельмины Сальвиони, Адели Гранцовой, Александры Кеммерер, Евгении Соколовой...

В возвышенно-романтическом ключе решалась партия графа Эдгара в балете Жюль Перро «Эолина, или Дриада» (1858). Спектакль этот стал последним, поставленным хореографом в Санкт-Петербурге, и, в некотором смысле, итоговым, как для самого балетмейстера, так и для Иогансона. Перро идеально «вмонтировал» романтическую аллюзию о недостижимости мечты в строгую выверенную форму классического балета, ту, к которой придет зрелый Мариус Петипа в «Спящей красавице» и «Раймонде». «Эолина» сверкнула яркой прощальной кометой на небосклоне романтической хореографии, и она же первым лучом высветила горизонт будущего академического балета [см.: 4, с. 169–185].

Красавица Эолина и граф Эдгар любят друг друга, и дело идет к свадьбе. Между тем девушка не знает о своей двойственной сущности: днем она человек, а по ночам преобразается в дриаду и улетает в волшебную рощу к себе подобным, где в старинном дубе живет ее душа. Единственный, кто владеет тайной Эолины, — Рюбзаль, король подземного мира. Он признается Эолине в любви, предлагает ей все сокровища своего царства и трон. Когда девушка-дриада отвергает любовь гнома, тот в отместку сжигает волшебный лес, где обитает ее душа. Эолина умирает в разгар свадебного торжества, успев напоследок станцевать самое виртуозное *pas de deux* в истории романтического балета.

Хореографическое решение партии графа Эдгара было одним из самых сложных и насыщенных: Иогансон принимал участие в нескольких номерах большого пятичасового балета.

Танцевальной экспозицией главных героев «Эолины» может считаться характерный Силезский танец (*La Silésienne*), который Эдгар и Эолина (итальянская балерина Амалия Феррарис) исполняли в первой картине. Веселый танец-игра, построенный на движениях средневековых плясок, представлял влюбленных; в нем наивная и кокетливая Эолина поддразнивала влюбленного в нее графа, ускользала от него, пряталась за крестьянами, чтобы лишь сильнее вскружить голову Эдгару. В финале танца он наконец-то заключал девушку в свои объятия.

Чувства влюбленных подвергались испытаниям во втором акте, на празднике помолвки Эолины и Эдгара. После праздничного дивертисмента наступал черед танца молодых (*Grand pas d'action*). Но в него вмешивался таинственный незнакомец (Рюбзаль — Жюль Перро), который подчинял своей воле

Эолину, насылая на нее чары; лишь бесстрашие Эдгара, бросавшегося на защиту невесты и вырывавшего ее из рук Рюбзая, разрушали злое наваждение.

Идеальную гармонию и слияние душ Эдгара и Эолины демонстрировало *Grand pas des dryads* в третьем акте. Пара главных героев находилась в центре масштабной многофигурной композиции фантастических дев, которые свивали вокруг них летучие хороводы. Тема любви развивалась в поэтическом адажио и утверждалась в бравурной вариации Эдгара, в которой граф демонстрировала «восхищение, радость и веселье» [6, с. 17]. Драматической кульминацией акта был эпизод дуэли между Эдгаром и Рюбзалем. Поединок в «Эолине» был поставлен Перро очень изобретательно. Дуэль происходила на затемненной сцене, оружие соперников было смазано специальной смесью, изготовленной химиком Императорских театров Макаром Шишко, отчего при соприкосновении шпаг сыпались искры, буквально «визуализируя» накал страстей в сердце графа Эдгара.

Хореографической кульминацией балета было свадебное *pas de deux* Эолины и графа в заключительном четвертом акте. Оно не несло никакой действенной или драматургической нагрузки: новобрачные исполняли дуэт, праздничный и ликующий. Торжественность момента усиливала виртуозная хореография, которая преподносилась в нарочито эффектной манере. Шикарный и ослепительный номер, восхитивший всех зрителей и критиков, поразивший невиданным техническим мастерством исполнителей, расчетливо венчал многоэтажное «здание» балета, являясь его главным хореографическим итогом. Блестящая виртуозность *pas de deux* в романтической «Эолине» предвосхищала роскошные «концертные» *pas de deux* и *grand pas* Мариуса Петипа. В нем были и акробатические поддержки в адажио, и «необычайные эквилибристические» [6] чудеса в женской вариации, и сложные элементы мужского классического танца — двойные туры в воздухе в соло Иогансона.

Для 41-летнего Иогансона «Эолина» стала, пожалуй, лучшим балетом в долгой карьере танцовщика. В партии Эдгара он блеснул и виртуозной техникой, и вдумчивым актерским наполнением. Роль графа словно объединила в себе черты прежних сценических образов Иогансона. Эдгар представлял идеальным рыцарем, исполненным чувства собственного достоинства, подобным Ульриху в «Войне женщин» и Родольфо в «Газельде». Его трепетное отношение к Эолине и куртуазность поведения рисовали образ поэта, воспевающего Прекрасную Даму, и заставляли вспомнить другого поэта в исполнении Иогансона — Гренгуара. Подобно Валентину из «Фауста», Эдгар был бесстрашным воином: без малейших колебаний граф вызывал на дуэль Рюбзая и проигрывал лишь потому, что тот, как и Мефистофель, применял против соперника магию. В волшебном лесу дриад душа Эдгара находила покой и умиротворение (так же, как и душа его другого графа, Гуго из «Питомцы фей»).

Поэтическая сущность Эдгара воплощалась в томительно-мечтательных танцах дриад, которые символизировали его романтическую душу и тягу к идеалу. Подобно Альберту в «Жизели», герой Иогансона переживал гибель надежд и мечтаний в финале «Эолины». Прибавим к этому невероятно трудное хореографическое решение партии, которое включало все виртуозные достижения мужского классического танца первой половины XIX века. Вывод очевиден: роль графа Эдгара — вершина исполнительского творчества Х. Иогансона.

«Эолине» не была суждена долгая сценическая жизнь: невероятно сложный балет был труден для исполнительницы главной роли. Первая «петербургская Эолина» (Амалия Феррарис) установила «планку» на невиданной высоте, которая так никому и не покорилась. После отъезда итальянской балерины в спектакле дебютировали русские танцовщицы Анна Прихунова (1859) и Мария Суровщикова-Петипа (1861), но, судя по откликам прессы, старательно умолчавших о том, как артистки преодолели хореографические «риффы», которыми была насыщена роль, они или упростили партию, или не справились с «техническим заданием». Оба раза их Эдгаром был Х. Иогансон. Последнее упоминание об «Эолине» встречается на балетных афишах в 1861 году. Но образ графа Гуго, несомненно, возникает в лучших сочинениях Мариуса Петипа конца века — в образе Голубой птицы в «Спящей красавицы» и четверке кавалеров в «Раймонде».

После отъезда Жюль Перро из Санкт-Петербурга Иогансон постепенно переходит на исполнение пантомимных партий. С ним по-прежнему каждые три года продлеваются контракты как с танцовщиком на прежних условиях. С 1 октября 1851 года (когда исполнилось 10 лет его службы в России) за «усердную службу..., примерное поведение и талант» [7, л. 46 об.] Иогансону была назначена пенсия в 571,44 рублей серебром [7, л. 47]. На девятнадцатом году службы (в 1860-м) Иогансону подняли жалованье до 2870 рублей серебром [7, л. 70] и до 3000 рублей серебром в 1861-м [7, л. 110] с сохранением 7 рублей перспективной платы и одного полубенефиса в год.

В 1860-е Х. Иогансон исполняет многие роли из своего сложившегося репертуара (Альберт, Валентин, Сальватор Роза). Его танцевальный гений будет неоднократно востребован М. Петипа. Своего друга хореограф поставит в центр танцевальных композиций, поручив ему и участие в дуэтах, и сольные вариации. В 1861-м (Иогансону 44 года) на премьере эпохальной «Дочери фараона» Иогансон в *Pas d'action* II акта исполнит виртуозную вариацию. В 1868-м (Иогансону 51 год) он выйдет Эндимионом во вставном номере «*Les amours de Diane*» и выведет на сцену дебютантку — воспитанницу Театрального училища Евгению Соколову. Позднее Иогансон будет принимать участие в премьерах А. Сен-Леона и М. Петипа, исполняя главным образом пантомимные роли (Мутча, приближенный Хана в «Коньке-Горбунке», Эсмар в «Ливанской

красавице») или участвуя в качестве одного из четырех кавалеров (партнеров балерины) в Grand pas балета «Золотая рыбка».

В 1866-м, на двадцать пятом году службы, «по таланту его и усердию» [7, л. 102 об.] размер поспектакльной платы Иогансона увеличили до 10 рублей. С 1869-го он занимает место Эжена Гюге в Театральном училище, совмещая обязанности танцовщика и педагога за 5000 рублей серебром в год [7, л. 117 об.], из которых 3000 получает за исполнительскую деятельность, а 2000 — за педагогическую.

1870-е естественным образом ограничили выходы Иогансона на сцену исключительно в пантомимных ролях: в «Дочери фараона» он исполнял роль отца главной героини. В 1877-м стал первым раджей Дугмантой на премьере «Баядерки».

Иогансон все реже и реже появлялся на сцене. Начавшаяся в царствование Александра III театральная реформа затронула и балет. В 1884 году «оптимизация» балетной труппы привела к увольнению «всех излишних артистов пенсионеров» [7, л. 150]. В их число попал Иогансон. 1 мая 1884 года он был уволен из состава балетной труппы. Директор И. Всеволожский участливо относился к Иогансону: обратился к министру императорского двора; в красках описал, что уволенный из балетной труппы 67-летний танцовщик вследствие потери значительной части заработка «неминуемо впадет в печальное положение»; попросил вышестоящее начальство воззреть «благосклонно на его участь» и обеспечить «возможность безбедного к концу дней его существования» [7, л. 149].

43-летнее служение Х. Иогансона русской сцене было высоко оценено: император Александр III, «в виде исключения за долголетнюю службу», повелел добавить к жалованью артиста из Кабинета Его величества дополнительное пособие в размере 568,56 рублей серебром в год [7, л. 151].

Исполнительская деятельность Христиана Иогансона завершилась в 1884 году. Но его не забывали. В 1891 году было торжественно отмечено 50-летие службы Иогансона в Императорских театрах. Он стал третьим артистом петербургской балетной труппы, после Николая Гольца и Феликса Кшесинского, кто отпраздновал этот юбилей. «За полезную и многолетнюю службу» [7, л. 156] ему был назначен бенефис, который состоялся 8 декабря 1891 года. В 1901-м отмечались 60 лет деятельности Иогансона, и то было его последнее чествование. 24 сентября 1902 года Иогансон подал прошение об отставке по состоянию здоровья: «Преклонный мой возраст и потеря зрения не позволяют мне с прежней энергией продолжать службу» [7, л. 179]. Простение было удовлетворено, и служба танцовщика в Императорских театрах официально завершилась 1 октября 1902 года. Через четыре недели, 29 октября 1902, император Николай II присвоил Иогансону звание «Заслуженный артист Императорских театров» [7, л. 184].

Христиан Иогансон скончался в 1903 году. В рапорте директора Императорских театров говорится: «Христиан Иогансон всегда отличался выдающимся талантом и в течении более чем 60-летней своей службы принес большую пользу хореографическому искусству» [7, л. 182].

Каким же был танец Иогансона? Попытаемся ответить на этот вопрос, анализируя многочисленные (и очень краткие) упоминания о нем в театральной прессе.

Внешность аттестовала его как премьера. На фотографиях Иогансона в сценических ролях отчетливо виден высокий рост («длинный», по мнению Е. Вазем), стройное телосложение (годы выступлений иссушили тело Иогансона; Вазем отмечает, что в 1860-е танцовщик казался уже «худым»), без выпячивающихся, «пузырчатых», как определял подобный тип Фёдор Лопухов, мускулов. В конце XIX века рост Иогансона казался его ученику Н. Легату уже «средним», а телосложение — «крепким, с мощной грудной клеткой» [8, с. 39]. Лицо Иогансона было «блеклым», без запоминающихся черт. Театральные критики, не без наслаждения описывавшие «выразительное» [8, с. 72] лицо М. Петипа, его «темные жгучие глаза» [10, с. 165], не оставили своих впечатлений о лице Иогансона. Похоже, красотой, или хотя бы симпатичностью, он не отличался даже в молодости. Вазем, танцевавшая с артистом, когда тому было уже около 50 лет («Я помню его, конечно, только стариком»), говорит о его «некрасивости», упоминая «всё в морщинах» [11, с. 162] лицо. Н. Легат запомнил Иогансона глубоким стариком: «Седые волосы, густые брови, светло-голубые глаза, маленький нос крючком» [8, с. 39].

Тем не менее Иогансон запомнился не «пригожестью» облика, но смелым, свободным, сильным танцем. Его заметили с самых первых выступлений в Петербурге. Плещеев, говоря о петербургской труппе начала 1840-х, называет Елену Андреевну, Татьяну Смирнову, Ольгу Шлефохт и Христиана Иогансона «самыми выдающимися новыми силами <...>, имена которых играют очень заметную роль в истории нашего балета» [11, с. 115–116].

Уже в первых рецензиях критики отметили в Иогансоне «удивительную уверенность», «легкость» и «возможную для мужчины грацию» [12, с. 33]. Пятнадцать лет спустя театральные критики по-прежнему использовали эти определения в адрес танцовщика: «Легкость, мягкость, эластичность движений составляют преобладающее качества его танцев» [13].

Определение «уверенность» говорило о прекрасной технической оснащенности молодого танцовщика и спокойном, безусильном исполнении вариаций. Категория «легкость» включала оценку прыжка — высокого и бесшумного. Критики писали о двух прыжках, в которых «перелетел он через всю ширину огромной сцены и так легко, что, казалось, это не стоило ему ни малейших усилий» [13].

Термин «грация» вообще редко употреблялся по отношению к мужскому танцу и не считался его необходимой принадлежностью. Но именно это определение критики неоднократно применяли для характеристики танцевальной манеры Иогансона. Например, в рецензии Я. Григорьева (1849) была отмечена «редкая» для мужчины «грация» [14] Иогансона. Журналисты писали об особом изяществе артиста и его неповторимом способе держаться на сцене, которую Вера Красовская увидела в «подчеркнуто галантных манерах» и «несколько жеманных позах» [15, с. 255–256]. На закате исполнительской карьеры танцевальная манера артиста восхищала молодую балерину Вазем; она определила танец Иогансона как «образцовый», «легкий и элегантный». Она же, весьма строгая в своих оценках, находила в его вариациях идеал «художественной красоты» [10, с. 163].

Когда Иогансон покинул сцену, его часто вспоминали и ставили в пример новым поколениям танцовщиков как «идеал для олицетворения хореографического искусства», который проявлялся в «красоте форм, пластичности движений, изяществе манер, классической выдержанности» (цит. по: [16, с. 117–118]).

Образ одной из вариаций, сочиненных для Иогансона М. Петипа (мужская вариация в *Ras d'action* из второго акта «Дочери фараона»), ярко обрисовывает танцевальную манеру Иогансона. Его танец лился свободно, без «многозначительных» пауз для подготовки к исполнению сложного движения; руки безупречно координировались с движениями ног и корпуса: «Маленькие заноски без разбега, с одного толчка, с мгновенного *plié*, без расхолаживающей подготовки. Гармонируя с каждым темпом шага, руки распускали нежные классические схемы» (цит. по: [17, с. 32]).

Виртуозность Иогансона не подлежит сомнению, просто в то время не было принято писать о технических рекордах танцовщиков. Театральные рецензенты даже оправдывались, упоминая имя Иогансона в числе исполнителей, поражающих сложностью танцев: «Обыкновенно танцовщику трудно обратить на себя внимание. <...> Г. Иогансон составляет исключение» (цит. по: [18, с. 359]), но имя артиста говорило «само за себя» (цит. по: [18, с. 255]). По мнению русских критиков, посещавших европейские театры, по уровню владения техникой Иогансон превосходил и европейских танцовщиков: «После виденных нами за границей танцоров, смело можем сказать, что он [Христиан Иогансон] один из лучших» (цит. по: [18, с. 426]), «по искусству своему он имеет мало соперников в Европе» (цит. по: [18, с. 438]).

Иногда рецензенты описывали и «трюки» в исполнении Иогансона. «Визитной карточкой» танцовщика считались его «изумительные револьтады» [19, с. 309] — прыжок из арсенала мужчин-виртуозов, во время которого танцовщик переносит ногу через ногу, поворачиваясь в воздухе [20, с. 552–553]. Часто восторгались пируэтами Иогансона. По словам Вольфа, танцовщик

«удивил всех своими пируэтами» [21, с. 116] в балете «Восстание в серале» (1845). Вращениями Иогансон удивлял и впоследствии. Он мог с легкостью сделать несколько оборотов (количество критикам посчитать не удавалось, но они отмечали «довольно продолжительные» [22] вращения). Иогансон сохранял прекрасную форму до старости. Его ученик Николай Легат восторженно писал: «Иогансон время от времени поражал нас, без подготовки демонстрируя цепочку сложнейших шагов, оканчивающуюся серией вихревых пируэтов, выполнив которые он замирал в безупречном арабеске» [8, с. 39].

Легко удавались танцовщику и двойные туры в воздухе, что в середине XIX века считалось невероятным достижением. Критик, рецензировавший премьеру «Эолины» (1858), зафиксировал в вариации Иогансона «пируэт в воздухе, который состоит в том, что танцовщик подымается от земли и, прежде, нежели опять коснется ее, несколько раз поворачивается всем телом на собственной оси. <...> Обе ноги танцовщика остаются в это время перпендикулярно вытянутыми к полу» [22, с. 1442]. Отметим в этом описании идеальную методику исполнения, которую тщательно добиваются в учебном классе в современных балетных школах. Помимо пируэтов, Иогансон в танце демонстрировал и «истинно поразительные антраша» [11, с. 131] — еще одно виртуозное движение, когда на высоком прыжке танцовщик несколько раз скрещивает ноги.

Все эти «трюки» никогда не являлись самоцелью, их исполнение всегда отличалось художественностью и артистичностью, и публика награждала танцовщика громкими аплодисментами.

В дуэтном танце Иогансон был очень хорошим партнером, доказательством чего является большое число всевозможных *pas de deux*, *pas de trois* и других ансамблей, которые он перетанцевал за свою карьеру. Иогансон танцевал с балетными легендами: Мария Тальони выбрала его себе в партнеры, выступая в Петербурге последний сезон (1841/1842), и исполнила с ним свою последнюю петербургскую премьеру — балет «Герта, повелительница Эльфрид». Чуть позже именно ему выпадет честь быть кавалером (во время петербургских дебютов) других европейских звезд балетного романтизма — Люсиль Гран, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи, Амалии Феррарис. Не было ни одной балерины или солистки, выступавшей в Петербурге в 1840–1860-х годах, чьим кавалером не был бы Х. Иогансон.

В романтическом балете дуэтный танец не знал видимых трудностей: главная обязанность кавалера состояла в незаметной поддержке балерины в красивых позах на кончиках пальцев и аккуратной подстраховкой во время пируэтов. Иогансон овладел этим искусством в совершенстве; он же раздвинул технические возможности дуэтного танца, «усилив» его акробатическими подержками. Например, Екатерина Вазем пишет, что он мог «в буквальном смысле жонглировать своей дамой» [10, с. 164].

Иогансон обладал еще одним прекрасным качеством кавалера: он умел выгодно представить свою партнершу, намеренно уйдя в тень при исполнении сложных элементов. Замечательным примером его «невидимого» партнерства представляется адажио из четвертого акта балета «Эолина», в котором блистали Иогансон и Феррарис. Он деликатно и незаметно поддерживал балерину в пируэтах на пальцах, и зрители восторгались ее «тройным пируэтом». И лишь рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» заметил, что поразившее всех вращение «делалось с помощью танцовщика, <...> но вы этого почти не замечаете» [22, с. 1441].

Иогансон сохранял силу и ловкость в дуэте до весьма преклонных для танцовщика лет. В 1867-м (в 50 лет) он исполняет роль одного из пяти кавалеров в Grand pas балета «Золотая рыбка» в постановке Сен-Леона. Это grand pas можно считать предтечей знаменитого адажио Авроры и четырех кавалеров в «Спящей красавице». В нем балерина благосклонно принимала внимание пяти поклонников, поочередно выполняя с ними разнообразные па. Екатерина Вазем, выступавшая в этом балете, высоко оценила своего сценического партнера: «...поддерживал он изумительно уверенно и ловко» [10, с. 164].

Образ танцующего Иогансона присутствует на балетной сцене. Он «живет» в одном из самых знаменитых дуэтов классического репертуара — pas de deux Дианы и Актеона в хореографии А. Вагановой, вставленном в балет «Эсмеральда» в 1935-м. Между тем история этого номера начинается в 1868 году: на премьере балета М. Петипа «Царь Кандавл» в дивертисменте третьего акта исполнялось pas de trois «Les amour de Diane». В нем танцевально разыгрывалась история Дианы и Эндимиона: идеальной красотой юноши восхищалась сама богиня, гармоничному дуэту аккомпанировал маленький и юркий Пан. Петипа сочинил этот номер на Евгению Соколову (Диана), Христиана Иогансона (Эндимион) и Александра Пишо (Пан). Pas de trois пережило спектакль и часто исполнялось в концертах. В 1935-м его отредактировала А. Ваганова для «Эсмеральды», изъяв из него Пана и изменив взаимоотношения главных героев. Если в версии Петипа центром притяжения был юноша-пастух Эндимион (именно он был желанной целью Дианы), то в постановке Вагановой пастух превратился в охотника, страстно домогавшегося богини. Федор Лопухов весьма сурово отозвался о вмешательстве Вагановой в хореографию Петипа: «К сожалению, представление о блестящем номере Петипа у нас искажено А. Вагановой. Она <...> превратила танцевальное трио в дуэт. Из-за изъятия партии сатира композиция потеряла смысл, логику поведения персонажей и превратилась в демонстрацию браваурной техники танца» [23, с. 113]. Конечно, партия Эндимиона / Актеона была значительно «усилена» и усложнена танцовщиками в XX веке. Но в смелых поддержках адажио, в уверенных прыжках и шквалистых вращениях проступает образ первого Эндимиона — идеального классического танцовщика Х. Иогансона.

Христиан Иогансон был солистом петербургской балетной труппы 43 года. Его исполнительская деятельность началась в 1840-е годы, в период расцвета романтического балета. Зрелость пришлось на 1850-е, когда в Петербурге творил Ж. Перро. Иогансон принимал участие в первых, не самых совершенных, премьерах М. Петипа, помогая другу в его балетмейстерских дебютах; завершил карьеру в 1884 году уже в ранге пантомимного актера, создав замечательные пластические образы в академических шедеврах Петипа.

Уникальная исполнительская манера Иогансона оказала огромное влияние на мужской танец второй половины XIX века. Она эволюционировала на всем протяжении его деятельности: в ранние годы он был «просто» хорошим танцовщиком-солистом, идеальным и благородным «классиком». Сотрудничество с выдающимися мастерами сцены (Фанни Эльслер и Жюль Перро) способствовало раскрытию его актерских качеств, и придало танцу мужественные и волевые черты. Таким образом, Иогансон может считаться одним из первых представителей мужского героического танца в классическом балете.

Иогансон расширил границы классического танца. Он считался признанным виртуозом своего времени. У него был высокий и легкий прыжок, он в совершенстве владел разнообразными сложными вращениями (партерные и воздушные). Но никогда демонстрация балетной техники не являлась для него самоцелью. Танец Иогансона отличали изящество и безупречная классическая форма. Почти сорок лет Иогансон служил педагогом в Императорском театральном училище и педагогом класса усовершенствования в театре, передавая свой уникальный опыт новым поколениям русских танцовщиков, сохраняя преемственность идеалов классического танца.

Двадцатитрехлетний шведский танцовщик, приехавший в 1840 году в Санкт-Петербург смотреть и изучать танцы М. Тальони, нашел в России свою вторую родину. Российские Императорские театры создали все условия для развития его таланта, а сам он, по словам В. Красовской, сделался «подлинно русским художником» [14, с. 256], одним из самых значительных и замечательных премьеров петербургской балетной труппы, настоящим феноменом классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федорченко О. А. Христиан Иогансон — танцовщик-феномен (Ч. I) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5. С. 56–71.
2. [Перро Ж.] «Фауст»: большой фантастический балет. Либретто. СПб. [1863]. 30 с.
3. Волынский А. Л. Книга ликований. М.: Артист. Режиссер. Художник, 1992. 304 с.
4. Федорченко О. А. «Эолина»: последний балет Жюль Перро // Театр и литература: сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб.: Наука, 2003. С. 169–185.

5. [Перро Ю.] Эолина, или Дриада, большой фантастический балет: Либретто. Сочинение балетмейстера Юлия Перро. СПб. 1858. 24 с.
6. Ростислав. Музыкальные беседы. Мимоходом о г-же Феррарис // Северная пчела. 1859. 11 февраля. С. 130.
7. Дело о службе танцовщика Иогансона // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 1298.
8. *Легат Н.* История русской школы. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 112 с.
9. *Кони Ф.* Театральная летопись. Большой театр. «Сатанилла, или Любовь и ад» // Пантеон. 1848. Т. II. Кн. 3. С. 36; 71–74.
10. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра: 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 488 с.
11. *Плещеев А.* Наш балет. СПб. 1899. 474 с.
12. Театральная хроника. Большой театр // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. Т. III. С. 32–33.
13. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 8 дек. С. 1393.
14. Т. «Катарина, дочь разбойника» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 10 дек. С. 1019.
15. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.
16. *Худеков С. Н.* Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860–1890-х годов / сост. С. В. Тихоненко, Н. Н. Зозулина. СПб.: АРБ, 2022. 188 с.
17. «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1913 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 180 с.
18. *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 580 с.
19. *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
20. *Revoltade* // Русский балет: энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 552–553.
21. *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб. 1877. Ч. I. 190 с.
22. Петербургская летопись. Новый балет «Эолина, или Дриада» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1441–1442.
23. *Лопухов В. Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.

REFERENCES

1. *Fedorchenko O. A. Khristian Ioganson — tancovshchik-fenomen (Ch. I) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 5. S. 56–71.*
2. [Perro Zh.] «Faust»: bol'shoj fantasticheskij balet. Libretto. SPb. 1863. 30 s.
3. *Volynskij A. L. Kniga likovanij. M.: Artist. Rezhisser. Khudozhnik, 1992. 304 s.*
4. *Fedorchenko O. A. «Eholina»: poslednij balet Zhyulya Perro // Teatr i literatura: sb. st. k 95-letiyu A. A. Gozenpuda. SPb.: Nauka, 2003. S. 169–185.*
5. [Perro Yu.] Eholina, ili Driada, bol'shoj fantasticheskij balet: Libretto. Sochinenie baletmejstera Yuliyi Perro. SPb. 1858. 24 s.
6. Rostislav. Muzykal'nye besedy. Mimokhodom o g-zhe Ferraris // Severnaya pchela. 1859. 11 fevralya. S. 130.
7. Delo o sluzhbe tancovshchika Iogansona // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. khr. 1298.
8. *Legat N. Istoriya russkoj shkoly. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. 112 s.*
9. *Koni F. Teatral'naya letopis'. Bol'shoj teatr. «Satanilla, ili Lyubov' i aD» // Panteon. 1848. T. II. Kn. 3. S. 36; 71–74.*
10. *Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra: 1867–1884. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 488 s.*
11. *Pleshcheev A. Nash balet. SPb. 1899. 474 s.*
12. Teatral'naya khronika. Bo'shoj teatr // Repertuar russkogo i panteon vsekh evropejskikh teatrov. 1842. T. III. S. 32–33.
13. Benefis g. Iogansona // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 8 dek. S. 1393.
14. T. «Katarina, doch' razbojnika» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 10 dek. S. 1019.
15. *Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka. M.; L.: Iskusstvo, 1958. 312 s.*
16. *Khudekov S. N. Baletnaya kritika. Kn. 1. Stat'i 1860–1890-kh godov / sost. S. V. Tikhonenko, N. N. Zozulina. SPb.: ARB, 2022. 188 s.*
17. «Vitijstvennyj Akim». Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1913 / sost. E. A. Shchepeleva, N. N. Zozulina. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2021. 180 s.
18. *Grucynova A. P. Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik o balete (1856–1858). SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2022. 580 s.*
19. *Blok L. D. Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.*
20. Revoltade // Russkij balet: ehnciklopediya. M.: Bol'shaya rossijskaya ehnciklopediya; Soglasie, 1997. S. 552–553.
21. *Vol'f A. Khronika peterburgskikh teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda. SPb. 1877. Ch. I. 190 s.*
22. Peterburgskaya letopis'. Novyj balet «Eholina, ili Driada» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1858. 9 noyab. S. 1441–1442.
23. *Lopukhov V. F. Shest'desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 368 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 793.38:78.085.23

МАЗУРКИ РУССКИХ БАЛОВ XIX ВЕКА:
ПРИМЕР АВТОРСКОЙ ПОСТАНОВКИ МАЗУРКИ «ВОЗДУШНАЯ»

*Слонченко Ю. Н.*¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, ул. Киевская, д. 39
Симферополь, 295017, Россия.

Изучение исторических бальных танцев в наши дни актуально в связи с организацией и проведением культурно-досуговых мероприятий и исторических реконструкций. Бальные танцы используются в театральных постановках, художественных фильмах и телевизионных сериалах, являются важным аспектом сохранения культурных традиций и ценностей. В статье рассматривается проблема хореографической реконструкции мазурки как одного из наиболее популярных танцев русских балов первой половины XIX века и предлагается авторская постановка танца с учетом современных технических возможностей и специальной подготовки исполнителей. Автор прослеживает истоки мазурки как исторического бального танца, анализирует характерные для нее средства выразительности в непосредственном синтезе музыки и хореографии, акцентирует внимание на этносоциальных и культурных значениях танца, делится с обучающимися школ искусств, средних профессиональных и высших профессиональных образовательных организаций сферы культуры практическими рекомендациями по надлежащему исполнению мазурки, выработанными самостоятельно и с учетом мнений лучших танцмейстеров и педагогов России и Европы. В статье представлен авторский вариант исполнения мазурки «Воздушная».

Ключевые слова: мазурка, исторические бальные танцы, XIX век, русский бал, фигуры мазурки, основные танцевальные движения мазурки.

MAZURKAS OF RUSSIAN BALLS OF THE 19TH CENTURY:
AN EXAMPLE OF THE AUTHOR'S PRODUCTION
OF THE AERIAL MAZURKA

*Slonchenko Yu. N.*¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, 39, Kyivskaya St., Simferopol, 295017, Russian Federation.

The study of historical ballroom dances is relevant today in connection with the organization and conduct of cultural and leisure events and historical

reconstructions. Ballroom dancing is used in theatrical productions, feature films and television series, and is an important aspect of preserving cultural traditions and values. The article examines the problem of choreographic reconstruction of the mazurka as one of the most popular dances of Russian balls of the first half of the 19th century and the production of an original dance, taking into account modern technical capabilities and special training of performers. The author traces the origins of the mazurka as a historical ballroom dance, analyzes its characteristic means of expression in the direct synthesis of music and choreography, focuses on the ethno-social and cultural meanings of the dance; shares with students of art schools, secondary vocational and higher professional educational organizations in the cultural sphere practical recommendations for the proper performance of the mazurka, developed independently and taking into account the opinions of the best dance masters and teachers in Russia and Europe. The article presents the author's version of the Aerial mazurka.

Keywords: mazurka, historical ballroom dances, 19th century, mazurka figures, basic dance movements of the mazurka.

Введение. Мазурка — наиболее известный и распространенный исторический бальный танец XIX века, сохранившийся до наших дней. Зародившаяся в польской народной культуре, мазурка постепенно приобрела элитарный характер и стала неотъемлемым атрибутом европейского аристократического бала, включая Россию. По свидетельству О. Захаровой, мазурки стабильно входили в списки танцевальных программ русских балов первой половины XIX века [1, с. 149–153]. В ту эпоху не только вечерние балы обязательно включали различные виды мазурок, но даже «утренний бал обычно завершался мазуркой» [1, с. 121]. Этот танец удостоился многочисленных описаний в русской литературе больших и малых форм (например, в романах «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Война и мир» Л. Толстого, произведениях М. Лермонтова, А. Чехова, Л. Андреева, Ф. Сологуба). В опере М. Глинки «Жизнь за царя» масштабная балетная сцена во втором действии включает мазурку. Ее танцуют гости на балу в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». Она включена в балеты Ц. Пуни «Конек-горбунок», А. Глазунова «Раймонда», П. Чайковского «Лебединое озеро», Ф. Шопена – А. Глазунова «Шопениана» («Сильфиды»). Как самостоятельный хореографический «номер “Мазурка” А. Скрябина в постановке К. Голейзовского в исполнении Е. Максимовой стала одной из жемчужин творчества великой балерины» [2, с. 1018].

Мазурка, по свидетельству А. Глушковского, впервые прозвучала на русском балу¹ в 1810 году в Санкт-Петербурге. Она быстро вошла в моду, особенно полюбил ее император Николай Павлович. Для исполнения мазурки и обучения танцу он пригласил из Польши лучших специалистов, в том числе Ф. Кшесинского. К середине XIX века «...танцем, открывающим вечер, ассамблею, бал, становится полонез или “польский” — скорее прогулка, чем танец... Затем в программе появляется краковяк <...>, и наконец, мазурка — танец, в характере которого есть нечто благородно-рыцарское. Эти польские танцы постепенно становятся неотъемлемой частью светских балов» [3, с. 130]. В России традиционный польский танец активно осваивался русскими аристократами, завсегдатаями балов, обретал новые черты, трансформировался. В мазурке все больше проявлялись русские удаль и размах. Придворная культура впитала в себя те черты национального польского танца, которые были созвучны ей самой, — горделивую осанку, природную ритмичность, изящество движений, танцевальную экспрессию; породила уникальное явление, образно названное нами мазуркой русских балов. В процессе эволюции такая мазурка не только обрела специфические выразительные черты, но и стала самостоятельной разновидностью исторического бального танца.

Мазурка русских балов стала танцем технически сложным и требующим от танцоров истинного мастерства. Хороший танцор, исполняя мазурку, словно бы «не делал никакого усилия; все было легко, зефирно, но вместе увлекательно... Лучшие танцоры того времени были естественны, они не “фокусничали” на паркете» [1, с. 55]. Высокие требования к исполнению мазурки обусловили столь же высокие запросы на историческую достоверность и глубокое понимание особенностей данного танца при его современной репрезентации.

Цель исследования. Автор статьи использует учебники танцев XIX века, научные труды по хореографии, музыке, церемониалу, учитывает мнения лучших танцмейстеров и педагогов России и Европы с целью выработки собственных рекомендаций по исполнению мазурки русских балов XIX века.

Историография проблемы. Масштабные работы О. Захаровой [1; 4], статьи М. Коротковой [5] и Е. Никитиной [6] дают представление о историко-культурной атмосфере первой половины XIX века, точнее — о бальной культуре России. В научной литературе исторического и искусствоведческого характера описана эволюция мазурки. Так, М. Буланкина [2], А. Васильева [7], И. Пушкина [3] указывают на народное происхождение мазурки как танцевального феномена; И. Бэлза [8], Л. Резникова [9], Ф. Лист [10] подчеркивают тесную взаимосвязь музыкальной и хореографической основы мазурки.

¹ Начало русским балам было положено Указом Петра I об ассамблеях (1718), которые стали проводиться в Москве в зимнее время трижды в неделю.

В первой половине XIX века техника исполнения танца была исследована Л. Петровским [11], который описал основные шаги и связки мазурки, дал общие рекомендации относительно характера ее исполнения, а также известным парижским танцмейстером А. Целлариусом [12]. Среди исследователей XX века выделим Н. Ивановского, М. Васильеву-Рождественскую, И. Воронину, А. Шульгину, давших детальное описание основных танцевальных движений мазурки [13]. К современным исследователям исторических бальных танцев можно отнести Р. Кондратенко, который сравнил рекомендации танцевальных учебников XIX века по исполнению данного танца [14]. Хореографы и реконструкторы исторических бальных танцев и бальной культуры прошлых веков А. Николаева и С. Сосницкий достоверно восстанавливают уникальные образцы бального и танцевального наследия прошлых времен, знакомя с ними под аутентичное музыкальное сопровождение как широкий круг любителей истории бальной культуры, так и профессиональное танцевальное сообщество. Это позволяет забытым шедеврам мирового культурного наследия обрести новую жизнь в современных условиях. Наиболее авторитетными исследованиями в области дворцовой церемониальной культуры являются монографии О. Захаровой, в которых, в частности, сформулированы правила поведения на балах XIX века, порядок приглашения и исполнения танца (в России «в большой моде была мазурка в четыре пары: ее танцевали везде — на сцене и в великосветских салонах» [1, с. 54]).

Хореографическая постановка мазурки русских балов должна начинаться с понимания ее исторических контекстов и подтекстов. Ее история, как уже отмечалось, берет начало от народных и старинных польских танцев эпохи Возрождения: «Самый старый рукописный памятник, который содержит ряд польских танцев — это “*Tablature d’orgue de Jean de Lublin*” (около 1540 г.)... Документ позволяет нам увидеть, что все польские танцы начинаются с первой медленной части, во время которой полагалось неторопливо прохаживаться, как бы прогуливаясь. Вторая часть — оживленная, где исполнители быстро двигаются (бегают, прыгают, соревнуются, кто лучше исполнит сложное *pas*)» [7, с. 118]. Как утверждает А. Васильева, лишь в XIX веке самые известные польские танцы (краковяк, полонез, куявяк, оберек, мазурка) обрели свои общепринятые названия и ярко выраженные национальные черты.

Выдающийся венгерский композитор Ф. Лист особо выделял мазурку из числа других танцев того времени: «Сколько в этом танце заключено гордости, нежности, вызова. Вальс и галоп изолируют танцующих и являют присутствующим беспорядочную картину; кадрили представляет собою вид турнира, где с одинаковым безразличием атакуют и парируют удары, где равнодушно выказывают расположение и так же равнодушно его ищут; живость польки легко принимает двусмысленный характер; менуэты, фанданго, тарантеллы

являются маленькими любовными драмами различного рода, интересующими только исполнителей...; в мазурке же роль танцора ни по важности, ни по грации не уступает роли танцовки, а публика не остается непричастной к происходящему... Какое богатство движения у этого танца! Кавалер, получивший согласие дамы танцевать с ним, гордится этим завоеванием, а соперникам своим предоставляет любоваться ею, прежде чем привлечь к себе в этом кратком вихревом объятии: на его лице — выражение гордости победителя, краска тщеславия на лице у той, чья красота завоевала триумф» [10, с. 89–91]. Из этого следует, что Ф. Лист подчеркивал не только особую танцевальную специфику, но и социальное, этическое и культурное значение мазурки.

Мазурка, как и все польские народные танцы, характеризуется синтезом музыкального и танцевального начал. «Общие истоки всех польских танцев лежат в особом жанровом синтезе танцевальности и песенности, ярчайшей чертой польского фольклора является тесное взаимодействие песни и танца, которые в фольклорной ситуации существовали в неразрывном единстве, веками оказывая влияние друг на друга» [9, с. 258]. Специфика мазурки заключается в четкости и регулярности ее ритмики, повторности строения, трехдольности музыкального размера с возможным смещением акцента с сильной первой доли на вторую или третью, а также в обязательном дроблении первой доли на мелкие длительности. Такое дробление подчеркивало экспрессию рас танцоров, приходящихся на первую долю. Обычно дробление выражалось пунктирным ритмом или ритмической фигурой, «состоящей из последовательности двух шестнадцатых и двух восьмых, — писал И. Бэлза. — ... Самая распространенная форма мазурки состояла из соединения двух, схожих по ритмическому рисунку фраз, из которых одна играет роль вопроса, другая — ответа» [8, с. 40–41]. Такая квадратная структура танца сохранилась до сих пор, поэтому репрезентация мазурки в современной хореографии должна опираться на соблюдение метроритмических и структурных признаков музыкального материала.

Как можно заключить из анализа нотных примеров в монографии О. Захаровой [1], мазурки для реальной практики русских балов XIX века (издавались композиторами А. Верстовским, М. Шимановской, Ф. Шольцем, Н. Кубиштой, Н. Титовым и др.) в большинстве своем имеют размер $3/8$ (реже $3/4$) и часто начинаются именно с шестнадцатых длительностей.

