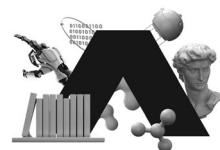




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 1(90)
2024

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 наши читатели и авторы!

Наступивший 2024 год богат на юбилейные даты. В этом году мы отмечаем юбилеи в области искусства классического балета: 120 лет со дня рождения американского хореографа, создателя нового направления классического балета США Джоржа Баланчина (1904–1983) и ленинградского артиста балета и балетмейстера Леонида Вениаминовича Якобсона (1904–1975), 135 лет со дня рождения хореографа, танцовщика, участника дягилевских «Русских сезонов» Вацлава Фомича Нижинского (1889–1950), а также значимые даты театрального и музыкального искусства: 150 лет со дня рождения театрального режиссера, актера Всеволода Михайловича Мейерхольда (1874–1940); 200 лет со дня рождения чешского композитора, дирижера, пианиста, музыкального деятеля Бедржиха Сметаны (1824–1884); 180 лет со дня рождения композитора, дирижера, педагога, создателя петербургской композиторской школы, члена объединения «Могучая кучка» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908); 185 лет со дня рождения композитора, члена объединения «Могучая кучка» Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881), а также 220-летие со дня рождения Михаила Ивановича Глинки (1804–1857). Невозможно не упомянуть юбилейные даты, значимые для мировой и российской культуры, — 225-летие со дня рождения поэта, основоположника русского литературного языка Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837); 135-летие поэтессы Анны Андреевны Ахматовой (1889–1966).

Все эти значимые имена будут в фокусе материалов журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». Наши будущие авторы и их материалы в свете вышеупомянутых событий станут приоритетными для редакции.

*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

Абызова Л. И. «Щелкунчик» Вайнонена: продолжение традиций Петипа	6
Туминская О. А. «Красный мак» — «Красный Восток»: к 95-летию постановки балета «Красный мак»	21

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Жирова В. В. Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов	38
Васильев И. В., Краснова Л. Е. Методология исследования хореографических трактовок литературного произведения Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» на балетной сцене в конце XX – начале XXI столетий	57

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Кулова И. И. Песнопения «Святой литургии на осетинском языке» Анисима Дзаттиаты в контексте христианской богослужебной традиции осетин	67
Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений	84
Мишурина А. Н. Утверждение сказочно-романтических тенденций в советских спектаклях по фьябам Гоцци (1930–1940-е годы)	99
Никифорова В. И. Скульптурные сюиты к операм «Снегурочка» и «Садко»: творчество М. А. Врубеля под влиянием Абрамцевского кружка	110
Судаков Г. В. Представление на судебном процессе: «Жаворонок» Жана Ануя	123
Шкалов В. А. Ю. Г. Бильдштейн (Ван Орен) — основатель первого русского Ансамбля старинных инструментов	131

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

Розанова О. И. Возрождение хореодрамы (рецензии на спектакли «Бесприданница» М. Большаковой и «Иакинф» А. Полубенцева)	157
--	-----

Правила направления и опубликования научных статей	176
Порядок рецензирования научных статей	179
Редакционная политика журнала	181
Редакционная этика журнала	182
К сведению подписчиков	183

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abyzova L. I.</i> Vainonen's <i>The Nutcracker</i> : a continuation of Petipa's traditions cross-disciplinary research in choreography	6
<i>Tuminskaya O. A.</i> <i>The Red Poppy – The Red East</i> (to the 95th anniversary of the production of <i>The Red Poppy</i> ballet)	21

BALLET DANCERS TRAINING

<i>Zhirova V. V.</i> Implementation of A. Vaganova's methodical ideas in Leningrad choreographic school classical dance curriculum (1938–1940s)	38
<i>Vasiliev I. V., Krasnova L. E.</i> Features of the methodology for researching choreographic interpretations of the fairy tale <i>The Nutcracker and the Mouse King</i> by E. T. A. Hoffmann on the ballet stage at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries	57