В начале XIX века на русских балах мазурку танцевали в четыре пары, и она требовала особой грациозности от дам и большой удали от кавалеров. Не менее важным представлялось и понимание содержательного значения мазурки: она была важнейшим элементом бала, моментом всеобщего веселья, дарила парам возможность общения, «служила руководством насчет сердечных склонностей. ...Выбор партнера часто рассматривался как проявление

интереса, знак благосклонности и даже любви» [5, с. 18]. Мазурка предварялась чередой других танцев и иных элементов бала, что позволяло кавалерам задолго до ее начала сориентироваться среди присутствующих, сделать выбор, заранее получить согласие дамы.

Русский бал имел строение, в котором перемежались танцы, приемы пищи, свободное общение. Каждый элемент бала «характеризовался определенными правилами поведения, темами общения. В зависимости от характера исполнения и темпа каждый танец приобрел свое место в бальном пространстве. Исследователи бала обозначают традиционную бальную цепочку танцев: полонез – вальс – мазурка – котильон; представляющую собой эволюцию от церемониала к игре, от торжественности и некоторой чопорности к безудержному веселью. <...> Мазурка являлась кульминацией бала, его смысловым центром, именно мазурка дарила ощущение праздника и веселья» [6, с. 52]. В процессе исполнения мазурки, которая могла длиться довольно долго, происходило общение дам с кавалерами, завязывались более близкие знакомства, а порой даже звучали признания в любви.

С точки зрения хореографической техники репрезентация мазурки должна опираться на синтез импровизации и стандартных шагов. Как указывает Р. Кондратенко, еще в 1847 году А. Целлариусом был сформулирован основной принцип данного танца: «Лишь часть мазурки можно выучить, остальное изобретается...». «Тем не менее, практически все авторы танцевальных учебников XIX века описывают сходный набор шагов — *pas de basque, pas glissé, coup de talon, tour sur place*. <...> Променад танцевался парой на любых мазурочных шагах — каждый был волен импровизировать в меру собственного мастерства и желания. Кавалер и дама на променаде, как правило, исполняли разные шаги. При этом кавалер, также как и в других парных танцах XIX века, вел даму, подсказывая ей скорость и направление продвижения» [14, с. 110]. Бал предполагал церемониал предварительного приглашения к танцу; таким образом, дамы уже ожидали своих кавалеров.

Мазурка русских балов организуется из многочисленных фигур, при выполнении которых танцоры могут исполнять наиболее распространенные *pas de basque, pas couru, pas galà, pas boiteux, pas boiteux en tournant (tour sur place), coup de talon, pas de bourrée*, ключи и разного рода отбивки.

Рассмотрим далее в качестве примера Рекомендации к исполнению авторской постановочной мазурки «Воздушная». Музыка для нее используется по выбору (музыкальный размер 3/4, количество тактов 84, темп 140 ударов в минуту).

Исполнители: кавалеры и дамы.

Схема исполнения фигур: 1–2–3–2–1.

Вступление: 4 такта (1–4-й)

Как правило, на вступительной музыкальной части мазурки, исполнявшейся на русских балах, кавалеры пафосно выводили заранее приглашенных к танцу дам и становились на позицию спиной к оркестру, чтобы направление движения танца по воображаемой линии круга приходилось против движения часовой стрелки. Поскольку допускался выход пар сразу на круг, то в предлагаемом нами варианте пары выстраиваются в колонну друг за другом с равной дистанцией в следующем порядке: кавалеры занимают внутреннюю часть воображаемой линии круга, дамы становятся с правой стороны и на корпус впереди от кавалеров по внешней части воображаемой линии круга.

Исходное положение исполнителей: кавалеры — ноги в III позиции (правая нога впереди). Правая рука занимает промежуточную, между I и II, позицию с пластическим рисунком кисти *arrondie*, левая рука (у более подготовленных исполнителей) располагается вдоль тела у бедра со слегка опущенным и отведенным чуть в сторону от корпуса локтем. При этом свободно собранные в кулак пальцы кисти слегка касаются шва брюк; менее подготовленным предлагается расположить свободно собранную в кулак кисть за спиной; головы кавалеров с приподнятыми подбородками повернуты в сторону дам, отстоящих примерно на корпус впереди них, или на 1/8 часть круга, взгляды устремлены в том же направлении. Дамы — ноги в III позиции (правая нога впереди), правая рука отведена во II заниженную позицию с пластическим рисунком кисти *allongée*, чтобы в случае необходимости было удобно приподнять подол бального платья. Кисть левой руки дамы возлагается на правую руку кавалера легким касанием; ее голова с приподнятым подбородком немного повернута вправо на 1/8 часть круга или повернута в сторону кавалера на 1/8 часть круга; взгляд устремлен в том же направлении. Направление движения пар не меняется.

Первая фигура — «Парадная» — 16 тактов (5–20-й).

Все пары вступают одновременно с правой ноги.

5–8-й такты. Кавалеры исполняют два *pas galà*, два *pas boiteux*; дамы исполняют два *pas couru*, два *pas boiteux*.

9–12-й такты. Кавалеры и дамы повторяют комбинацию.

13–16-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas galà*. На последнюю долю 16-го такта кавалеры останавливаются на левой ноге.

17–20-й такты. Кавалеры на первую долю 17-го такта переносят центр тяжести корпуса на правую ногу и ставят ее на всю стопу (*pas tombé*). Правой рукой обводят дам вокруг себя, сопровождая их легкое движение величественным взглядом. (Необходимо обратить особое внимание на положение корпуса и головы кавалера. Корпус ни в коем случае не должен «отдыхать» в строго вертикальном положении. Его необходимо наклонить к даме,

насколько это возможно. Взгляд кавалера направлен не на даму, а на пространство в шаге перед нею (примерно на $1/8$ часть круга) и, что очень важно, выше линии горизонта. Кавалеры смотрят на визуально возвышенную линию будущего хода движения дам, как бы покровительствуя их воздушному скольжению. При достойном исполнении обводки складывается ощущение твердой земной позиции кавалеров, легко поддерживающих зефирное парение в воздухе хрупких дам.

Дамы исполняют три *pas coupi* вокруг кавалеров со слегка отклоненным корпусом от центра воображаемой окружности вправо. Корпус как бы сопротивляется ходу движения и напоминает бег навстречу ветру. Голова с приподнятым подбородком немного повернута вправо на $1/8$ часть круга, взгляд направлен выше линии горизонта.

На третью долю 19-го такта кавалеры, поднимаясь с доворотом на правой ноге вправо и приставляя левую ногу в I полувыворотную позицию, становятся спиной к центру круга. Партнеры фиксируют положение «лицом друг к другу»: правое плечо кавалера против правого плеча дамы. При этом правая рука кавалера удерживает левую руку дамы перед собой в I позиции.

На первую-вторую доли 20-го такта пары исполняют ключ (простой). На третью долю 20-го такта дамы меняют левую руку в руке кавалера на правую, одновременно приподнимая платье левой рукой.

Вторая фигура — «Ход по кругу» — 16 тактов (21–36-й).

На затакт к 21-му такту исполнители одновременно отводят работающие ноги в сторону по ходу движения: кавалеры — левую, дамы — правую, смягчая приемом *demi-plié* опорную ногу. Партнеры расположены лицом друг к другу: правое плечо кавалера против правого плеча дамы. Кавалер в правой руке удерживает правую руку дамы. Левая рука кавалера располагается за спиной, левая рука дамы находится во II заниженной позиции, готовая удобно приподнять подол бального платья.

21–22-й такты. Кавалеры исполняют два *coup de talon* влево; дамы исполняют два *coup de talon* вправо.

23–24-й такты. Кавалеры исполняют два *pas de bourrée*, соответственно, вправо-влево. Дамы исполняют два *pas de bourrée*, соответственно, влево-вправо.

25–26-й такты. Кавалеры исполняют два *coup de talon* влево. Дамы исполняют два *coup de talon* вправо.

27–28-й такты. Кавалеры и дамы исполняют подход к вращению в паре. Кавалеры в повороте на левой ноге с одновременным круговым движением правой ноги вперед (*rond en dedans*) над полом делают шаг правой ногой по направлению к центру круга через левое плечо на $1/2$ часть круга и становятся

на стопу, смягчая приход в колене (*pas tombé*). Движение сопровождается одновременным хлопком руками: правая ударяет левую сверху вниз. Шагом левой ноги в том же направлении через I полувыворотную позицию на *demi-plié* (*passé par terre*) с переносом на нее центра тяжести корпуса на выпрямленную ногу (*pas dégagé*) кавалеры поворачиваются через правое плечо на 1/2 часть круга (*fouetté*). При этом выпрямленная правая нога проводится по кругу назад (*rond en dehors*) и ставится сзади в IV полувыворотную позицию. 28-й такт характерен четкой фиксацией стоп-момента: первая доля отмечена позой с отведенной вперед левой ногой, слегка согнутой в колене, и с выпрямленной сзади правой ногой. Центр тяжести корпуса распределен в ногах равномерно. С присущей мазурке «шляхетской» манерой исполнения кисть правой руки после удара о левую описывает «восьмерку» и открывается во II завышенную позицию на уровне глаз по направлению вверх, левая — открытой ладонью отводится «на пояс». Корпусом кавалер отклоняется от дамы. Головы исполнителей ярко подчеркивают мгновение паузы. Взгляды танцующих направлены друг на друга. На второй-третьей долях такта кавалеры и дамы выдерживают паузу.

Дамы в повороте на правой ноге с одновременным круговым движением левой ноги вперед (*rond en dedans*) над полом делают шаг левой ногой по направлению от центра круга через правое плечо на 1/2 часть круга и становятся на стопу, смягчая приход в колене (*pas tombé*). Движение сопровождается одновременным хлопком руками: левая ударяет правую сверху вниз. Подбив правой ногой левую в III позиции и переместив на нее центр тяжести корпуса, дамы делают еще один шаг левой ногой в том же направлении с приходом на всю стопу при смягченном колене (*pas tombé*). Повернувшись на левой ноге через правое плечо на 1/2 часть круга, они приемом *fouetté* проводят выпрямленную впереди правую ногу по кругу назад (*rond en dehors*) и ставят сзади в IV полувыворотную позицию. 28-й такт характерен четкой фиксацией стоп-момента: первая доля отмечена позой с отведенной вперед левой ногой, слегка согнутой в колене, и с выпрямленной сзади правой ногой. Центр тяжести корпуса распределен в ногах равномерно. С присущей мазурке «шляхетской» манерой исполнения кисть правой руки после удара о нее левой описывает «восьмерку» и открывается во II завышенную позицию на уровне глаз по направлению вверх, левая — открытой ладонью отводится «на пояс». Корпусом дамы отклоняются от кавалеров. Головы исполнителей ярко подчеркивают мгновение паузы. Взгляды танцующих направлены друг на друга. На второй-третьей долях такта кавалеры и дамы выдерживают паузу.

29–32-й такты. Кавалеры и дамы вступают на первую долю такта с правой ноги; движутся навстречу друг другу для исполнения *pas boiteux en tournant* (*tour sur place*) *en dedans* (закрытый поворот) влево. Движение выполняется

парами три раза, при котором каждый поворот соответствует вращению на $1/2$ часть круга. В четвертый раз движение на первую-вторую доли 32-го такта не меняется. На третью долю 32-го такта кавалеры поворачиваются вокруг своей оси по ходу вращения на месте на $1/2$ часть круга, при этом за счет поворота правая нога впереди меняется на левую впереди. В момент поворота вокруг своей оси кавалеры левой рукой подхватывают левую руку дам в I позиции, а правой обхватывают их талию. Взгляды танцующих направлены друг на друга.

33–36-й такты. Кавалеры, продолжая вращение, по ходу движения исполняют *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors* (открытый поворот) четыре раза, при котором каждый поворот соответствует вращению на $1/2$ часть круга.

Дамы продолжают исполнять *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans* (закрытый поворот) четыре раза, на $1/2$ часть круга каждый.

Третья фигура – «Веер» – 16 тактов (37–52-й).

37–40-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas boiteux* по кругу, при этом кавалеры заводят дам по дуге в центр круга, постепенно разворачиваясь на $1/2$ часть круга. Визуальная линия движения исполнителей должна как бы спуститься с внешнего «верхнего» на внутренний «нижний» круг. Встречаясь в низшей точке центра маленького круга, руки дам не соприкасаются.

41–44-й такты. Кавалеры и дамы продолжают движение тем же ходом и выходят из центра круга с постепенным разворотом на $1/2$ часть круга от «нижнего» круга к «верхнему».

За время исполнения движений с 37-го по 44-й такты танцующие должны, усиливая динамику, продвигаться вперед по кругу на расстояние, равное расстоянию от пары до пары. Этот рисунок танца в горизонтальной плоскости ассоциируется с вышитой петлей офицерского мундира кавалера. Однако при правильном исполнении фигуры в объеме (с наклоном корпуса в правую сторону) создается иное впечатление от стремительного спуска «сверху» «вниз» и мощного подъема в обратном направлении с ощущением ускорения. Траектория движения более напоминает игру (раскрытие и закрытие с оборотом на $1/2$ часть круга) веера в руке дамы.

45–48-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas boiteux*, двигаясь вперед по кругу и продолжая усиливать динамику с каждым последующим *pas*.

Дробление первой доли такта на мелкие длительности может быть примером создания усложненного варианта комбинации для хорошо подготовленных исполнителей: два *pas boiteux*; перед третьим *pas boiteux* (на восьмую затакта к 47-му такту) исполняется *cabriole*; перед четвертым *pas boiteux* (на шестнадцатую затакта к 48-му такту) исполняется *double-cabriole*.

49–52-й такты. Кавалеры, выполняя *pas tombé* на правую ногу, обводят дам вокруг себя. Дамы исполняют три *pas couru* вокруг кавалеров.

На третью долю 51-го такта кавалеры, поднимаясь с доворотом на правой ноге вправо и приставляя левую ногу в I полувыворотную позицию, становятся спиной к центру круга. Партнеры фиксируют положение «лицом друг к другу»; рука кавалера удерживает руку дамы перед собой в I позиции.

На первую-вторую доли 52-го такта пары исполняют ключ (простой) с отведением рук на первую долю 52-го такта во II позицию. На третью долю — пауза.

Вторая («Ход по кругу»), а затем первая («Парадная»²) фигуры, по 16 тактов каждая, повторяются сначала на 53–68-м и 69–84-м тактах соответственно.

69–72-й такты. Кавалеры исполняют два *pas galà*, два *pas boiteux*. Дамы исполняют два *pas couru*, два *pas boiteux*.

73–76-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas galà*.

77–80-й такты. Кавалеры, выполняя *pas tombé* на переднюю правую ногу, величественно садятся в колено и правой рукой обводят дам вокруг себя. При этом корпус необходимо наклонить к даме, насколько это возможно. Дамы исполняют четыре *pas couru* вокруг кавалеров.

81–84-й такты. Кавалеры правой рукой слегка приподнимают и в знак благодарности целуют подол бальных платьев дам. Дамы останавливаются и благодарят кавалеров в *reverence*.

По окончании танца кавалеры обязаны препроводить дам к месту, где получили согласие на танец, или к месту, которое укажут дамы на свое усмотрение.

Описание основных танцевальных движений мазурки «Воздушная».

***Pas couru* (легкий бег). Первый вариант исполнения.**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На затакт колени слегка сгибаются. Центр тяжести корпуса переносится на левую ногу для легкого пружинного толчка; правая нога освобождается и удлиненным скользящим шагом с носка отводится вперед.

На первую долю такта центр тяжести корпуса переносится на правую ногу. При опускании на пол стопа ставится на низкие полупальцы, приход на опорную ногу смягчается приемом *demi-plié*.

На вторую долю такта левая нога с носка скользит через I полувыворотную позицию вперед. На нее переносится центр тяжести корпуса.

² Первая фигура, «Парадная», исполняется на code (69–84-й такты).

На третью долю такта правая нога подводится к левой в I полувыворотную позицию и, принимая на себя весь центр тяжести корпуса, как бы выбивает левую ногу. С первой доли следующего такта движение начинается сначала с левой ноги.

***Pas couru* (легкий бег). Второй вариант исполнения.**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

Отличие второго варианта исполнения состоит лишь в том, что на третью долю такта правая нога с носка скользит вперед через I полувыворотную позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса.

С первой доли следующего такта движение начинается сначала с левой ноги.

***Pas galà* (парадное *pas*, или «ординарный шаг»).**

Движение занимает один такт.

Исходное положение ног исполнителей: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На затакт выполняется легкий подскок с двух ног (напрыжка), во время которого центр тяжести корпуса переносится на левую ногу.

На первую долю такта левая нога, принимая на себя весь центр тяжести корпуса, возвращается в исходную позицию и смягчает приход приемом *demi-plié*. В это время правая нога начинает скольжение вперед вытянутым подъемом (более точно, первым и вторым пальцами стопы).

На вторую долю такта за счет толчка левой ногой и продолжения скольжения по полу правой ноги происходит перенос центра тяжести корпуса на правую ногу. *Demi-plié* сохраняется. Левая нога, оторвавшись от пола на высоту не более 30°, остается сзади слегка отпущенной в коленном суставе (*attitude*).

На третью долю такта левая нога выбивается вперед через I полувыворотную позицию с последующим акцентированным подскоком на стопе опорной правой ноги и фиксируется без отрыва носка от пола.

На затакт к следующему такту выполняется небольшой прыжок на правой ноге. Носок левой ноги направлен в пол и вытянут, что является подходом к новому плавному скольжению.

Показателем правильного и лучшего исполнения *pas galà* являются длина линии скольжения работающей ноги, устойчивость и опора поставленного корпуса, свобода и легкость рук, достойное положение головы, ясность и спокойствие открытого взгляда. Корпус исполнителей должен как бы парить над паркетом.

***Pas boiteux* (хромой шаг).**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На первую долю такта выполняется подскок на левой опорной ноге на *demi-plié* с одновременным активным скольжением вытянутой правой ногой вперед без отрыва носка от пола.

На вторую долю такта с шагом вперед центр тяжести корпуса переносится на правую ногу.

На третью долю такта левая нога проводится шагом вперед через I полувыворотную позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса. Со следующего такта движение начинается с начала.

***Pas boiteux en tournant* (вращение на месте, или *tour sur place*).**

Исполняется так же, как и *pas boiteux*, только с вращением вокруг заданной оси на 1/2 часть круга на каждый такт (*en dehors* или *en dedans*). При самостоятельном исполнении ось вращения соответствует оси тела; при исполнении в паре ось вращения расположена между партнерами. Отличие в исполнении состоит лишь в том, что при вращении *en dehors* влево на второй доле такта левая работающая нога, отведенная в воздухе назад по кругу (*rond*) на 1/4 часть и согнутая в колене (*attitude*), опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади правой ноги в III позицию. На третью долю такта свободная правая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится в III позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади левой ноги.

При вращении *en dedans* влево на второй доле такта правая работающая нога опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди левой ноги в III позицию. На третью долю такта свободная левая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится в III позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди правой ноги.

Примеры исполнения *pas boiteux en tournant (tour sur place)* в паре.***Pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans влево*
(закрытый поворот).**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога сзади) или IV позиция (с центром тяжести корпуса, равномерно распределенным в ногах).

Кавалеры и дамы стоят в паре левым плечом друг к другу. Кавалер левой рукой поддерживает даму за талию, правая рука отведена во II завышенную

позицию и направлена вверх. Левая рука дамы расположена на поясе кавалера, правая — во II завышенной позиции и направлена вверх. Корпусы партнеров отклонены от оси вращения. Взгляды направлены друг на друга.

На затакт правая нога кавалера и дамы отводится в сторону в вытянутом положении над полом.

На первую долю такта выполняется проведение работающей ноги вперед на $1/4$ часть круга с одновременным подскоком на левой ноге, фиксацией впереди согнутой в колене и вытянутой в подъеме правой ноги (*attitude*) и вращением пары вокруг оси влево на $1/2$ часть круга. Заданная высота работающих ног сохраняется.

На вторую долю такта правая работающая нога опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди левой ноги в III позицию.

На третью долю такта свободная левая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится с переносом на нее центра тяжести впереди правой ноги в III позицию. Правая нога освобождается для следующего поворота на $1/2$ часть круга. Движение выполняется на *demi-plié*. Визуальная ось расположена между партнерами: бедра не соприкасаются, но составляют основу для вращения, верхние части корпусов отстраняются друг от друга и стремятся охватить наибольшее пространство. За один такт партнеры должны поменяться местами.

Pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors влево (открытый поворот).

Движение занимает один такт музыкального размера $3/4$.

Исходное положение ног: III позиция (левая нога впереди).

Кавалер и дама стоят в паре. Кавалер левой рукой держит левую руку дамы, правой рукой поддерживает ее за талию. Левая рука дамы подана кавалеру, правой рукой приподнят подол платья во II заниженной позиции. Корпусы партнеров отклонены от оси вращения. Взгляды направлены друг на друга.

На затакт левая нога кавалера отводится в сторону в вытянутом положении над полом.

На первую долю такта выполняется проведение работающей ноги назад на $1/4$ часть круга с одновременным подскоком на правой ноге, фиксацией сзади согнутой в колене и вытянутой в подъеме левой ноги (*attitude*) и вращением пары вокруг оси влево на $1/2$ часть круга. Заданная высота для работающей ноги сохраняется.

На вторую долю такта левая работающая нога кавалера опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади правой ноги в III позицию.

На третью долю такта свободная правая нога кавалера проводится через I полувыворотную позицию и ставится с переносом на нее центра

тяжести корпуса сзади левой ноги в III позицию. Левая нога освобождается для следующего поворота на 1/2 часть круга.

При исполнении кавалерами *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors* влево (*открытый поворот*) дамы исполняют *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans* влево (*закрытый поворот*).

Движение выполняется на *demi-plié*. Визуальная ось расположена между партнерами: бедра не соприкасаются, но составляют основу для вращения, верхние части корпусов отстраняются друг от друга и стремятся охватить наибольшее пространство. За один такт партнеры должны поменяться местами.

Coup de talon (голубец).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами. Направление движения — влево.

На затакт к первому такту работающая левая нога выносится в сторону. Опорная правая нога смягчается приемом *demi-plié*.

На первую долю такта работающая левая, отведенная в сторону, нога ударяет правую опорную ногу по I полувыворотной позиции. В момент касания ног колени выпрямлены. Приход на опорную правую ногу — на *demi-plié*.

На вторую долю такта работающая левая нога скользит по полу (*pas glissé*) с последующим переносом на нее центра тяжести корпуса и выходом из *demi-plié*.

На третью долю такта правая нога приставляется в I полувыворотную позицию. Движение выполняется с правой ноги в правую сторону.

Pas de bourrée.

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами.

На затакт к первому такту работающая левая нога выносится в сторону. Опорная правая нога смягчается приемом *demi-plié*.

На первую долю такта работающая левая нога подбивает опорную правую ногу по I полувыворотной позиции. После подбивки работающая левая нога становится опорной, смягченной приемом *demi-plié*.

На вторую долю такта работающая правая нога выполняет мелкий шаг в сторону и становится опорной ногой.

На третью долю такта работающая левая нога приставляется с одновременным выносом в сторону свободной правой ноги, сохраняя *demi-plié*. Движение повторяется еще раз с другой (правой) ноги.

Одним из основных показателей правильного исполнения *pas de bourrée* в мазурке является и отклонение корпуса от вертикальной оси в сторону, диаметрально противоположную положению открытой работающей ноги, что напоминает движение раскачивающегося маятника.

Ключ (простой).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами.

На первую долю такта носки стоп собираются вместе с одновременным разведением пяток в стороны и ослаблением ног в коленях. Движение завершается соприкосновением коленей.

На вторую долю такта пятки стоп резко собираются вместе с выпрямлением ног в коленях. Движение завершается в I полувыворотную позицию.

На третью долю такта — пауза.

При исполнении мазурки танцоры должны рассчитывать движения танца и перемещение по залу после него в соответствии с музыкальным сопровождением. На этапе обучения рекомендуется отдавать предпочтение простым музыкальным образцам, которые подчеркнут четкость ритма мазурки и придадут необходимую характеристичность танцевальным движениям. Как правило, «авторский музыкальный материал обладает более изысканной мелодикой, прихотливым ритмом и рекомендован на более позднем этапе обучения при освоении сценического хореографического материала» [2, с. 1018], — отмечают современные хореографы. Поэтому для проводимых культурно-досуговых мероприятий и сценических выступлений подготовленным исполнителям рекомендовано избирать наиболее выразительные, мелодичные авторские мазурки в исполнении оркестров, либо в записи качественных фонограмм признанных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. 271 с.
2. Буланкина М. К. Использование народной музыки в системе профессионального хореографического образования // Гуманитарное пространство. 2019. № 8. Вып. 8. С. 1013–1022.
3. Пушкина И. А. Польские танцы на русской балетной сцене // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 130–135.
4. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2010. 448 с.

5. *Короткова М. В.* Бальная культура московского дворянства в XVIII – первой половине XIX в.: официальная церемония, развлечение или любовная игра? // Вестник РУДН. Серия: История России. 2008. № 2. С. 5–23.
6. *Никитина Е. А.* Бал как культурная практика // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 50–53.
7. *Васильева А. Л.* Народно-историческая и культурная основа польского танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 1 (21). С. 113–131.
8. *Бэлза И. Ф.* Фредерик Шопен. М.: Наука, 1968. 390 с.
9. *Резникова Л. А.* Жанровые аспекты исполнительской интерпретации мазурок Ф. Шопена // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 256–261.
10. *Лист Ф. Ф.* Шопен / пер. и примеч. С. А. Семеновского; общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. 2-е изд., перераб. М.: Музгиз, 1956. 428 с.
11. *Петровский Л.* Правила для благородных общественных танцов, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. Харьков: Университетская тип., 1825. 140 с.
12. *Cellarius H.* La Danse des salons. Dessins de Gavarni, Paris: J. Hetzel, 1847. 174 p.
13. *Шульгина А. Н.* Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX – начало XX века. М.: Один из лучших, 2005. 84 с.
14. *Кондратенко Р. А.* Шаги мазурки в танцевальных учебниках XIX века // Материалы III конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. СПб., 2011. С. 110–118.

REFERENCES

1. *Zakharova O. Yu.* Bal'naya ehpokha pervoj poloviny XIX veka. Geroyam 1812 goda posvyashchaetsya. M.: Centrpoligraf, 2012. 271 s.
2. *Bulankina M. K.* Ispol'zovanie narodnoj muzyki v sisteme professional'nogo khoreograficheskogo obrazovaniya // Gumanitarnoe prostranstvo. 2019. № 8. Vyp. 8. S. 1013–1022.
3. *Pushkina I. A.* Pol'skie tancy na russkoj baletnoj scene // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 6 (41). S. 130–135.
4. *Zakharova O. Yu.* Russkij bal XVIII – nachala XX veka. Tancy, kostyummy, simbolika. M.: Centrpoligraf, 2010. 448 s.
5. *Korotkova M. V.* Bal'naya kul'tura moskovskogo dvoryanstva v XVIII – pervoj polovine XIX v.: oficial'naya ceremoniya, razvlechenie ili lyubovnaya igra? // Vestnik RUDN. Seriya: Istoriya Rossii. 2008. № 2. S. 5–23.
6. *Nikitina E. A.* Bal kak kul'turnaya praktika // Chelovek v mire kul'tury. 2012. № 2. S. 50–53.

7. *Vasil'eva A. L.* Narodno-istoricheskaya i kul'turnaya osnova pol'skogo tanca // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2009. № 1 (21). S. 113–131.
8. *Behlza I. F.* Frederik Shopen. M.: Nauka, 1968. 390 s.
9. *Reznikova L. A.* Zhanrovye aspekty ispolnitel'skoj interpretacii mazurok F. Shopena // Manuskript. 2020. T. 13. Vyp. 12. S. 256–261.
10. *List F. F.* Shopen / per. i primech. S. A. Semenovskogo; obshch. red. i vstup. st. Ya. I. Mil'shtejna. 2-e izd., pererab. M.: Muzgiz, 1956. 428 s.
11. *Petrovskij L.* Pravila dlya blagorodnykh obshchestvennykh tancov, izdannyya uchitelem tancovan'ya pri Slobodsko-ukrainskoj gimnazii Lyudovikom Petrovskim. Khar'kov: Universitetskaya tip., 1825. 140 s.
12. *Cellarius H.* La Danse des salons. Dessins de Gavarni, Paris: J. Hetzel, 1847. 174 p.
13. *Shul'gina A. N.* Bal'nyj tanec. Bytovaya khoreografiya Rossii, konec XIX – nachalo XX veka. M.: Odin iz luchshikh, 2005. 84 s.
14. *Kondratenko R. A.* Shagi mazurki v tanceval'nykh uchebnikakh XIX veka // Materialy III konferencii po voprosam rekonstrukcii evropejskikh istoricheskikh tancev XIII–XX vv. SPb., 2011. S. 110–118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Слонченко Ю. Н. — доц., заслуженный артист Российской Федерации,
заслуженный артист Украины, slonchenko1@gmail.com
ORCID ID: 0009-0009-4666-5976

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Slonchenko Yu. N. — Ass. Prof., honoured Artist of the Russian Federation, honoured
Artist of Ukraine, slonchenko1@gmail.com
ORCID ID: 0009-0009-4666-5976

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91

МУЗЫКА «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ МИНИАТЮР» ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА: ПРОБЛЕМЫ ПОДБОРА И КОМПОНОВКИ МАТЕРИАЛА

Безуглая Г. А., Шестопалова В. Г.¹

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

Статья посвящена изучению аспектов музыкальной работы выдающегося балетмейстера XX века Леонида Якобсона, связанных с подбором и редактурой музыкальных произведений для постановок хореографических миниатюр.

Выявляются критерии отбора музыки и композиторские предпочтения Якобсона, обуславливающие причины обращения хореографа к тому или иному произведению, к музыке определенной эпохи, стиля. Определяются музыканты, направлявшие Якобсона в поиске, подборе и редактуре музыки для хореографических постановок. Исследуются вопросы совместной работы Якобсона с его музыкальным ассистентом, композитором Тимуром Коганом, занимавшим должность музыкального руководителя труппы «Хореографические миниатюры». Выявляется принципиальная установка Якобсона, определяющая приемы и принципы музыкальной работы: при всем увлеченном интересе и любви к музыке хореограф в своем творчестве всегда руководствовался главенством пластического замысла. Это обуславливало как особенности музыкально-редакторской работы (создание и применение оркестровок инструментальных пьес, внесение купюр и других правок, использование фонограмм), так и принципы работы постановочной. Они проявлялись в подчеркнутой музыкальности пластического языка, чуткости в следовании интонационному рисунку музыкальной ткани. Отмечается роль музыкальной драматургии в процессе создания художественного образа хореографической миниатюры.

Ключевые слова: Л. Якобсон, хореографические миниатюры, музыка балета, партитуры балетов, театральная музыка, Т. Коган, К. Элиасберг, В. А. Моцарт, «Полёт Тальони».

MUSIC OF CHOREOGRAPHIC MINIATURES BY LEONID YAKOBSON:
PROBLEMS OF SELECTION AND ARRANGEMENT OF MATERIAL

*Bezuglaya G. A., Shestopalova V. G.*¹

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

The article is devoted to the study of aspects of the musical work of the outstanding choreographer of the twentieth century Leonid Yakobson related to the selection and editing of musical works for the production of choreographic miniatures.

The criteria for selecting music and Yakobson's composer preferences are determined, revealing the reasons for the choreographer to turn to a particular work, to the music of a certain era, style. The personalities of the musicians who guided Yakobson in the search, selection and editing of music for choreographic performances are determined. The issues of collaboration between Jacobson and his musical assistant, composer Timur Kogan, who held the position of musical director of the Choreographic Miniatures troupe, are explored.

Jacobson's fundamental attitude is revealed, which determines the techniques and principles of musical work: with all his enthusiastic interest and love for music, the choreographer in his work was always guided by the primacy of the plastic concept. This determined both the features of musical editing work (the creation and use of orchestrations instrumental pieces, making cuts and other edits, the use of phonograms) and the principles of production work. They were manifested in the emphasized musicality of the plastic language, sensitivity in following the intonation pattern of the musical fabric. The role of musical dramaturgy in the process of creating the artistic image of a choreographic miniature is noted.

Keywords: L. Jacobson, choreographic miniatures, ballet music, ballet scores, theater music, T. Kogan, K. Eliasberg, V. A. Mozart, *Taglioni's Flight*.

Жанр хореографической миниатюры обрел в творчестве Леонида Якобсона высочайшее художественное значение. Невероятное богатство замыслов и оригинальных пластических идей, рождавшихся в работе воображения, побуждало хореографа к постоянному обращению к музыке, к поиску подходящего интонационного и ритмического материала. И музыка становилась

важнейшим источником его творчества: «Я воспринимаю ее как первую радость, — писал Якобсон. — Разрисовывая музыку хореографически, я как бы вместе с током ее крови, ее тончайших интонаций проникаю вглубь, сливаясь с ее внутренним излучением» [1, с. 83].

Якобсон очень любил живое сотрудничество с музыкантами и особенно — работу с молодыми, творчески увлеченными композиторами. Материалы публикаций, затрагивающих вопросы музыкальной работы Якобсона, свидетельствуют о том, что хореограф предпочитал работу с авторами¹, создающими свои партитуры в полном соответствии с его замыслами. Однако нередко выдающийся мастер обращался и к мировой музыкальной сокровищнице, и немалое число миниатюр было создано на музыку, подобранную специально для его постановок.

Причин для подбора музыки (а не заказа на ее сочинение) могло быть несколько. Во-первых, подбор осуществлялся как альтернатива композиторской работе в тех случаях, когда взаимное сотрудничество было неосуществимо. Так, например, хореографу ни разу не удалось побудить к совместной работе Дмитрия Шостаковича (при том, что композитор с большим пиететом относился к творчеству Якобсона и выдал ему «карт-бланш» на использование любого созданного им произведения)². Неоднократно отказывался от подобных предложений и Валерий Гаврилин³.

Во-вторых, использование музыкального произведения в качестве основы для постановки обуславливалось порой самим замыслом хореографа. Например, его воображение могло порождать ситуации или персонажей, относящихся к определенной исторической эпохе; тогда их пластическое воплощение подкреплялось музыкой соответствующего стиля. Подобным образом создавались, в частности, миниатюры «Сюрприз» (на музыку Й. Гайдна), «Менуэт» (на музыку В. А. Моцарта). Пластическая идея рождающейся постановки могла направлять и к конкретному сочинению. Так, замысел хореографических миниатюр «Девушка с волосами цвета льна» и «Послеполуденный отдых Фавна»⁴ очевидным образом предполагал использование при постановке одноименных произведений К. Дебюсси.

¹ См. об этом: [2; 3, с. 130, 166; 4 с. 308–314; 5]. «Богатство замыслов, возникающих вне связи с конкретной музыкой, заставляет Якобсона искать композиторов, согласных писать музыку в соответствии с его требованиями», — отмечала Г. Добровольская [3, с. 166].

² См. об этом: [4, с. 426].

³ «Я не могу работать в содружестве ни с кем, тем более с таким выдающимся художником, как Вы, а может быть и именно поэтому», — писал Гаврилин Якобсону в одном из писем [4, с. 426].

⁴ Эти миниатюры не были поставлены Якобсоном, но названия их указаны в тексте творческой заявки балетмейстера 1969 года [4, с. 426].

Как свидетельствуют друзья и супруга балетмейстера, Якобсон очень любил музыку и обладал высокой музыкальной культурой. Он часто слушал записи музыкальных произведений у себя дома, активно посещал филармонические концерты, а также концерты современной музыки⁵. Его балетмейстерское внимание привлекали произведения, различные как по эпохе, стилю, жанру, так и по ритмическим или драматургическим особенностям. И таким же образом музыкальный репертуар постановок Якобсона более чем разносторонне был представлен музыкой трех последних столетий. Композитор Исаак Шварц отмечал в этой связи: «Диапазон творческих устремлений и поисков балетмейстера очень широк. Он переводит на язык хореографии Баха, Моцарта, Шуберта, Шумана, Глинку, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Много работает с музыкой Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Мийо» [4, с. 308].

Нужно отметить, что сам балетмейстер гордился широтой своих музыкальных интересов и отмечал эту свою особенность как основу творческого кредо: «...надо быть всеядным, я вот могу все, нет такого образа, нет такой темы, нет такой вещи, которую бы я не мог воплотить и не коснуться. Любая эпоха, любой фольклор, любая музыка, любой язык — все мне подвластно!» (цит. по: [5, с. 104]).

Однако были композиторы, к которым он обращался в последние годы нечасто: «...Якобсон не любил Чайковского, находил его слишком простым и слащавым. У него почти не было в репертуаре вещей Чайковского. Музыку Якобсон выбирал не обязательно танцевальную, но обязательно с глубоким содержанием. Очень любил Шостаковича. Вообще любил драматических композиторов», — вспоминала артистка труппы «Хореографические миниатюры» Т. Квасова [6, с. 104]. Не существовала для Якобсона только плохая, вульгарная музыка⁶.

Список миниатюр Якобсона, приведенный в монографии Г. Добровольской [3, с. 170], свидетельствует о том, что он находил особый интерес и вдохновение в работе с музыкой XX века, с сочинениями композиторов-современников⁷. Как признавался сам балетмейстер, для него музыка «начиналась со Стравинского, Шенберга, Пендерецкого и т. д.» [8, с. 20]. И. Шварц

⁵ С. Слонимский писал: «Он великолепно знал музыку и композиторов, интересовался молодежью, ходил на концерты в самые неожиданные места, куда не ступала нога балетмейстеров, например, в Дом композиторов» [4, с. 310].

⁶ «Якобсон в своих постановках никогда не связывался с плохой некачественной музыкой. Это был эталон — плохая музыка не для него. И на основе великолепной музыки и рождалось его хореографическое видение», — отмечала артистка его труппы Нонна Ястребова [7, с. 36].

⁷ «Как и в изобразительном искусстве, хореографа интересуют преимущественно мастера XX века», — подчеркивала Г. Добровольская [3, с. 166].

подтверждал: «Особенно он увлекался современной музыкой. Напомню о его ярких своеобразных работах на музыку Шостаковича, Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна» [4, с. 308].

Тем не менее в выборе музыки, используемой Якобсоном на протяжении его творческого пути, можно выявить и некие другие тенденции. На начальном этапе (1925–1938) хореографа, кроме творчества современников, интересовали сочинения композиторов-романтиков. Он ставил на музыку Ф. Шопена («Вальс», «Фантазия»), Э. Грига («Люблю тебя», «Норвежский танец», «Бабочка», «Физкультурный этюд», «Весна»), Ф. Листа («Вальс»), П. Чайковского («Котят», «Экспромт», «Размышление») и т. д. С конца 1930-х годов, сохраняя интерес к романтическому стилю, Якобсон стал более ясно проявлять свои индивидуальные художественные предпочтения, обращаясь к музыке А. Скрябина, М. Равеля, К. Дебюсси, А. Казеллы и своего любимого Д. Шостаковича. С началом зрелого периода творчества (конец 1950-х) Якобсон продолжал обогащать музыкальный репертуар, выявляя свой неповторимый стиль (в том числе и с помощью музыки), привнеся в список постановок имена Ф. Стравинского и С. Прокофьева. Еще позднее, в годы «оттепели» (1960-е), к этим, достаточно сложным по языку композиторам, он добавил имена Р. Штрауса, А. Берга, и А. Веберна. Неожиданно в свои поздние годы Якобсон обратился к миру музыки В. А. Моцарта! И его музыкальная палитра посветлела и проявилась, что позволило хореографу обнаружить и раскрыть еще одну сторону своей самобытности. «Это кажется странным: вечный бунтарь, минотавр, как он сам себя называл, и вдруг Моцарт! Однако ничего странного в этом нет. Это было очищение перед смертью, стремление к равновесию, гармонии и красоте», — вспоминал Т. Коган [8, с. 23].