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Kulova I. I.</i> <i>The Holy liturgy</i> in the Ossetian language in the context of the Christian liturgical tradition of the Ossetians	67
<i>Maksimov V. I.</i> Evolution of the art of acting in the late 18th and the early 19th in the context of social changes and modernist trends	84
<i>Mishurinskaya A. N.</i> The statement of fabulously romantic trends in the Soviet performances by fiaba Gozzi (1930–1940s)	99
<i>Nikiforova V. I.</i> Sculptural suites <i>The Snow Maiden</i> and <i>Sadko</i> : The influence of the Abramtsevo circle on the art of Mikhail Vrubel.	110
<i>Sudakov G. V.</i> Performance at the trial: <i>L'Alouette</i> by Jean Anouilh.	123
<i>Shekalov V. A. Yu. G.</i> Bildstein (Van Horen) – the founder of the first Russian Ensemble of Ancient Instruments.	131

BALLET CRITICISM

<i>Rozanova O. I.</i> Revival of choreodrama (reviews of the performances <i>The Pour Bride</i> by M. Bolshakova and <i>Iakin</i> by A. Polubentsev)	157
---	-----

Requirements for author's manuscripts.	176
Peer-review	179
Editorial policy.	181
Ethics policy	182
To data of followers	183

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

«ЩЕЛКУНЧИК» ВАЙНОНЕНА: ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПЕТИПА

Абызова Л. И.¹

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

К 90-летию со дня премьеры «Щелкунчика» В. Вайнонена¹

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» пользуется популярностью во всем мире. Одной из самых известных постановок, идущей на современных сценах, является балет В. И. Вайнонена, основанный на сценарии М. Петипа. В статье рассмотрены вопросы продолжения и развития традиций М. Петипа в «Щелкунчике» В. Вайнонена, показана роль Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в деле сохранения балета «Щелкунчик» — одного из шедевров отечественного балетного наследия.

Ключевые слова: балет, балет «Щелкунчик», П. И. Чайковский, М. Петипа, Л. И. Иванов, В. И. Вайнонен, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Благодарности: автор выражает признательность заведующей Мемориальным кабинетом им. М. Х. Франгопуло Е. Р. Адаменко за подбор и предоставление иллюстративных материалов из фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

¹ Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского. ГАТОБ им. С. М. Кирова. Премьера 18 февраля 1934. Балетмейстер В. И. Вайнонен.

VAINONEN'S *THE NUTCRACKER*:
A CONTINUATION OF PETIPA'S TRADITIONS

Abyzova L. I.¹

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

To the 90th anniversary of the premiere of V. Vainonen's The Nutcracker

Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* is popular throughout the world. One of the most famous productions going on modern stages is V. I. Vainonen's ballet, based on M. Petipa's script. The article deals with the issues of continuation and development of M. Petipa's traditions in V. Vainonen's *The Nutcracker* and shows the role of the Vaganova Ballet Academy in preserving the ballet *The Nutcracker* — one of the masterpieces of the national ballet heritage.

Keywords: ballet, ballet *The Nutcracker*, P. I. Tchaikovsky, M. Petipa, V. I. Vainonen, Vaganova Ballet Academy.

Acknowledgements: the author would like to thank the head of the M. H. Frangopoulo Memorial Cabinet E. R. Adamenko for the selection and provision of illustrative materials from the collections of Vaganova Ballet Academy.

«Щелкунчик» П. И Чайковского — самый репертуарный балет, его ставят по всему миру и престижные театры, и малопрофессиональные труппы.

Главное, в чем принято упрекать всех балетмейстеров, начиная с первого постановщика Льва Иванова, — в неспособности воплотить в хореографии музыку Чайковского, где среди праздничной феерии вдруг рождается предчувствие трагедии. Но если музыка Чайковского создает для постановщиков трудности, почему же к ней неизменно обращаются? Вероятно, потому что она в сознании и постановщиков, и зрителей прочно соединилась с рождественскими и новогодними праздниками, стала залогом кассового успеха спектаклей.