Вернемся к причинам, определяющим выбор того или иного музыкально-произведения. Как известно, предпочтение, оказываемое хореографами какой-либо музыке, нередко объясняется присущими ей танцевальными свойствами. Была ли ценна «дансантизм» музыки для Якобсона? Нет. Якобсон не искал для своих постановок музыку, обладающую особыми танцевальными качествами: «Я не думаю, что музыка вдохновляет балетмейстера лишь тогда, когда она обладает специальной танцевальностью, — писал балетмейстер. — Мои пожелания композитору ограничиваются общими условиями: музыка хороша, если она образна, выразительна, содержательна. Ритмичность ее может быть и не подчеркнутой, не выпуклой» [1, с. 78].

Что же в таком случае определяло выбор музыки? Замысел балетмейстера. Почти всегда пластическая (или сюжетно-драматическая) идея новой постановки возникала *раньше* музыки. «Леонид Вениаминович видел произведение еще до обращения к музыке», — подчеркивал Владимир Васильев [7, с. 27]. Замысел хореографа мог быть сколь угодно приблизительным, не очерченным

в деталях, неполным, зыбким, но он, как правило, предопределял его подход к подбору музыки.

Довольно часто образ новой хореографической миниатюры зарождался в результате пережитого мастером художественного впечатления. Нередко Яacobсон ставил новый номер, вдохновляясь скульптурой или живописным полотном (вспомним в этой связи «Роденовский цикл», а также постановки, навеянные живописными работами П. Пикассо, А. Тулуза-Лотрека, рисунками Х. Бидструпа, Ж. Эффеля и т. д.). Иногда основой для хореографической миниатюры становился эпизод из литературного произведения⁸ или исторический образ (отсылающий нередко к истории балета⁹, театра и т. д.). Иногда фантазию хореографа пробуждали и музыкальные образы¹⁰. Чаще это были программные произведения (наподобие «Избушки на курьих ножках» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского). А в некоторых случаях пластическую идею мастера могла пробудить и обобщенная семантика музыкально-танцевального жанра. Так, один из замыслов Яacobсона состоял в создании целого «отделения вальсов». Планировалось составить цикл¹¹, в который, в частности, вошли бы вальсы из «Кавалера роз» Р. Штрауса, «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, Четвертой оркестровой сюиты Д. Шостаковича, а также вальс *La plus que lente* К. Дебюсси.

Напитав свою фантазию общением с художественными смыслами разных искусств, Яacobсон обращался к музыке, в которой интуитивно искал интонационный ресурс, открывающий путь к обогащению и детализации своего первоначального замысла. Поэтому для балетмейстера было чрезвычайно важно нащупать именно *ту* музыку, *то* произведение, интонационно-ритмическое звучание которого зажгло бы искру его пластического вдохновения.

Яacobсон знал и любил музыку, часто подбирал ее сам, обращаясь к любимым произведениям, проявляя «удивительно тонкое понимание музыки, ее содержания, стиля» [11, с. 33]. Однако непрекращающийся поток жизненных и художественных впечатлений порождал такое огромное число замыслов и такое разнообразие идей, что с задачей подбора музыки было трудно справиться в одиночку. Балетмейстер часто обращался за помощью и к музыкантам, и к артистам-коллегам.

⁸ ««Встреча» навеяна новеллой Мопассана. «В порту», «Влюбленные» напоминают героев Шолом-Алейхеа», — отмечала Г. Добровольская [3, с. 108].

⁹ Например, задумывая программу «Классицизм», Яacobсон обращался к образам знаменитых балерин и танцовщиков XVII–XVIII веков [4, с. 450].

¹⁰ «Иногда тему номера подсказывает музыка», — писала Татьяна Вечеслова [11, с. 26].

¹¹ Этот замысел не был осуществлен полностью. В плане-наброске первой программы Яacobсоном была сделана пометка: «подобрать 5-6 вальсов» [4, с. 451].

Конечно же, реальную помощь в подборе музыки оказывали музыканты, с которыми Якобсона связывали тесные творческие отношения, — «потрясающий концертмейстер Александр Михалевский» [4, с. 394], дирижеры Карл Элиасберг и Игорь Блажков¹². В 1969 году, вероятно впервые в отечественной балетмейстерской практике, Якобсон возложил обязанности по подбору музыки на специально приглашенного для этой цели музыканта. (В проекте штатного расписания труппы (см. об этом: [4, с. 425]), который подал к рассмотрению балетмейстер, он предусмотрел должность музыкального руководителя. После неудачной попытки пригласить Блажкова¹³ вакансию занял Т. Коган — композитор, аранжировщик, пианист-аккомпаниатор и дирижер.)

Сегодня имя Тимура Когана (1943–2020) — автора опер и мюзиклов, музыки балетов (включая популярные телебалеты «Галатея» и «Старое танго»), вокальных и инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам — хорошо известно. Тогда же, в 1970 году, это был совсем молодой музыкант, но его опыт, таланты, творческая увлеченность и разносторонняя подготовка подходили для выполнения возложенных Якобсоном задач в максимальной степени. На протяжении последних пяти лет творчества балетмейстера (1970–1975) Коган активно применял на практике все три полученные в консерватории специальности¹⁴.

В своих воспоминаниях музыкант рассказывал о трудностях подбора, связанных с огромным числом запросов хореографа: «Якобсон мог позвонить в три часа ночи и заявить: “Тимур, у меня возникла идея восьми балетов за сегодняшний вечер, я их все записал; какую музыку будем делать?”» [8, с. 19]. Подбор музыкальных тем для будущих миниатюр происходил следующим образом: «Я проигрывал на рояле кучу всякой музыки (из Моцарта, Россини, Доницетти и др.), но все было “не то”; близко, но “не то”, совсем “не то”, очень близко — но “не то”, рядышком — но “не то”, а это — совсем “не отсюда”. Словом, на каждую минутную вариацию приходилось тридцать – сорок вариантов» [8, с. 20]. Нет сомнения в том, что изыскания Т. Когана способствовали

¹² Именно Блажков предложил использовать для постановки миниатюры «Франческа и Паоло» одну из «Трех пьес для оркестра» А. Берга (№ 1, ор. 6). Это подтверждает сохранившееся письмо Якобсона к Блажкову: «Помните, мы, отбирая музыку, написали пьесу для оркестра Альбана Берга ... Я на нее ставлю для международного конкурса» [4, с. 440].

¹³ Об этом сообщают письма балетмейстера к дирижеру [4, с. 438]. Блажков уехал из Ленинграда: «...меня уволили с должности дирижера Ленинградской филармонии, а протоколы растиражировали и разослали во все концертные организации и музыкальные театры страны» [12].

¹⁴ Тимур Коган был обладателем трех консерваторских дипломов: он закончил Бакинскую консерваторию по классам композиции и фортепиано, а в 1969 году — дирижерско-симфонический факультет Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

расширению музыкального репертуара труппы. В последние годы музыкант занимался не только подбором музыки, но также выполнял для Якобсона функции оркестровщика, дирижера и композитора¹⁵.

Сегодня эпоха Интернета открыла цифровой доступ к неограниченному количеству музыкальных ресурсов архивов и библиотек. Однако полвека тому назад возможности подбора музыки были скромными, их в значительной степени ограничивал объем ленинградских музыкальных библиотек, особенно в части современной зарубежной музыки¹⁶. Нередко подходящее музыкальное произведение изыскивалось не в нотном отделе библиотеки, а в магазине грампластинок (и содержимое винилового диска перезаписывалось на магнитофонную ленту).

Как только поиск необходимой музыки завершался, начиналась редакторская и балетмейстерская работа с ней. Нужно отметить, что принципиальная установка Якобсона, основанная на идее первенства пластического замысла, определяла и приемы его музыкальной работы. При всей любви к музыке¹⁷ в творчестве хореограф руководствовался собственным художественным чувством, и его воля постановщика распространялась, в том числе, и на музыкальный материал. Руководствуясь принципами музыкальной работы, провозглашенными еще Ж. Ж. Новерром, Якобсон разделял мнение своего учителя Федора Лопухова о праве хореографа вносить изменения «в интересах хореографии, — которой, как ни верти, принадлежит решающее слово в сценической судьбе произведения» [2, с. 51]. Подобные методы работы с музыкой профессионалы нередко оценивали критически, о чем говорят, в частности, слова В. Богданова-Березовского: «Я бы назвал дискуссионными и некоторые стороны балетмейстерского метода Якобсона, например, его работу с музыкой и над музыкой, ... когда он обращается к музыке, созданной, инструментуемой или же komponуемой по его заданию» [4, с. 116].

Рассмотрим далее вопрос об изменениях, вносимых балетмейстером в музыкальный материал его постановок.

Оркестровка и фонограммы. Подавляющее большинство фортепианных (инструментальных, вокальных) произведений, с которыми Якобсон начинал

¹⁵ Якобсон поставил только одну миниатюру (Ироническое па-де-де «Ковбои») на музыку Т. Когана.

¹⁶ Предположительно, Г. Коган представил Якобсону пластинку с записью Антракта из «Воццека» А. Берга для озвучания миниатюры «Минотавр и нимфа».

¹⁷ «Мы шутили, что у Якобсона было двадцать пять ушей, так чутко и глубоко он слышал музыку», — отмечала артистка труппы Валентина Петрова [4, с. 411].

работу, он хотел слышать в оркестровом звучании¹⁸: «Конечно, оркестр дает красочность и образность. Сочинять под оркестр трудно, но интересно» [1, с. 348]. Поэтому балетмейстер либо искал оркестровую версию музыкального произведения, либо заказывал оркестровку и просил осуществить аудиозапись.

Оркестровая запись использовалась для проведения репетиций: «Актер же должен привыкнуть к темпу музыки, вот магнитофон все это и дает. Здесь сохраняется сочность звучания оркестра, воспитывается слух актера...», — писал Якобсон. [1, с. 348].

Большое число оркестровых фонограмм подготовил для Якобсона Карл Элиасберг. Занимая в 1937–1950-е годы должность руководителя Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета, Элиасберг, по видимому, периодически осуществлял записи для постановок Якобсона. А в 1969 году он записывал с оркестром фонограммы¹⁹ для премьерных спектаклей труппы. Валерий Евгеньевич Сергеев, со дня основания работавший в труппе «Хореографические миниатюры» (ныне — преподаватель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), вспоминал, что именно Элиасберг осуществил записи трех сочинений К. Дебюсси для «Роденовского» цикла: романс «Чудный вечер» («Вечный идол»), пьесы «Арабеска» («Вечная весна»), «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» («Поцелуй»). Сегодня трудно установить, располагал ли дирижер возможностью использовать оркестровые переложения А. Капле или Ю. Мутона²⁰, или он подготовил партитуры сам (в отношении романса «Чудный вечер», в силу отсутствия оркестровых переложений этого произведения, — есть все основания предполагать, что создателем партитуры является К. Элиасберг).

¹⁸ Остались в оригинальном виде, то есть в фортепианном звучании, лишь некоторые миниатюры (в том числе «Отчаяние» на одноименную пьесу С. Прокофьева из ор. 4 «Четыре пьесы для фортепиано»; «Экстаз» на музыку финала Седьмой сонаты С. Прокофьева для фортепиано си-бемоль мажор (ор. 83) и др.).

¹⁹ Артистка труппы Нонна Полякова вспоминала: «Одними из первых в балетном мире мы стали выступать под фонограмму. Часть музыки к нашим спектаклям Якобсон записывал с Карлом Элиасбергом, исполнившим оркестровые версии многих фортепианных пьес, позднее — писали ночами или ранним утром в Капелле. “Карл, подожди минутку. — Иди сюда, — обращался Якобсон к кому-то из нас, — встань рядом. Тебе удобно?” Мы лепетали: “Кажется, да”. “Что значит “кажется”? Ты сейчас скажи ему? — требовал Якобсон. Ему (Элиасбергу!!!), вокруг которого стоял ореол легендарного дирижера, сыгравшего в блокадном Ленинграде “Седьмую симфонию” Шостаковича. Якобсон сам рассказывал нам, какой Элиасберг великий музыкант, но считал, что в работе мы выступаем с ним на равных» [4, с. 394.].

²⁰ Андре Капле (1878–1925), французский композитор и дирижер, осуществлял оркестровые переложения пьес Дебюсси, в частности, пьесы «Лунный свет». Юбер Мутон (1872–1954), бельгийский композитор, аранжировщик и дирижер, автор оркестровых переложений пьес Дебюсси.

В 1960-е годы тесные творческие отношения связывали Якобсона с Игорем Блажковым, занимавшим с 1963 по 1968 год пост дирижера Ленинградской филармонии и разделявшим интерес Якобсона к современной музыке²¹. Блажков тоже делал для Якобсона оркестровые переложения и осуществлял записи фонограмм. Записи осуществляли также Эдуард Серов (бывший с 1962 по 1968-й ассистентом Е. Мравинского в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии) и дирижер театра оперы и балета им. С. М. Кирова Юрий Гамалей.

Сокращения и редактора. Якобсон в своей работе стремился к краткому изложению материала, созидая «сжатый концентрированный образ» [13, с. 32], в котором проявлялись бы «лаконическая выразительность, предельное проникновение в музыкальную ткань, краткость изложения при максимуме выразительности» [13, с. 47]. Подобная установка определяла подчас не только выбор музыкального материала, но и приемы работы с ним.

Балетмейстер тяготел к трехчастному изложению пластической мысли и динамичному разворачиванию формы. К подобной модели, «образцу», он приходил и в результате редакторского вмешательства в композицию музыкального произведения в тех случаях, когда музыкальный текст подвергался какой-либо переработке. Так, например, изменения, внесенные в оркестровую версию романса Дебюсси «Чудный вечер», благодаря повтору первой строфы и добавлению дополнительного ритмического голоса в коде, придали пьесе характерный облик с коротким центральным разделом и динамическим усилением к кульминации в точке золотого сечения. В некоторых случаях средняя часть произведения сокращалась или исполнялась в заметном ускорении. Так, например, в центральном разделе «Арабески» Дебюсси была сделана купюра в шестнадцать тактов, а в «Лунном свете» темп средней части при записи фонограммы был значительно ускорен.

Музыка миниатюр Якобсона представлена и двухчастными формами. В качестве примера можно вспомнить песню Мануэля Понсе «Эстреллита» в обработке Я. Хейфеца (миниатюра «Слепая»). Иногда двухчастная форма создавалась в результате соединения двух небольших пьес: например, соединением двух «Мимолетностей» С. Прокофьева для миниатюры «Снегурочка».

«Есть музыка, — значит, все будет поставлено, — говорил Якобсон» [4, с. 302]. Постановочная работа мастера рождалась как закономерный

²¹ Блажков состоял в переписке с И. Стравинским, получал от него и его сотрудников партитуры современной музыки. Он вспоминал: «Первым, к кому я обратился, был И. Стравинский. Это случилось в 1959 г. Перечень моих корреспондентов постоянно рос. Все охотно откликались на мои просьбы. Особенно много пришло информации от тесно связанного со Стравинским дирижера Р. Крафта» [12].

результат активного вслушивания²², познания всех деталей и нюансов музыки. «Познание музыкального материала, распределение его на периоды, разборы очень сложного по ритму такта, нюансы... — все это необходимо» [1, с. 310], — писал балетмейстер. Именно так, по свидетельству современников, проходила работа Якобсона: «Сначала он активно вслушивается в музыкальный материал, проникается его эмоциональным и образным содержанием, делает для себя “структурные” записи музыки. А затем, опираясь на полученное впечатление, но, еще не имея разработанного хореографического плана, приступает к сочинению “пластического текста”» [4, с. 116].

Музыка пробуждала воображение хореографа, и он, чутко следуя изгибам музыкальной драматургии, выстраивал новые смыслы, рожденные на основе музыкально-пластической сопричастности: «Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что подсказывает интуиция» [1, с. 82], — отмечал Якобсон.

В качестве примера поразительного умения «не только слышать, но и *видеть* музыку и воплощать свои видения в живых неповторимых музыкально-хореографических образах» [14, с. 227] рассмотрим один из поздних шедевров мастера — миниатюру «Полёт Тальони» (1971).

Номер длится немногим более трех минут, оставляя у зрителя-слушателя впечатление пережитого волшебного мига, прекрасного видения. Благодаря участию четырех «незримых» спутников, поддерживающих балерину, она парит в свете призрачного лунного сияния, то ускользая от юноши-героя, то спускаясь к нему в руки. Ее облик прозрачен и чист. Это одухотворенный полет сильфиды. Свет приглушается, юноша исчезает, и остается различимой лишь его высокая мечта — балерина, парящая в арабеске, чьи руки устремлены вверх и ввысь.

Для озвучения миниатюры Якобсоном было выбрана средняя часть (Адажио) Концерта для кларнета с оркестром ля мажор (KV 622) В. А. Моцарта. Выбор этой музыки (ее «значительность, величественность, высшая красота»²³) сам по себе событиен. Вместо исторически соответствующего «эпохе Сильфиды» произведения какого-либо композитора-романтика Якобсон обращается к Моцарту; переносит явление Тальони из контекста

²² «Музыка звучала, казалось, неумолчно — та, на которую он собирался ставить. Она раздавалась отовсюду, где он находился, звучала по всей квартире — в комнате, на кухне, в душе, коридоре. Это давало ему пищу для постановки», — вспоминала супруга балетмейстера [4, с. 266].

²³ Так характеризовал этот концерт А. Эйнштейн [15, с. 274].

романтической эпохи во вневременное пространство высшей красоты. Это не может не производить значительный драматургический эффект.

В оригинале структура медленной части концерта представляет собой сложную трехчастную форму с эпизодом, сокращенной репризой и кодой. Однако для реализации замысла Якобсона Г. Коган, сократив материал части, оставил лишь ее финальный фрагмент, начинающийся с каденции кларнета, предваряющей репризу. В результате часть концерта превратилась в пьесу в песенной (АВВ1) форме с каденцией-вступлением и значительной кодой. Прослушав всю часть концерта без купюры, мы можем убедиться в том, что сделанное сокращение обусловлено замыслом балетмейстера: ощущение чуда, «мимолетного видения» невозможно было бы сохранить в протяженности всей части концерта: магия призрачной, зыбкой атмосферы могла «рассыпаться».

Юноша появляется на сцене со вступительной каденцией кларнета, а мелодия Адажио подхватывает, ведет и «продлевает своим дыханием» летящую Тальони. Приглушенный мягкий и певучий тембр кларнета обретает здесь драматическое значение, схожее с ролью солирующего альта в па-деде из Второго акта «Жизели» А. Адана. И подобно тому, как фразы скрипок, вторя кларнету, «пронизывают» его партию, белеющий силуэт Тальони пролетает как-бы «сквозь» героя.

В хореографии здесь нет и не может быть «буквального» следования ритму и фразам кларнета и оркестра²⁴; звучание музыки вплетается в общее настроение, дополняя чувство ускользящей красоты, недостижимого стремления к прекрасному. Образ созвучен всей музыке Моцарта: это «звук, парящий в космосе за пределами земного притяжения, ...он и есть преодоление земного хаоса, дух от духа вселенной» [15, с. 432].

Подведем итог. Всего в постановках выдающегося мастера были задействованы произведения более чем шестидесяти русских и зарубежных композиторов; представлена инструментальная, вокальная, симфоническая музыка разных эпох, жанров, стилей. В работе с музыкой Якобсон был одним из первых балетмейстеров, утверждающих свой собственный путь творения пластическо-музыкального образа. В обращении с музыкальным материалом он проявлял необычную свободу, талант и такт (чем порой смущал и раздражал современников, вызывая критику), добиваясь выдающихся, проникновенных музыкальных результатов [7, с. 43]. И всегда его творчество находило выражение в подчеркнутой музыкальности пластического языка, в чуткости к интонационному рисунку музыкальной ткани, к проявлениям музыкальной драматургии.

Изучение опытов музыкальной работы Якобсона позволяет глубже осмыслить и оценить художественное наследие мастера.

²⁴ Есть лишь одна ритмически точная имитация: пробежка мелкими шажками балерины совпадает с пассажем кларнета, с переходом в трель.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Якобсон Л. В.* Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001, 508 с.
2. *Звездочкин В. А.* Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 46–52.
3. *Добровольская Г. Н.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1968. 177 с.
4. *Леонид Якобсон: «Балетмейстер всея Руси». Творчество. Личность. Архивные материалы* / сост. О. И. Розанова. СПб: Санкт-Петербургский модный базар, 2019. 500 с.
5. *Шестопалова В. Г.* Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона: дис. ... магистра. СПб. [б. и.], 2015. 112 с.
6. *Театр Леонида Якобсона: Статьи, воспоминания, фотоматериалы* / ред.–сост. Н. Н. Зозулина. СПб.: Лики России, 2010. 200 с.
7. *Леонид Якобсон: Артист, хореограф, мыслитель: материалы науч. конф.* / сост., авт. вступ. ст., отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб., 2005. 47 с.
8. *Коган Т. И.* Сочинение балета. СПб.: [б. и.], 1998, 76 с.
9. *Безуглая Г. А.* Музыкальность классической хореографии. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 320 с.
10. *Безуглая Г. А.* О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 149–169.
11. *Леонид Якобсон: творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители* / ред.–сост. С. М. Вольфсон. М.; Л.: Искусство, 1965. 33 с.
12. *Фрумкис Т.* «Трудности удесятняли мою энергию»: беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 11 февраля 2008. № 7 (519) [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20130626045251/http://www.euxpress.de/archive/artikel_8402.html (дата обращения: 11.11.2023).
13. *Беседы о Леониде Якобсоне, или Необходимый разговор и письмо, посланное вслед: разговор ведут И. Д. Якобсон и Вл. Зайдельсон.* СПб.: Максима, 1993. 65 с.
14. *Звездочкин В.* Гений жанра («Роденовский цикл» Леонида Якобсона) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 222–228.
15. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / перевод К. М. Закс, ред. Е. Черная. М.: Музыка, 1977. 472 с.

REFERENCES

1. *Yakobson L. V.* Pis'ma Noverru. Vospominaniya i ehsse. N'yu-Jork: Hermitage Publishers, 2001, 508 s.
2. *Zvezdochkin V. A.* Baletmejster i muzyka (o tvorchestvom metode L. Yakobsona) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 5. S. 46–52.
3. *Dobrovol'skaya G. N.* Baletmejster Leonid Yakobson. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1968. 177 s.
4. Leonid Yakobson: «Baletmejster vseya Rusi». Tvorchestvo. Lichnost'. Arkhivnye materialy / sost. O. I. Rozanova. SPb: Sankt-Peterburgskij modnyj bazar, 2019. 500 s.
5. *Shestopalova V. G.* Muzyka «Khoreograficheskikh miniatur» Leonida Yakobsona: dis. ... magistra. SPb. [b. i.], 2015. 112 s.
6. Teatr Leonida Yakobsona: Stat'i, vospominaniya, fotomaterialy / red.–sost. N. N. Zozulina. SPb.: Liki Rossii, 2010. 200 s.
7. Leonid Yakobson: Artist, khoreograf, myslitel': materialy nauch. konf. / sost., avt. vstup. st., otv. red. A. A. Sokolov-Kaminskij. SPb., 2005. 47 s.
8. *Kogan T. I.* Sochinenie baleta. SPb.: [b. i.], 1998, 76 s.
9. *Bezuglaya G. A.* Muzykal'nost' klassicheskoy khoreografii. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 320 s.
10. *Bezuglaya G. A.* O muzykal'nosti russkoj khoreografii pervoj treti XX veka i ee dialoge s «chisto» neprogrammnoj muzykoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 149–169.
11. Leonid Yakobson: tvorcheskij put' baletmejstera, ego balety, miniatyury, ispolniteli / red.-sost. S. M. Vol'fon. M.; L.: Iskusstvo, 1965. 33 s.
12. *Frumkis T.* «Trudnosti udesyateryali moyu ehnergiyu»: beseda s vydayushchimsya dirizherom, publicistom i obshchestvennym muzykal'nym deyatelem Igorem Blazhkovym // Evropa-Ehkspress. 2008. № 7 (519). 11 fevralya [Elektronnyj resurs]. URL: https://web.archive.org/web/20130626045251/http://www.euxpress.de/archive/artikel_8402.html (data obrashcheniya: 11.11.2023).
13. Besedy o Leonide Yakobsone, ili Neobkhodimyj razgovor i pis'mo, poslannoe vsled: razgovor vedut I. D. Yakobson i Vl. Zajdel'son. SPb.: Maksima, 1993. 65 s.
14. *Zvezdochkin V.* Genij zhanra («Rodenovskij cikl» Leonida Yakobsona) // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2010. № 126. S. 222–228.
15. *Ehjnshtejn A.* Mocart. Lichnost'. Tvorchestvo / perevod K. M. Zaks, red. E. Chernaya. M.: Muzyka, 1977. 472 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru
Шестопалова В. Г. — концертмейстер; victoria1318@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Bezuglaya G. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru
Shestopalova V. G. — concertmaster; victoria1318@yandex.ru

ЖЕСТ КАК СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В ТАНЦОПЕРАХ: ПИНА БАУШ, САША ВАЛЬЦ, АННА ТЕРЕЗА ДЕ КЕЕРСМАКЕР

*Войнова З. А.*¹

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

Предмет статьи — феномен жеста, соединяющий музыку и пластику в жанре танцоперы, созданном немецким хореографом Пиной Бауш. Продолжателями традиций жанра стали хореографы Саша Вальц и Анна Тереза де Кеерсмакер. Нарастание пластической выразительности в современном театре создало предпосылки для применения ее в качестве специфической художественной формы в новых типах спектаклей, одним из которых стала танцопера. Задачи и новаторские устремления Пины Бауш состояли в том, чтобы сохранить традиции немецкого музыкального театра, включив специфические театральные приемы в пространство хореографического спектакля для выражения индивидуального опыта. Танцоперы «Орфей и Эвридика» и «Ифигения в Тавриде» выявили возможности взаимодействия музыки и хореографии через формы современного театрального искусства.

Идея танцоперы как синтеза музыки и жеста нашла продолжение в творчестве других хореографов. Прием разделения персонажей между танцовщиками и певцами применили С. Вальц в постановке оперы «Дидона и Эней» Пёрселла и А. Т. де Кеерсмакер в своей версии оперы В. Моцарта «Так поступают все». Продолжая традиции П. Бауш, хореографы расширили и трансформировали границы жанра оперы путем ее превращения в танцевальный спектакль.

Ключевые слова: танец постмодерн, танцопера, жест, Пина Бауш, Саша Вальц, Анна Тереза де Кеерсмакер, риторические фигуры, выразительный танец, танцтеатр, барокко.

GESTURE AS A SYNTHESIS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY IN DANCEOPERAS: PINA BAUSCH, SASHA WALTZ, ANNA TERESA DE KEERSMAEKER

Voinova Z. A.¹

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

The subject of the article is the phenomenon of gesture, combining music and plastic in the genre of danceopera, created by the German choreographer Pina Bausch. The choreographers Sasha Waltz and Anna Teresa de Keersmaecker continued the traditions of the genre. The growth of plastic expressiveness in the modern theater has created prerequisites for its application as a specific artistic form in new types of performances, one of which was the danceopera. Pina Bausch's goals and innovative aspirations were preserved the traditions of German musical theater by incorporating specific theatrical techniques into the space of a choreographic performance to express individual experience. The danceoperas *Orpheus and Eurydice* and *Iphigenia in Taurida* revealed the possibilities of interaction between music and choreography through the forms of the contemporary theatre.

The idea of the danceopera as a synthesis of music and gesture has been continued in the works of other choreographers. The technique of dividing the characters between dancers and singers was used by Sasha Waltz in the production of Purcell's opera *Dido and Aeneas* and Anna Theresa de Keersmaecker in her version of Mozart's opera *Everyone Does This*. Continuing the traditions of Pina Bausch, the choreographers expanded and transformed the boundaries of the opera genre by turning it into a dance performance.

Keywords: postmodern dance, danceopera, gesture, Pina Bausch, Sasha Waltz, Anna Teresa de Keersmaker, rhetorical figures, expressive dance, tanztheater, baroque.

В фокусе исследования в статье — феномен жеста, что стал одним из главных выразительных элементов в театре XX века и равноценной заменой привычной вербальной модели театрального высказывания. Немецкий хореограф Пина Бауш заложила основы нового жанра танцоперы, представляющего собой синергию музыки и жеста, что определило новый вектор развития особой формы театра, продолжателями которого стали такие хореографы, как Саша Вальц и Анна Тереза де Кеерсмакер.

Современный междисциплинарный искусствоведческий дискурс включает в себя теорию невербальной коммуникации, семиотику, антропологию,

кинесику, нейрофизиологию, феноменологию и ряд других дисциплин, в рамках которых жест является отправной точкой исследований языков искусства. Исследования жеста регулярно пополняются новыми взглядами на феномен. Среди недавних отечественных работ — книга музыковеда Татьяны Цареградской [1], среди зарубежных — труд Роберта Хаттена [2]. Среди epochальных идей, изменивших теорию жеста, — театроведческая концепция социального жеста (гестуса) Бертольда Брехта [3]. Важны также культурфилософские исследования Джорджо Агамбена [4], работы теоретика новых медиа Вилема Флюссера [5], также придерживающихся идеи жестового выражения присутствия человека в мире, пересматривающих привычные действия с позиции особой формы экспрессии.

В книге Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1] жест выступает в качестве понятия, способного играть роль центрального элемента системы композиторского творчества, служащего его смысловой осью, на которой располагаются важнейшие координаты музыкального мышления XX века: пространство и движение [1]. Эти работы сфокусированы вокруг широкого и емкого понятия жеста, они свидетельствуют о возрастании интереса к его коммуникативной сущности: возможности смысловых взаимодействий между звуком и пластическими формами выражения, между музыкой, хореографией и движением.

Любое исследование природы жеста сталкивается с двойственностью его понимания: с представлением о связи жеста с мысленной формой высказывания, приводящей к жестикуляции, и одновременно с проблемой адекватного пластического выражения возможных нюансов телесного свойства, не поддающихся фиксации и дифференциации. Эффект «невыразимого» и «невербализованного» выводит жест в бесконечное пространство толкований смысла. В танце именно жест изначально был основой коммуникации и способом артикуляции смысла движений.

Л. Д. Пылаева в исследовании, посвященном музыке французских композиторов XVII – начала XVIII века к сценическим танцам, дала следующее определение жеста в танцевальной сфере: «Жест в танце — это лаконичное значимое телодвижение, в котором передается определенное состояние человека, отношение его к окружающему, информация, сообщаемая собеседнику» [6, с. 36]. Таким образом, подчеркивается универсальность функций жеста.

Используемые в танце формы жестовой выразительности балетовед Г. В. Добровольская [6, с. 33–35] разделила на две группы: первая обусловлена общественной жизнью человека и включает в себя жесты, которые сложились у людей в соответствии с их нравами, религиозными ритуалами и традициями. Вторая группа включает в себя условные жесты, связанные с профессиональной сферой.

Посредством танца жест прорастает в невербальные формы выражения и становится общеконвенциональным языком для определенных групп людей. Рождение жанра танцоперы было обусловлено широким распространением жеста как выразительного элемента современного театра.

В центре нового жанра — понимание танца как своеобразной «музыки тела». Подобный подход получил распространение в эпоху барокко: так, например, универсальность композиторского и хореографического дарования Жан-Батиста Люлли, совмещавшего в себе создателя музыки и хореографии, а также и танцовщика, вывела пластическую энергию танца на новый уровень. Он поручал создание пантомимических танцев «мастеру пластической интонации» — мэтру танца Хилаиру д'Оливье [7]. В 1670-е годы Люлли создавал балеты «почти без единого танцевального па, полностью из жестов и изъятий чувств, одним словом, из “немой игры”, представляя в форме жеста метафору “немой поэзии”» [8]. В его опере «Психея» один из персонажей — Вулкан — оперировал средствами вокальной выразительности, в то время как рабочие-кузнецы общались с ним посредством жестов [9, р. 175–176]. Таким образом, взаимодействие пения и жеста в качестве основной точки смыслового резонанса наметилось уже на раннем этапе развития оперного и балетного жанров.

Выразительный танец XX века стал продолжением тенденции, проявившейся в творчестве Люлли, приобретая формы как «немой поэзии», так и своеобразной «музыки тела» через яркие субъективные формы выражения, где объект был напрямую связан с телесным высказыванием.

Постмодернистский танец — исследование тела и телесности. В рамках хореографического исследования использовались различные методы решения задач: одним из таких методов были «вопросы» Пины Бауш к танцовщикам. С той же исследовательской целью она привлекала к своим постановкам непрофессиональных танцовщиков. Им была назначена новая форма работы с пространством и предметами, бытовыми перемещениями. Салли Бейнс писала: «Хореографы постмодернистского танца утверждали, что танец становится танцем не из-за его содержания, а из-за контекста — то есть просто потому, что он представлен как танец» [10, с. 125]. К началу работы Пины Бауш в качестве хореографа и режиссера Вуппертальского театра танца в 1970-х годах в постмодернистском танце сложился стиль, одной из характерных черт которого был минимализм, отказ от выразительных компонентов. Во многих случаях постмодернистский танец, в частности американский, использовал математические системы, геометрические формы и специфические структурные приемы. Он отказался от четкой ритмической организации и «музыкальности», выраженной в соответствии с музыкальной фразировкой. В части пластической фразировки Дорис Хамфри, например, придерживалась мнения, что танцевальная постановка должна состоять из фраз разной длины

для достижения разнообразия, поскольку «танец существует в пространстве чувств, и они не выстраиваются в прямую горизонтальную линию» [11, с. 12]. Стажировка Пины Бауш в Джульядрдской школе и ее работа с Новым американским балетом научили ее структурному подходу к танцу, который в ее творчестве сочетался с прямо противоположными принципами импровизации. Известно, что она отрицала следование каким-либо предписанным правилам, говоря: «Я не посещаю никакой школы, я просто танцую. Безумно думать, что в танце должна быть какая-то норма, на которой основан классический балет, а все остальное — не танец. Танец может жить в любой форме. Главное — это точность пластического выражения мыслей и эмоций. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, который выражает суть происходящего с человеком» [10, с. 15].

Танцтеатр представляет собой саморефлективный способ драматического выражения, который концентрируется на новых выразительных средствах, прежде всего — жесте, в силу неспособности старых поддерживать смысл посредством традиционных форм проявления эмоционального накала через сценический драматизм. Вместо того чтобы выстроить новую систему или новый метод движения, хореография Бауш исследовала слабость старых привычек, отношения, которые неизбежно терпят неудачу как целостные и значимые. Она подчеркивала конфликт, разрушение и распад, на которые указывают частые демонстрации «падений» танцовщиков, изображающих борьбу за отношения и их утраченный подлинный смысл.

«Труппа Вупперталя под руководством Пины Бауш была первой, кто закрепил термин “танцтеатр” — до тех пор изредка употреблявшийся в названиях танцевальных коллективов — как синоним нового и независимого жанра. Танцтеатр — смесь танцевальных и театральных приемов — открыл новое измерение для обоих жанров. В основном этот термин означал театр, который стремился к чему-то новому и по форме и по содержанию» [12, с. 32].

Персонажи Бауш живут в одиночестве, которое подразумевает городская жизнь в ее различных конфигурациях: ограниченное пространство, анахроничные социальные структуры, которые мешают, связывая в буквальном смысле по рукам и ногам.

Пина Бауш, возможно, чувствовала близость идеям оперной реформы Глюка, стремившегося к трансформации жанра во имя органичного слияния музыки и драмы. Выразительность музыки и экспрессия жеста были отправной точкой, которая стала опорой для концепции жанра танцоперы в рамках нового театра Бауш. Отчасти в этом же состояли фундаментальные различия между школами современного танца. Контрастно-контрапунктический принцип взаимодействия музыки и хореографии, который практиковали в творческом тандеме Мерс Каннингем и Джон Кейдж, исходил от обратного. Каннингема

интересовали движение и танец как таковые, а вовсе не то, что движет индивидуумом. Танец не носил для него личностный и психологический характер.

На решение Пины Бауш обратиться к музыке Глюка для создания спектакля повлияла постановка «Ифигении» Айседоры Дункан [13, р. 54]. Бауш, возможно, чувствовала близость идеям оперной реформы Глюка, стремившегося к трансформации жанра во имя органичного слияния музыки и драмы. Она интересовалась историей этого спектакля, в особенности ее привлекла проекция личности Дункан на отношения Ифигении и Ореста, связанные с переживаниями страха смерти и стремления к любви. В какой-то момент Бауш поняла для себя то, в какой степени музыка Глюка способна стать основой для создания нового экспрессивно-жестового словаря: «Я выбирала те произведения, которые позволяли связать с ним что-то свое. Например, Глюк оставил мне в “Ифигении” и в “Орфее и Эвридике” достаточно места для моих слов. И я нашла там именно то, о чем мне нужно было высказаться. Так возникла новая форма — танцопера» [14, с. 52].

Идея совмещения танцевального языка с музыкально-драматическим не нова (в ранних операх и барочных балетах этот синтез был механическим), но лишь к середине XX века возник интерес к более интуитивному — органичному — слиянию этих языков. На творческом пути Бауш идея танцоперы стала первым шагом к высвобождению жеста, который в ее последующем творчестве оказался ведущим элементом художественной системы.

Связь танца эпохи барокко и составляющих его жестов с музыкой и риторикой была обусловлена стремлением к отображению эмоций через риторические фигуры. основополагающим принципом искусства XVII века представляется риторическая триада «*docere, delectare, movere (flectere)*» (поучать, услаждать, увлекать (взволновать)), связанная со стремлением к созданию языка, направленного на различные уровни восприятия. Универсальный язык, выраженный через риторические фигуры, стал для барокко принципом организации, упорядочения и развития музыкального материала, где взаимодействие со словом было результирующим, репрезентировалось в виде смысловой ячейки, семантической единицы, формирующей интонационный словарь [15, с. 62].

Музыкально-риторические фигуры — вздоха (*suspiratio*), восхождения (*anabasis*), нисхождения (*catabasis*), круговращения (*circulatio*) — представляли не только определенные мелодические или гармонические формы движения, но и контрапунктические приемы с определенной интервальной и ритмической структурой. Автор трактата «Всеобщая музургия» («*Musurgia Universalis*». 1650) Афанасий Кирхер, считавший, что космос раскрывается в музыкальных пропорциях и что музыкальная гармония отражает гармонию Бога, писал о соответствии музыкальных фигур различным способам выражения в риторике [16].

Жесты в танцопере «Орфей и Эвридика» также носят риторический характер, комментируют вокальную партию при помощи пластических форм выражения. Жестовый словарь Бауш напоминает риторические фигуры — повторяющиеся жесты с определенной семантикой. Среди них важны: закрытые глаза, связанные с сюжетным запретом Орфею взглянуть на Эвридику — символом незащитности человека перед силой судьбы; поднятые вверх руки, символизирующие высокие устремления человеческой души (сопоставимы с риторической фигурой *anabasis*). Еще один повторяющийся жест — переброс правой руки через туловище (для того, чтобы ухватиться за локоть левой руки) — напоминает о риторической фигуре *circulatio*, обозначающей круговорот жизни. Лицо, закрытое руками, можно представить как фигуру скорби. Одной из повторяющихся поз становится положение при согнутых коленях, в котором опорная нога завернута внутрь, а работающая — вывернута наружу. Эти жесты-знаки образовали особый невербальный язык, контрапунктирующий с музыкой в соответствии с идеей смысловой имитационной полифонии.

В постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1975) Бауш амбивалентно связала гибель Эвридики, самоотверженную любовь Орфея, роковые обстоятельства и надежду. В ее постановке отсылки варьируются от классического мифа об Орфее до постановки Адольфа Аппиа и Эмиля Жак-Далькроза 1910-х годов в Фестивальном театре Хеллерау. Ее первым опытом постановки оперы стала «Ифигения в Тавриде», в которой певцы были скрыты в оркестровой яме, а их пластические «двойники» были выведены на сцену. Но если в «Ифигении» Пина Бауш лишь заложила основы нового жанра, то именно в «Орфее» хореограф вывела синтез музыки и пластики на совершенно новый уровень.

Первую версию «Орфея и Эвридики» Глюк создал для венского Бургтеатра в сотрудничестве с итальянским либреттистом Раньери де Кальцабиджи и хореографом Гаспаро Анджолини. Постановка положила начало оперной реформе Глюка, направленной на подчинение музыкального развития драматическому. Глюк написал три версии трехактной оперы между 1762 и 1774 годами, и у каждой из них был счастливый конец.

Опираясь на первую немецкую версию, Бауш отказалась от счастливого финала, для чего ей пришлось полностью изменить музыкальную структуру — она отвергла жизнеутверждающую увертюру: вместо счастливого финала в ее версии повторен траурный лейтмотив из первой сцены, который образовал тематическую арку.

Хореограф избежала типичных способов внедрения балетных номеров в пространство оперного действия. Орфей был замечательным музыкантом, который, если было бы на то желание хореографа, мог заставить деревья танцевать, и, гипотетически, так могла возникнуть сцена для кордебалета. Однако

ничего подобного в истории трагического одиночества и непреодолимой судьбы у Бауш не могло быть.

В сценографии Рольфа Борзика, созданной для первого из четырех актов, преобладают длинные хрупкие ветви вырванного с корнем дерева, символизирующие беззащитность человека. На противоположной стороне сцены находится Эвридика, в свадебном платье, застывшая во времени и наблюдающая за собственной похоронной процессией. В спектакле Бауш хореография в партии Эвридики начинается только в третьей картине («Мир»), которую открывает шествие дев, наслаждающихся вечной жизнью.

Главным новшеством в постановке Бауш стал двойной состав солистов (Орфей, Эвридика и Амур) и хора с танцовщиками и певцами. Ее «Орфей» делится на четыре сцены: траур, насилие, мир и смерть. Театровед Мартин Эсслин интерпретировал тему раздвоения личности как «конфликт Брехта между разумом и инстинктом, благоразумным самосохранением и романтическим самоотречением» [17, с. 213].

Эффект отчуждения, возникающий в результате удвоения, отчасти напоминает модель классической трагедии, которая основана на игре близости и дистанции, присутствия и отсутствия тел. Это относится и к театральной концепции, нацеленной на коллективный опыт признания происходящего на сцене частью аудитории. В то же время неоднократно подчеркиваемая близость произведений Бауш к театру жестокости Арто свидетельствует о привилегированном положении коллективного опыта — театр определяется как объединение людей, предпринимающих попытку вступить в контакт с глубинными источниками собственного бытия, пережить чувства, что лежат за пределами их повседневного существования. Основным принципом сценической игры в театре Арто стала синергия жизненного и художественного планов [18].

В первых трех сценах хоровое действие либо контрастирует, либо усиливает трагические события. Подобно античному хору, группа танцовщиков предстает как единое действующее тело-наблюдатель. В ходе спектакля его функция неоднократно меняется; он по-разному воспринимается: как выражение скорби, жестокости или же — нежности и любви. Особая фигура неоднократно выходит из группы, становясь проводником смысла посредством детерминированной последовательности движений, которые затем подхватывают остальные.

Везде, где Глюк использовал танцевальные ритмы, Бауш игнорировала их или отказывалась от дансантичности, подчеркивая движение музыки жестами верхней части тела, движениями, принципиально не совпадающими с музыкальным ритмом. В плаче Орфея «Где ты, любовь моя? День целый кличу я» («Chiamo il mio ben così, quando si mostra il dì») герой вызывает к умершей Эвридике, но не слышит ответа. В хореографии Пины Бауш танцовщик

чередовал лирические жесты, которые повторялись для каждой из трех строф арии, и резкие спазмы в речитативах. Хотя изначально хореография кажется красивой и пасторальной, к третьей строфе повторяющееся движение становится не более чем маниакальным ритуалом, который отвлекает Орфея от его потери.

Во второй сцене — «Насилие» — Бауш изобразила отчуждение измученных «теней» в подземном мире простейшими средствами, мы понимаем тени и как грех, и как наказание. Обжора, например, безнадежно цепляется за яблоко, подвешенное на веревке на протяжении почти всей сцены. Еще одна «тень» обременена камнем, который представляет тяжесть ее вины. Других же расталкивают по сцене трое мужчин, которые появляются сначала как трехголовый Цербер, охраняющий врата Аида, а затем, в финальной сцене, как палачи в мясницких фартуках.

Тревога, зародившаяся в зрителе, смягчается в следующей сцене — «Мир». Женский ансамбль, одетый в светло-розовое, исполняет нежный танец, прежде чем появляется Эвридика.

Самая эффектная, заключительная часть — «Смерть» — в то же время является и самой простой. В ней Эвридика умирает во второй раз, заставляя Орфея смотреть на нее, чем он нарушает обещание, данное Аиду. Эвридика падает и лежит на своем певческом двойнике, что символизирует объединение пластического и музыкального миров. Этим Бауш напоминает всем, что для Эвридики это уже вторая смерть, на этот раз окончательная. Орфей преклоняет колени перед любимой и поет арию «Потерял я Эвридику» («*Che farò senza Euridice*»). На протяжении всей арии, которая является самым эмоционально напряженным моментом оперы, сцена выглядит неподвижной, что усиливает трагический эффект.

Бауш по-своему интерпретировала не только миф об Орфее, но и музыку Глюка, трансформировав музыкальную структуру и наполнив ее новыми смыслами. При всей ограниченности жестовых и танцевальных паттернов, Бауш удалось передать трагичность античного мифа и вместе с тем заложить фундамент нового синтетического жанра — танцоперы.

Идея танцоперы как синтеза музыки и жеста нашла продолжение в творчестве хореографов Саши Вальц и Анны Терезы де Кеерсмакер. Прием разделения персонажей между танцовщиками и певцами Вальц применила в опере «Дидона и Эней» Пёрселла, а Кеерсмакер — в своей версии оперы Моцарта «Так поступают все». В этом отношении их можно назвать продолжателями жанра танцоперы.

В 2005 году немецкий хореограф Саша Вальц представила танцоперу «Дидона и Эней» на музыку Пёрселла. Несмотря на то, что от «Орфея» Бауш ее отделяли тридцать лет, в этих постановках обнаруживается сходство. Они обе

являются результатом плодотворной встречи немецкого танцтеатра и американского модерна, с которым хореографы были хорошо знакомы.

В одном из интервью Саша Вальц так описывала замысел постановки: «Я хочу рассказать не только об истории певцов, но и об образах и жестах, о собственном языке танца, который дополняет музыку. Это попытка объединить различные слои спектакля, чтобы ни один из них не доминировал над другим» [19].

Над музыкальным материалом оперы работал дирижер Берлинской академии старинной музыки Аттилио Кремонези, дополнивший партитуру танцевальными номерами из других произведений Пёрселла.

Вальц задумала работу как выражение метатеатрального подхода к оперному жанру, используя барочную партитуру в качестве отправной точки для пересмотра ее принципов. В отличие от Бауш, в постановке которой танцовщики и певцы, хотя и находились в едином сценическом пространстве, но выполняли разные функции, Вальц объединила оба мира, нивелировав различия между ними. В постановке Вальц хоровая группа наделена движениями, которые она время от времени повторяет за танцовщиками. «Я начинала с точки зрения хореографа, — говорила Вальц. — Подход на самом деле заключается в использовании тела и изложении сюжетной линии либретто с помощью физической линии или движения. Голос, хор и танцовщики рассматриваются как единое целое, которое вместе создает это повествование, и на самом деле нет различия между певцами и танцовщиками. Все они материализованы внутри всей работы» [20].

У каждого эпизода оперы есть свой стиль — движения, костюмы, атмосфера. По словам хореографа, тот факт, что большинство зрителей оперы уже знакомы с ее сюжетом, позволяет использовать более авантюрный подход к повествованию.

Все начинается с прыжка в воду, то есть в среду, через которую троянский герой Эней попал в страну царицы Дидоны. Танцовщики один за другим бросаются в огромный аквариум, заполняющий пространство сцены, резвятся, как рыбки, двигаясь навстречу, поворачиваясь и отталкиваясь друг от друга, пока не выходят из воды на возвышение, где стряхивают с себя воду. Здесь, в самом начале спектакля, проявляется центральная идея постановки. Певцы и танцовщики — не просто персонажи, которых они изображают, они действуют, следуя принципу М. Мерло-Понти, выступая как «феноменальное» и «семиотическое» тело одновременно. Вода соединяет и разделяет места событий (Троя, Карфаген и Рим). Пересечение происходит в начале и в конце сюжета. Вода является контрапунктом к заключительному изображению. Когда музыка стихает, танцовщица зажигает на сцене небольшие костры. Содержание расширяется за счет хореографических вставок, в результате чего первый акт превращается в большой праздничный банкет.

Пролог не только содержательно вызывает контекст (вода как символ переправы, путешествия, совершенного Энеем), в котором находится сюжет оперы Пёрселла. Пластический персонаж представлен как фантом оперного певца. Удваивая (иногда даже умножая) фигуры и разделяя их единство на различные элементы, Вальц стремилась создать момент дистанцирования и придать сюжету момент размышления. То, что удалось в прологе за счет добавления метатеатральных элементов, удалось и в реализации истории Дидоны и Энея за счет разделения отдельных частей и персонажей, которые представлены зрителю в виде двух разных тел.

Хореография содержит плотный поток образов. Быстрые смены событий, высокие темпы и разнообразные, едва управляемые параллельные действия создали характерную для постановки эстетику постоянного перенапряжения восприятия. Последняя встреча Дидоны и Энея особенно впечатляет тем, что танцовщики под чередующееся пение главных героев выражают драматизм происходящего в мимолетно сходящихся групповых и индивидуальных репликах. Здесь происходит интенсивное взаимопроникновение различных уровней представления, которое можно назвать «слиянием», танец часто отрывается от сюжета и становится самостоятельным. Хореография, хотя и склонна к пышности, несомненно, противопоставляется стремлению к краткости и лаконичности, которые лежат в основе либретто. Возникает дисбаланс двух, в сущности, противоположных концепций. В то время как либретто Тейта, а вместе с ним и музыка Перселла выражают пафос сосредоточенности и скудности, хореография Вальц развивает пафос изобилия, множественных отражений и переходов. Хореограф раздвинула границы музыкального и танцевального театра, соединив оба в хореографическом плане. В постановке предпринята попытка создать оперу с точки зрения театра танца. Иными словами, Вальц предприняла попытку расширения жанра танцоперы, фундамент которого заложила Пина Бауш своими постановками «Ифигения в Тавриде» и «Орфей», выявив тенденцию взаимодействия музыки и хореографии через формы современного театрального искусства.

Бельгийский хореограф Анна Тереза де Кеерсмакер, напротив, в своей постановке оперы Моцарта «Так поступают все» вернулась к наследию, созданному Бауш. Она соединила пение и танец, используя лежащую в основе музыки геометрию, чтобы придать форму бурным эмоциональным трансформациям персонажей. Влияние творчества Бауш прослеживается в этой работе в повторяющихся жестах и в разделении единой роли между певцом и танцовщиком.

В создании оперного спектакля хореограф не изменила себе. Здесь гармонично соединились черты ее прошлых работ, а именно: четкая геометрия пространства, графичность и простота пластических паттернов, составляющих

основы хореографического минимализма — скованность движений, сменяющиеся бегом, подскоками, поворотами и резкими падениями. Ради этого Кеерсмакер привела за собой своих танцовщиков из театра «Rosas», работать с которыми ей было намного проще, чем с труппой Парижской оперы.

Огромная сценическая коробка, открытая во всю глубину сценического пространства, полностью выкрашенная в белый цвет — дань Кеерсмакер минимализму. Художник Ян Версвейвельд создал белую коробку, которая напоминает скорее обрамление выставочного пространства, чем декорации в традиционном смысле. Пол сцены расчерчен геометрическими линиями и фигурами, в основном кругами, которые несут в себе и практический смысл: это пространственные ориентиры для танцовщиков. Белое расчерченное покрытие сцены напоминает недавно расчищенный лед, который уже успели расцезать лезвиями коньков, оно «подключает» метафору ледяного холода, который, согласно замыслу Кеерсмакер, должен контрастировать с игривым сюжетом оперы. Как персонажи, так и их пластические двойники соблюдают геометрию, выстраиваясь по самому большому кругу, ограничивающему действенное пространство. Пластика безмолвно присутствующих двойников становится отражением истинных чувств и намерений героев: это диалог теней, который вносит в, казалось бы, известную комическую историю оттенков грусти и меланхолии.

Пространство сцены редко использовалось целиком, все основное действие происходило именно в центре, к которому герои сходились в первой же сцене, от которого уходили и возвращались вновь на протяжении всей оперы. Они словно демонстрировали центростремительные и центробежные силы: притягивались друг к другу и, напротив, отталкивались, подобно тому, как взаимодействуют заряженные частицы в физике: положительные отталкивают положительные, но притягивают отрицательные. Это свойство привносило еще один оттенок в графичную минималистическую сценографию.

Минимализм дал о себе знать и в костюмах, которые являются единственным ярким пятном в зияющей белизне сцены. Они разнотипны у танцовщиков и певцов и перекликаются лишь общим цветовым решением. Этот «цветовой маячок» позволяет идентифицировать героя и его пластического двойника. Трудно не заметить необычную деталь в образе Деспины. В то время как Дорабелла и Фьордилиджи весь спектакль двигаются в обуви на каблуках, служанка и ее танцевальная копия бегают в кроссовках, что делает их ближе к миру мужчин и способствует созданию динамичного, не по-оперному живого образа. Костюмы и переодевания условны. Лишь Дон Альфонсо выглядит в своем черном камзоле зловещей фигурой не из этого мира и не из этого времени.

Двойственность — еще одна важная тема, которую раскрыла Кеерсмакер. Если певцы стоят неподвижно, и их мимика ничего не выдает, то танцовщики

бегают, прыгают, кувыркаются, показывая то, что происходит внутри, они отражают мир видимого и незримого.

Во время действия танцовщики и певцы то и дело смотрели друг на друга. Ясно, что это было сделано для удобства обеих сторон, при этом производило и впечатление тонкого приема. Именно так в жизни выглядят люди, смотрящие на себя в зеркало, наблюдающие за своей мимикой во время разговора с другими.

Все три спектакля объединены общей идеей двойственности, разделения и вместе с тем зеркального взаимодействия музыки и жеста, вокального и пластического интонирования, которые сливаются воедино для создания новой для зрительского восприятия формы, затрагивающей все рецептивные сферы. Это показывает преемственность хореопластических и музыкальных форм выражения от танцтеатра Пины Бауш к постановкам Саши Вальц и Анны Терезы де Кеерсмакер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
2. Hatten R. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 338 p.
3. Брехт Б. Теория эпического театра (статьи, заметки, стихи). Об экспериментальном театре // Брехт Б. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 83–101.
4. Agamben G. Notes sur le geste [Электронный ресурс]. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/index.html> (дата обращения: 10.11.2023).
5. Flusser V., Gesten V. Versuch einer Phänomenologie (1991). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 240 S.
6. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2012. 36 с.
7. Безуглая Г. А. Танцующий Люлли // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 79–89.
8. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1988. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 449 с.
9. Harris-Warrick R. Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
10. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт-гид, 2018. 312 с.
11. Хамфри Д. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы. М.: Арт-гид, 2019. 192 с.

12. Клименхага Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. М.: Арт-гид, 2021. 172 с.
13. Zupobi A. From Duncan to Bausch with Iphigenia // The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance / Ed. F. Macintosh. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 236–254.
14. Кляйн Г. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. 448 с.
15. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры эпохи барокко: проблемы методологии анализа (на материале магнификатов XVII века): дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 308 с.
16. Kircher A. Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci; Corbelletti, 1650. 556 p.
17. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 526 с.
18. Арто А. Театр и его Двойник. М.: Симпозиум, 2000. 430 с.
19. Liebe in Zeiten des Kriegeres. Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Caroline Emcke // Dido & Aeneas, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden / Staatsoper Unter den Linden. Berlin, 2005. S. 6–11.
20. Blake E. Diving into Henry Purcell's ill-fated lovers Dido and Aeneas // The Sydney Morning Herald. 15.01.2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/diving-into-henry-purcells-illfated-lovers-dido-and-aeneas-20140114-30sz0.html> (дата обращения: 10.11.2023).

REFERENCES

1. Tzaregradskaya T. V. Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii. М.: Композитор, 2018. 364 s.
2. Hatten R. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 338 p.
3. Brekht B. Teoriya epicheskogo teatra (stat'i, zametki, stihi). Ob eksperimental'nom teatre // Brekht B. Sbranie sochinenij: v 5 t. М.: Iskustvo, 1965. T. 5/2. S. 83–101.
4. Agamben G. Notes sur le geste [Elektronnyj resurs]. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/index.html> (data obrashcheniya: 10.11.2023).
5. Flusser V., Gesten V. Versuch einer Phänomenologie (1991). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 240 S.
6. Pylaeva L. D. Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epohi: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Moskva, 2012. 36 s.
7. Bezuglaya G. A. Tancuyushchij Lyulli // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 2 (67). S. 79–89.
8. Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 vyp. М.: Muzyka, 1988. Vyp. 3. Muzykanty proshlyh dnei. Muzykal'noe puteshestvie v stranu proshlogo. 449 s.

9. *Harris-Warrick R.* Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
10. *Bejns S.* Terpsihora v krossovках. Tanec postmodern. M.: Art-gid, 2018. 312 s.
11. *Hamfri D.* Iskustvo sochinyat' tanec. Emansipaciya Spyashchej krasavicy. M.: Art-gid, 2019. 192 s.
12. *Klimenhaga R.* Pina Baush. Obnazhenie telesnogo prisutstviya. M.: Art-gid, 2021. 172 s.
13. *Zanobi A.* From Duncan to Bausch with Iphigenia // The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance / Ed. F. Macintosh. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 236–254.
14. *Klyajn G.* Tancteatr Piny Baush: iskustvo perevoda. M.: Individuum, 2021. 448 s.
15. *Mal'ceva A. A.* Muzykal'no-ritoricheskie figury epohi barokko: problemy metodologii analiza (na materiale magnifikatov XVII veka): dis. ... kand. iskustvovedeniya. Novosibirsk, 2013. 308 s.
16. *Kircher A.* Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci; Corbelletti, 1650. 556 p.
17. *Esslin M.* Teatr absurda. SPb.: Baltijskie sezony, 2010. 523 s.
18. *Arto A.* Teatr i ego Dvojniki. M.: Simpozium, 2000. 430 s.
19. Liebe in Zeiten des Krieges. Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Caroline Emcke // Dido & Aeneas, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden / Staatsoper Unter den Linden. Berlin, 2005. S. 6–11.
20. *Blake E.* Diving into Henry Purcell's ill-fated lovers Dido and Aeneas // The Sydney Morning Herald. 15.01.2014 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/diving-into-henry-purcells-illfated-lovers-dido-and-aeneas-20140114-30sz0.html> (data obrashcheniya: 10.11.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войнова З. А. — аспирант; zlatavoinova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5046-9526

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voinova Z. A. — Postgraduate Student; zlatavoinova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5046-9526

УДК 792.8; 7.067

ВЛИЯНИЕ СТЕПНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ МОНГОЛЬСКОГО ТАНЦА

Дробышева Е. Э.¹, Кань Хунюй¹

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

Данное исследование представляет анализ влияния степной культуры на формирование и развитие уникального стиля танца на территории Внутренней Монголии. Показано, как богатая традициями и историей культура степи оказала значительное влияние на лексику и эстетику танцевального искусства региона. Проводится сопоставление традиционных элементов культуры — таких, как образ жизни кочевников и их связь с природой, — с особенностями хореографической репрезентации. Анализируются ритуалы, обряды и исторические факторы, определяющие специфику монгольского танца как части этнического художественного кода. Выделяются два типа традиционного танца — восточного и западного регионов Внутренней Монголии. Цель исследования — обнаружить и описать уникальные черты и корни монгольской хореографии, а также ее связь с богатой культурной и исторической средой степей, что должно поспособствовать сохранению и продвижению этнического искусства в пространстве современного культурного опыта.

Ключевые слова: этнический художественный код, этнический танец, монгольский танец, степная культура, Внутренняя Монголия.

THE INFLUENCE OF STEPPE CULTURE ON THE FORMATION OF MONGOLIAN DANCE STYLE

Drobysheva E. E.¹, Kan Hongyu¹

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

This study represents an analysis of the influence of steppe culture on the formation and development of a unique dance style in the Inner Mongolia region. It demonstrates how the rich tradition and history of steppe culture have significantly impacted the vocabulary and aesthetics of the region's dance art. A comparison is drawn between traditional cultural elements, such as the nomadic way of life and its connection to nature, and the choreographic

representation of these features. The analysis delves into rituals, ceremonies, and historical factors that define the specificity of Mongolian dance as part of the ethnic artistic code. Two types of traditional dance are identified: Eastern and Western regions of Inner Mongolia. The research aims to discover and describe the unique characteristics and roots of Mongolian choreography, as well as its connection to the rich cultural and historical environment of the steppes. This should contribute to the preservation and promotion of ethnic arts within the framework of contemporary cultural experience.

Keywords: ethnic artistic code, ethnic dance, Mongolian dance, steppe culture, Inner Mongolia.

Культура как пространство смыслов перманентно «танцуется», «поется», «пишется», «играется», создавая причудливые комбинации формальных и содержательных характеристик, разгадываемых исследователями через культурные и (уточняем термин) «художественные коды» той или иной исторической эпохи [1]. Национальное творчество занимает в этом калейдоскопе особое место, привлекая внимание специалистов из различных областей социогуманитарного знания — историков, этнографов, антропологов, философов, культурологов, искусствоведов. Сегодня, когда геополитическая повестка остро заточена на решение проблем культурной / национальной / религиозной идентичности, а среди способов их решения актуализирована практика «отмены» той или иной культуры, обращение к вопросам специфики генезиса и динамики этнических оснований художественного производства невероятно актуально.

Танец является способом репрезентации национального характера, вне зависимости от его конкретных жанрово-стилевых особенностей. Стиль этнического танца представляет собой сущностное выражение региональной культуры, формируемое под влиянием многочисленных факторов и выделяющее конкретную танцевальную традицию на фоне других этнических групп. Все типа танца — народные, бальные и бытовые — всегда имеют исходные культурно-исторические формы, и, как бы они не трансформировались в ходе своего развития, важнейшей составляющей являются процедуры самоидентификации [2, с. 638]. Особенно это важно для этнического танца: благодаря отражению социальных и эстетических идеалов этноса, его истории, трудовой деятельности, жизненного уклада, обычаев, ментальности, танцевальные формы народной хореографии выступают как плод коллективного творчества [3, с. 92].

Различные региональные особенности, географические и климатические условия находят свое отражение в стиливых характеристиках тех или иных художественных традиций, что признается всеми исследователями с самых первых этапов развития соответствующего научного дискурса. Так, например,

еще в трактате Жермены де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800) подчеркивается влияние климата и региона на характер, культуру, искусство и социальную систему этноса. Очевидно, что и перманентная трансформация эстетических представлений народа неразрывно связана с природными факторами, со сложной системой взаимоотношений природного и технологичного в культурной картине мира.

При рассмотрении стиля монгольского танца в контексте анализа региональной культуры особое значение приобретает культура номадизма / кочевничества, являющаяся одним из многочисленных факторов, способствующих его формированию. В рамках статьи мы хотели бы коснуться проблемы роли данного культурного феномена относительно генезиса и развития монгольского танцевального стиля. Степная культура в целом характеризуется «глубокой конвергентностью в среду» и «высокой чувствительностью к воздействию антропогенных факторов», что особенно привлекательно для изучения ее в дискурсе сохранения культурного наследия [4, с. 4]. При этом следует отметить, что в настоящее время среди исследователей нет единого мнения относительно понятий «кочевая цивилизация», «кочевая культура», «степная культура», так как в силу специфических характеристик образа жизни кочевых народов номадам не удалось создать собственную устойчивую цивилизацию [5, с. 126].

По сравнению с земледельческими культурами центральных равнин и юга отличительные региональные особенности номадизма и культурная форма, основанная на кочевом способе производства, являются теми факторами, которые определяют уникальные характеристики китайской культуры. Номадизм (или культура «пастбищ») представляет собой культуру, созданную совместно рядом этнических групп северного региона. Поскольку эти народы были активны в разные исторические периоды, они поочередно становились основой создания этого специфического культурного типа, сформированного кочевым характером жизни и занятием скотоводством. Бытие определяет национальный характер, который, в свою очередь, определяет национальную судьбу, менталитет и мировоззрение. Эти тенденции укреплялись из поколения в поколение, питали и культивировали творчество степных народов, в частности монголов и казахов.

Особенности соотношения природной и культурной среды обитания монголов

Автономный район Внутренней Монголии, прерии Уланчаб Лиг (восточная часть региона) и Баяннур Лиг (западная часть) с древних времен являются местом обитания охотников-пастухов. В соответствии с историческими документами, «первыми здесь появились северные ди и сюнну, затем сяньбэй, тизэле, гочэ, зорань, тюрки, хуэйи, цидань, чжурчжэни, ваньгу и монголы» [6, с. 16].

Издrevле монголы были кочевым народом, что отражается в мотивах наскальных рисунков Внутренней Монголии, демонстрирующих сцены кочевой жизни и элементы охоты. Язык движений тела, выведенный на этих наскальных изображениях, раскрывает дух древней цивилизации через специфику танцевальной лексики. На них отчетливо видны сцены, представляющие историческую картину древних монгольских танцев.

Монгольское искусство органически отражает особенности кочевого скотоводческого образа жизни и охоты с его своеобразными методами производства, обычаями и уникальным взглядом на мир природы. Необходимо отметить особое почитание природы и стремление к гармонии между человеком и окружающей средой. Это служит важным эталоном поведения и ценностей, интегрированных в образ жизни монгольского народа. Сформировавшийся национальный характер оказывает глубокое влияние также на развитие таких областей творчества, как литература, танец и музыка.

В проблемном поле генезиса художественных традиций важное место занимает феномен творческой личности. В различных гуманитарных традициях — культурологии, психологии, антропологии — его рассматривают в горизонте сосуществования биологических и социальных свойств. Процесс формирования личности трактуют через сочетание генетики как врожденного наследия и окружающей среды, которая, в свою очередь, включает географические особенности, социальные и культурные традиции. «Определенная экологическая среда приводит к определенному культурному образцу, а определенные экологические и культурные образцы вместе формируют у людей определенные модели поведения» [7, с. 167]. В экологической среде, где проживают монголы, важными факторами являются растения и животные. Но имеется существенное различие: животные вступают во взаимодействие с людьми, в то время как растения воздействуют на людей непроизвольно.

Длительное взаимодействие между человеком и животными, особенно когда человек приручает и одомашнивает животных, позволяет им влиять на его поведение как непосредственно, так и опосредованно. Монголы, известные как «народ на лошадях», проживают на просторных пастбищах. В контексте степной культуры сложная система взаимодействия людей и лошадей играют значительную роль. В процессе одомашнивания лошадей монгольским народом эмоциональная связь между человеком и лошастью формирует специфический тип художественных практик, в том числе танцевальных. Лошади стали неотъемлемой частью жизни и деятельности монгольского народа в процессе различных видов деятельности, в том числе покорения пространства, преодоления препятствий и подчинения внешних врагов. Как результат — в степной культуре Монголии конь и герой-всадник рассматриваются как единое целое.

Лошадь, играя важную роль в культуре, оказывает глубокое влияние на формирование монгольского характера: как кочевой народ, монголы могут поистине выразить свою сущность, страсть и природные склонности, унаследованные от предков, лишь находясь в сопровождении лошадей. Взаимодействие с этими животными даровало монголам силу, вдохновение и формировало национальный характер. В процессе выживания и развития монгольский народ создал симбиотическую связь с лошадьми, считая их соратниками по жизни.

В сравнении с представителями других этносов монголы характеризуются высокой экстраверсией, что связано с экологическими особенностями их жизни в течение длительного времени. Под воздействием климата, высоты над уровнем моря, осадков и других факторов степная зона формирует уникальную экокультуру. Существование на Монгольском плато протекает в сложных природных условиях, что влечет за собой ограничения способности людей и животных справляться с неблагоприятными воздействиями внешней среды. При рассмотрении вопроса о взаимоотношениях человека и природы монгольский народ выступает за то, что «с точки зрения разума и развития всей ситуации, это неизбежно и неоспоримо», что соответствует основному духу «единства неба и человечества» [8, с. 46]. С одной стороны, монголы любят богатства, подаренные природой, с другой стороны, боятся, что природа их накажет. Монголы, чтобы выжить в суровой природной среде, прошли через сложные природные испытания, что способствовало формированию их сильной воли, оптимистичного духа и веры в преодоление трудностей. Это обусловило формирование у них особого национального характера, характеризующегося открытостью, прямоотой и неукротимостью. Эта специфика напрямую репрезентируется в монгольском стиле танца.

Репрезентация специфики монгольского характера в танцевальной культуре

Географические особенности степи, расположенной на севере Китая, оказали значительное влияние на эволюцию и развитие монгольского танцевального искусства. Эта природная среда предоставила пространство и вдохновение, а также оказала важное влияние на формирование различных тем, стилей, музыки и форм монгольских танцев. Множество из них возникло благодаря наблюдениям за окружающей природной средой. Например, образ лошади сыграл важную роль в формировании стилей движения: танцевальная лексика часто включает имитацию шагов лошади и жесты, характерные для езды. Этот вид имитационного танца схож с изображениями на скалах времен неолита. Таким образом, динамическое исполнение тела человека в танце становится реализацией этих наблюдений. Значительная часть уникальных народных танцев монголов базируется на имитации, что сохраняется в монгольской танцевальной культуре и в настоящее время.

На протяжении поколений монгольский танец развивался на бескрайних просторах северного Китая, впитывая и наследуя особенности традиционной пастбищной культуры этого региона. Уникальная географическая среда и климатические условия, а также кочевой и охотничий стиль жизни способствовали развитию крепкого телосложения жителей, населявших территорию Внутренней Монголии, а также их неукротимого и мужественного характера, что в итоге ярко отразилось в танцевальном стиле.

Монгольские общины регулярно собираются на ритуальные праздники, посвященные различным событиям, объединяющим людей. В этих случаях песни и танцы используются для выражения внутренней радости и подчеркивают атмосферу праздника, что является давней традицией монгольского народа. Многочисленные записи и документы о культуре Внутренней Монголии зафиксировали этот аспект местной жизни и обычаев. Так, в 1923 году в «Обзоре Внутренней Монголии» записано: «Монгольский народ богат чувствами, в нем есть единство сердца, это видно по танцам. Каждый солнечный день и большие праздники десятки людей собираются вечером около юрты, громко поют, танцуют, слушают ритмы и рифмы, и, наблюдая за состоянием танца, можно оценить и понять его значение» [9, с. 266]. Во Внутренней Монголии до настоящего времени сохранился и проводится традиционный ежегодный фестиваль «Надам», на котором люди поют и танцуют от души, радуясь встрече. Это — часть культурного пространства степного кочевого народа и его образа жизни, повсеместно демонстрирующего естественный, честный и оптимистичный характер людей.

Монгольская пастбищная культура являлась новаторской для своего времени, динамичной творческой средой, наследующей психологические особенности и культурное содержание первобытной стадии исторического развития [10, с. 79]. Ее ценность заключается в создании условий для реализации актуальных для конкретной эпохи тенденций духовной культуры, а также их творческого развития. Так, монгольский народ поклоняется тотемам, в образе которых объединяется уважение к своим корням и импульс степи, что является основой уникального национального танца, сформированного пастбищной культурой.

И природа, и среда обитания человека имеют большое значение для возникновения и развития монгольской культуры. Основные ее характеристики заданы необходимостью возделывания природной среды. Перед лицом пустынной степи, бури и метели складывался процесс адаптации человека и природы, человека и животного. С учетом суровой внешней конкурентной среды, многолетних грабежей и войн между племенами укрепился один из базовых архетипов монгольской культуры — поклонение «героям». Смелые, грубые и жесткие черты национального характера, воплощенные в концепции монгольского танцевального искусства, были им значительно усилены и подчеркнуты. Эстетическая тенденция раскрытия женского образа — нежного, но при этом смелого, достойного

и прекрасного — создает синергию женского и мужского начала, делая ее одной из основных тем монгольского танца [11, с. 87].

Монгольская народная танцевальная традиция представляют собой разнообразное и содержательное искусство. Особенно выделяются танцы с использованием палочек, чаш; уникальный, сложный по своей художественной структуре танец андай, а также религиозные и ритуальные танцы, которые по сей день сохраняются и отражают характерные черты монгольской культуры. Несмотря на многообразие и красочность монгольских танцев, в целом их комплекс обладает специфическими особенностями, отличными от традиционных танцев других народов.

Под влиянием региональных особенностей пастбищной культуры танцевальные стили в восточной и западной частях Внутренней Монголии также имеют свои особенности. Так, основной формой танца восточной части Внутренней Монголии является групповой танец. В этом регионе преобладает плоскогорье с большим числом районов, расположенных на высоте более 1000 метров над уровнем моря. Здесь сохраняется множество традиционных монгольских народных песен и танцев, включая «Монгольский бо», андай, чама, «Тайпинский барабан», даянгэ и другие. Эти танцы прямо отражают повседневную жизнь и труд пастухов, включая такие аспекты, как стрижка овец, сбор конской шерсти, свадебные обряды и религиозные ритуалы.

Например, андай, или андайский танец, как метод лечения болезней на базе шаманизма воплощает народные религиозные верования, добрые пожелания людей [12, с. 36]. Форма танца подчеркивает коллективное участие, развлечение и взаимодействие масс, отсюда его настроение — теплое и веселое, а стиль — дерзкий и атмосферный. Андайский танец имеет целью выражение величественного импульса пространственного потока, а также композиционную структуру, отражающую идею возвышенности и красоты через хореографию. Он следует монгольской танцевальной традиции «хлопки в ладоши в такт песне». Танец андай сопровождается пением, то есть он представляет собой интегрированную форму выражения, объединяющую элементы песни и танца. Андайский танец в основном является импровизационным и лишен фиксированных движений и комбинаций. В последнее время, в результате сценической обработки андайского танца, проявились определенные характерные движения и композиционные структуры. Несмотря на отсутствие явных следов шаманизма, особенности движений тесно связаны с ритуалами, проводимыми шаманами. Важны и первичные элементы танца, в наибольшей степени в них отражены тотемизм и охота. Танец отличается быстрым темпом, с ярко выраженным движением вниз и характеризуется четкими, ритмичными шагами, проявляющимися через «стаккато». Использование шелковых тканей, брошенных обеими руками, способствует созданию динамичной и яркой атмосферы.



Илл. 1. Андайский танец в исполнении
Национального театра песни и пляски Внутренней Монголии. 2015

Таким образом, можно сказать, что танец андай, имеющий более чем 300-летнюю историю, является самым древним, уникальным и наиболее репрезентативным искусством монгольской нации. Для монгольского народа андай — это еще и церемониальная песня, используемая для праздников, собраний, встреч и проводов. В 1990-е годы, когда Кулун Баннер Автономного района Внутренняя Монголия был назван «родиной искусства китайского андайского танца», этот танец стал самым ярким символом степной культуры монгольского народа (см.: илл. 1)¹.

Танец в западном регионе Внутренней Монголии имеет совершенно другие характеристики. Плато Ордос, занимающее юго-западную часть Внутренней Монголии, представляет область с богатой историей, в рамках которой формировалась и развивалась местная национальная культура. Этот тип культуры включает в себя, с одной стороны, универсальные, с другой — уникальные феномены, такие как язык, религиозные верования, поклонение природе, мифологию, легенды, сказания, традиционные танцы, праздники, костюмы, архитектуру, различные ремесла, церемониальные обычаи, а также образ жизни, методы производства и другие аспекты повседневности.

Такие популярные народные танцы, как «Танец с палочками» и «Танец с пиалами», здесь имеют свой неповторимый стиль и особенности. Так, «Танец с палочками» в Синьаньском традиционном праздничном ритуале превратился

¹ Источник: 国庆长假就到东部华侨城·感受来自草原的问候! [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dutenews.com/n/article/882301> (дата обращения: 26.11.2023).



Илл. 2. Танец даола. Китайский театр оперы и танца. 2016

из танца, в котором жестикулируют одной рукой, в танец с использованием двух рук, как правило, мужской. В результате постоянного реформирования и развития монгольского танца женщины также получили возможность принимать участие в его исполнении. Танцоры держат палочки для еды обеими руками и время от времени попеременно ударяют по рукам, плечам, ногам и другим частям тела, а также по земле. Это в итоге не только обогатило танцевальную лексику с использованием плеч, корпуса, ног и других частей тела в монгольском танце, но и усилило способ представления веселой, сильной и героической индивидуальности монгольского народа. «Танец с пиалами» назван в честь винной чарки и чаши. С точки зрения танцевального инвентаря он относится к банкетному танцу [13, с. 145]. Большая часть исполнения «Танца с пиалами» проходит в форме сольного танца. Он имеет то же происхождение, что и художественная форма пения и танца тетра даола династии Юань (1271–1368). «Даола» на монгольском языке означает пение.

Танец даола представляет собой вариацию танца с чашами на голове, где используются чаши с керосиновыми лампами (см.: илл. 2)². Этот танец не только демонстрирует высокий уровень мастерства исполнителя, но также отражает элегантность, достоинство и устойчивость стиля, свойственные данному

² Источник: Art.ifeng.com [Электронный ресурс]. URL: [http:// art.ifeng.com/2021/0609/3519700.shtml](http://art.ifeng.com/2021/0609/3519700.shtml) (дата обращения: 26.11.2023).



Илл. 3. Танец с палочками и пиалами.
Национальный театр песни и пляски Внутренней Монголии. 2016

виду танца. Это высокоартистичный и захватывающий вид танцевально-го выступления.

Традиционный «Танец с чашами» в основном исполняется в юртах, из-за ограниченного пространства — обычно в положении сидя или на коленях. Новое танцевальное искусство, возникшее в период Нового Китая, включает две основные части — быструю и медленную, что позволяет выделить танцевальные способности исполнителя. В медленной части танца движения плавны, с «длинными» руками, соответствующие центру тяжести тела. Быстрая часть включает повторяющиеся «круговые шаги», демонстрирующие быстрые передвижения по кругу, сохраняющие при этом устойчивость тела и контроль за чашами над головой, что придает движению плавность (см.: илл. 3)³.

Сложные элементы включают вращение чашей на голове, что составляет специфику монгольского танца и репрезентирует идеал ловкой, умелой и щедрой монгольской женщины.

Это танцевальное искусство западного региона получило признание после создания Нового Китая благодаря участию выдающихся танцоров, таких как Сечин Тара и Модема, которые около 1960 года начали собирать народные обычаи и учились у известного ордосского народного художника

³ Источник: Shanghai Children's Art Theatre [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shcat.com.cn/news/22> (дата обращения: 26.11.2023).

Насона Хутуге (1889–1967) [14, с. 53]. В июле 1962 года в Хельсинки (Финляндия) 136 стран приняли участие в VIII танцевальном конкурсе Фестиваля мира и дружбы среди молодежи и студентов, «танец с чашами» получил там золотую медаль. Сейчас он популярен на современных массовых праздниках и торжествах, что обеспечивает живучесть народных традиций в условиях современной культуры. Этот стиль танца, очевидно, отличается от традиционных танцевальных стилей восточной части Внутренней Монголии. С точки зрения языковой структуры, формы выражения и музыкального и инструментального сопровождения «танец с чашами» имеет явно выраженную стилистику мягкого, нежного и элегантного западно-монгольского танца.