Существует множество оригинальных версий балета, в том числе спектакли Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Марка Морриса, Грэма Мерфи, Мэтью Борна, Патриса Барта, Кристофера Уилдона. Но большинство хореографов все же используют, в той или иной трансформации, изначальный сценарий Мариуса Петипа, написанный на основе сказки Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Хотя имя Петипа стоит

даже на афише самобытной редакции «Щелкунчика» Михаила Шемякина², устоялось мнение, что его сценарий не отражает дух Гофмана. Петипа пользовался пересказом первоисточника, сделанным на французском языке Александром Дюма-отцом. Петипа знал и подлинник. Автор монографии о балете «Щелкунчик» Г. Н. Добровольская сообщает: «В своем сценарии Петипа явно следовал за повестью Гофмана, хотя в деталях есть расхождения. Гофман начинает рассказ с того, что Мари и Фриц в ожидании рождественской елки сидят в темноте, прижавшись друг к другу, и предвкушают радость праздника, то есть внимание писателя сконцентрировано на переживаниях маленьких героев. Сценарий Петипа начинался с украшения елки, прибытия гостей, с изображения той прелюдии праздника, который ожидают маленькие герои» [1, с. 8].

Изменения Петипа учитывают специфику балетного театра, где невозможно показать статичную мизансцену с сидящими в темноте персонажами. У Гофмана рождественский праздник проходит в узком домашнем кругу семейства Штальбаумов, в подарок которому Дроссельмейер приносит игрушку — искусно сделанный чудесный замок с серебряными люстрами, с прогуливающимися кавалерами и дамами в шляпах с перьями, с детишками, танцующими под светом свечей. Но то, что волшебство на страницах книги, не смотрится на сцене, а потому у Петипа в доме героев спектакля³ собирается множество гостей — детей и их родителей. Среди подарков Дроссельмейера — заводные игрушки (традиционные персонажи балетных спектаклей). Завязку действия Петипа оставляет гофмановскую: любимой игрушкой Мари (у Петипа она зовется Кларой) становится уродец Щелкунчик — инструмент для колки орехов в виде куклы; девочка видит сражение солдатиков под командой Щелкунчика и мышей под предводительством Мышиного короля, в которого бросает туфельку, спасая своего любимца.

Далее у Гофмана следовал обстоятельный рассказ Дроссельмейера о судьбе Щелкунчика. Героиня узнавала его предысторию. В одном королевстве под дворцом располагалось мышиное царство Мышлиндия, возглавляемое Мышильдой. Все жили дружно, пока мышам разрешалось спокойно поедать сало, но, когда им был дан отпор, Мышильда превратила в уродину королевскую дочь — красавицу-принцессу Пирлипат. Племянник Дроссельмейера разгрызал волшебный орех Кракатук, к принцессе возвращалась красота, и она

² Балет «Щелкунчик» П. Чайковского. Либретто и сценарный план М. Петипа в обработке М. Шемякина по сказке Э. Т. А. Гофмана. Постановка, декорации и костюмы М. Шемякина. Хореография К. Симонова. Премьера 12 февраля 2001 г. Мариинский театр [2].

³ У Петипа Штальбаумы имеют фамилию Зильберхаус (Серебряный дом), как у Дюма в франкоязычном варианте сказки Гофмана.

намеревалась выйти замуж за спасителя. Однако молодой человек спотыкался, наступал на хвост Мышьильды, и та погибала. В наказание за содеянное красавец-юноша превращался в уродца-Щелкунчика, и Пирлипат прогоняла его прочь. Вернуть свой прежний облик герой мог только в случае обретения любви дамы, для которой не стала бы помехой его безобразная внешность.

Есть спектакли, где история героя и принцессы Пирлипат использована полностью или частично. Это «Щелкунчики» И. Д. Бельского (МАЛЕГОТ, 1969), А. Г. Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского, 2017). Есть одноактный балет «Волшебный орех» композитора Сергея Слонимского в хореографии Донвены Пандурски (Мариинский театр, 2005).