Таким образом, можно констатировать, что региональные различия привели к формированию разных стилей монгольского танца на востоке и западе страны. Хореографические традиции обоих регионов объединяет то, что смелый и сильный характер монгольских мужчин, а также тонкий и элегантный темперамент монгольских женщин являются логическими символами гармоничной жизни между человеком и природой. Важность изучения влияния культуры степного типа на характер монгольского танца заключается в том, что это позволяет лучше понять уникальный художественный код, частью которого он является, как результат — более глубоко и эффективно его изучать, использовать и развивать в пространстве современной творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э. К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19.
2. Дробышева Е. Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. № 17 (6). С. 638–647.
3. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103.
4. Хухэ М. Степная культура в начале XXI века: проблемы сохранения наследия (на примере Хулунбуирской степи АРВМ КНР): Дисс. ... канд. культурологии. Чита. 2015. 136 с.
5. Лига М. Б., Гомбоева М. И., Хухе М. Цивилизационный подход к исследованию степной культуры // Гуманитарный вектор. Сер. Философия. Культурология. 2016. Т. 11, № 2. С. 120–128.
6. Гай Ш. Петроглифы Уланчаба. Пекин: Изд-во «Наследие», 1989. 335 с. 盖山林 《乌兰察布岩画》 北京：文物出版社，1989年，335页。

7. Чжэн С. Психология личности. Гуанчжоу: Гуандунское издательство высшего образования, 2004. 465 с. 郑雪《人格心理学》广州: 广东高等教育出版社, 2004年, 46页。
8. Бай С. Дискуссия о формировании, интеграции и развитии характеристик монгольского танцевального стиля // Ветер науки и техники. 2019. No. 5. С. 46–50. 白秀兰《蒙古族舞蹈风格特征的形成融合与发展探讨》科技风2019年, 第五期, 第46–50页。
9. Запись китайских танцев Внутренней Монголии // Китайские танцы. Шанхай: Изд-во «Сюэлинь», 2006. 347 с. 《内蒙古舞蹈志》上海: 学林出版社, 2006年, 347页。
10. Ди С. Типы китайской народной танцевальной культуры // Журнал профессионального колледжа искусств Чжэцзян. 2003. №. 2. С. 79–85. 邱晓嫣《中国民间舞蹈文化类型》浙江艺术职业学院学报2003年, 第二期, 第79–85页。
11. Пан Ч. Характеристики монгольской культуры и монгольских танцев // Журнал педагогического колледжа Цзинин. 2005. №. 3. С. 86–88. 庞志娟《论蒙古族文化与蒙古族舞蹈的特点》集宁师专学报2005年, 第三期, 第86–88页。
12. Сюй И. Религиозное происхождение монгольского танца // Журнал Университета Внутренней Монголии. 2003. №. 6. С. 35–40. 徐莹《蒙古族舞蹈的宗教起源》内蒙古大学学报》2003年, 第六期, 第35–40页。
13. Лулу Ч. Реквизиты для монгольского танца // Национальное искусство. 2013. No. 3. С. 144–145. 朱璐璐《蒙古族舞道具》民族艺术 2013年, 第三期, 第144–145页。
14. Ши Ш. Влияние региональных факторов на стиль монгольского народного танца // Оценка шедевров. 2014. №. 33. С. 52–58. Shi, Sheng. 《地域因素对蒙古族民间舞蹈风格的影响》文学评论2014年, 第三十三期, 第52–58页。

REFERENCES

1. Drobysheva E. E. K metodologii gumanitarnykh nauk: transformacii podkhodov v issledovaniyakh arkhitektoniki kul'tury // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2023. № 2 (51). S. 6–19.
2. Drobysheva E. E. Tanec v moduse samoidentifikacii // Observatoriya kul'tury. 2020. № 17 (6). S. 638–647.
3. Remizov V. A., Irkhen I. I. Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2018. № 1. S. 89–103.
4. Khukheh M. Stepnaya kul'tura v nachale XXI veka: problemy sokhraneniya naslediya (na primere Khulunbuirskoj stepi ARVM KNR): Diss. ... kand. Kul'turologii. Chita. 2015. 136 s.
5. Liga M. B., Gomboeva M. I., Khukhe M. Civilizacionnyj podkhod k issledovaniyu stepnoj kul'tury // Gumanitarnyj vektor. Ser. Filosofiya. Kul'turologiya. 2016. T. 11. № 2. S. 120–128.

6. Gaj Sh. Petroglify Ulanchaba. Pekin: Izdatel'stvo «NaslediE», 1989. 335 s. 盖山林 《乌兰察布岩画》北京：文物出版社，1989年，335页。
7. Chzhehn S. Psikhologiya lichnosti. Guanchzhou: Guandunskoe izdatel'stvo vysshego obrazovaniya, 2004. 465 s. 郑雪 《人格心理学》广州：广东高等教育出版社，2004年，46页。
8. Baj S. Diskussiya o formirovanii, integracii i razvitii kharakteristik mongol'skogo tanceval'nogo stilya // Veter nauki i tekhniki. 2019. No. 5. S. 46–50. 白秀兰 《蒙古族舞蹈风格特征的形成融合与发展探讨》科技风2019年，第五期，第46–50页。
9. Zapis' kitajskikh tancev Vnutrennej Mongolii // Kitajskie tancy. Shankhaj: Izdatel'stvo «Syuehlin'», 2006. 347 s. 《内蒙古舞蹈志》上海：学林出版社，2006年，347页。
10. Di S. Tipy kitajskoj narodnoj tanceval'noj kul'tury // Zhurnal professional'nogo kolledzha iskusstv Chzhehczyan. 2003. No. 2. S. 79–85. 邱晓嫣 《中国民间舞蹈文化类型》浙江艺术职业学院学报2003年，第二期，第79–85页。
11. Pan Ch. Kharakteristiki mongol'skoj kul'tury i mongol'skikh tancev // Zhurnal pedagogicheskogo kolledzha Czinin. 2005. No. 3. S. 86–88. 庞志娟 《论蒙古族文化与蒙古族舞蹈的特点》集宁师专学报2005年，第三期，第86–88页。
12. Syuj I. Religioznoe proiskhozhdenie mongol'skogo tanca // Zhurnal Universiteta Vnutrennej Mongolii. 2003. No. 6. S. 35–40. 徐莹 《蒙古族舞蹈的宗教起源》内蒙古大学学报》2003年，第六期，第35–40页。
13. Lulu Ch. Rekvizity dlya mongol'skogo tanca // Nacional'noe iskusstvo. 2013. No. 3. S. 144–145. 朱璐璐 《蒙古族舞道具》民族艺术 2013年，第三期，第144–145页。
14. Shi Sh. Vliyanie regional'nykh faktorov na stil' mongol'skogo narodnogo tanca // Ocenka shedevrov. 2014. No.33. S. 52–58. 《地域因素对蒙古族民间舞蹈风格的影响》文学评论2014年，第三十三期，第52–58页

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук; проф. каф. доц.; pestelena@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5713-6756

Кань Хунюй — аспирант; 133334509@qq.com
ORCID ID: 0009-0005-0135-3080

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Drobysheva E. E. — Dr. Habil. (Philosophy), Prof of the Chair, Ass. Prof;
pestelena@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5713-6756

Kan Hongyu — Postgraduate Student; 133334509@qq.com
ORCID ID: 0009-0005-0135-3080

УДК 792.8

«МОЦАРТ-ТАНГО» М. БЕЖАРА:
ДИАЛОГ «ДВУХ МУЗЫК» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ БАЛЕТА»

Горн А. В.¹

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

Балетная постановка Мориса Бежара «Моцарт-Танго» рассмотрена в аспекте образно-смыслового содержания ее музыки: сочинений В. А. Моцарта и мелодий аргентинского танго. Обозначены творческие и личностные предпосылки для работы балетмейстера с данным музыкальным материалом. Выявлены художественные проекции музыки на хореографическое и сценографическое решение постановки. Определена музыкально-драматургическая роль Моцарт- и танго-эпизодов.

Ключевые слова: музыка Моцарта, аргентинское танго, Морис Бежар, балет, музыкальная драматургия.

«“MOZART-TANGO” BY M. BEJART: A DIALOGUE OF “TWO MUSICS”
IN THE ARTISTIC WORLD OF BALLET»

Horn A. V.¹

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

The ballet production of Maurice Bejart “*Mozart-Tango*” is considered in the aspect of the figurative and semantic content of its music: the works of W. A. Mozart and the melodies of the Argentine tango. The creative and personal prerequisites for a choreographer’s work with this musical material are outlined. Artistic projections of music onto the choreographic and scenographic solutions of the production have been identified. The musical and dramatic role of Mozart and tango episodes is determined.

Keywords: Mozart’s music, Argentine tango, Maurice Bejard, ballet, musical drama.

XX век подарил балету невероятное разнообразие музыкальных решений. «Раскрепощение» музыки происходило одновременно с танцевально-лексическим обновлением, а в орбиту жанра постепенно вовлекались новые

пластические и звуковые элементы, порой весьма далекие от классического балета. Крупнейший хореограф минувшего столетия Морис Бежар является одним из мастеров, творчество которого наглядно воплощает данную художественную тенденцию. «Глобальный синтез культур как основополагающий принцип хореографического мышления, — отмечает А. Епишин, — накрепко связывает Бежара с постмодернизмом, в котором отражается благотворный процесс взаимодействия различных цивилизаций, соединения многообразных стилей» [1, с. 203]. Бежар принадлежит к когорте хореографов, предложивших самые оригинальные и смелые варианты комбинирования музыкального материала, что неизменно связано с природой балетного замысла и необыкновенной эмоциональной отзывчивостью французского балетмейстера, которого можно назвать музыкальным полиглотом.

Звуковой материал для хореографа XX столетия зачастую становится «первым текстом» постановки. М. Бежар, по его собственному признанию, «был готов пойти на любые лишения, но только не на отсутствие музыки» [2, с. 62], которая являлась его помощницей в постижении жизни. Обретение необходимого для конкретного балета звукового материала происходило по различным творческим сценариям: иной раз «музыка служила Бежару первоначальным для хореографического замысла и драматургии» [1, с. 200], а в других случаях «хореографическую идею в завершении увенчивала тщательно подобранная музыка» [там же]. Французский мастер отмечал, что во время работы над балетной постановкой он не только проникается идейно-образным содержанием музыки, но и погружается в личностный мир ее автора. Примером творческой материализации подобного «вживания» может выступить постановка «То, что сказала мне Любовь» (1974) на музыку трех последних частей Третьей симфонии Малера, в которой маэстро вывел на сцену и самого композитора¹, воплощенного выдающимся танцовщиком Хорхе Доном. На страницах мемуаров М. Бежар неоднократно замечал, что театрально-сценический, звукопластический мир его балетных спектаклей генерируется из музыкального сочинения. Хореограф весьма оригинально определяет свою роль в постановочном процессе: музыка, по выражению Бежара, — это тело, которое должен «одеть портной-хореограф» [2, с. 159].

В звуковом мире спектаклей Бежара, где, кроме произведений выдающихся композиторов, представляющих академическую традицию, можно встретить иранский фольклор и песни Э. Пиаф, индийскую рагу и сочинения джазмена

¹ За три года до этого спектакля Бежар поставил балет на музыку малеровского вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» (1971).

Джерри Малигана, есть свои постоянные фигуры: А. Скарлатти, П. Анри², И. Стравинский, Г. Берлиоз, П. Булез, Л. Бетховен, Г. Малер, В. Моцарт. Примечательно, что к таким композиторам-классикам, как И. С. Бах и В. Моцарт, хореографу, дебютировавшему Шопеном³, по его собственным словам, нужно было «прийти», «поднимаясь вверх по течению как сёмга» [2, с. 98], следуя через конкретную музыку, опусы нововенцев, сочинения Стравинского и имея за плечами работу с «открывшимися» балетмейстеру произведениями Равеля, Берлиоза и Бетховена.

Музыка Моцарта, появившаяся в спектаклях Бежара в зрелые годы, принесла с собой особую поэтику, волновавшую хореографа, побуждавшую его к пластической работе с этим звуковым материалом. В свои постановки маэстро включал разнообразные фрагменты вокальных и инструментальных сочинений Моцарта, а две оперы композитора («Дон Жуан» и «Волшебная флейта»), наиболее сложные в идейно-смысловом отношении, были хореографически интерпретированы Бежаром почти в полном объеме авторской партитуры⁴. Даже эпистолярное наследие великого венца хореограф не оставил без внимания: в балетной постановке «Ребенок-король» (2000), кроме музыки Моцарта, используемой вместе с сочинениями Жана Баттиста Люлли и Юга ле Барса⁵, привлекаются также фрагменты писем композитора, включенные в читаемые со сцены монологи.

Известно, что многократное обращение балетмейстера к опусам одного и того же композитора всегда говорит об особой заинтересованности, «завороженности» этим музыкантом, корнящейся в общих свойствах натуры и близости мировоззренческих установок художников. Для Бежара произведения Моцарта, чье имя давно стало синонимом музыкального искусства, гармонии и художественного совершенства, были притягательны удивительным богатством образов, содержательной универсальностью и, что немаловажно, очень мощной жизненной энергией. Именно моцартовское ощущение жизни оказалось близко французскому хореографу, которого исследователи называли «олицетворением жизненного импульса» и носителем витальной силы.

² Пьер Анри (1927–2017) — французский композитор, один из первых выдающихся представителей конкретной музыки. Наиболее известное сочинение Анри, созданное в этой технике совместно с Пьером Шеффером, — «Симфония для одного человека» (1950), получившее хореографическое истолкование Мориса Бежара в 1955 году.

³ Балет «Маленький паж» (1946) на музыку Ф. Шопена и С. Рахманинова.

⁴ Хореографические постановки обеих опер были осуществлены в 1981 году (190 лет со дня смерти композитора).

⁵ Юг ле Барс (1950–2014) — французский композитор. Создавал музыку для театральных постановок, игрового и документального кино, телевидения, рекламы и модных показов.

Личности композитора и балетмейстера сближает также тяга к путешествиям, ощущавшаяся обоими как особая интрига жизни, желанная перемена событий, декораций, людей, за которыми весьма любопытно наблюдать. «Моцарт чувствовал душевную потребность в новой обстановке, в новом окружении, чтобы в них почерпнуть новые творческие стимулы» [3, с. 15], — пишет Альфред Эйнштейн. «Путешественником» именует себя и Морис Бежар [2, с. 138]. В экзистенциально-художественном комплексе сходства двух мастеров важнейшее место занимают понятия «любовь» и «смерть», весьма значимые для проблематики и концепций сочинений каждого. Оба мастера понимали также и глубокую метафизическую связь любви и смерти, их «близкую расположенность» относительно друг друга. Явное или зашифрованное столкновение Эроса и Танатоса⁶, характерное для многих постановок Бежара, часто является и идейно-драматургическим «запалом», и главным смысловым итогом спектаклей. Значимость диалектического взаимодействия двух древних божеств и стихий, воплощаемого в пластическом решении балетов, подтверждается высказыванием хореографа о множественных циклах рождения и смерти, переживаемых каждым человеком в течение всей жизни, будь то любовный роман или созданное произведение. Интерес В. Моцарта к теме смерти, раскрывающей конечное, запредельное, inferнальное, равно как и ведущее положение любовной проблематики в творчестве композитора, общеизвестны. При таком идейном «соприкосновении» двух художников, разделенных целыми эпохами, неудивительно обращение Бежара к операм «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». А наиболее ярким примером музыкально-пластического раскрытия темы «любовь – смерть» с привлечением музыки Моцарта в творчестве Бежара стали постановки «Смерть в Вене — В. А. Моцарт» (1991) и «Дом священника» (1991). В первом спектакле, целиком основанном на музыке венского классика, сюжетно-событийный ряд выстроен в ретроспективном порядке: от смерти композитора к рождению; звуковой «путь» балета проходил от «Реквиема» к самым светлым, жизнеутверждающим страницам его опер. Во втором балете музыка Моцарта, соединенная коллажным методом с песнями рок-группы «Queen», не только воплощает многоликость любви, но и очерчивает тонкие грани ее взаимоотношений со смертью, что мастерски подчеркнуто хореографией. В музыкально-пластических образах представлены переживания небесной благодати, легкости расставания с бренным телом, а в любовных настроениях угадываются как возвышенно-духовные, так и чувственные, фантазийно-игровые

⁶ Напомним, что у Бежара имеется балет «Эрос-Танатос» (1980), непосредственно обращенный к природным антагонистическим стихиям, воздействующим на человека и распоряжающимся его судьбой.

мотивы, словно бы подтверждающие мысль французского хореографа о том, что смерть как таковая не существует [2, с. 31].

Есть еще одна общая черта, сближающая Бежара с Моцартом, — это интонационно-лексическая многокомпонентность языка, сочетающаяся с внешней легкостью и общедоступностью подачи. Богатейший состав моцартовского интонационно-жанрового фонда, сформированного в том числе наследием великих мастеров прошлого и современников, а также фольклором многих европейских народов, находит воплощение в его ясном, изящном и доходчивом музыкальном изложении, порой почти элементарном. Пластический язык Бежара, декларировавшего свое понимание балета как искусства не элитарного, а демократичного, весьма разнообразен по лексике. Как отмечает Л. Абызова, он включает в себя «балетную классику, пантомиму, модерн, бытовые и ритуальные жесты, подражание животным, птицам, растениям, а также элементы акробатики, гимнастики, йоги» [4, с. 3].

Одним из творческих проявлений этой демократичности и одновременно тяготения к музыкальной поэтике Моцарта, близкой художественному и человеческому мировидению Бежара, стал балет *«Моцарт–Танго»* (1991). Уже в названии постановки обозначена идея противопоставления двух музыкальных миров, резко контрастирующих друг с другом в культурно-эстетическом, стилистическом и эпохальном аспектах, сопряженных хореографом в единый звуковой ряд, предназначенный для пластического повествования. Высшим объединяющим моментом в спектакле стала *личность самого Бежара*, утверждавшего, что все сочиненные им балеты рассказывают *о любви, об отношениях*, а сам он — *вечный любовник*⁷, всегда воплощающийся не в конкретного исполнителя-танцовщика или танцовщицу, а именно в любовную пару [2, с. 135]. Сюжет балета едва намечен и повествует о женщине и мужчине, которые, несмотря на сильную взаимную симпатию, сложно и долго идут к сближению, определившись в самом конце постановки.

Музыкальный ряд спектакля представляет собой компиляцию из различных инструментальных, музыкально-театральных произведений Моцарта и нескольких аргентинских танго. Подбор музыкальных фрагментов, выполненный Бежаром, подчеркивает паритетность соотношения двух «музык», одна из которых принадлежит гению-классику и включает известные в широких кругах слушателей сочинения, а вторая представлена «хитами» танго — жанра, завоевавшего в XX веке мировую популярность. Между номерами имеются музыкальные связки — короткие фортепианные импровизации в форме

⁷ «Моя жизнь, если в этих двух словах есть какой-то смысл, — перчатка любви, которую я выворачиваю и превращаю в спектакль» [2, с. 138].

арпеджио или барабанный бой, звуки взрывов, а также беззвучные переходы, сопровождающиеся лишь движением танцовщиков.

Сочиненная хореографом музыкально-пластическая история, не лишенная юмористического оттенка, рассказывает о многослойности души человека, тонких и грубых побуждениях, рождающихся в ней, а также о психологической разветвленности самоощущения, в котором есть «мужское», «женское», «социальное», «личностное». Этому способствует смысловая трактовка музыкального материала, порой несколько неожиданная, а кроме того, обилие резких образных и стилевых столкновений, возникающих на границах музыкальных фрагментов.

В балете «Моцарт–Танго» образуются две образно-драматургические линии, открывающие зрителю авторский идейный посыл. Сочинения Моцарта здесь являются носителями лирики в ее различных оттенках: поначалу непосредственно-игровой или утонченно-салонной, а затем глубокой и чувственной, нежной и трепетной. Пластическое толкование моцартовских опусов связано либо с женской сферой⁸ (в индивидуальном или массовом хореографическом выражении), либо с представлением образа социума, воплощением публично-этикетной стороны жизни. Трактовка музыки Моцарта определила круг избранных Бежаром сочинений: Рондо ре мажор для клавира с оркестром (KV 382), Адажио из третьего скрипичного концерта соль мажор (KV 216), Вторая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» (KV 492), Танец № 3 (Алеманда) из сборника «Три немецких танца» (KV 605), Ария графини из третьего акта оперы «Свадьба Фигаро» и Терцеттино из первого действия оперы «Так поступают все» (KV 588).

Контрастирующей Моцарту драматургической линией, своего рода интонационно-образным антагонистом, стала сфера танго. Традиционное представление об этой музыке как о звуковом аналоге страсти, чувственности и «мучительного» эротизма, здесь также используется, однако на первый план выходит иная коннотация жанра. Танго⁹ в данной постановке Бежара выступает прежде всего как носитель мужского начала, воплощенного сильными, «взрывными» эмоциями и какой-то «рациональной» одержимостью. Исследователями давно отмечено, что танго, независимо от этнической разновидности, всегда наполнено энергией целеустремленного, волевого движения. «Музыка танго, — пишет Ж. Серова, — ...ассоциируется с безоглядным

⁸ Если даже мужчины-танцовщики фигурируют в моцартовских фрагментах, то их значительно меньше, чем исполнительниц, или столько же.

⁹ Среди танго-мелодий, выбранных М. Бежаром, представлены знаменитые «El Floto», «El Choclo», «La cumparsita», «Danzarin», «Organito de la Tarde», «Tinta Roja», «A La Gran Muneca».

векторным стремлением. В этом смысле музыка танго — бескомпромиссное движение по маршруту, известному а priori» [5, с. 46]. Бежар хореографически наполняет музыку танго воинственной яростью, наслаждением силой, победительным ликованием, граничащим с экстазом, а иногда — злой досадой и презрительной холодностью к слабому. Все эпизоды танго, звучащие в инструментальной версии, исполняются только мужчинами¹⁰ и выражают, как представляется, острые и динамичные моменты внутренней жизни человека. Эти танцы можно трактовать как откровенную беседу со своим Alter Ego, а также как схватку с демонами собственной натуры, передаваемую несколькими танцовщиками. Смысловая сущность некоторых танго-эпизодов, воплощаемая хореографией и музыкой, близка монологу человека, окрыленного надеждой, или, напротив, жесткой сцене самовоспитания. В подобной трактовке танго, безусловно, сказались и музыкально-хореографический генезис танца, и характерная черта балетной эстетики Бежара, его настроенность на исполнителей-мужчин. Что же касается происхождения танго, то один из его хореографических предшественников — маламбо (танец аргентинских гаучо¹¹) — представлял собой танец-состязание. То же можно сказать и об аргентинском танго в период формирования, когда его танцевали *только мужчины*¹², а присутствие в генеалогии этого танца африканского хореографического компонента (кандомбе¹³) перекликается с сенегальскими корнями Бежара. Таким образом, в балете «Моцарт–Танго» музыка венского классика олицетворяет женскую доминанту, в то время как танго — мужскую, а изысканное, обогащенное воспитанием переживание сопоставляется с «сырой», «необработанной» эмоцией, идущей из «катакомб» души. Отметим также, что эпизоды с музыкой Моцарта выявляют контуры балетного сюжета, в то время как танго-фрагменты воплощают исключительно внутреннее состояние человека, его эмоциональную реакцию на события.

¹⁰ Женский состав исполнителей в это время стоит на самом дальнем плане сцены, часто спиной к зрителям и танцовщикам.

¹¹ Гаучо — субэтническая группа, характерная для некоторых стран Южной Америки (Уругвая, Аргентины, Бразилии), близкая по духу и ментальности североамериканским ковбоям.

¹² Эта практика сохранилась какое-то время и после того, как женщина отважилась выступить в паре с мужчиной (см. об этом: [6, с. 64]).

¹³ Кандомбе — карнавальные шествия и танцы, исполняемые темнокожими жителями Буэнос-Айреса и Монтевидео. Они «подарили» танго такие пластические фигуры, как «кёрте» и «кебрада». Первая характеризуется разъединением танцующей пары, когда каждый из участников выполняет различные импровизируемые движения, а вторая представляет собой резкие, неожиданные наклоны корпуса танцующего с максимальным искривлением всего тела.

Внешние контрасты музыкальных Моцарт- и танго-эпизодов, символизирующих переход от беззаботно-лукавого, женственного к напряженному, брутальному, усиливаются их смысловой и эмоционально-психологической детализацией, создаваемой пластическим текстом. Особенно отчетливо это проступает в моцартовском ряду сочинений, где можно отметить движение от милой шутки к глубокому чувству, обретению желанной взаимности. Значимым для драматургии спектакля представляется и вектор жанровых изменений, вырисовывающийся в сочинениях Моцарта: от *инструментальных* концертных номеров¹⁴ к сольным *вокальным* пьесам, интонируемым женщиной¹⁵, и завершающему постановку фрагменту — *ансамблю женского и мужского голосов*, воплощающему гармонию единения.

Балету, основанному на переплетении двух музыкально-стилевых линий, предшествует небольшое танцевально-пластическое вступление, разворачивающееся в безмолвии. Участники спектакля — мужчины и женщины, располагающиеся по обеим сторонам балетного станка-палки, постепенно начинают двигаться, пробуя различные упражнения классического экзерсиса¹⁶. Неспешность и даже заторможенность действия, протекающего в тишине, нарушается приходом мужского персонажа в зеленом камзоле и белом парике а la XVIII столетие, символически обозначающего танцмейстера, возможно, самого Моцарта¹⁷. Данный персонаж участвует в танцевально-игровом процессе то как его руководитель, то как действующее лицо.

Энергичные, нетерпеливые удары «танцмейстера» жезлом по полу вторгаются в тишину, разрушают хаотическую пластику и становятся кратким предиктом к начальному музыкально-хореографическому фрагменту — моцартовскому Рондо ре мажор для клавира с оркестром, являющемуся вариантом финала первого настоящего Концерта для клавира (1773), который Моцарт представил венцам в 1782 году. «Это — маленькое юмористическое чудо, — пишет А. Эйнштейн, — особенно если вникнуть в то, что тут сотворено из чередования тоники и доминанты (да еще представить себе, как Моцарт его играл)» [3, с. 281]. Название, данное сочинению самим

¹⁴ Примечательно, что в первом эпизоде балета, представленном концертным сочинением Моцарта, солистом выступает фортепиано, а в последующем — более чувственная, нежная скрипка. Усиление лирического начала подчеркивает и смена темпа в этих фрагментах с *Allegro grazioso* на *Adagio*.

¹⁵ Расположение между ними оркестровой алеманды не влияет на отмеченную тенденцию.

¹⁶ Движения у всех разные.

¹⁷ Имя композитора обозначено и в танцевально-сценическом пространстве начального номера: сначала участники мужского кордебалета держат в руках ноты с фамилией композитора, а затем раскладывают их на полу.

композитором, — рондо — относится, скорее, к преобладающему в нем характеру музыки. Между тем пьеса построена как вариационный цикл, в котором первоначальное проведение изящной, игровой темы у оркестра дважды возвращается, чередуясь с группами весьма разнообразных по фактурно-тембровому решению вариаций. Последнее вносит элемент рондообразности в структуру произведения. Изящные фактурные рисунки, звуковое плетение мелодии, постоянно перемещающейся внутри музыкальной ткани, и оркестровые «свето-тени»¹⁸ этой пьесы были превращены Бежаром в многофигурный хореографический эпизод, представляющий беззаботную жизнь юной светской особы и начинающееся томление ее сердца. Проведения темы у одного лишь фортепиано часто подчеркнуты хореографическим соло главной героини (солистки) — танцовщицы в сиреновом трико и белом парике «под старину». Шестая вариация пьесы (Adagio) воплощает мечты девушки о кавалерах: танцевальное действие переходит к двум солистам-мужчинам в «белом» и «черном», разворачиваясь на фоне хореографической «педали»¹⁹ солистки и симметричных поз двух танцовщиц, олицетворяющих, как представляется, андрогинную природу человека²⁰. Две последние вариации завершают экспозицию главного женского образа: солистка выступает и соло, и в окружении обоих кавалеров на фоне танцующих друг с другом девушек. Наполненность музыки последних разделов Рондо²¹ юмором, а также, благодаря хореографии, «зримым» флиртом, подчеркнута по-детски беззаботными прыжками мужчин-солистов, один из которых — темнокожий, одетый в белые панталоны, стремительно уносит на руках главную героиню в конце пьесы.

¹⁸ Указанный художественный эффект в музыке поддержан хореографией и сценическим оформлением. Так, разнообразные костюмы большей части кордебалета и мужчин-солистов подразделяются на черные, белые, а также совмещающие в себе оба цвета. Исполнители, танцующие в белом, чаще действенны, активны, что может быть символическим выражением внешних проявлений человека — эмоционального монологического высказывания или общения с другими людьми. Группа танцующих в черных костюмах нередко (но не всегда!) бывает статична, а смысловым наполнением ее пластики представляется безмолвное наблюдение, движение мысли, интуиция, т. е. внутренняя работа человеческой души и сознания.

¹⁹ Почти статичная поза танцовщицы, сидящей на полу, ассоциируется с дрящимся звуком (педалью) в музыке. Примечательно, что в конце данной вариации солистка сердито отбрасывает веер, словно отгоняя от себя досадные, смущающие мысли.

²⁰ Подобная коннотация основана на специфике хореографического действия в контексте спектакля и особенностях внешнего облика танцовщиц. Обе одеты в черно-белые костюмы, но на одной из них — брюки, в то время как другая участница — в юбке.

²¹ Скерцозно-игровое, юмористическое содержание музыки усиливает также перемена тактового размера с двух- на трехдольный.

Следующий моцартовский эпизод постановки — Adagio из Концерта для скрипки с оркестром соль мажор — рисует картину светского общения, галантных ухаживаний. Развертывание лирической темы с изящной мелодией и трехдольным дансанным пульсом в фактуре сопровождается поочередным появлением трех танцующих пар, к которым позже присоединяется одинокий кавалер, с волнением разыскивающий даму в сиреневом²². Почти идиллическая безмятежность музыки (чередование сольных скрипичных высказываний и реплик оркестровых инструментов) «накладывается» на хореографический рисунок Бежара, в котором радость долгожданной встречи соединяется с ревностью и огорчением кавалера: его даму постоянно отвлекают другие мужчины. Танцевальной кульминацией части становится соло героини, исполняемое на музыку скрипичной каденции в конце Adagio, где Бежар не без иронии воплощает гордо-независимое «выступление» девушки, снискавшей всеобщее внимание, и реакцию ее раздосадованного кавалера. Движениям дамы в сиреневом присущи нарочитая манерность и изломанность, которые, кроме расчета на всеобщее внимание, могут отражать скрываемое смущение, желание понравиться, а также тайный женский интерес. Поклонник жеманницы, напротив, обжат статикой и напряжением, которое разряжается лишь в последующем танго.

Вторая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» возникает после пантомимической сцены, завершающей танго «Danzarin», когда солист-блондин неожиданно целует даму в сиреневом²³. Лирическое повествование пажа Керубино о сердце, взволнованном жаром крови, и «манящих, чудных грезах» воплощает перемены, произошедшие в чувствах главной героини. Разливающийся в душе любовный эфир, передаваемый музыкой Моцарта, пробуждает воображение дамы, нарушая ее сердечный покой. В танцевально-пластическом решении эпизода это выражено статичным положением солистки, читающей письмо, переглядывающейся со стоящим за ее креслом персонажем в зеленом камзоле и наблюдающей за танцем одинаково одетых юноши и девушки — шутивным представлением на тему любовной идиллии с оттенком пасторальности²⁴. Звучащая почти сразу после арии Алеманда, исполняемая кордебалетом и солистами, временно переводит действие из лирической сферы в жанровую, чем создает интригующую оттяжку в развитии любовного

²² Интересующая его героиня появляется ближе к концу Адажио.

²³ Впечатленная предыдущим танго, героиня с достоинством и восхищением подает танцовщику руку. В ответ на это он неожиданно и с каким-то отчаянием целует девушку в губы, после чего стремительно убегает прочь.

²⁴ Черты пасторальной образности заложены в музыке Моцарта: характерный тип интонаций, прозрачность фактуры, ведение мелодии гобоем, трели с эффектом эхо.

сюжета. Энергия массового танца и объективность тона сочетается в музыке Моцарта с юмором, привнесенным настойчивыми повторами автентических кадансов, в которых доминантовый аккорд переместился на сильное время такта, а тонический — на слабое²⁵. Хореограф трактовал Алеманду как многоплановую панораму светской аристократической жизни. В пластике читаются балльные эпизоды, прогулки верхом, выступления виртуозов-музыкантов и танцовщиков²⁶, блистательный успех главной героини в свете.

В фазе наибольшего драматического напряжения оказывается Ария Графини из третьего акта оперы «Свадьба Фигаро». Известнейшее лирическое соло, следующее после агрессивного танго-эпизода, предваряется барабанным боем в ритме военного марша, когда главные персонажи встают напротив друг друга, словно перед поединком: напряженно-агрессивный кавалер и бесстрашная, но удивительно женственная дама. Хореограф, как представляется, тонко почувствовал смысловую и драматургическую специфику данного оперного номера, включив его в свою пластическую историю. П. Луцкер и И. Сусидко отмечают, что Ария Графини (III акт, № 20) находится в том важнейшем моменте сюжета, когда героиня «пытается завладеть инициативой в интриге»²⁷ [7, с. 357], а специфическим качеством этого оперного номера является, по их мнению, «воплощение в музыке ситуации выбора» [8, с. 357]. Пьеса, написанная в простой трехчастной форме с измененной и расширенной репризой²⁸, воссоздает два эмоциональных состояния: сожаление о закате былой любви и сетование на несчастливую женскую судьбу, а затем решимость вернуть сердечное расположение мужа. Особому тону музыкального высказывания в этой арии (то проникновенно-лирическому, почти возвышенному²⁹, то энергично-воодушевленному) вторит хореография. Танец солистки в сиреневом — влюбленной женщины — наполнен изящно-напряженными позами и движениями, символизирующими попытку избавиться от душевной боли, а иногда и мольбу, обращенную к высшим силам. Одновременно в пластике

²⁵ Последнее несколько напоминает музыку начального рондо, создавая образно-драматургическую переключку между музыкально-хореографическими фрагментами.

²⁶ Эта символическая роль отведена исполнителю в зеленом камзоле.

²⁷ Данное замечание исследователей относится и к расположенной в том же акте сочинения Арии Графа (№ 18).

²⁸ Форма арии, разворачивающейся в темпе Andante, базирующейся на трех строках текста, отступает от канонов модели da Capo, благодаря появлению в репризе (третьей строфе) быстрого раздела — Allegro. П. Луцкер и И. Сусидко находят в этой арии редуцированный вариант сонатной формы (см. об этом: [7, с. 358]).

²⁹ Примечательно, что ария имеет почти полное мелодическое сходство с сопрановым соло из раздела Agnus Dei «Коронационной мессы» (KV 317) Моцарта, написанной за несколько лет до «Свадьбы Фигаро».

танцовщицы заметно множество прямых, «стрельчатых» движений ног и рук, обнаруживающих решительность настроя и даже властность. Женский кордебалет в темных костюмах, появившийся во время барабанного боя, испуганно сжимая в руках подушки, усаживается с ними на пол, создавая таинственный, ночной фон для хореографического монолога героини³⁰. Символику ночи, предназначенной для грез, осмысления дневных событий и душевной открытости, подчеркивает также присутствие на сцене главного героя, усевшегося в стоящее в глубине сцены кресло³¹.

Финальный эпизод балета также раскрывается музыкой Моцарта. Радикальный поворот в отношениях героев подчеркнут звуками взрывов или выстрелов из артиллерийских орудий, мгновенно разрушающими эмоциональную атмосферу предыдущего танго «A La Gran Muneca». Примечателен выбор музыкального материала для финала, равно как и его пластическое решение. Терцеттино из второй картины первого акта оперы «Так поступают все» представляет собой прощальную песню-благословение, исполняемую вослед уплывающему кораблю, на котором, якобы, отбыли женихи Фьордилиджи и Дорабеллы. Присоединившийся в пении к девушкам дон Альфонсо является, как известно, инициатором интриги с испытанием девичьей верности, насмешником и обманщиком. В музыке этого ансамбля не слышно ни одной иронической интонации, зато есть нечто молитвенное, умиротворяющее: «Мечтайте о подруге и верность любимым храните в груди!» [8, с. 68]. Партия дон Альфонсо — старого циника, с которым заключили пари два молодых офицера, становится здесь, как представляется, авторским голосом Бежара, подчеркивающим значимость любви, ее хрупкость и силу. Именно танцовщик в зеленом камзоле (но уже без парика!) приносит поднос со свечками, выкладывает из них идущую от солистки в сиреновом³² световую линию, на которую лишь в конце композиции и всего спектакля приходит главный герой, словно становясь на жизненный путь дамы. Женский и мужской кордебалеты заполняют погруженную в полумрак сцену легкими движениями рук и мерцанием свечей.

В сфере танго, контрастирующей моцартовской музыке, также заметна тенденция к некоторой лиризации и даже прорывающейся сентиментальности. Первое Танго — «El Floto» — следует после Рондо Моцарта, когда оставшийся на сцене солист в черном устремляет мечтательный взор в сторону

³⁰ В конце арии, словно под утро, кордебалет «подхватывает» полетные, энергичные движения солистки и исчезает со сцены, после чего героиня в изнеможении падает на гору подушек.

³¹ В предыдущем номере (танго) это место занимала солистка.

³² Строго говоря, «свечная линия» проходит там, где сидит героиня.

исчезнувшей девушки. Торжество и ликование музыки передает мужской квартет — солист в красном одеянии и сопровождающие его трое танцовщиков в черном³³. Множественные круговые движения и вращательные элементы, соединенные в партиях исполнителей с нарочито крупными, небалетными шагами, рисуют опьяняющую радость и силу. Этому номеру близко по смыслу хореографической трактовки танго «El Choclo», следующее сразу за «El Floto». Трое мужчин, танцующих в белых трико с одним черным рукавом³⁴, воплощают уверенность в себе, сочетающуюся с элегантностью и особым мужским шиком. Особенно это ощущается в репризе, пронизанной узорчатым подголоском бандонеона и чуть агрессивными ритмо-динамическими «наплывами» в фортепианной партии. В следующем танго — «La cumparsita», исполняемом после Adagio скрипичного концерта, победное настроение сменяется любовными терзаниями и душевным разладом³⁵. Мужской дуэт рисует попытку человека восстановить самообладание, справиться с ревностью и досадой. Танцевально-пластические партии исполнителей, то почти идентичные, то ярко контрастные, подчеркивают эмоциональную неустойчивость главного персонажа, в душе которого «сильный» (танцовщик в красном) пытается дисциплинировать «слабого» (исполнитель в черном), действуя насмешливо и жестко³⁶. Результатом этих усилий становится монологическое танго «Danzarin», в котором соло белокурого танцовщика, одетого в светлое трико, выражает волю, артистизм и абсолютное владение собой. В хореографическом рисунке исполнителя доминируют движения балетной классики³⁷, а демоничная поза с понятыми руками-крыльями становится танцевальным рефреном композиции.

Новый «блок» танго, который следует после Алеманды Моцарта, состоит из двух контрастных пьес и знаменует собой обострение душевных

³³ Партии танцовщиков в черном практически идентичны по движениям.

³⁴ В данном танце черный рукав может выступать как символ частичной утраты себя (отсутствие руки), а также как знак появившейся внутри человека неизвестности, тайны.

³⁵ Примечательно, что испанским словом «La cumparsita» характеризуются несколько одинаково одетых людей, танцующих на карнавале. Смысл поэтического текста данного танго заключается в горестных сетованиях мужчины, оставленного возлюбленной (буквально: «Ты ушла, а я страдаю»).

³⁶ В крайних разделах танго преобладает сходство движений исполнителей, располагающихся то рядом, то напротив друг друга. Расстановка гармонично соотносится с ритмическим подобием мелодических фраз. Более экспрессивный, ритмически затейливый средний раздел пьесы, с напряженными ходами и широкими скачками в мелодии, сопровождается «паданием в ноги», покорными позами и безвольными движениями одного из танцовщиков, полностью управляемого партнером.

³⁷ Это различные фигуры вращения, и быстрые, изящные *passe* в обе стороны.

противоречий героя, связанных с любовными переживаниями. Это подчеркнуто присутствием на сцене героини, сидящей в кресле³⁸, и хореографической трактовкой звукового материала. Светлая, чуть надрывная музыка танго «Organito de la Tarde» (первая композиция) интерпретирована Бежаром как дуэт танцовщиков в белом и черном, пластика которых выражает то партнерство равных, то соперничество. Множество сложных танцевально-акробатических фигур и симметричных композиций в позах этого танго-эпизода, а также преобладание тесного контакта между исполнителями «рисует», как представляется, воодушевленность человека новым чувством и, одновременно, нежелание поддаваться ему целиком. Побеждает волевое, несентиментальное начало: в заключительном разделе пьесы «белый» танцовщик подчиняет себе партнера, пресекая его полетные движения, поднимая на руки и разворачивая вниз головой³⁹. В музыке второго танго — «Tinta Roja» — слышны драматизм одиночества⁴⁰, жажда человеческой теплоты, на смену которым периодически приходят бравирование свободой и напускное веселье. Хореограф решил данный эпизод как ансамбль четырех исполнителей, персонафицирующих душевный разлад. Танец солиста в красном⁴¹ символизирует то радостную экзальтированность, то бессилие и печаль, то волевой импульс, а его партия сочетается с рисунком трех танцовщиков в черных костюмах по принципам дублирования, вариантного повторения и полного контраста. Главный исполнитель нередко подчиняет себе других, задавая хореографическую тему, однако, в конце композиции оказывается поверженным на землю тремя другими участниками: попытка перебороть себя и жить, довольствуясь прежними радостями не удается.