У Петипа же рассказ о Пирлипат и превращении молодого Дроссельмейера в Щелкунчика отсутствует, чтобы не обременять сюжет большим количеством подробностей. Маша-принцесса и Щелкунчик-принц сразу отправляются в волшебное царство Конфитюренбург. Здесь Петипа вновь сужает масштаб повествования о странствии героев по кондитерскому миру, где у Гофмана подробно описаны Леденцовый луг, Апельсиновый ручей, Цукатная роща, село Пряничное, Конфитюренбург, где «все дома были украшены сахарными галереями ажурной работы; посередине, как обелиск, возвышался глазированный сладкий пирог, осыпанный сахаром, а вокруг из четырех искусно сделанных фонтанов били вверх струи оршада, лимонада и других вкусных прохладительных напитков, а в бассейне набирались сбитые сливки, которые тут же можно было зачерпнуть ложкой» [3, с. 50, 51]. Состав многочисленного населения Конфитюренбурга не поддавался внесказочной логике: кроме сестер Щелкунчика, здесь жили Великий могол с девяносто тремя вельможами и семьями невольниками, пятьсот рыбаков, турецкий султан с тремя тысячами янычар, паяц, брамин, пажи и другие.

Вывести на сцену всех этих персонажей было невозможно, поэтому в сценарии Петипа ограничился основными приметами Конфитюренбурга — сладостями и напитками. Главными героями были дети. Партии Клары и Щелкунчика исполняли воспитанники Петербургского театрального училища, не обладающие сложной техникой. Для того чтобы в спектакле была возможность занять виртуозных балерин и премьеров труппы, Петипа ввел партии феи Драже и принца Оршада (получившего в постановке имя Коклюша).

Г. Н. Добровольская пришла к выводу, что «выстраивая сюжет балета, Петипа явно опирался на Гофмана. <...> У Петипа, как и у Гофмана, противопоставлены мир Штальбаумов и мир кукол, оборачивающийся счастливым царством одушевленных человечков; никто, кроме героини, не попадает в это царство и даже не подозревает о его существовании. Вместе с тем гофмановская размытость границ между реальностью и ирреальностью, между бытом и фантастикой в сценарии не отражена. Правда, у Петипа нигде не обозначен

момент начала сна героини: в сновидение фантастика превратилась позднее, уже в спектакле» [1, с. 10]. Отметим, что тема сна есть у Гофмана: рассказ дочери о ее приключениях родители принимают за сон.

Многие произведения Гофмана полны мистического ужаса. «Щелкунчик» — исключение. История маленькой Мари — любимой дочери и крестницы, живущей в сердечной атмосфере семейного дома, — история светлая. И финал повести-сказки счастливый: добро победило зло, фантастический мир с чудесным Конфитюренбургом — ничуть не страшен, напротив, он безмятежно радостен и сладок до приторности. Петипа, отказавшись от некоторых деталей гофмановского сюжета, остается верен светлому духу сказки, а тема победы добра над злом — любимая тема балетмейстера.

П. И. Чайковский написал музыку согласно музыкально-сценическому плану балета, предоставленному ему Петипа [4].

Композитор высоко ценил Петипа, советовался с ним. В архиве Чайковского есть наброски с пометками о необходимости узнать пожелания Петипа: «Даже мелочи инсценировки, вплоть до особенностей звучания вариации феи Драже, подсказаны Петипа: мысль об использовании в вариации балерины челесты возникла у Чайковского в связи с предложением Петипа воспроизвести звон струй фонтана» [5, с. 250].

Петипа начал репетиции, но приступить к постановке не смог, ему помешала болезнь [5, с. 269]. Балетмейстером «Щелкунчика» назначили Льва Ивановича Иванова.

Премьера состоялась 6 декабря 1892 года в Мариинском театре. Спектакль сочли неудачным. Рецензент «Петербургской газеты» на другой день после премьеры писал, что в «Щелкунчике» «...нет ни завязки, ни хода действия, ни развязки — вместо этого ряд несвязных сцен, в которых главная роль предоставлена детям и мышам разной величины. <...> “Щелкунчик” успеха не имел и ничего кроме скуки зрителям не доставил» [6]. Критик К. А. Скальковский был еще категоричнее: «...новый балет... для искусства — ровно ничего, а для художественной судьбы нашего балета — это еще одна ступенька книзу» [7]. Сдержанных похвал удостоился только Вальс снежных хлопьев: «недурно поставлен» [6], «эта картина чрезвычайно эффектна» [7], «картина в лесу — лучшая... часть всего “Щелкунчика”» [8]. То, что Вальс снежных хлопьев (илл. 1) являлся выдающимся достижением Л. И. Иванова, позднее докажет, тщательно проанализировав его хореографию, А. Л. Волинский. Он придет к выводу, что «...балетмейстер ощутил и пережил все ее [музыки. — Л. А.] красоты и передал их на сцене хореографическими полутонами... Танец снежинок почти гениален по своей структуре» [9]. На отечественной сцене Вальс снежных хлопьев не сохранился. На Западе, прежде всего в Великобритании, Вальс снежных хлопьев и Большое адажио