Музыкальная композиция «A La Gran Muneca» завершает танго-линию спектакля, посвященную эмоциональному миру мужчин, а ее образность напоминает о предыдущих эпизодах данного ряда. В музыке есть и волевое начало,

³⁸ Солистка находится в тени, в то время как танцоры выделены светом. Присутствие дамы в сиреновом на сцене во время мужского дуэта может символизировать не только мечты кавалера о ней, но и мысли героини об интересующем ее человеке.

³⁹ Иронический смысловой оттенок, который рождается в этом эпизоде от сочетания музыки с хореографией Бежара, усиливают дополнительные ассоциации. Начальная интонация в запеве танго может напомнить российскому зрителю более поздний по времени опус — «Жестокое танго» Г. Гладкова из фильма «Двенадцать стульев» (реж. М. Захаров), исполняемое Остапом Бендером (роль А. Миронова), хладнокровно использующего женщин ради достижения главной цели.

⁴⁰ Это подчеркнуто минорным ладом запева и восходящим квинтовым ходом в начале танго, с его последующим «угасанием» в нисходящих секундовых интонациях.

⁴¹ Цвет брюк ведущего исполнителя этого номера перекликается с названием танго, в переводе означающем «красные чернила».

и едва уловимая плаксивость. Упругость ритмических фигур с чуть рычащим затактом фортепиано придают танго характер агрессивной элегантности, напоминающий об «El Choclo», а нисходящие мелодические фразы с «цепным» гаммообразным рисунком близки аналогичным фрагментам из «La cumparsita»⁴². Преемственность заметна и в характере движений⁴³, но исполнительский состав оригинальный: мужской кордебалет в белом и черном, на фоне которого возникает несколько дуэтных и сольных партий. Детально разработанная Бежаром танцевальная сцена может прочитываться двояко: в полифонии ее танцевальных рисунков угадывается то мужское общество, то многоликое внутренне «Я» каждого танцовщика в отдельности.

Множественность смыслов, загадки этой постановки подчеркнуты не только музыкой, но и характером пластики, сценографическим решением, в которых соединились мотивы галантного XVIII века и современности. Примечательно, что в балете, имеющем весьма контрастный музыкальный ряд, наблюдается общность хореографической лексики. Можно отметить лишь большую опору на классический танец и бытовую пантомиму в моцартовских эпизодах, внедрение пластических элементов боевых искусств, театрально-сценической пантомимы в танго-разделы, куда также попадают хореографические комбинации, близкие к некоторым фигурам аргентинского танго — барридам⁴⁴, ганчо⁴⁵ и болое⁴⁶. Применяет здесь Бежар и один из своих характерных постановочных приемов, вводя двойников практически во все разделы балета, создавая зеркально точное и множественное отражение танцевальной партии (эпизоды с музыкой Моцарта), или же выстраивая мужскую танго-линию по принципу хореографической гетерофонии.

⁴² Возникает также ироническая аналогия с темой главной партии из первой части Сороковой симфонии Моцарта, словно танго-фраза превратилась в китчевый вариант классического шедевра.

⁴³ Движения напоминают о широких шагах «дикаря», демонически вздымаемых руках-крыльях, турах на земле и в воздухе.

⁴⁴ Баррида (Barrida (исп. — метла) — сдвиг ноги партнерши ногой партнера (или наоборот) вдоль пола, подобное подметанию метлой. Выполняется как в прямой линии, так и по дуге. Во второй модификации данной фигуры партнерша вращается на одной ноге вокруг своей оси (см.: [9]).

⁴⁵ Ганчо (Gancho (исп. — крючок) — движение, в котором одна нога танцора, ударяясь о ногу партнера, сгибается в крючок. Как правило, это происходит только тогда, когда танцор шагает во внутреннее пространство другого партнера (см.: [9]).

⁴⁶ Болое — движение, в котором партнер, изменяя направление, создает импульс, заставляющий свободную ногу партнерши колебаться вдоль пола (низкое болое) или, если импульс дается с большой энергией, — вверх (высокое болое). Изменение направления может быть выполнено во время обыкновенного шага (в результате получается линейное болое) или со скручиванием корпуса (круговое болое) (см.: [9]).

Сочетание музыки Моцарта и аргентинского танго в балете Бежара представляется весьма органичным благодаря глубокой связи обеих музыкальных сфер с важнейшими аспектами человеческого бытия. Немалую роль сыграла также особая художественная «вживаемость» композитора и балетмейстера в своих героев, проникновение в тайну их душевных побуждений. «Мои балеты — это, прежде всего, встречи: с музыкой, с жизнью, со смертью, с любовью... с людьми, чье творчество и прошлое находят во мне свое воплощение, точно также как танцовщик, которым я больше не являюсь, воплощается каждый раз в исполнителях, превосходящих его» [10, с. 18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Епишин А. В. О музыкальной драматургии балетов М. Бежара в контексте эстетики постмодернизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 199–212.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / пер. с фр. Л. Зониной. М.: Союзтеатр, 1989. 237 с.
3. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: КЛАССИКА-XXI, 2007. 472 с.
4. Абызова Л. И. Страсти по Бежару // Смена. 1998. № 95–96. 30 апр. С. 3.
5. Серова Ж. Ю. Некоторые особенности ритмического облика танго // Музыковедение. 2011. № 5. С. 43–48.
6. Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
8. Моцарт В. А. «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных»: комическая опера в 2-х д.: Кех. 588 / Либретто Лоренцо да Понте; рус. текст М. Улицкого; перелож. для ф-но. Г. Леви. М.: Музыка, 1969. 354 с.
9. О танго («Терминология танго») URL: http://www.tango-federation.ru/templates/duncan/images/logo_color.png. (дата обращения: 09.10.2023).
10. Немчинова Д. И. Нет ничего скучнее нормальности // Душа танца. 1998. № 2–3. С. 16–20.

REFERENCES

1. Epishin A. V. O muzykal'noj dramaturgii baletov M. Bezgara v kontekste ehstetiki postmodernizma // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2007. № 1 (17). S. 199–212.
2. Bezhar M. Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary / per. s fr. L. Zoninoj. M.: Soyuzteatr, 1989. 237 s.
3. Ehjnshtejn A. Mocart. Lichnost'. Tvorchestvo. M.: KLASSIKA-XXI, 2007. 472 s.
4. Abyzova L. I. Strasti po Bezharu // Smena. 1998. № 95–96. 30 apr. S. 3.

5. *Serova Zh. Yu.* Nekotorye osobennosti ritmicheskogo oblika tango // Muzykovedenie. 2011. № 5. S. 43–48.
6. *Pichugin P. A.* Argentinskoe tango. M.: Muzyka, 2010. 262 s.
7. *Lucker P. V., Susidko I. P.* Mocart i ego vremya. M.: Klassika-XXI, 2008. 624 s.
8. *Mocart V. A.* «Tak postupayut vse zhenshchiny, ili Shkola vlyublennykh»: komichesk. opera v 2-kh d.: Kekh. 588 / Libretto Lorenzo da Ponte; rus. tekst M. Ulickogo; perelozh. dlya f-no. G. Levi. M.: Muzyka, 1969. 35 s.
9. О tango. («Terminologiya tango») URL: http://www.tango-federation.ru/templates/duncan/images/logo_color.png. (data obrashcheniya: 09.10.2023).
10. *Nemchinova D. I.* Net nichego skuchnee normal'nosti // Dusha tanca. 1998. № 2–3. S. 16–20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Horn A. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair; omega-o@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.071.2

МЕТОД ПЕНИЯ ДЖАКОМО ГАЛЬВАНИ, СОЗДАННЫЙ ДЛЯ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ, В ОБЪЕКТИВЕ НАУЧНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ XIX ВЕКА

Ефимова Н. И.^{1, 2}, Цыбулько О. А.¹

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

² Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 6125009, Россия.

Статья посвящена рассмотрению метода педагогической работы профессора Московской консерватории, итальянца Джакомо Гальвани. Этот метод изложен в 1882 году в трактате «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*). В методе ощутима наметившаяся в европейских вокальных трактатах 30–40-х годов XIX века тенденция к сближению смежных наук, среди которых — физиология, акустика, история певческого искусства. Именно они находят свое отражение в формировании воззрений маэстро на пути совершенствования методики постановки певческого голоса, где опорой становятся новейшие знания об анатомии и физиологии голосовых органов и органов дыхания. Благодаря стимулируемому духом времени синтезу новых знаний Гальвани интегрирует в свой метод пения работы фониатра Франческо Беннати (Francesco Bennati) и историка Габриэля Фантони (Gabriel Fantoni). Тем самым маэстро Гальвани оказывается в начале важного исторического этапа развития отечественной вокальной педагогики, который сфокусировал внимание на встречном движении науки о голосе и эмпирии. Выделенные в трактате Джакомо Гальвани новые приемы педагогической работы, которые обращают внимание на позицию языка при пении, его функции в звукообразовании, функции диафрагмы дают основание говорить о серьезной интеллектуальной работе маэстро, выстроенной им на основе принципов физиологической целесообразности.

Ключевые слова: Джакомо Гальвани, трактат «Практические наблюдения за голосовым аппаратом», Франческо Беннати, вопросы развития певческого голоса, механизм певческого дыхания.

GIACOMO GALVANI'S METHOD OF SINGING
CREATED FOR MOSCOW CONSERVATORY
(IN THE LENS OF SCIENTIFIC TRENDS OF THE 19TH CENTURY)

Efimova N. I.^{1, 2}, Tsybulko O. A.¹

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

² Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 6125009, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of the method of pedagogical work of the professor of the Moscow Conservatory, Italian Giacomo Galvani. This method was outlined in 1882 in the treatise “Practical observations of the vocal apparatus” (“Observations pratiques sur l’organe de la voix”). The method is noticeable in the European vocal treatises of the 30-40s of the 19th century towards the convergence of related sciences, including physiology, acoustics, and the history of singing art. It is they who are reflected in the formation of the maestro’s views on the path to improving the technique of staging the singing voice, where the latest knowledge about the anatomy and physiology of the vocal and respiratory organs becomes the basis. Thanks to the synthesis of new knowledge stimulated by the spirit of the times, Galvani integrates into his singing method the works of phoniatriст Francesco Bennati and historian Gabriel Fantoni. Thus, Maestro Galvani finds himself at the beginning of an important historical stage in the development of Russian vocal pedagogy, which focused attention on the counter-movement of the science of voice and empirics. The new methods of pedagogical work highlighted in Giacomo Galvani’s treatise, which pay attention to the position of the tongue during singing, its functions in sound formation, and the functions of the diaphragm, give reason to talk about the serious intellectual work of the maestro, built by him on the basis of the principles of physiological expediency.

Keywords: Giacomo Galvani, treatise “Observations pratiques sur l’organe de la voix”, Francesco Bennati, the problems of singing voice development, the mechanism of breathing in singing.

Истоки практики приглашения иностранных специалистов в Московскую консерваторию берут свое начало от момента ее учреждения при Русском

музыкальном обществе в 1866 году, когда среди приглашенных преподавателей оказались известные в Европе виртуозы — австрийский пианист А. Доор, немецкий виолончелист Б. Ф. Косман, чешские скрипачи Ф. Лауб и И. В. Гржимали, а также итальянский певец Джакомо Гальвани. Маэстро Гальвани (Яков Николаевич Galvani. 1825–1889) «был принят в 1869 году в качестве вокального педагога по рекомендации Ф. Листа и по приглашению Н. Г. Рубинштейна. С 1879 года Гальвани — профессор 1 степени» [1, с. 60]. Хорошо известно, что в дореволюционной России присутствие итальянских певцов среди преподавателей вокальных классов Московской консерватории считалось нормой. По крайней мере, на это указывает Н. Е. Косцов: «Вряд ли можно считать случайным, что с начала основания и до советского времени, вплоть до 1930-х годов, среди профессоров на вокальном факультете одно место всегда принадлежало итальянскому педагогу или педагогу, прошедшему итальянскую школу. Среди них были А. Осберг (в 1866–1869 гг.), Дж. Гальвани (в 1869–1887 гг.), Э. Тальябуэ (в 1880–1891 гг.), А. Казати (в 1880–1884 гг.), Д. Джиральдони (в 1891–1897 гг.), К. Эверарди (в 1897–1899 гг.), У. Мазетти (в 1899–1919 гг.). Очевидно, такое общение с представителями итальянской вокальной культуры виделось целесообразным и результативным» [1, с. 61].

Свой трактат «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (“*Observations pratiques sur l’organe de la voix*”) ¹ [2] Дж. Гальвани написал для Московской консерватории в 1882 году. «Ближайшими современниками» трактата Гальвани оказались «Искусство и физиология пения» (“*Arte e Fisiologia del Canto*”, 1876) итальянца Энрико Делле Седие, «Школа пения» шведской певицы Генретты Ниссен-Саломан, написанная для Санкт-Петербургской консерватории в 1880 году, «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (1885) русского педагога Станислава Сонки, «Новая рациональная школа пения» (1894) русского профессора итальянского происхождения Осмонда Сеффери. Именно эти труды отразили новации эпохи последних десятилетий XIX века, включившие в арсенал вокальных педагогов знание об анатомии и физиологии голосовых органов и органов дыхания, которое позволяло совершенствовать методику постановки певческого голоса.

В своем трактате Дж. Гальвани, ссылаясь на практику итальянских мастеров и авторитетных ученых своего времени в области физиологии и истории певческого искусства, изложил базовые принципы вокальной школы, которых он придерживался в своей педагогической работе в Москве. Эти принципы он увязал с новыми научными представлениями, интегрировав их

¹ Перевод трактата Гальвани выполнен О. А. Цыбулько.

в свою методику преподавания. Из ученых маэстро выделил писателя-историка Габриэля Фантони² (Gabriel Fantoni) и фониатра Франческо Беннати³ (Francesco Bennati), труды которых были широко известны в Европе и оказали определенное влияние на формирование метода маэстро. Интересно, что введенный А. Е. Варламовым в российскую вокальную педагогику труд Огюста Андрада «Новая метода пения и вокализации, принятая Парижской консерваторией» (“Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris”) [3, с. 10], также упоминает медика Франческо Беннати. Данный факт свидетельствует о начале в европейской и российской вокальной педагогике нового этапа, фокусирующего внимание на встречном движении науки и эмпирии.

Из биографии маэстро Гальвани следует, что он родился в 1825 году в городе Болонья, где изучал искусство пения в основанном в 1804 году музыкальном лицее Болоньи (Liceo Musicale)⁴ у знаменитых профессоров пения Л. Дзамбони⁵, Г. Тадолини, Н. Гамберини. По окончании лицея (согласно итальянской «Энциклопедии Треккани») он «дебютировал в театре Кайо Мелиссо⁶ (Caio Melisso) в городе Сполето, где исполнил партии в двух операх (“Жанна д’Арк” (“Giovanna d’Arco”) и “Разбойники” (“I masnadieri”)) Джузеппе Верди» [5]. Затем он успешно пел в театре Корсо⁷ в Болонье (Teatro del Corso, Bologna) в опере «Дон Бучефало» (“Don Bucefalo”) Антонио Каньони

² Публицист, историк мемуарист и архивист (1833–1913).

³ Ученый медик (1798–1834), посвятивший себя изучению болезней гортани. Основные труды: «Исследования о механизме человеческого голоса» (“Recherches sur le mécanisme de la voix humaine”. Paris. 1832); «Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения» (“Mémoire sur un cas particulier d’anomalie de la voix humaine pendant le chant”. Paris. 1833); «Физиологические и патологические исследования органов человеческого голоса» (“Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine”. Paris. 1833, за что Французская академия наук наградила его премией по медицине.

⁴ Ныне это Консерватория Джованни Баттиста Мартини.

⁵ Луиджи Дзамбони (Luigi Zamboni). В некоторых изданиях на русском языке Луиджи Замбони — комический бас (Болонья 1767 – Флоренция 1837). Его принимали главные театры Милана, Рима, Венеции, Феррары, Бергамо, Флоренции. Он был первым исполнителем роли дона Бартоло в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини. В России Дзамбони известен как руководитель итальянской оперной труппы в Москве и Санкт-Петербурге (1828–1832). Леопольд Дзамбони, сын Луиджи Дзамбони, был учителем русского композитора М. И. Глинки [4].

⁶ Театр Кайо Мелиссо в Сполето — старейший оперный театр, который играл роль главной сцены вплоть до постройки в городе Театра Нуово. Сегодня театр Кайо Мелиссо служит основной площадкой для проведения ежегодного летнего оперного «Фестиваля двух миров» (dei Due Mondi).

⁷ Театр был открыт в июне 1805 года по случаю прибытия Наполеона I в Болонью.

(Antonio Cagnoni)⁸. Талант маэстро Гальвани хорошо раскрылся в блестящем турне по Европе, которое состоялось в 1860 году. В тот период он побывал в Лондоне, Эдинбурге, Берлине, Франкфурте, Брюсселе, Льеже, Антверпене и Барселоне, участвовал в постановках «Итальянка в Алжире» (“*Nell’Italiana in Algeri*”) Дж. Россини, «Трубадур» (“*Trovatore*”) Дж. Верди, «Дон Паскуале» (“*Don Pasquale*”) и «Лючия ди Ламмермур» (“*Lucia di Lammermoor*”) Г. Доницетти, «Фауст» (“*Faust*”) Ш. Гуно, «Норма» (“*Norma*”) В. Беллини. После успешного турне он получил широкое признание как в Италии, так и в Европе.

В Московской консерватории маэстро руководил вокальным классом. Назовем некоторых ярких певцов из его учеников: Антоновский Александр Петрович — первый бас Императорских Московских и Петербургских театров⁹; Медведев Михаил Ефимович (тенор) — солист Императорских Московских театров¹⁰; Коровина Мария Петровна (драматическое сопрано) — солистка Императорских Московских театров (1884–1990-е)¹¹.

Педагогический опыт работы в Московской консерватории мотивировал Дж. Гальвани к написанию своего труда, о чем в тексте трактата имеется пояснение: «Правила, которые я изложил... на этих немногих страницах были продиктованы мне, как моим длительным жизненным опытом, так и изучением систем и методов преподавания прославленных мастеров искусства, которым я всегда поклонялся как божеству. Моя единственная надежда и мое главное желание заключаются в том, чтобы молодые приверженцы этого искусства изучили его серьезно, терпеливо, под руководством хороших мастеров, прежде чем подвергнуться публичному испытанию» [2, р. 11]. В «Практических наблюдениях» маэстро с учетом личного исполнительского и педагогического опыта изложил важные положения, способствовавшие адаптации итальянской вокальной школы в России. Свое отношение к текущему состоянию итальянской школы маэстро выразил так: «Решение порушить основы, которые заложила эта школа, разбазарить сокровища, которые она накопила, и оспорить славу, которую она приобрела, было бы самым странным и самым

⁸ Каньони — итальянский музыкант (Кодиаско, Вогера. 1828 — Бергамо, 1896). Учился в Миланской консерватории. Был директором музыкального Института Брера в Новаре (1873–1887). Сочинял духовную и светскую музыку, музыку для театра. Добился успешных результатов в жанре комической оперы: «Дон Буцефало» (1847), «Папа Мартин» (1871).

⁹ Его карьера также развивалась на сценах оперных театров Киева, Одессы, Харькова.

¹⁰ В студенческие годы под руководством П. И. Чайковского подготовил партию Ленского в опере «Евгений Онегин», стал первым исполнителем этой партии на премьере оперы в 1879 году в Малом театре (Москва; дирижер Н. Г. Рубинштейн).

¹¹ Имеются сведения, что в классе Гальвани учились А. Андропова, Е. Аренская, И. Байц, А. Бедлевич, А. Больша-Скомпская, И. Булдин, М. Климентова, А. Успенский и др.

бесплодным психологическим побуждением» [2, р. 1]. Исходя из этого понимания, маэстро, опираясь на труд Габриеля Фантони «Всеобщая история пения» (*“Storia universale del canto”*) [6], увидевшего свет в 1873 году, писал: «Действительно, достаточно бросить беглый взгляд на “Всеобщую историю пения”, чтобы как следует обозреть богатство различных преподавательских методик, накопленных великой итальянской школой вокала с момента ее возникновения вплоть до наших дней» [2, р. 1].

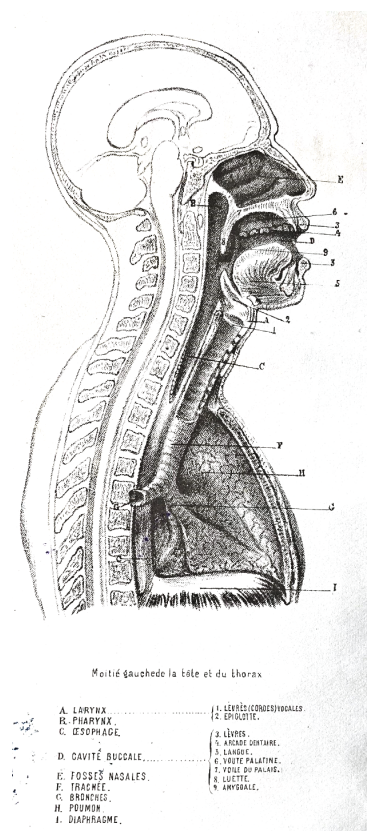
Специальное обращение Гальвани к труду Г. Фантони показывает, что это была фундаментальная для своего времени трехтомная работа, исторический охват которой подобрал массу сведений, уводящих не только к певческому искусству (от древности до современности), но и к рассуждениям о физиологии голоса, о композиторах, об истории певческого образования, о консерваториях, о спекулятивных стандартах обучения. Автор пытался рассмотреть в полноте текущего состояния научного знания динамику развития певческого искусства, систематизировать хранящуюся в памяти информацию об известных певческих школах, начиная от первичного дидактического метода к аналитическому. Главным желанием Фантони было найти возможные свидетельства, помогающие раскрыть методы обучения, которых придерживались в XVII–XVIII веках школы Феди, Пистокки, Порпора, Эджицио, Бернакки. Пытаясь проследить традицию от истоков до настоящего времени, он обращал внимание на труды Този, Манчини, сочинения Гербста, д’Агриколы, Гарсиа. По всей видимости, именно масштабность поставленной задачи и отсутствие ясной направленности в ее решении, даже при большой информативности материала, позволила Джоаккино Броньолиго¹² (Giacchino Brognoligo), известному критику того времени, оценить труд Г. Фантони как «многословный, полный отступлений, громоздкий, лишенный метода и критики <...> решительный в выражениях, устаревший в доктрине, совершенно чуждый современному обновлению исследований и вдохновленный пылким национализмом» [6]. Однако критик также признавал при этом, что во втором томе «определенные анекдоты вокруг известных певцов, возможно, могли бы иметь важное значение исторической документации, если бы все они были полностью оригинальными и подлинными» [6].

Опуская частную критику труда, обратим внимание на информативность исследования Г. Фантони. Именно она в российских условиях имела важное образовательное значение. Совмещая науку и эмпирический опыт,

¹² Джоаккино Броньолиго — автор бесчисленных эссе, статей и рецензий. В «Критике» Бенедетто Кроче (Benedetto Croce) он назван как одна из заметных фигур в исследовании литературы. Результатом его длительных исследований и учебного опыта стала работа «Краткое содержание истории итальянской литературы», написанная совместно с проф. А. Беллони и опубликованная в трёх томах в 1900 году в Падуе.

маэстро Гальвани в тексте своего учения прямо писал: «Для моих учеников я хочу ограничиться изложением нескольких *новых практических и физиологических наблюдений об органах, которые способствуют извлечению звука, с целью облегчить способы извлечения, настройки и развития голоса* [выделено мною. — О. Ц.]» [2, р. 1]. Для объяснения новых физиологических наблюдений об органах, участвующих в пении, профессор Гальвани в начале своего труда разместил рисунок, раскрывающий анатомическое строение артикуляционного аппарата (см.: рис.). На нем изображены все органы, участвующие в производстве звуков голоса и речи: ротовая полость (язык, мягкое и твердое нёбо, губы, зубная дуга, язычок, миндалины), глотка и гортань (см.: рис.):

Именно эти органы были названы в трудах фониатра Франческо Беннати, который служил доктором в Итальянской опере в Париже (Théâtre Italien), изучал проблемы физиологии и патологии человеческого голоса, «основанные, — как пишет в статье опубликованной в Треккани Челестино Доменико, — главным образом, на применении медицинских знаний к изучению человеческого голоса во время пения (он и сам был одарен прекрасным



A. LARYNX (гортань)	1. LÈVRES (CORDES) VOCALES (голосовые связки)
	2. EPIGLOTTE (надгортанник)
B. PHARYNX (глотка)	
C. OESOPHAGE (пищевод)	
D. CAVITÉ BUCCALE (ротовая полость)	3. LÈVRES (губы)
	4. ARCADE DENTAIRE (зубная дуга)
	5. LANGUE (язык)
	6. VOUTE PALATINE (небный свод)
	7. VOILE DU PALAIS (мягкое небо)
	8. LUETTE (язычок)
	9. AMYGALE (миндалина)
E. FOSSES NATALES (носовая полость)	
F. TRACHÉE (трахея)	
G. BRONCHES (бронхи)	
H. POUMON (легкие)	
I. DIAPHRAGME (диафрагма)	

Рис. Строение артикуляционного аппарата и органов дыхания [2, р. 1].

голосом)» [7]. Результаты его изысканий стали получать распространение в практике вокальных педагогов, так как в своих работах доктор Беннати убедительно иллюстрировал движения глотки, нёбного свода, языка и полости рта при формировании разговорного и певческого голоса. Влияние учения доктора Беннати на методику маэстро Гальвани явно выражено уже в первом разделе «Практических наблюдений», озаглавленном «Механизм дыхания» (*Mécanisme de la respiration*). Гальвани пишет: «Беннати, пристально изучавший болезни певцов, заметил, что тембр голоса зависит от состояния, в котором находится глоточно-гортанная слизистая оболочка» [2, р. 2]. Далее профессор указывает на то, что возможность придать голосу известную гибкость зависит от неподвижности основания языка, от давления воздуха и от неподвижности подъязычных костей, которые поддерживают основание языка и не должны ни в коем случае колебаться. При этом от основания языка, по мнению маэстро, требуется не производить никаких движений, которые могли бы помешать звукообразованию. Свое наблюдение Гальвани сопровождает следующими рекомендациями: «Языку необходимо уделять больше внимания, чем обычно ему уделяется. Находясь в непосредственном сообщении со всеми важными частями гортани, язык приобретает большое значение, как с точки зрения своей длины и своего объема, так и со стороны движения, которое оказывает заметное влияние на внутреннюю часть рта, что улучшает акустический эффект» [2, р. 4]. Здесь же маэстро говорит: «Если язык шевелится капризно и неразумно, как это часто бывает, его нужно крепко придерживать как во время вокальных упражнений, так и при еде, пользуясь ложкой, таким образом, заставляя его находиться в состоянии неподвижности по желанию певца» [2, р. 3]. В качестве примера Гальвани указывает на то, что некоторые ученики, прекрасно исполняющие гаммы (распевки), нередко теряют навык в тех случаях, когда им приходится произносить слова. Причину этого дефекта маэстро видит в том, что основание языка не остается неподвижным во время произнесения слогов. Поэтому он рекомендует придавать неподвижность кончику языка и использовать для произношения слов только его передний конец, оставляя другой, то есть основание языка, неподвижным. Маэстро пишет: «Певец, для которого стало привычным неправильное движение языка, никогда не будет обладать равновесным, как и хорошо темброванным голосом; и в этом случае бесполезно искать иную причину, кроме положения языка. Применение ложки или какого-либо другого приспособления, как я уже сказал выше, быстро исправит этот недостаток, который часто приводит к утомлению голосового органа, к ложной интонации и к отсутствию звуковой однородности в различных градациях звучащего голоса» [2, р. 4].

Интересно, что изданный двумя годами ранее трактат Генретты Ниссен-Саломан «Школа пения» (1880) тоже обращает внимание на важность

позиции языка при пении. Шведская певица, приглашенная в качестве профессора в классы сольного пения Санкт-Петербургской консерватории, тоже рекомендует оставлять язык в горизонтальном положении. Она замечает, что язык участвует в проведении столба воздуха над гортанью к резонирующим полостям. И если он мешает дыханию, то способен производить изменения в звуке, искажая его. Поэтому Г. Ниссен-Саломан рекомендует слегка протягивать язык вперед к нижним зубам. «Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы иногда частью, иногда совершенно — его отверстие, не давая свободный выход звуку. Никогда не должен быть направляем кверху конец языка: звук сделался бы нечист, неотчетлив» [6, с. 11]. Певица обращает внимание на неверные позиции языка, когда он свертывается перед задней частью рта, перед полукруглым его отверстием или когда закрывает язычок, спускающийся с нёба. Она рекомендует: «Если почему-либо будет трудно удостовериться в этом, следует заставить ученика спеть с открытым ртом какой-нибудь низкий звук на *a*: отверстие горла станет немедленно свободным и глаз может увидеть тотчас же истинную причину замеченного недостатка»¹³ [8, с. 11].

Как следует из приведенных примеров, и маэстро Гальвани, и Ниссен-Саломан по-своему видят значимость языка в пении. Однако то, что они включают в арсенал своих педагогических наблюдений данный орган, непосредственно участвующий в производстве звуков голоса, говорит о влиянии на их воззрения представлений о физиологии певческого аппарата.

В вопросе осмысления механизма певческого дыхания Гальвани также обратился к данным физиологии, заострив внимание на функции диафрагмы. Он написал: «Механизм дыхания состоит из двух действий: вдох, а затем выдох. При поднятии грудной клетки и поджимании подложечной впадины глотка расширяется, легкие широко раскрываются и впускают в себя большое количество воздуха, а акустический ящик, образованный глоткой, готовится принять звук голосовой щели, в то время как диафрагма поднимается в результате растяжения легких» [2, р. 2]. Продолжая описывать весь механизм вдоха/выдоха, он говорит, что при выдохе основание языка опускается, обеспечивая свободный выход звука. По мысли маэстро, действие выдоха противоположно вдоху: «Оно заключается в том, что через грудную клетку и диафрагму идет медленное и постепенное давление на легкие, наполненные воздухом. Фактически сами легкие, губчатая и инертная масса, заключены в некий конус, база которого (диафрагма) имеет выпуклую поверхность со стороны груди» [2, р. 2]. Заметим, что Гальвани еще не учит делать вдох с помощью мышц брюшного пресса и диафрагмы, а Ниссен-Саломан при описании

¹³ Цитата дана в орфографии «Школы пения» Г. Ниссен-Саломан.

механизма дыхания о функции диафрагмы вообще ничего не говорит. Однако процесс синтеза знаний уже набирает силу. И то, что оба мастера пытаются осмыслить механизм дыхания с помощью знания физиологии аппарата, лишь подчеркивает реальность этого процесса.

Совершенно очевидно, что с развитием фониатрии вместе с ней могли меняться и представления вокальных педагогов, стремящихся идти в ногу со временем. Однако важно, что в истории постижения тайны певческого голоса и методов его развития педагогические поиски оставили существенный след. Выделенные в трактате Дж. Гальвани новые педагогические приемы, сформулированные им на принципах физиологической целесообразности, являются ярким свидетельством интеллектуальной и педагогической работы мастера. Специальное изучение истории взаимодействия и взаимовлияния естественнонаучных опытов в области анатомии и физиологии певческого аппарата и эмпирических наблюдений известных педагогов прошлого открывает интересные страницы знания, подробно раскрывающие встречное движение. С новыми открытиями в науке это знание дополнялось новыми ориентирами, способствующими эффективной практике педагогов в части формирования базовых навыков извлечения, настройки и развития певческого голоса. В этом процессе труд Дж. Гальвани, написанный для Московской консерватории, стал одним из этапов, сближающих науку и эмпирию.

Свой труд Маэстро завершил словами, акцентирующими внимание на необходимости изучения систем и методов прославленных мастеров: «Те, кто рискнул бы, как это часто бывает, выйти на публику во всеоружии природного вокального дара, были бы подобны солдату, который полагается на предоставленное ему оружие, не научившись предварительно им пользоваться. Его величество случай может принести одному — победу, другому — энтузиазм, но эти успехи будут лишь случайными и мимолетными. В ходе своей карьеры они позже могут столкнуться с непреодолимыми препятствиями, с тяжкими разочарованиями, и единственный способ избежать их — это серьезно учиться пению, принимая во внимание правила, наблюдения и указания, которые я только что сообщил на этих немногочисленных страницах» [2, р. 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Косовцов Н. Е. Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы. 2018. № 1 (53). С. 45–64.
2. Galvani Giacomo. Observations pratiques sur l'organe de la voix. Moscou: Chez P. Jurgenson, 1882. 14 p.
3. Andrade Aug. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, Hamburg, 1837. 64 p.

4. *Saverio Lamacchia*. Zamboni Luigi // Dizionario Biografico degli Italiani. 2020. Vol. 100 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 20.09.2023).
5. *Di Cesare Maria Carmela*. Galvani Giacomo // Dizionario Biografico degli Italiani. 1998. Vol. 51 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-galvani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-galvani_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 10.09.2023).
6. *Vercellone Guido Fagioli*. Fantoni Gabriele. Dizionario Biografico degli Italiani .1994 Vol. 44. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fantoni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fantoni_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 14.09.2023).
7. *Celestino Domenico*. Bennati Francesco. Dizionario Biografico degli Italiani. 1966. Vol. 8. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 14.09.2023).
8. *Ниссен-Саломан Г.* Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Theorique: s nekrologom / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1880. Ч. 1. 67 с.

REFERENCES

1. *Kosovtsov N. E.* Klassicheskoe vokal'noe obrazovanie v Rossii v XIX veke. Teoreticheskie osnovy i tradicii // Cennosti i smysly. 2018. № 1 (53). S. 45–64.
2. *Galvani Giacomo*. Observations pratiques sur l'organe de la voix. Moscou: Chez P. Jurgenson, 1882. 14 p.
3. *Andrade Aug.* Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée parle Conservatoire à Paris. Nouvelle edition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, Hamburg, 1837. 64 p.
4. *Saverio Lamacchia*. Zamboni Luigi // Dizionario Biografico degli Italiani. 2020. Vol. 100 [Ehlektronnyj resurs]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_(Dizionario-Biografico)) (data obrashcheniya: 20.09.2023).
5. *Di Cesare Maria Carmela*. Galvani Giacomo // Dizionario Biografico degli Italiani. 1998. Vol. 51 [Ehlektronnyj resurs]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-galvani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-galvani_(Dizionario-Biografico)) (data obrashcheniya: 10.09.2023).
6. *Vercellone Guido Fagioli*. Fantoni Gabriele. Dizionario Biografico degli Italiani .1994 Vol. 44. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fantoni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fantoni_(Dizionario-Biografico)) (data obrashcheniya: 14.09.2023).
7. *Celestino Domenico*. Bennati Francesco. Dizionario Biografico degli Italiani. 1966. Vol. 8. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati_(Dizionario-Biografico)) (data obrashcheniya: 14.09.2023).
8. *Nissen-Saloman G.* Shkola peniya Genriehtty Nissen-Saloman. Theorique: s nekrologom / Predisl. izdatelya. SPb.: Bessel', 1880. CH. 1. 67 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ефимова Н. И. — д-р искусствоведения, проф., проректор по научной работе; efimova_natalia@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-0672-657X

Цыбулько О. А. — аспирант, преподаватель, певец; tibulkooleg@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Efimova N. I. — Dr. Habil (Arts), Prof., Vice-Rector for Science; efimova_natalia@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-0672-657X

Tsybulko O. A. — Postgraduate Student, Lecturer, Singer; tibulkooleg@yandex.ru

«НЕМОЕ КРАСНОРЕЧИЕ» ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАННА В СТАТИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НОН-ДАНСА КСАВЬЕ ЛЕРУА

*Лаврова С. В.*¹

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

В фокусе исследования находится творчество французского хореографа направления нон-данс Ксавье Леруа, который в своих постановках опирался на альтернативные формы работы с телом и движением, рассматриваемые в контексте отношений звука и хореографического жеста. Его перформансы нацелены на обретение специфических форм зрительского внимания, обусловленного спецификой соотношения музыки и хореографии. Постановки Леруа не вписываются в жанровую систему хореографических форм и образуют индивидуальные траектории. Представление «хореографии» в концептуальном ключе опирается на идеи, не связанные с субъективистским телесным выражением или конкретным стилем. Хореография эмансипируется от танца как такового, вовлекается в живой процесс коммуникации между музыкой, ее физическим представлением и зрителем / слушателем.

В статье проанализированы творческие траектории, соединяющие концептуальную хореографию К. Леруа с произведениями конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенманна. Анализируется перформанс «Салют Кодуэллу», осуществленный хореографом на музыку немецкого композитора. Конкретная инструментальная музыка в процессе работы с музыкальным текстом подлечит жестовой деконструкции: она разбивается на фрагменты, которые выводятся на различные уровни восприятия. Эти факторы, имеющие отношение к сфере эстетического опыта, оказываются в центре преобразования роли эмансипированного зрителя, развивающего свои отношения с произведением в маятниковой форме, в колебательных отношениях между видимым и слышимым.

Делается вывод об отчужденности инструментального жеста по отношению к его хореографической имитации, проявляющейся в момент нарушения причинно-следственных связей возникновения звука. Контур тела для зрителя перестают существовать, размываясь между исполнительским жестом и концептуальной хореографией Леруа. В этой точке совмещаются принципы «немое красноречие» Лахенманна и идея концептуальной хореографии нон-данс движения Леруа.

Ключевые слова: концептуальная хореография, Ксавье Леруа, нон-данс, инструментально-хореографический жест, Хельмут Лахенманн, конкретная инструментальная музыка

HELMUTH LACHENMANN'S "MUTE ELOQUENCE" IN XAVIER LEROY'S NONDANCE STATIC SPACE

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

The focus of the study is the work of the French nondance choreographer Xavier Leroy, one of the most original masters, who in his productions relied on alternative forms of working with the body and movement, presented in the context of the relationship of sound and choreographic gesture. His performances are aimed at gaining specific forms of audience attention, determined by the specific relationship between music and choreography. Leroy's productions do not fit into the genre system of choreographic forms and form individual trajectories. The presentation of "choreography" in a conceptual way is based on ideas not associated with subjectivist bodily expression or a specific style. Choreography is emancipated from dance as such, and is involved in a living process of communication between music, its physical representation and the viewer/listener. Xavier Leroy, who has a doctorate in molecular biology, also approaches his choreographic work from a scientific perspective. On an aesthetic level, Leroy consciously rejects established ideas about dance with its strong associations with conventional categories of skill and craft, offering instead autonomous discourses that reject the cause-and-effect relationship between the conceptualization and expressiveness of dance. The article analyzes the creative trajectories connecting the conceptual choreography of Xavier Leroy with works from the field of concrete instrumental music by Helmut Lachenmann. The analysis focuses on the production of the performance "Salute to Caudwell", carried out by the choreographer to the music of the German composer. In the process of working with a musical text, specific instrumental music is subject to gestural deconstruction: it is divided into fragments that are displayed at different levels of perception. These factors related to the sphere of aesthetic experience find themselves at the center of the transformation of the role of the viewer - an emancipated one, developing his relationship with the work in a pendulum form in an oscillatory relationship between the visible and the audible. The conclusion from the study is the idea of alienation of the instrumental gesture in relation to its choreographic imitation, which manifests itself at the moment of disruption of the cause-and-effect relationships of sound occurrence. The contours of the body cease to exist for the viewer, blurring

between the performing gesture and Leroy's conceptual choreography. At this point, the principles of Lachenmann's "silent eloquence" are combined with the idea of conceptual choreography of nondance – Leroy's movements.

Keywords: conceptual choreography, Xavier Leroy, instrumental-choreographic gesture, Nondance, Helmut Lachenmann, concrete instrumental music.

Танец — искусство, сочетающее в себе пространственный и временной аспекты, двигательную активность, а также визуальные и аудиальные элементы. В соответствии с распространенной в хореографической среде позицией он состоит из «целенаправленных и преднамеренных ритмичных, культурно обусловленных последовательностей движений тела, которые не являются обычной двигательной деятельностью, в связи с чем обладают определенной эстетической ценностью» [1, с. 6].

Через сопряжение музыки и движений тела танец передает множество эмоций, с которыми резонирует восприятие зрителя. Динамическим свойством эмоций, которые возникают по отношению к танцу, становится накопление и изменение модусов сопереживания, трансформирующихся по мере развития спектакля или перформанса. Очевидно, что основой хореографии традиционно является движение. Но это утверждение оказывается справедливым не для всех явлений современного хореографического искусства. Обратное доказывает движение нон-данс, появившееся в начале 1990-х годов и сфокусировавшееся главным образом во Франции. Практики нон-данса представляют нечто междисциплинарное, отказывающееся от лексики традиционного танца в пользу интеграции с иными средствами выразительности, ведущими свое происхождение от театра, видео-арта, музыки и /или пластических искусств.

Большинство хореографов, разработавших в пространстве нон-данса, вышли из исполнительской среды «нового французского танца» (*nouvelle danse française*) 1980-х годов. Хореографы сменили фокус с танцевальной деятельности на иные сферы, совмещая во многих случаях пластическое действо с музыкой, однако, не в качестве сопровождения, а в контрапунктическом смысловом взаимодействии. Результатом становится вытеснение танцовщика из хореографического пространства. К числу сторонников нового танцевального движения следует причислить французских хореографов Бориса Шармаца, Жерома Бея, Эрве Робба, Ксавье Леруа, Алена Бюффара, Бенуа Лашамбра и других.

Отвергая идеальную биоэстетику, лежащую в основе тела, которая была традиционно представлена в качестве основной модели в классическом балете и распространялась в качестве эталона посредством СМИ, французские экспериментаторы не просто нивелируют значение этого эстетического кода,

но и отрицают даже саму идею существования некоего «абсолютного тела». Современный танец возникает из отказа от навязанных прежней эпохой эстетических кодов и условностей театра и музыки, которым исторически было подчинено все искусство классического танца.

Хореографа Ксавье Леруа, как и его не менее известного коллегу Жерома Бея, нередко критиковали (иногда в резкой форме) за откровенно концептуальный подход к танцу. Хореографические идеи Леруа проистекают из проблематики изображения тел, находящихся в движении, и специфики наблюдения танца. Концептуальный хореограф предлагает особый гетерономный взгляд на хореографию как на организацию движения в самых широких художественном и интеллектуальном контекстах.

В перформансе «Проект» К. Леруа на первый план вместо хореографии выходит жанровый инвариант — нечто среднее между перформансом и мастер-классом по созданию художественного проекта. В качестве отправной точки — исследование связей между производством, процессом и конечным продуктом в танце и театре. В своей концепции Леруа задает следующие вопросы для размышления: «Определяет ли процесс конечный результат спектакля? Можем ли мы отделить наши представления о собственном теле от того, каким образом эти представления возникли? Влияют ли социальные структуры на наше понимание тела?» [2].

Проект E.X.T.E.N.S.I.O.N.S (1999–2001) [2] проходил в виде непрерывной серии семинаров и носил характер совместного эксперимента. Для его развития Леруа обеспечивал и создавал определенные процессуально-рабочие ситуации, которые, подвергали сомнению буквально всё, что возникало на первом этапе, заставляли многократно переделывать, переосмысливать и обращать вспять все предварительно заданные параметры, исходные в производстве спектакля. Различий между объектом и его контекстом, действием и рефлексией, репетициями и публичным представлением не существовало. Именно понятие игры стало центральным инструментом, темой и методом. Сила воздействия игрового принципа эффективна в творческом процессе как никакое другое социальное поле. Игра — это своего рода фиктивная конструкция, имитирующая культурную и социальную реальность. Игровые мета-конструкции выступали в качестве инструментария работы с телесными аффектами. Они же и представляли новый хореографический принцип организации движения по правилам.

Правила игры реорганизуют людей в ситуации, которая не является каким-либо образом зафиксированной хореографом. Импровизированное сценическое пространство и перформанс становятся суммой индивидуальных решений, а рандомная («случайная») хореография разворачивается как ситуативная, в которой композиция зависит от индивидуального применения

правил игры. Композиционное решение всегда остается открытым и гибким. Под сомнение ставятся способы обмена идеями с аудиторией, типы восприятия и условности общения. В театре люди играют ради игры по правилам игры, в соответствии с существующими условностями [2]. «Проект» представляет спектакль о закулисной жизни театра.

Специфический подход к телесной трансформации для хореографа стал основной чертой его творческого почерка. До того, как Леруа профессионально занялся хореографией, он защитил докторскую диссертацию по молекулярной биологии и в этой области стал признанным ученым. Научные изыскания повлияли на становление основ концептуальной хореографии. «Я брал два урока танцев в неделю в то же самое время, когда начал работать над диссертацией на докторскую степень в области молекулярной и клеточной биологии. Прошло уже восемь лет, как я представил свою диссертацию и остановился на молекулярной биологии. Поскольку я работаю танцовщиком или хореографом, меня очень часто представляют как нетипичного хореографа или как танцовщика-молекулярного биолога», — утверждает Леруа [3].

Его оригинальные постановки не вписываются в жанровую систему хореографических форм и образуют исключительно индивидуальные траектории. Представление хореографии в концептуальном ключе опирается на идеи, не связанные с субъективным телесным выражением или же каким-то хореографическим стилем. В его творчестве хореография эмансипируется от танца как такового, вовлекается в живой процесс коммуникации между музыкой, ее физическим представлением и зрителем / слушателем.

К. Леруа к своему хореографическому творчеству также подходит с научных позиций: его увлекает идея преодоления оппозиции активного и пассивного зрения, в рамках которой существующий «эстетический разрыв» становится основой мышления [4]. Идея подрыва общественного консенсуса, поиска новых форм чувствования у Рансьера и его последователя в этом ключе — хореографа Леруа противостоит политике управления обществом. Политическое у Рансьера неразрывно связано с эстетическим. Именно искусство становится пространством изменения смыслов, средоточием несогласия, а в искусстве политика связывается с событиями в чувственной сфере.

Как Рансьер в своей концепции, так и Леруа в своей концептуальной хореографии призывает зрителя к созданию новых опорных точек восприятия, представляя его (восприятие) как самоорганизующуюся систему. На эстетическом уровне Леруа сознательно отказывается от устоявшихся представлений о танце с его прочными ассоциациями с привычными категориями мастерства и ремесла, предлагая взамен автономные дискурсы, отвергающие причинно-следственные связи между концептуализацией и выразительностью танца.

Еще одной отправной точкой концепции Леруа становится критическая теория «Политики авторства» (*Politique des auteurs*) в кинематографе, предложенная Франсуа Трюффо. В ней обосновывается доминирующая и фактически безграничная роль режиссера в авторском кино, распространяющаяся, в данном случае, на область хореографического перформанса [5].

Внимание Леруа фокусируется на обретении новых специфических форм зрительского / слушательского внимания. Первая из обусловлена синтезом музыки и хореографии. В своей постановке «Весны Священной» Леруа осуществляет смысловую инверсию отношений видимого и слышимого в области танца. Он осуществляет постановку «балета», состоящего исключительно из инсценировки жестов дирижера, руководящего исполнением музыки Стравинского. Вдохновленный документальным фильмом о Берлинском филармоническом оркестре «Ритм!», Леруа изучает взаимосвязь между музыкой и движением, осознанно нарушая при этом причинно-следственные связи. Дирижерские жесты инициируют музыку и определяются ею, когда намерение и исполнение объединяются в синергию оркестрового звучания. То, что К. Леруа называет «синхронизирующей машиной» зрения и слуха, опирается на возможности эстетического, а не только на музыкально-исполнительское взаимодействие дирижера, зрителя и музыкантов. Телесный опыт слушания воспринимается уже не как аудиальный феномен, а как некий перформанс, в котором воплощается процесс, нарушающий привычные ожидания публики, заново открывающий новые условия восприятия. Кардинально расширяя горизонты возможных траекторий представления хореографии, он создает «балет для дирижера» «Весна Священная» в форме сольной композиции, сотканной из quasi-дирижерских жестов, в которой, сам хореограф и выступает в роли танцовщика и хореографа [6, с. 90].

Еще одна ключевая композиционная стратегия, связывающая музыку, движение и жест, присутствующая в его произведениях, заключается в использовании движений, берущих свое начало в музыкальном исполнении, однако, представленных вне инструментов. Ради этого нового синтеза Леруа обращается к творчеству известного современного немецкого композитора Хельмута Лахенманна.

В музыке композитора хореограф привлекла оригинальная концепция, сочетающая в себе как элементы философии, нацеленной на изменение слушательского восприятия, так и структуралистские установки в качестве метода композиции, близкие Леруа как специалисту в области молекулярной биологии: «Диалектический структурализм», который определил в своем творчестве Лахенманн, обусловил необходимость существования неоднозначной структуры, сталкивающейся в композиторском процессе с «ложными» структурами, служащими ключом к бессознательному» [7, S. 148].

Совмещая идеи конкретной¹ и электронной музыки с возможностями расширенной трактовки акустических инструментов, Лахенманн приходит к революционной смене звукового контекста. Он обращается к звукам, отринутым академической традицией, и вводит в филармоническое пространство периферийные звучания инструментов, которые не были до него в академической музыке в основополагающем качестве. Его идеи были продиктованы новыми эстетическими установками, где красота — это отказ от привычки. На этой же «точке» была возведена новая философия звука.

В своей концепции Лахенманн следует за идеей «редуцированного слушания» Пьера Шеффера² [8], однако, представляет ее в ином ключе, отдавая явный приоритет «событию» — «акустическому восприятию в перспективе». Определив в качестве исходного пункта своей концепции «конкретной инструментальной музыки» действие и звуковое событие, реализуемое исполнителями, композитор отверг мертвый, окончательно зафиксированный, закрытый в колонки звуковой материал как конкретной, так и электронной музыки, и провозгласил первенство хореографического компонента музыкального исполнительства / звукового жеста. Распространяя энергию звука, тело музыканта в момент работы со звучащим материалом становится его неотъемлемой частью, а жест носит хореографический характер. Жестикуляция требует от исполнителя гибкого подхода к исполнительской работе. Лахенманн утверждает, что в то время как конкретная музыка навязывает слуху будничные звуки, он «стремится развенчать, обличить звук, чтобы привести его к новому пониманию. Звук — это акустический протокол, фиксирующий определенный расход энергии» [7, S. 150]. Его увлекает противоположная трактовка привычных звучностей, которые, согласно его теории, являются «бюргерскими архетипами» и подлежат пересмотру и деконструкции. Отрицая социальную манипуляцию человеческим сознанием посредством музыки, Лахенманн стремится к «немому красноречию» без романтического пафоса, открывает новую «безречевую», или же «надречевую» историю музыки. Передача переживаний слушателю через физические ощущения осуществляется посредством символов и образов — звуковых эквивалентов пламени и ледяного холода. Они становятся доминантными точками не нарративного, а физического

¹ Метод конкретной музыки П. Шеффера оперировал различными записями звуков обыденного происхождения с изменением скорости, действиями в обратном направлении, закольцовыванием (изготовление звукового «кольца» или «петли»), нивелированием фаз возникновения / атаки и, собственно, затуханием звука, наложением различных звуковых пластов друг на друга.

² Редуцированное слушание, предлагаемое П. Шеффером в его концепции конкретной музыки, — это отвлеченная от источника звука модель слухового восприятия, лишенная энергии исполнительского жеста.

повествования, где каждый необычный в филармоническом контексте, но существующий в рефлексивной слуховой памяти слушателя в рамках бытовых значений звуковой прием — носитель смысла, запечатленная метафора.

Постоянный поиск новых звуковых средств служит точкой роста и обновления языка; одновременно приводит к принципиальной невозможности выявить его закономерности. Очевидно, что эти установки немецкого композитора резонируют с концепцией «эмансипированного зрителя» Рансьера и оказываются чрезвычайно близкими концептуальной хореографии Леруа.

Еще одной точкой соприкосновения хореографа и композитора оказывается принцип «параметрической редукции», применяемый Лахенманном в цитировании, когда из музыкального материала изымаются основные свойства, а остается лишь звуковая тень, едва ощутимый контур темы. Под «редукцией» у Леруа в данном случае подразумевается «абстрагирование» от перформативных свойств музыкантской профессии. Физические факторы музыкального жеста проецируются на основу хореографии, в результате чего возникает эффект, аналогичный «балету для дирижера» в постановке «Весны Священной». Когда сам жест становится хореографией, другое действие в принципе оказывается ненужным.

В перформансе Леруа на основе сочинения Лахенманна «Салют Кодуэллу» конкретная инструментальная музыка подлежит жестовой деконструкции: она разбивается на фрагменты, которые составляют контрапункт траекторий восприятия — субъективных и суггестивных, воображаемых и эфемерных. Эти рецептивные факторы, относящиеся к сфере эстетического опыта, оказываются в центре преобразования роли эмансипированного зрителя, развивающего свои отношения с произведением в маятниковой форме. Результатом становится эффект метамодерновой осцилляции, возникающей между видимым и слышимым, невидимым и воображаемым. Этот рецептивный эффект получает статус основной формы слушательского и зрительского восприятия.

Академическая музыка, связанная напрямую с исполнительской практикой, создается исключительно физическими движениями музыкантов (возможно, и дирижера, если таковой присутствует). Те же самые физические жесты производятся и внутри самой музыкальной композиции. И хотя эти физические движения не были включены в партитуру (в связи с чем они нередко рандомны и индетерминированы), им присущи индивидуальные характеристики, форма, скорость, а также определенные жестикуляционные коннотации, которые становятся отчетливо структурируемой хореографической составляющей музыки. Очевидно, что она не будет такой, которую мог представить себе Бетховен или даже Стравинский. Известно, что Лахенманна часто обвиняли в антимзыкальности его произведений (оркестранты нередко говорили: «Господин Лахенманн, ведь это же не музыка!»), что ничуть его не обижало, ибо именно

в провоцировании восприятия он представлял себе смысл современного искусства [9, с. 5]. Цитируя в одном из своих интервью А. Шенберга, Лахенманн утверждает: «...искусство ничего не должно», кроме одного, — «необходимо провоцировать» [9, с. 5].

Изобретательно манипулируя этими провокационными идеями, Леруа, концептуальный танцхудожник, транспонирует их в своем творчестве в хореографическое пространство, взаимодействуя с конкретной инструментальной музыкой и революционными идеями Лахенманна.

Леруа привлекло в Лахенманне в первую очередь то, что он стремился извлечь из классических инструментов самые необычные звуки, пытался привнести новаторские идеи в исполнительскую практику, осуществляя деконструкцию звуковых моделей. Однако это не единственное, что резонировало с поисками трансформации представлений об искусстве у Леруа. Его увлекали высказанные Лахенманном мысли о необходимости поиска новых опорных точек самоорганизующейся системы восприятия.

«Салют Кодуэллу» (1977) для двух гитар, привлечший внимание Леруа, созвучен идеям взаимодействия искусства и политики Рансьера. Это манифест, в котором текст на немецком языке срастается со звуком. Напоминающая рэп речитация гитаристов перевоплощает голоса в новое тембровое качество через взаимодействие с острыми, четко артикулированными звуками двух гитар и вызывает аналогии со звучанием ударных инструментов. В постановке Леруа 2005 года, ставшей частью проекта «Движения для Лахенманна» (Mouvements für Lachenmann) на музыку «Салюта Кодуэллу», хореограф отделяет акустическое восприятие от визуального: исполнители играют за кулисами, в то время как на сцене возникает имитация их действий — хореография инструментального жеста.

В этом перформансе Леруа исследует не только аспекты движения, но и специфическую театральность музыкального исполнения музыки Лахенманна, объединяющую под знаком «звукового восприятия в перспективе» сложные траектории зримого и акустического. «Конкретная инструментальная музыка» Лахенманна деконструируется в контрапункте субъективного и суггестивного, реального и воображаемого, которые взаимодействовали под знаком обретения нового эстетического опыта.

В предисловии к своей композиции «Mouvement- (vor Erstarrung)» Лахенманн утверждает, что неотчужденный звук, не принадлежащий филармонической традиции, относящийся к шумовой области, должен сломать стереотипы и открыть для слушателя заново практику звукового восприятия» [10, с. 5]. «Телесные измерения музыки как слышимого, но не зримого искусства движения, не проявляют себя с такой пластичностью в каком-либо другом виде искусства, как это происходит в танце. Особый смысл они получают

во взаимодействии с хореографическими или импровизированными движениями» [7, S. 150]. Помимо проявления визуальных свойств музыки посредством физических движений, которые стали элементами избыточности в эпоху постмодернизма, музыка способствует сопряжению движений и эмоций, которые через нее напрямую соотносятся друг с другом. Предпосылкой к подобной концепции восприятия музыки может служить специфическое телесное представление движений — ситуативное воплощенное восприятие, которое переживает и концептуализирует музыку в динамическом качестве.

Дополнительные инструкции, которые можно найти в партитурах Лахенманна, привлекли внимание Леруа и послужили импульсом к созданию движений, которые он смог кардинально расширить в хореографическом контексте. Гитаристы в хореографической интерпретации Лахенманна, осуществленной Леруа, визуализированы лишь на короткий промежуток времени. Затем они исчезают за черными экранами, в то время как два других, видимых зрителю исполнителя при помощи пластических средств, без гитар, средствами движений, «беззвучно исполняют» ту же самую музыку, пластически транслируя ее через соответствующие жесты, движения пальцев, зафиксированные Лахенманном в партитуре, но традиционно остающиеся «за кадром».

Наблюдаемые зрителем жесты сознательно утрированы Леруа: они точно отражают не только те звуки, которые мы слышим, но и призвуки, становящиеся следствием энергичной ритмики пульсирующей игры и речитации гитаристов, которые заканчиваются на эффекте остановки и приглушения всех струн. Затем мы почти не замечаем тончайших метаморфоз перевоплощения исполнительского инструментального жеста в хореографический. Инструментальный жест становится абстрагированным и, все еще следуя музыке, не только предлагает, но, возможно, и предполагает интерпретацию движений.

«Салют Кодуэллу» для двух гитаристов — интереснейший пример органического взаимодействия текста и музыки или, скорее, синтетического единства вербального и звукового начал, обращенных к созданию авторской концепции. Основная идея была подсказана текстом Кристофера Кодуэлла³ (отрывком из трактата «Буржуазная иллюзия и действительность» и далее использована Лахенманном в композиции [12]).

Искусство в такой интерпретации рисует «искаженный мир». Для Лахенманна и Леруа эти идеи оказались созвучны эстетико-философским приоритетам — стремлению к коренному слому стереотипов «прекрасного», присущих

³ К. Кодуэлл (1908–1937), большую часть своей жизни известный как Кристофер Спригг, — британский поэт, философ, писатель, журналист, литературный критик, литературовед, марксист. Увлечшись марксизмом с конца 1934-го, он писал о буржуазности искусства, о том, что оно есть «обманчивое удовлетворение инстинктом, обостренным современным капитализмом» [12, с. 26].

буржуазному искусству. Для них обоих «искусство — это и свидетельство художественного мышления», и «медиум беззащитности» [13, с. 95]. В своем комментарии к «Салюту Кодуэллу» композитор отмечает: «В ходе сочинения (т. е. при демонтаже и уточнении звуковых взаимосвязей) у меня постоянно возникало чувство, что моя музыка что-то сопровождает, чему-то сопутствует, если не тексту, так отдельному слову или мысли; во всяком случае, это надлежало осмыслить, но некоторые свойства не подлежали вербализации» [7, S. 390].

В этом сочинении музыка и слово объединяются настолько органично, что невозможно представить музыкальную композицию в отсутствии второго компонента. «Салют Кодуэллу» — громкий манифест, эпатирующий своими идеями, реализующийся посредством приглушенных звучаний. В ситуации вытеснения видимых реальных гитаристов жестово-виртуальными возникает дополнительный эффект расфокусировки: слово и музыка соединяются в общий сплав, а жест выделяется с помощью искусственно созданной рамки, оттесняющей реальных исполнителей на второй план и заменяющей их виртуальными. Это составляет сущность хореографического выражения, которое и наблюдает зритель.

В первом же такте у каждой гитары встречается обозначение *erstickt* (заглушено, задавленно), что создает эффект моментального переноса слушателя в иное вербально-акустическое пространство, которое смещается в жестовую область. Постепенно ритм превращается в полиритмию, сотканную из регулярных пульсаций. Речитация гитаристов, следующая в точном ритме, контрапунктически взаимодействует с инструментальными партиями. Это создает не только сложности координационного характера для исполнителей, но далее перемещается в область жестовой хореографии. Возникающие пары противоположностей — «плакатность» речитации — сложная исполнительская техника; угловатость — изысканность — находят свое отражение и в хореографическом решении [14].

Предпосылкой для такого подхода к музыке является специфическое телесное ситуативное слушание движения, или «воплощенное слушание» посредством движений. В телесном контексте оно переживает и концептуализирует музыку. Этот способ восприятия, при котором музыка напрямую связана с четко распознаваемым физическим и совпадающим движением, можно определить как кинестетическое слушание. О специфике кинестетического слушания пишет в своей книге исследователь современного танца Штефани Шрёдтер [15, р. 77]. В этом случае музыка также непосредственно воспринимается как физически резонирующее движение, которое не обязательно должно быть видимым или же конгруэнтным тому, что было услышано. В таком случае и музыка не обязательно должна быть слышимой, чтобы воспринимать ее как движение.

Слуховое, а также зрительное восприятия могут быть связаны не только с ощущением движения, то есть с проприоцепцией или кинестезией, но также сопрягаться из-за тесной связи рецепторных и сенсорных клеток; быть взаимосвязанными с тактильными ощущениями и, таким образом, включать сенсомоторные действия. На этом этапе переход между кинестетическим и синестетическим слушанием (которое сочетается с другими чувствами) еще раз показывает, насколько важно различать способы слушания, особенно в отношении восприятия и понимания музыки, о чем пишет в своей статье Штефани Шрёдтер [16]. При этом музыка может быть слышна, или едва слышна, или уже не слышна, может присутствовать исключительно в воображении, а движение может быть видимым или невидимым, то есть воображаемым.

В отличие от кинетического слушания, непосредственно связанного с собственными телесными движениями, музыка, звуки или шумы в музыкальном театре и хореографии слышны очень отчетливо. В восприятии слушателей нередко возникают воображаемые движения, которые могут привести к эффектам проявления эмерджентности, когда сумма слуховых и зрительных, то есть аудиовизуальных, впечатлений больше отдельных компонентов.

У Лахенманна процесс создания звука поддерживается очень подробными описаниями методов игры на инструментах, отличными от традиционной исполнительской практики. В этих условиях жесты музыкантов могут выглядеть как хореографические, а музыка в итоге приобретает особые телесные очертания. При этом она вовсе не обязательно должна быть связана с физически видимыми хореографическими или же импровизированными движениями, чтобы воспринимать их независимо от «невидимой телесности».

Проблемы кинестетического слушания — это не только упомянутые выше эмерджентные эффекты, но и моменты различных переживаний, которые фиксируют дифференциацию между тем, что слышно, и тем, что видимо. Кинестетическое слушание — это саморефлексивное слушание, а также маркировка в пространстве людей / предметов и их движений в пространстве собственного тела. Благодаря тому, что любые слуховые явления основаны на звуковых волнах или вибрациях, которые также являются тактильными, они ощущаются как прикосновение к поверхности кожи. Они могут восприниматься и всем телом.

Музыканты связывают тактильные факторы с акустическими событиями. Воспроизводство звука так или иначе связано с сенсомоторной деятельностью (нажатие на струну или клавишу, перебирание струн и т. д.). После более длительной практики двигательный процесс производства звука настолько тесно связан с результирующим звуковым опытом, что уже движение само по себе может вызвать ощущение звука и звук может быть воображаемым. В музыке Лахенманна аспект тактильного восприятия звуковых событий может быть

представлен физически. И на этом он основывает свою особую звуковую практику, которую в хореографическое русло транслирует Леруа.

Подчеркивание двигательной активности или самых разнообразных артикуляций движений для акцентирования совершенно новых, тонко нюансированных тембров приводит музыку Лахенманна к необходимости постигать ее как музыкантами, так и реципиентами. Одной из существенных предпосылок для понимания музыки Лахенманна является, прежде всего, оригинальное телесное ощущение движений в форме тактильного мастерства.

Лахенманн направляет свое внимание не на симпатическое «слушание» как узнавание чего-либо знакомого, а скорее на саморефлексивное слушание, которое требует быть восприимчивым к необычному и новому в соответствии с его же эстетическими представлениями о красоте как отказе от привычки.

В «Салюте Кодуэллу», видимые жесты, с одной стороны, искажаются хореографически; с другой стороны, игроки за ширмой в какой-то момент останавливаются, а жесты перед ширмой продолжают, имитируя эффект отзвука.

Таким образом, видимые события удалялись от слышимых. Движения, которые видела публика, отличались от тех, которые воспроизводили звуки. Реципиент не слышал того, что видел, и, наоборот, видел то, чего не слышал.

Эти жесты различий между визуальным и акустическим модусами восприятия, в конечном итоге, возвращают к исходной точке. Таким образом, Леруа переводит намеренное слушание Лахенманна в аналогичный вид наблюдения.

Хореограф отмечает, что специфическое качество движений, производимых виртуальными музыкантами, таково, что танцовщики никогда бы не смогли достичь подобных эффектов [16]. Существенное отличие жестикулирующих музыкантов от танцовщиков состоит в том, что первые точно знают, как их движения заставят звучать инструмент. Они понимают, каков функционал движений, и соразмеряют то, какие усилия следует приложить, чтобы достичь желаемого эффекта. Танцовщики руководствуются иным принципом, культивируя движение и пластику вне каких-либо практических звуковых целей. Эти знания у музыкантов придают движениям особое качество.

Поскольку импульс музыкантских движений исходит из их звукового воображения (в сочетании с воплощенным знанием), а не из физических или двигательных приемов, существующих ради них же самих, музыканты становятся пластическими артистами. В равной степени и танцовщики также могут руководствоваться в своих движениях исключительно музыкальными импульсами. Объединяет и тех, и других особый вид кинестетического слушания, предполагающий восприятие музыки как слышимого и физически (тактильно) ощущаемого феномена, представленного у Леруа как взаимодействие.

Леруа в своей пластической версии «Салюта Кодуэллу» переворачивает партитуру вверх ногами и убирает инструменты, стирая таким образом

визуальные контуры музыкального образа пьесы. Струны рисуют воздушные знаки, а мы вместо этого видим резкие движения рук. Создается ощущение, что от музыки уже не осталось и следа. А сам хореограф Леруа становится композитором. На долю слушателя остается только визуальный жестовый язык, а также новая мета-партитура, которая раскрывает структуру произведения (ибо блуждающий звук воспринимать сложнее, чем воспроизводящий его жест).

В своей трактовке музыки Лахенманна Леруа исходит из концепции «немного красноречия», в которой отдается первенство в воспроизводстве смысла безмолвным жестам. Безмолвные жесты, имитирующие музыку в отсутствие оной, создают хореографию без музыки и открывают новые принципы взаимодействия слышимого и зримого.

Рудольф фон Лабан утверждал, что существование танца без музыки возможно: он предлагал хореографии «жить» в контексте собственного ритма тела. Музыка вне исполнительского жеста, то есть без хореографии, в широком контексте Леруа (например, электронная или конкретная музыка с ее редуцированным восприятием) — это своего рода аналогия делёзовскому «Телу без органов» [17]. Электронная и конкретная музыка соотносятся с метафорой тела без органов посредством абстрактного происхождения звука, ставшего причиной отсутствия энергии исполнительского жеста и порождения отчужденности звукового объекта. Одно из свойств этого философского концепта — детерриторизация — разрушение границ между телом-объектом и собственным телом; между телом и современными технологиями, являющимися его непосредственным продолжением. А в случае с тандемом музыки и хореографии Леруа-Лахенманна этот эффект проявляет себя в отчужденности инструментального жеста по отношению к его хореографической имитации, ощущаясь в тот момент, когда причинно-следственные связи возникновения звука нарушаются, контуры тела перестают существовать, размываясь между исполнительским жестом и концептуальной хореографией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hanna L.* To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 350 p.
2. *Le Roy X.* Project (2003) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en> (дата обращения: 30.11.2023)
3. *Le Roy X.* Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse. 2007. № 20. P. 22–25 [Электронный ресурс]. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (дата обращения: 30.11.2023).

4. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / пер. с франц. Д. Жукова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
5. Truffaut F. 'Une certaine tendance du cinéma français' // Cahiers du Cinéma. 1954. № 31. January. P. 32.
6. Лаврова С. В. Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 89–99.
7. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 694 S.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.
9. Лахенман Х. Искусство ничего не должно // Играем сначала. 2015. № 5 (132). С. 5.
10. Lachenmann H. Mouvement (– vor der Erstarrung) [chamber] 1983/84 Duration: 24' score. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ed., 1984. S. 5.
11. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 290 S.
12. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. М.: Прогресс, 1969. 364 с.
13. Лахенманн Х. О соотношении композиционной техники и позиции общества / пер. Н. Колико // Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дисс. ... канд искусствovedения. М. 2002. 177 с.
14. Le Roy X. Salut Fur Caudwell (2005) video [Электронный ресурс]. URL: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/salut-fur-caudwell-2005> (дата обращения: 30.11.2023).
15. Schroedter S. Intertwinements of Music/Sound and Dance/Movement as a “Third Space” // Dance as Third Space: Interreligious, Intercultural, and Interdisciplinary Debates on Dance and Religion(s). Vandenhoeck & Ruprecht ed, 2021. 420 p.
16. Schroedter S. Staging Listening: Corporeal Dimensions of New Music in Choreographies by Xavier Le Roy // The IATC journal / Revue de l'AICT. 2017. No 16. URL: <https://www.critical-stages.org/16/staging-listening-corporeal-dimensions-of-new-music-in-choreographies-by-xavier-le-roy/> (дата обращения: 01.12.2023).
17. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Тысяча плато, глава первая // Восток. Альманах. 2005. № 11/12 (35/36), ноябрь-декабрь [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html (дата обращения: 30.11.2023).

REFERENCES

1. Hanna L. To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 350 p.

2. *Le Roy X.* Project (2003) [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en> (data obrashcheniya: 30.11.2023)
3. *Le Roy X.* Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse. 2007. № 20. R. 22–25 [Elektronnyy resurs]. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (data obrashcheniya: (30.11.2023).
4. *Rans'er Zh.* Ehmanspirovannyj zritel' / per. s franc. D. Zhukova. Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka, 2018. 128 s.
5. *Truffaut F.* 'Une certaine tendance du cinéma français' // Cahiers du Cinéma. 1954. № 31. January. P. 32.
6. *Lavrova S. V.* Dirizherskiy zhest kak osnova khoreograficheskoy leksiki «Vesny syvashchenno» Ksav'e Lerua // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2022. № 3 (48). S. 89–99.
7. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 694 S.
8. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.
9. *Lakhenman Kh.* Iskustvo nichego ne dolzhno // Igraem snachala. 2015. № 5 (132). S. 5.
10. *Lachenmann H.* Mouvement (– vor der Erstarrung) [chamb ens] 1983/84 Duration: 24' score. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ed., 1984. S. 5.
11. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 290 S.
12. *Koduehll K.* Illyuziya i dejstvitel'nost'. Ob istochnikakh poehzii. M.: Progress, 1969. 364 s.
13. *Lakhenmann Kh.* O sootnoshenii kompozicionnoj tekhniki i pozicii obshchestva / per. N. Koliko // *Koliko N.* Khel'mut Lakhenmann: ehsteticheskaya tekhnologiya: diss. ... kand iskusstvovedeniya. M. 2002. 177 s.
14. *Le Roy X.* Salut Fur Caudwell (2005) video [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/salut-fur-caudwell-2005> (data obrashcheniya: 30.11.2023).
15. *Schroedter S.* Intertwinements of Music/Sound and Dance/Movement as a “Third Space” // Dance as Third Space: Interreligious, Intercultural, and Interdisciplinary Debates on Dance and Religion(s). Vandenhoeck & Ruprecht ed, 2021. 420 p.
16. *Schroedter S.* Staging Listening: Corporeal Dimensions of New Music in Choreographies by Xavier Le Roy // The IATC journal / Revue de l'AICT. 2017. No 16. URL: <https://www.critical-stages.org/16/staging-listening-corporeal-dimensions-of-new-music-in-choreographies-by-xavier-le-roy/> (data obrashcheniya: 01.12 2023).
17. *Delyoz Zh., Gvattari F.* Rizoma. Tsyacha plato, glava pervaya // Vostok. Al'manakh. 2005. № 11/12 (35/36), noyabr'-dekabr' [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html (data obrashcheniya: 30.11.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
Researcher ID: U-3307-2017

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075

УДК 782.9

ФОЛЬКЛОРИЗМ В БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Лобан Е. В.^{1, 2}

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

² Молодечненский государственный музыкальный колледж им. М. К. Огинского, ул. Великий Гостинец, д. 52, Молодечно, Беларусь.

Использование фольклора в жанрах, связанных с музыкальным театром, является важной тенденцией белорусского музыкального искусства XX века. В связи со становлением национальной композиторской школы фольклоризм стал естественным средством для презентации национальной идентичности в произведении. Зависимость процессов изменения в искусстве от социально-политического контекста обусловила изменение функций фольклоризма в течение всего столетия. В статье сделана попытка проследить его эволюцию в данный период. Автором проанализированы изменения фольклоризма на примере жанров оперы и балета. Выявлено его значение в формировании музыкального спектакля как системы художественных образов на всех этапах периодизации. Рассмотрена интерпретация аутентичных традиций в классических жанрах на уровне средств музыкальной выразительности, хореографической лексики, соотношения фольклорных и академических форм.

Ключевые слова: фольклоризм, белорусская композиторская школа, музыкальный театр, национальная идентичность, национальное возрождение, опера, балет, музыкальный язык, хореографический язык, интерпретация.

FOLKLORISM IN THE BELARUSIAN MUSICAL THEATER OF THE 20TH CENTURY

Loban E. V.^{1, 2}

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

² Molodechno State Music College named after M. K. Oginsky, 52, V. Gostinets St.,
Molodechno, Belarus.

The use of folklore in genres related to musical theater is an important trend for the Belarusian musical art of the 20th century. In connection with the formation of the national school of composition, folklorism has become a natural way for the presentation of national identity in a work. The dependence of the processes of change in art on the socio-political context has led to a change in the functions of folklorism throughout the century. The article attempts to trace its evolution in this period. The author analyzes changes in folklorism on the example of opera and ballet genres. Reveals the importance of folklore in the formation of a musical performance as a system of artistic images at all stages of periodization. The interpretation of authentic traditions in classical genres is considered at the level of means of musical expression, choreographic vocabulary, the correlation of folklore and academic forms.

Keywords: folklorism, Belarusian school of composition, musical theater, national identity, national revival, opera, ballet, musical language, choreographic language, interpretation.

Для белорусского музыкального театра XX века характерно использование фольклора в новых спектаклях. Он стал одним из ориентиров и средств для создания первых национальных опер и балетов. Типы фольклоризма в белорусском музыкальном театре на протяжении XX столетия менялись. Это было обусловлено историей национальной композиторской школы [1, с. 67], которая начала формироваться только в XX веке. Опыт других стран, накопленный за века, осваивался на белорусской почве интенсивно в сжатый период времени. Влияние оказывали социальная и политическая обстановка, смена идеологии. Это обусловило неоднократные изменения точки зрения на фольклор как на средство и как на источник сюжетов, идей для создания произведений в области музыкального театра. Тема взаимодействия профессиональной

культуры с народной с точки зрения формы, жанров, лексики поднимается во многих исследованиях¹.

В начале XX столетия послабления в политике Российской Империи относительно изучения белорусского языка дали выход национальному творческому потенциалу, накопленному за годы сдерживаний. Это отразилось в движении белорусского национального возрождения, которое было связано с вопросом национального начала в профессиональном искусстве. Одним из наиболее естественных способов обозначения национального в творчестве было обращение к фольклору, который является непосредственным и концентрированным выражением народного сознания, «национального взгляда» на действительность. Приемы, сюжеты, материалы, имеющие связь с народным бытом и творчеством, начали активно использоваться в профессиональной литературе, поэзии, драматическом театре, музыке. Процесс коснулся и музыкального театра, но несколько позже. Если музыкальное искусство начало активно взаимодействовать с фольклором с начала XX века, то первые оперы и балеты национального характера и содержания стали активно создаваться во второй половине 1930-х. Это связано с отсутствием в Беларуси института профессионального музыкального образования и базы

¹ В работах В. Антонец [2; 3] рассматривается эволюция фольклоризма в творчестве белорусских композиторов XX века, изменение его функций и методов внутри социально-исторического контекста. А. Гурченко [4] рассматривает изменение тех же параметров в исторической перспективе, трактуя фольклоризм как универсальный метод во всех видах искусства, акцентируя внимание на его роли в белорусском контексте. Отдельные произведения в жанрах музыкального театра, связанные с национальной тематикой и интерпретацией фольклорных сюжетов и музыкального материала, описаны Г. Глушенко [5; 6], К. Степаневич [6] и С. Нисневич [5; 7] в работах, посвященных творчеству композиторов XX века. Особенности формирования белорусской национальной культуры на рубеже XX века были описаны в работах Т. Лихач [8]. Автором обозначена существенная роль этнографических исследований и нотных публикаций фольклора, благодаря которым создавалась почва для формирования композиторской школы. Белорусским балетам рубежа XX–XXI вв., наследованию хореографических принципов посвящены статьи Н. Бунцевич [9], М. Доронкиной [10; 11]. Белорусские оперы на национальные сюжеты рассмотрены в работах И. Пилатовой с точки зрения трактовки жанра, роли и взаимоотношения музыкальных и хореографических параметров [12; 13]. Исследователи С. Улановская и Ю. Чурко рассмотрели эволюцию белорусского хореографического искусства [14]. Значимыми являются их работы, в которых особое внимание уделено проблемам взаимодействия народного танца и профессионального, взаимодействия фольклорных сюжетов, хореографической лексики и классической балетной формы, а также направления включения в белорусский балет элементов современного танца [15; 16]. Белорусской музыкальной культуре в период национального возрождения, ее демократическим и реалистическим тенденциям посвящены работы М. Соколовской [17; 18]. Концепция маркировки национального в белорусской музыке и средств его воплощения, использование фольклорных архетипов в музыкальном тексте разработана в трудах А. Друкта [19], Р. Аладовой [20].

для постановки масштабных музыкально-театральных работ. Воспитание первого поколения профессиональных композиторов началось в 1932 году с открытием Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского. Государственный театр оперы и балета Белорусской ССР был открыт на год позже.

Вопрос создания национальной оперы был актуален уже в 1920-е годы. В 1925 году в журнале «Трибуна искусства» была опубликована статья «Необходимость создания белорусской оперы», автор которой рассмотрел вопрос ее развития на национальной почве [21, с. 5–6]. Основа для создания первого оперного спектакля уже была подготовлена драматическим театром: белорусскими труппами Игната Буйницкого², Владислава Голубка³, а также деятельностью Белорусского государственного театра (БГТ-1) под руководством Евстигнея Миновича⁴. Эти коллективы активно ставили спектакли на фольклорной основе с включением белорусских танцев и песен.

Изначально под термином «фольклоризм» понималось изъятие аутентичного материала из естественной среды, последующая адаптация и репрезентация в профессиональных художественных формах и жанрах в контексте подчеркнутой национальной принадлежности. Такая интерпретация соответствует «манифестному» музыкальному фольклоризму [2, с. 213], принципы которого можно обнаружить в некоторых белорусских операх и балетах, созданных в конце 1930-х годов. В работе с фольклорным первоисточником композиторы максимально сохраняли его мелодические особенности и насыщали им музыкальную составляющую спектакля, сводя авторский материал к минимуму. Опера «Цветок счастья» Алексея Туренкова стала «промежуточным звеном» между оперой и драматическим спектаклем с музыкой. В ней отсутствуют характерные для оперы речитативы, вместо них используются разговорные диалоги.

² Игнат Буйницкий (1861–1917) — белорусский актер, режиссер, основатель первого профессионального белорусского театра (1907–1913). Труппой ставились пьесы белорусских авторов (Э. Крапивницкого, К. Каганца и др.), устраивались чтения стихов национальных поэтов. В репертуар входило и более десятка народных танцев и песен.

³ Владислав Голубок (1882–1937) — белорусский советский актер, режиссер, основатель театра «Труппа Голубка» (1920–1926), который в дальнейшем был преобразован в Белорусский государственный передвижной театр (1926–1932). В репертуар входили пьесы авторства самого Владислава Голубка, белорусские песни и танцы.

⁴ Евстигней Минович (1878–1952) — российский и белорусский советский актер, режиссер, драматург. Руководитель Белорусского государственного театра (1921–1925). Особое внимание уделял спектаклям на основе белорусских обрядов и фольклора («На Купалье», «Свадьба», «Машека», «Коваль-воевода»).

Музыкальная ткань оперы пронизана народными песнями. Подобный прием внутри сюжета спектакля является органичным, так как действие спектакля происходит на фоне купальского обряда. В опере преобладает песенно-хоровой тип музыкальной драматургии, связанный как с народной песней и танцем, так и с тенденцией максимального приближения к традициям народного творчества, характерной для первых национальных советских опер.

Тенденция показа «национального» в сценическом действии отчасти была заложена первыми белорусскими драматическими труппами, в частности коллективом Игната Буйницкого. Белорусский поэт Змитрок Бядуля дал его художественному подходу следующую характеристику: «Он далеко не отходит от народного примитива. Иллюстрируя несколько десятков народных танцев, И. Буйницкий придавал им только особенную живость и бойкость, но не модернизировал их никакими новыми штрихами. <...> Они оставались как бы сырым этнографическим материалом. Буйницкий делал это намеренно. Он очень идеализировал народное творчество и считал проступком отходить в сторону от духа этого творчества» [22, с. 57–58].

В дальнейшем методика работы с фольклором качественно преобразовалась. С расширением и совершенствованием технологического композиторского аппарата фольклоризм стал опосредованным. Манифестность ушла на второй план. Белорусскими композиторами активно осваивалось наследие русской композиторской школы и выработанных ею методов работы с фольклором: использованием вариантного и вариационного мелодического развития, ориентированием на классические формы, поиском тембровых решений, близких к аутентичному звучанию в рамках академической традиции. Также в связи с культурной политикой СССР поменялось понимание фольклоризма. Аутентичный материал в этот период времени стал средством для «воплощения и пропаганды идеологических концепций» [2, с. 166]. Такой подход можно обнаружить в операх Е. Тикоцкого «Михась Подгорный» (1939) и «Алеся» (1944), в опере А. Богатырёва «В пущах Полесья» (1939). В данных произведениях фольклор используется как средство для обозначения классовых и сословных особенностей. Как правило, использование народной песни является частью характеристики крестьянства. Опера «Михась Подгорный» связана с идеей раскрытия образа белорусского народа в период империалистической войны и в годы становления Советского государства [7, с. 79]. В массовых сценах и в сольных номерах, характеризующих представителей крестьянства, Тикоцкий использует как стилизацию, так и цитаты подлинных народных песен: свадебную шуточную «Па гарохаўю, па ячаню» («По горох, по ячмень»), свадебную трагическую «Дзе ты быў, салавейка» («Где ты был, соловушка»). В основу музыкальной характеристики Михасы положена интонация рекрутской песни «Ты, чырвоная каліна» («Ты, красная калина»).

Один из показательных номеров лирического персонажа, Марыси, — ария «Плача рэчка з ручайкамі» («Плачет речка с ручейками»), в которой присутствуют признаки плачевого интонирования. Представитель вражеского лагеря, Закревский, охарактеризован лейттемой, основанной на интонации кварты и хроматическом движении. Она не вызывает аналогии с песенным или инструментальным фольклором. В опере «Алеся» композитор следует тем же принципам. В опере А. Богатырёва «В пущах Полесья» основной идеей является борьба белорусского крестьянства против белопольских интервентов в годы Гражданской войны. В опере нет цитат, однако композитор прибегнул к стилизации под традиционный мелос в номерах, характеризующих представителей народа (Андрея, Тараса, Кузьмича, Авгины).

В 1930–1950-х годах использование музыкального и хореографического фольклора связано, в первую очередь, с обозначением социальной группы — трудового народа. И. Нарский отмечал: «Советские постановщики народных танцев апеллировали к своей живой связи с “подлинным” народным искусством, потому что не апеллировать не могли: этого требовали заказчики, этого ожидали зрители, и это было само собой разумеющейся частью культуры. Все это, конечно, налагало ответственность и создавало нормативные рамки балетмейстерского творчества, которое было призвано облагородить народный материал, сохранив при этом “народный дух”, национальный по форме, социалистический по содержанию» [23, с. 292].

В белорусском балете этот тип фольклоризма был смешан с народно-сценическими приемами в хореографии. Одной из первых работ с использованием народного хореографического и музыкального материала стал «Соловей» (1939) с музыкой М. Крошнера и хореографией А. Ермолаева. Это народно-героический балет, создатели которого стремились показать образ и быт крестьян без излишней идеализации. Народный танец соединялся с классическим, образуя синтез, в котором органично воплотился обобщенный образ фольклорного танца. Это заложило основы народно-сценической хореографии на балетной сцене, которая в дальнейшем получила развитие и распространение. В музыке были использованы ритмы и цитаты из таких белорусских танцев, как «Лявониха», «Юрочка», «Янка-полька», «Крыжачок», «Метелица», «Ленок».

Белорусское искусство мыслилось как часть многонациональной советской культуры [2, с. 153]. В танце воплощались наиболее характерные движения, испытывавшие воздействие унифицирующего академического начала. Многие аспекты фольклора, несовместимые с принципами социалистического реализма и государственной идеологией, не получили развития в профессиональном искусстве. В этот временной промежуток не было работ, где воплощались идеи, связанные с народными культами, обрядами, мифами.

Избегались упаднические настроения, негативный, мрачный тон постановок. Не наблюдалось влияния образно-содержательного компонента народного творчества на сюжеты или идеи музыкально-театральных работ.

В 1960–1980-е годы произошел перелом в отношении к фольклору и в методах работы с ним. С изменениями в политической ситуации, которые снимали ограничения в области искусства, происходила модернизация методов и средств работы с фольклором. Это создало условия для смены вектора в сторону пробуждения интереса к традиции и возвращению к национальному самосознанию. Белорусские авторы больше обращались к «этнически актуальным аспектам “общесоюзной” тематики» [2, с. 210] и «этнически самобытным содержательным позициям, заключенным в народном художественном творчестве» [2, с. 210]. На образно-сюжетном уровне возникли темы исторической судьбы Беларуси, родного края. Изменился и эмоциональный аспект — в сторону лиризации и драматизации. Эта тенденция свойственна и композиторскому творчеству XX столетия в целом. Как отмечал В. Антоневиц, «...в данном случае речь идет о достижении белорусской музыкой (так же, как и другими национальными культурами СССР) того рубежа национально-характерного, который был пройден мировой композиторской практикой в первой половине XX века, т. е. об освоении параметров “неофольклоризма” — одного из ведущих стилевых направлений, ...составившего обширный канал обновления композиторского творчества в ситуации перехода от формационных стереотипов музыки XIX века к новым нормам музыкального мышления, в том числе новым проявлениям национального в профессиональной музыке новейшего времени» [3, с. 204]. Возросло значение индивидуального композиторского взгляда на фольклор, возник комплексный подход к его освоению: как к источнику образности, эмоциональной характерности, сюжетики, интонационно-ритмической, ладовой, фактурной, структурной, тембровой специфики — начавшимися поисками оптимального контакта двух систем, их сближения на основе насыщения структуры авторского текста единицами фольклорного «текста» [2, с. 225]. Вошли в обиход приемы переинтонирования (хроматизация, инструментализация), «жанрового переосмысления» («перевод фольклорной цитаты на “язык” профессиональной жанровости»), «жанровой нивелировки» (воздействие на жанровое содержание оригинала вплоть до растворения дифференцирующих признаков в универсальных стилистических параметрах, конкретных жанровых ориентаций) [2, с. 218]. Композиторы осваивали использование характерных попевок, узкообъемных ладов и звукорядов взамен мажоро-минорной системы, нерегулярных ритмических структур [24, с. 449].

Это стало основой и катализатором для музыкально-стилевого обновления. Цитатный метод постепенно перестал быть доминирующим и характерным средством воплощения народного начала в профессиональной музыке.

В период 1960–1980-х годов фольклоризм ушел от принципов работы с материалом как с архивным документом. Произошел переход на новый этап его развития: от «наивного»⁵ уровня, который можно обнаружить в творчестве Н. Чуркина и Н. Аладова, в область опосредованного использования фольклора. Этот процесс в белорусской музыке совпал с процессом взаимодействия профессионального композиторского и народного музыкального творчества — течением «новой фольклорной волны» в советской культуре. В качестве основы нередко брались произведения национальной классической литературы. Подобные тенденции можно обнаружить в таких спектаклях, как «Избранница» (1969, балетмейстер А. Дадешкилиани), «Тилль Уленшпигель» (1976, балетмейстер В. Елизарьев) на музыку Е. Глебова, балете Г. Вагнера «Свет и тени» (1963, балетмейстер А. Андреев), его же опере «Дорогой жизни» (1980), в операх «Седая легенда» (1978), «Франциск Скорина» (1988) Д. Смольского, в опере «Дикая охота короля Стаха» (1989) В. Солтана, опере «Новая земля» (1978) Ю. Семеняко. В хореографии сохранялись принципы народно-сценического танца, от которых уйти удалось далеко не сразу. Однако тенденции к обновлению хореографического языка формировались усилением интереса к народной танцевальной культуре, активизацией научной деятельности. На основании результатов прошедших экспедиций в Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского с 1960-х годов начал формироваться и систематизироваться фоноархив этномузыки на базе кабинета традиционных музыкальных культур.

С 1990-х годов начался новый этап развития музыкально-театральной культуры. Распад Советского Союза, становление Беларуси как нового, независимого государства поставили новые вопросы перед искусством в иных социальных условиях. Снова обратились к идее национального культурного возрождения начала XX века. Вновь открыто стал вопрос о национальном искусстве, о своеобразии белорусской культуры, о восприятии мира и его репрезентации в искусстве с точки зрения «белорусскости» и свойственных для нее образных, сюжетных, эмоциональных, ментальных архетипов. В сфере музыкального театра появились новаторские работы, основанные на народном творчестве, которые вывели на новый (эквивалентный) уровень взаимодействие двух форм — академических и фольклорных. На прошлых этапах классические формы и жанры, их принципы и законы составляли нерушимую основу спектакля. Пусть они и трансформировались за счет средств, взятых

⁵ Данный тип фольклоризма характеризуется как «стремление воспроизвести тематику и интонационно-мелодические особенности национального музыкального фольклора» [25, с. 26].

из народного музыкального творчества, их академическая основа оставалась неизменной. С началом 1990-х годов наблюдается тенденция к изменению этого подхода. Появляются абсолютно новые формы, которые несут в себе фундаментальные принципы народного театра, отодвигая классические академические формы на второй план. Именно на этом этапе возникают новые музыкально-театральные произведения, органично сочетающие в себе пение, хореографию, сценическое решение, как это сложилось в естественной для фольклора среде. В них часто воплощается и идея, связанная с национальным взглядом на искусство.

Ярким примером является творчество Ларисы Симакович и ее деятельность как руководителя коллектива Гостелерадиокомпании Республики Беларусь «Госціца» («Гостица»), который был создан в 1990 году. В своих работах она выступает не только как автор музыки, но и как балетмейстер и танцовщица. В постановках она смешивает многие пластические системы: от народной хореографии до модерна, что рождает уникальный язык, свободный от условностей и канонов. В спектаклях Л. Симакович важную роль играет символизм предметов, используемых в спектакле, отсылки к театрализованным обрядам. В аннотации к ее спектаклю «Интуиция мифа» (1994), поставленному в 1994 году, было отмечено, что данная работа — это «первая проба театра перевести закодированный язык фольклора белорусов на язык пластики. Это — попытка современным разумом и эмоциями понять ту информацию, которая дается каждой нации в начале ее рода» [15, с. 26–27]. Участники спектакля совмещают в себе функции не только танцовщиков, но и музыкантов, исполняя вокальные фрагменты спектакля в манере, приближенной к народной. Музыка в спектаклях Л. Симакович построена на различных способах работы с аутентичным материалом — от цитирования до его переработки и воплощения в опосредованном виде с помощью современных композиторских техник. Композитор воспроизводит фольклорный материал в тембровом решении, близком к аутентичному, использует узкообъемные попевки, нерегулярные ритмические структуры, необычные сочетания электронных и акустических тембров.

В 1990-е годы в музыкально-театральных работах находят применение фольклорные материалы, остававшиеся без внимания. Л. Симакович обращается в своем творчестве к обрядовой тематике (балеты «Интуиция мифа», 1994; «Эвтаназия», 1996; «Страх», 1999). В балете «Круговерть» (1996), написанном в жанре «народного триллера» (композитор О. Залётнев, хореография — Ю. Чурко, В. Иванов), фабула построена на белорусских балладах и мифах. Персонажи не имеют имен, личностной характеристики. Они воплощают в себе архетипы и роли (Жена, Мать, Муж, Мачеха, Падчерица, Разлучница), как и персонажи народного театра [16, с. 122].

Нарратив во многих постановках изменяется в сторону драматизации и мрачного эмоционального тона. В балете «Круговерть» лейттемой стала тема смерти, которая тесно сопряжена с мотивами страха, обмана, насилия, трагичности человеческого существования. В работах Л. Симакович также нередко проступают подобные мотивы. Ю. Чурко писал об этом так: «Взгляд Л. Симакович на жизнь был трагичен. <...> В следующей [после балета “Интуиция мифа”. — *Прим. автора*] крупной постановке “Эвтанизия”, которая лишилась языческой мощи предыдущего балета, но зато приобрела пронзительно-грустную поэтичность... атмосферу трагического фатума. Действие балета походило чем-то на обряд инициации, когда юношам, становившимся взрослыми, надо было пройти ряд испытаний, но в спектакле разворачивалась как бы контрверза обряда: девушки готовились к церемонии ухода из жизни» [15, с. 26].

В то же время продолжают развиваться и ранее заложенные принципы фольклоризма. В балете «Страсти (Рогнеда)» (1995, композитор А. Мдивани, балетмейстер В. Елизарьев) доминируют законы классической формы. Средства музыкальной выразительности отражают типовые черты неофольклоризма. Композитор намеренно избегает трафаретных звучаний, традиционных решений и методов работы с фольклором. Так как сюжет постановки связан с событиями национальной истории, происходившими во времена язычества, композитор пытается воссоздать архаический колорит, не прибегая к использованию цитат. Им использованы узкообъемные ладовые структуры, построение мелодического материала на кратких попевах, развивающихся по темброво-вариантному принципу, нерегулярные ритмика, оstinатные фигуры. Хореография обогащена лексикой, сходной с фольклорной, однако, ее детали индивидуально подобраны для каждого из основных действующих лиц спектакля.

В этот же период закладываются будущие тенденции для развития белорусского фольклоризма. Начиная с 1990-х годов, национальный фольклор в профессиональном творчестве взаимодействует с новыми принципами, формами, жанрами популярной музыкальной и танцевальной культур. Все это дает базу для формирования новых путей для развития профессионального музыкального театра в новом тысячелетии.

В итоге в истории белорусского музыкального театра XX века можно выделить несколько типов фольклоризма, которые существовали в тесном соседстве — фольклоризм «наивного» типа, неофольклоризм. Как смысловое явление имел место фольклоризм манифестного типа, который присутствовал в произведениях с подчеркнутой национальной принадлежностью и воплощался при помощи использования народного материала. С течением времени и они стали сообщаться между собой на разных уровнях. С созданием первых опер и балетов в конце 1930-х годов принципы построения спектакля,

характерные для манифестного фольклоризма в драматическом театре, соединялись с «наивным», со свойственными для него способами адаптации и развития аутентичного материала в академическом жанре, и далее замещались им. В 1960–1980-х годах фольклор стал стимулом для обогащения композиторского стиля в части средств музыкальной выразительности. Актуальность приобрели неофольклоризм, характерные для него способы разработки и интерпретации аутентичного материала. В идейном аспекте в это время вновь проявлялись признаки манифестного фольклоризма — подчеркнутое проявление национального начала, актуальное, поскольку «эпоха ознаменовалась новым всплеском интереса к проблемам национального как системообразующего начала культуры» [26, с. 350]. В последнем десятилетии XX века все три вида присутствуют в работах. Они могут проявляться в одном спектакле, но на разных уровнях: идейном, сюжетном, техническом (в выборе музыкальной и хореографической лексики, в способе интерпретации, в развитии материала).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дадюмова О. В. Музыкальная культура Беларуси: историческая судьба и творческие связи. Минск: ИВЦ Минфина, 2020. 176 с.
2. Антонец В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование. Минск: БГАМ, 1999. 271 с.
3. Антонец В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: учебное пособие для студентов высших, учащихся средних специальных учебных заведений культуры и искусства. Минск: БГАМ, 2003. 408 с.
4. Гурченко А. И. Фольклоризм как феномен в искусстве: историко-методологическое исследование. Минск: БГУКИ, 2023. 283 с.
5. Глушчанка Г. С., Мухарынская Л. С., Нисневич С. Г. і інш. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Адказн. рэд. Г. С. Глушчанка. Минск: Вышэйшая школа, 1971. 544 с.
6. Степанцевич К. И., Глущенко Г. С. Белорусская советская музыка на современном этапе. Минск: Знание, 1971. 19 с.
7. Нисневич С. Г. Белорусская музыкальная литература. Минск: Вышэйшая школа, 1975. 221 с.
8. Ліхач Т. У. Перадумовы і спецыфіка фарміравання нацыянальнай музычнай культуры Беларусі (сярэдня XIX — пачатак XX ст.) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2022. № 55. С. 11–25.
9. Бунцевич Н. Е. Некоторые черты творчества Р. Поклитару: продолжение традиций В. Елизарьева // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 45. С. 29–37.

10. Доронкина М. С. Белорусский балет XXI в.: специфика жанра (на примере балетного творчества О. Ходоско) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2020. № 51. С. 12–19.
11. Доронкина М. С. Современный балет: к определению понятия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2021. № 38. С. 64–67.
12. Пилатова И. В. Жанровые особенности и драматургические принципы в операх на национальные исторические сюжеты (на примере произведений Д. Смольского, В. Солтана, А. Бондаренко) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 45. С. 101–114.
13. Пилатова И. В. Драматургическая роль хореографических сцен в белорусских операх на национальные исторические сюжеты // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2019. № 34. С. 138–142.
14. Улановская С. И., Чурко Ю. М. Беларускі балет: харэаграфічнае мастацтва // Энциклапедыя «Беларусы». Минск, 2008. Т. 11. С. 575–625.
15. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. Минск: Полюмя, 1999. 224 с.
16. Улановская С. И. Балет «Круговерть» В. Иванова — Ю. Чурко на музыку О. Залётнева. Современная интерпретация фольклора на балетной сцене // Аўтэнтчны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15–16 сакавіка 2007 г.) / рэд. М. Л. Кузмініч і інш. Минск: БДУКіМ, 2007. С. 120–124.
17. Соколовская М. М. Некоторые теоретико-методологические подходы к изучению музыкального театра // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2020. № 36. С. 154–156.
18. Соколовская М. М. Проявления реализма в белорусской музыке второй половины XIX – первой четверти XX в. // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 43. С. 39–45.
19. Друкт А. А. Типологические черты развития белорусской современной музыки: (постановка проблемы). Минск: Белорусская академия музыки. 1992. 34 с.
20. Аладова Р. Н. Фольклорный обряд как элемент глубинной структуры текста белорусской оперы 1920–1940-х годов // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2005. № 10. С. 131–143.
21. Загв І. Неабходнасць стварэння беларускай оперы // Трыбуна мастацтва. 1925. № 5. С. 5–6.
22. Нефёд В. И. Игнат Буйницкий — отец белорусского театра: глазами современников и в памяти потомков. Минск: Наука и техника, 1991. 124 с.
23. Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 579 с.

24. Фраёнова О. В. Неофольклоризм // Большая российская энциклопедия. М., 2013. Т. 22. С. 449–450.
25. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор / отв. ред. и сост. В. Е. Гусев. М.: Музыка, 1977. С. 7–27.
26. Меньшиков Л. А. Миражи национального в глобальном мире: От симуляции к реальности // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, Санкт-Петербург, 14–15 мая 2015 года. СПб.: Санкт-Петербург. гум. ун-т профсоюзов, 2015. С. 350–352.

REFERENCES

1. *Dadiomova O. V. Muzykal'naya kul'tura Belarusi: istoricheskaya sud'ba i tvorcheskie svyazi.* Minsk: IVC Minfina, 2020. 176 s.
2. *Antonevich V. A. Belorusskoe kompozitorskoe tvorchestvo v ego svyazyah s fol'klorom: Istoriko-metodologicheskoe issledovanie.* Minsk: BGAM, 1999. 271 s.
3. *Antonevich V. A. Belorusskaya muzyka XX veka: kompozitorskoe tvorchestvo i fol'klor: uchebnoe posobie dlya studentov vysshih, uchashchihsya srednih special'nyh uchebnyh zavedenij kul'tury i iskusstva.* Minsk: BGAM, 2003. 408 s.
4. *Gurchenko A. I. Fol'klorizm kak fenomen v iskusstve: istoriko-metodologicheskoe issledovanie.* Minsk: BGUKI, 2023. 283 s.
5. *Glushchanka G. S., Muharynskaya L. S., Nisnevich S. G. i insh. Gistoryya belaruskaj saveckaj muzyki / Adkazn. red. G. S. Glushchanka.* Minsk: Vyshejschaya shkola, 1971. 544 s.
6. *Stepancevich K. I., Glushchenko G. S. Belorusskaya sovetskaya muzyka na sovremennom etape.* Minsk: Znanie, 1971. 19 s.
7. *Nisnevich S. G. Belorusskaya muzykal'naya literatura.* Minsk: Vyshejschaya shkola, 1975. 221 s.
8. *Lihach T. U. Peradumovy i specyfika farmiravannya nacyanal'naj muzychnaj kul'tury Belarusi (syaredzina XIX – pachatak XX st.) // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2022. № 55. S. 11–25.*
9. *Buncevich N. E. Nekotorye cherty tvorchestva R. Poklitaru: prodolzhenie tradicij V. Elizar'eva // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 45. S. 29–37.*
10. *Doronkina M. S. Belorusskij balet XXI v.: specifika zhanra (na primere baletnogo tvorchestva O. Hodosko) // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2020. № 51. S. 12–19.*
11. *Doronkina M. S. Sovremennyy balet: k opredeleniyu ponyatiya // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2021. № 38. S. 64–67.*

12. *Pilatova I. V.* Zhanrovye osobennosti i dramaturgicheskie principy v operah na nacional'nye istoricheskie syuzhety (na primere proizvedenij D. Smol'skogo, V. Soltana, A. Bondarenko). // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 45. S. 101–114.
13. *Pilatova I. V.* Dramaturgicheskaya rol' horeograficheskikh scen v belorusskikh operah na nacional'nye istoricheskie syuzhety // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2019. № 34. S. 138–142.
14. *Ulanovskaya S., Churko Yu. M.* Belaruski balet: hareagrafichnae mastactva // Encyklapedyya «Belarusy». Tom 11. Minsk, 2008. S. 575–625.
15. *Churko Yu. M.* Liniya, uhodyashchaya v beskonechnost'. Sub"ektivnye zametki o sovremennoj horeografii. Minsk: Polymya, 1999. 224 s.
16. *Ulanovskaya S. I.* Balet «Krugover't» V. Ivanova — Yu. Churko na muzyku O. Zalyotneva. Sovremennaya interpretaciya fol'klora na baletnoj scene // Autentychny fal'klor: prablemy bytavannya, vyvuchennya, perajmannya: materyyaly navukova-metadychnaj kanferencyi (15–16 sakavika 2007 g.) / red. M. L. Kuzminich i insh. Minsk: BDUKiM, 2007. S. 120–124.
17. *Sokolovskaya M. M.* Nekotorye teoretiko-metodologicheskie podhody k izucheniyu muzykal'nogo teatra. // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2020. № 36. S. 154–156.
18. *Sokolovskaya M. M.* Proyavleniya realizma v belorusskoj muzyke vtoroj poloviny XIX – pervoj chetverti HKH v. // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 43. S. 39–45.
19. *Drukt A. A.* Tipologicheskie cherty razvitiya belorusskoj sovremennoj muzyki: (postanovka problemy). Minsk: Belorusskaya akademiya muzyki. 1992. 34 s.
20. *Aladova R. N.* Fol'klornyj obryad kak element glubinnaj struktury teksta belorusskoj opery 1920–1940-h godov // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2005. № 10. C. 131–143.
21. *Zagv Ī.* Neabhodnasc' stvarennya belaruskaj opery // Trybuna mastactva. 1925. № 5. S. 5–6.
22. *Nefyod V. I.* Ignat Bujnickij — otec belorusskogo teatra: glazami sovremennikov i v pamyati potomkov. Minsk: Nauka i tekhnika, 1991. 124 s.
23. *Narskij I. S.* Kak partiya narod tancevat' uchila, kak baletmejstery ej pomogali, i chto iz etogo vyshlo. Kul'turnaya istoriya sovetskoj tanceval'noj samodeyatel'nosti. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 579 s.
24. *Frayonova O. V.* Neofol'klorizm // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. Tom 22. M., 2013. S. 449–450.
25. *Gusev V. E.* Fol'klor i socialisticheskaya kul'tura (k probleme sovremennogo fol'klorizma) // Sovremennost' i fol'klor / Otv. red. i sost. V. E. Gusev. M.: Muzyka, 1977. S. 7–27.

26. *Men'shikov L. A. Mirazhi nacional'nogo v global'nom mire: Ot simulyacii k real'nosti // Sovremennye global'nye vyzovy i nacional'nye interesy: XV Mezhdunarodnye Lihachevskie nauchnye chteniya, Sankt-Peterburg, 14–15 maya 2015 goda. SPb.: Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsoyuzov, 2015. S. 350–352.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лобан Е. В. — аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой; преподаватель цикловой комиссии «Музыковедение» Молодечненского государственного музыкального колледжа им. М. К. Огинского; lizavetalbn@gmail.com

SPIN-код: 3679-2318

ORCID ID: 0000-0002-2651-0389

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Loban E. V. — Postgraduate Student, tutor; lizavetalbn@gmail.com

SPIN-код: 3679-2318

ORCID ID: 0000-0002-2651-0389

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2023 ГОДУ

- Абызова Л. И.* Русский след в творчестве Анжелена Прельжокажа. № 2. С. 6–19.
- Баширцева Н. В.* Постановка корпуса в методике Э. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой. № 3. С. 65–75.
- Безуглая Г. А.* Август Бурнонвиль в кругу композиторов. № 3. С. 47–64.
- Безуглая Г. А.* Август Бурнонвиль и музыка: музыкальный опыт и впечатления датского хореографа. № 2. С. 43–54.
- Безуглая Г. А., Шестопалова В. Г.* Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона: проблемы подбора и компоновки материала. № 6. С. 47–61.
- Белюнайте Л. С.* Четвертая соната для фортепиано Галины Уствольской: предварительный финал трагедии. № 3. С. 76–88.
- Блюдов Д. В.* Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь». № 3. С. 89–105.
- Брагинская Н. А.* Явление «танцы в опере» в музыкальном театре Игоря Стравинского. № 1. С. 41–51.
- Букина Т. В.* Переосмысляя классику и современность: отечественное музыкознание второй половины 1920-х годов о С. С. Прокофьеве. № 5. С. 86–100.
- Войнова З. А.* Жест как синтез музыки и хореографии в танцоперах: Пина Бауш, Саша Вальц, Анна Тереза де Кеерсмакер. № 6. С. 62–76.
- Воробьев И. С.* Сюита из балета «Женитьба Бальзаминова» В. А. Гаврилина: жанровый ракурс и акценты музыкальной драматургии. № 4. С. 25–36.
- Горн А. В.* «Моцарт-Танго»: музыкально-поэтический диалог в постановке М. Бежара. № 6. С. 90–106.
- Горн А. В.* Танец как концептуальная идея балета Я. Сибелиуса «Скарамуш». № 2. С. 55–68.
- Грызунова О. В.* Анализ стратегий применения медиатехнологии в хореографии методом систематического обзора литературы. № 2. С. 20–32.
- Дробышева Е. Э., Кань Хунюй.* Влияние степной культуры на формирование стиля монгольского танца. № 6. С. 77–89.
- Дудина М. К.* Балет «Рапсодия» в постановке Фредерика Аштона и его предшественников. № 6. С. 6–14.
- Ефимова Н. И., Цыбулько О. А.* Метод пения Джакомо Гальвани, созданный для Московской консерватории, в объективе научных тенденций XIX века. № 6. С. 107–118.
- жанровый ракурс и акценты музыкальной драматургии. № 4. С. 25–36.
- Жирова В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова. № 2. С. 81–93.

Зозулина Н. Н. Премьера «Спящей красавицы» 1890 года в отражении русской прессы. № 5. С. 6–18.

Ирхен И. И., Стоянов Г. Т. Западноевропейский вектор становления и развития болгарского балета. № 5. С. 19–37.

Каминская Е. А., Данилова Л. В. Театрализованное представление «День города» как модификация традиционных обрядовых действ. № 1. С. 52–61.

Као Тхи Ван Зиём. Из истории становления вьетнамского национального балета. № 5. С. 38–57.

Карпун Н. А. Эсхатологические образы в драматургии «Мистерии на конец времени» К. Орфа: специфика воплощения. № 4. С. 101–117.

Ковалев А. Б. Балет Н. Н. Сидельникова «Степан Разин»: особенности сценического воплощения. № 1. С. 6–16.

Ковель Е. Г. Философский концепт в современной хореографии на примере спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» Большого театра России. № 2. С. 33–42.

Кожекина М. В. Проблема участия в действии в драматическом спектакле и ролевой игре. № 5. С. 101–116.

Кондратова П. А. Страсти по танцсимфонии: периодика 1920-х годов о «Величии Мироздания» Ф. В. Лопухова. № 3. С. 15–24.

Копунова К. С. Габриэла Комлева — «балерина Петипа». № 3. С. 6–14.

Кравцов Н. А. К вопросу о функциональной эффективности хроматических систем выборных клавиатур аккордеона. № 3. С. 147–159.

Крапива А. И. Владивостокское Отделение ИРМО в зеркале архивных материалов Владивостока и Санкт-Петербурга. № 1. С. 100–116.

Кром А. Е. Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма в современной хореографии. № 2. С. 69–80.

Крылова А. В. О роли арт-коллабораций в современном музыкальном искусстве. № 4. С. 118–127.

Кузнецов И. Л. Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: традиции ленинградской и московской балетных школ. № 1. С. 78–88.

Кухта В. А. Звуковой инструментарий новейшей музыки. № 3. С. 106–116.

Лаврова С. В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве нон-данса Ксавье Леруа. № 6. С. 119–125.

Лобан Е. В. Фольклоризм в белорусском музыкальном театре XX века. № 6. С. 136–150.

Лопухов-младший Ф. В. Танцсимфония — творческое кредо Фёдора Васильевича Лопухова. № 3. С. 25–32.

Любимов Д. В. О рукописи «Papillon» Николая Черепнина. № 5. С. 117–138.

Макарова О. Н. Станислав Гиллерт — чужой среди своих. № 4. С. 6–16.

Некрасова И. А. Женщина на подмостках средневековой мистерии. № 5. С. 139–159.

Никифорова Л. В. Телесные формулы сильного волнения в театре и изобразительном искусстве XVIII века как «формулы пафоса». № 3. С. 117–134.

Новик Ю. О., Сун Люсуань. Национализация как фактор становления национального китайского балета. № 5. С. 72–85.

Орлова Н. Х., Сергеева Е. А. Некоторые условия формирования профессионального оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности. № 4. С. 50–66.

Папилова Е. В. Творческая и педагогическая деятельность А. П. Павловой: вклад в развитие британского хореографического искусства. № 1. С. 89–99.

Петухова С. А. «Лебединое озеро»: к вопросу о происхождении сюжета. № 3. С. 33–46.

Попова М. Ю. Звучащие тела: аудиальные аспекты современного танца. № 1. С. 117–131.

Порядина М. Е. Образ японского сада в творчестве Тору Такэмицу. № 1. С. 132–145.

Прохорова Е. В. Киноязык как средство организации пространственно-временного единства фильма: «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова. № 5. С. 160–173.

Пушкина И. А. Неизвестные факты довоенной подготовки балета «Гаянэ» А. Хачатуряна к военной премьере. № 1. С. 17–26.

Радина М. П. 100 лет назад: выпуск Петроградского театрального училища 1923 года. № 4. С. 37–49.

Розанова О. И. Два лика «Раймонды». № 4. С. 92–100.

Русаков А. Ю. Отечественное киноискусство Великой Отечественной войны: «Каждый фильм — удар по врагу». № 2. С. 109–120.

Сачков И. С. Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга. № 2. С. 94–108.

Слободчикова А. Ю. Цитата из академической музыки как средство диалогизации современного рока. № 2. С. 121–129.

Слонченко Ю. Н. Мазурки русских балов XIX века: пример авторской постановки мазурки «Воздушная». № 6. С. 29–46.

Соколов Д. Д., Фотина Д. А. Театрализация в пространственно-пластическом решении спектакля: на примере творческих показов студентов Санкт-Петербургского государственного института культуры. № 1. С. 64–77.

Соколов-Каминский А. А. Балет: проблема классического наследия. № 4. С. 17–24.

Старовойтова Е. С. Роль Ксении Андреевны Есауловой в развитии традиций ленинградской балетной школы в Перми. № 4. С. 67–80.

Степанова Е. В. А. Н. Скрябин и «пластические искусства» (по материалам С. К. Маковского). № 4. С. 129–140.

Су Цзыся. Межкультурные эксперименты в современном китайском театре (спектакль Ву Сингуо «Лир здесь»). № 4. С. 141–157.

Федорченко О. А. Христиан Иогансон — танцовщик-феномен (Ч. 2). № 6. С. 5–28.

Федорченко О. А. Первый солист второго плана: танцовщик петербургской балетной труппы Эжен Гюге. № 1. С. 27–40.

Федорченко О. А. Христиан Иогансон — танцовщик-феномен (Ч. I). № 5. С. 56–71.

Филановская Т. А. Книга в культурно-личностном становлении будущего артиста. № 4. С. 81–90.

Финкельштейн Ю. А., Сушкова-Ирина Я. И. Интерпретирование музыкальных знаков прошлого в академических произведениях для шестиструнной гитары XX — начала XXI века. № 2. С. 130–143.

Франтова Т. В. Контрапункт XX века — открытая система № 5. С. 174–189.

Шекалов В. А. Прокофьев, Сен-Санс, Бах и «Гавот». № 2. С. 144–157.

Элькан О. Б., Макарская Л. В. Эмоционально-экспрессивная функция киномузыки: коммуникативный аспект. № 1. С. 46–157.

Юсса Е. Б. Транслируемость академической музыки современному слушателю: проблемы и решения. № 5. С. 190–201.

Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре. № 3. С. 135–146.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
2023 ГОДА

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специальность 52.02.01 «Искусство балета»

Асадченко Глеб Николаевич
Асеева Анастасия Игоревна
Валиуллина Софья Николаевна
Венницкая-Перкис Леа-Шарлотта Вениаминовна
Гарифуллин Аслам Амирович
Гаспарян Матвей Сергеевич
Гобов Богдан Александрович
Гуреева Анастасия Владимировна
Давлеева Карина Тимуровна
Диденко Николай Станиславович
Егоров Михаил Сергеевич
Ермолаева Анастасия Андреевна
Ермоленко Полина Александровна
Заяц Мария Сергеевна
Зельдина Алиса Олеговна
Иванов Юстиния Александровна
Каменских Леонид Вадимович
Карамышева Ангелина Кирилловна
Кошкарева Мария Евгеньевна
Куликова Дарья Владиславовна
Куприна Ярославна Максимовна
Михеев Богдан Александрович
Мухаметшин Дмитрий Леонардович
Потапова Ксения Геннадьевна
Прокопенко Ксения Александровна
Рузиматов Далер Фарухович
Сабанова Мария Алановна
Саплина Екатерина Сергеевна
Трунин Кирилл Дмитриевич
Турко Екатерина Алексеевна

Тянькин Владислав Сергеевич
Холодкова Ксения Анатольевна
Холодкова Полина Анатольевна
Шарова Анна Сергеевна

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»

Грановская Констанция Сергеевна
Гусева Ирина Леонидовна
Далинина Мария Андреевна
Решетняк Ульяна Антоновна
Солодов Данил Витальевич
Федорова Анастасия Эдуардовна

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Хореографические исследования
и балетная критика»

Курбатова Мария Всеволодовна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство хореографа»

Афанасьева Екатерина Андреевна
Добровольская Надежда Константиновна
Зверев Владимир Владимирович
Мамбеталиев Артур Аскарлович
Пучкова Виктория Евгеньевна
Савунов Алексей Борисович
Чернобыльская Виктория Михайловна
Шибаета Анастасия Вячеславовна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Менеджмент хореографического
искусства»

Козлова Зоя Дмитриевна
Столбова Анна Александровна
Тарасюк Элеонора Андреевна
Фирулева Яна Дмитриевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика балета»

Анори Белла Ахматовна
Георгиева Маргарита Йорданова
Демьянова Анастасия Дмитриевна
Иванов Александр Владимирович
Ирматова Сабина Ахатовна
Конобеева Екатерина Сергеевна
Новикова Таисия Михайловна
Сапожникова Ирина Константиновна

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Образовательная программа «Артист балета»

Беспалова Валерия Алексеевна
Букатин Сергей Валерьевич
Версоцкая Софья Евгеньевна
Дрыгина Карина Германовна
Легачева Кристина Игоревна
Марушина Полина Сергеевна
Плотникова Анастасия Алексеевна
Савкина Евгения Андреевна
Сулима Юлия Андреевна
Хачиров Константин Георгиевич
Хитеева Александра Станиславовна
Чеховских Полина Сергеевна

Направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»
Образовательная программа «Фортепиано»

Лебедева Елизавета Михайловна
Морозова Ксения Александровна
Сабитова Алиса Рустамовна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств»
Образовательная программа «Арт-проектирование и продюсирование»

Благодатских Дарья Александровна
Луговой Андрей Александрович

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство балетмейстера-постановщика»

Воркун Валерия Павловна
Колодяжная Дарья Алексеевна
Присекин Михаил Андреевич
Трифонов Анастасия Александровна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Теория и история хореографического искусства»

Жилина Арина Дмитриевна
Малмалаева Антонина Павловна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Художественные практики современного танца»

Бельский Яков Дмитриевич
Кривошея Вероника Сергеевна
Макарова Софья Максимовна
Мельников Михаил Геннадьевич
Мочалова Екатерина Сергеевна
Седова Дарья Михайловна
Слободзян Андрей Владимирович
Талалаева Полина Сергеевна

Направление подготовки 53.04.05 «Искусство»
Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Акулинин Дмитрий Николаевич
Арзьяев Николай Алексеевич
Воронцова Анжелика Эрнестовна
Долматова Евгения Сергеевна
Золотых Юлия Александровна

Иванова-Скобликова Софья Владимировна
Лю Эньси
Макарова Ольга Александровна
Мильцева Татьяна Владимировна
Николаева Марина Николаевна
Савина Керсти
Фролова Маргарита Владимировна
Чугай Мария Владимировна
Шевцова Ксения Игоревна

Направление подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Музыка в искусстве балета»

Яковлева София Сергеевна

Образовательная программа «Этнохореография и этномузыкология»

Базилевских Вера Владимировна

АСПИРАНТУРА

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Образовательная программа «Теория и история искусства»

Горбатов Сергей Владимирович
Куликова Елизавета Андреевна
Левина Екатерина Валериевна
Урсоленко Елена Сергеевна
Фурманов Артур Андреевич

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Образовательная программа «Хореографическое искусство»

Ли Жуй (КНР)

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»).

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

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

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

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

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2023, каталогам стран СНГ 2023, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (89), 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 22.12.2023. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0840441

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