Илл. 1. Вальс снежных хлопьев. «Щелкунчик» Л. И. Иванова.
1892. Мариинский театр

периодически воспроизводятся по записям спектаклей Мариинского театра, вывезенных из России Николаем Сергеевым. Например, в текущем репертуаре Бирмингемского королевского балета есть «Щелкунчик», где хореографами значатся Питер Райт и Лев Иванов [11].

В полемике с Л. Ивановым в 1929 году сделал свою постановку Ф. Лопухов. Спектакль был разбит на эпизоды, часть которых шла без музыки или сопровождалась текстом. Балетмейстер отказался от классической техники, насытив партии персонажей элементами акробатики, спорта, эстрады, цирка. Эксперимент Лопухова успеха не имел, это признал сам постановщик.

В число шедевров отечественного балета вошел «Щелкунчик» Василия Ивановича Вайнонена. Премьера спектакля состоялась в Ленинграде 18 февраля 1934 года на сцене Государственного академического театра оперы и балета.

Спектакль состоит из трех актов. В нем четко разграничены реальность и сон Маши. Вайнонен внес в сценарий Петипа изменения. Так, Дроссельмейер «...лишается черт таинственности и коварства и становится другом детей» [10, с. 112]. Следует заметить, что при всей своей фантастичности Дроссельмейер и у Гофмана был добрым другом любимой крестницы Мари. Концептуальной переменой, коснувшейся основных хореографических номеров, стало решение Вайнонена исключить фею Драже и принца Коклюша, сделав главными

героями Машу и Щелкунчика. Таким образом, протагонисты оказываются не детьми-гостями, пассивно созерцающими события в Царстве сластей, а действующими лицами, продолжающими свое эмоциональное взросление.

Критики хвалили спектакль за то, что Маша показана «обыкновенной девочкой, ничем не отличающейся от остальных детей... Тем самым заявляло о себе крепнувшее убеждение в том, что незаменимых людей нет, что с рядовым человеком строить социализм сподручнее, чем с выдающимися» [1, с. 130]. Но Маша у Вайнонена обыкновенной не была. Способность полюбить страшенькую куклу (не куклу даже, а приспособление для колки орехов) и силой любви и воображения превратить ее в прекрасного принца — такие чувства и способности даны именно необыкновенной личности.

Важнейший этап духовного становления Маши раскрыт балетмейстером в Маленьком адажио, являющимся кульминацией хореографической драматургии второго акта. Мышиный король повержен, его войско разгромлено; впереди — Вальс снежинок (бывший Вальс снежных хлопьев в спектакле Л. И. Иванова) и путешествие в волшебную страну, а между этими событиями — лирический дуэт, получивший в истории спектакля название «Маленькое адажио». Перед ним у Вайнонена совершается чудо, в котором и заключалась главная новация балета: девочка Маша превращается в Машу-принцессу, а Щелкунчик, до того бывший сначала деревянной куклой, затем игрушечным человечком в исполнении маленького воспитанника училища, — в Принца. Подмена детей на взрослых происходит мгновенно: гаснет свет, в глубине огромной елки исчезает одна пара и появляется другая. Музыка определяет хореографию. Плавные, широкие движения, четкие, но мягкие, акварельные позы в арабесках и аттитюдах создают в Маленьком адажио атмосферу светлого покоя, предчувствие безмятежного счастья; полетные прыжки в финальной части свидетельствуют о зарождающейся любви. Восхождение к любви состоявшейся, торжествующей происходит в Большом адажио.

Большое адажио — часть Grand pas, сочиненного Вайноненом в традиции классических ансамблей Петипа. Большим оно называется, потому что в отличие от Маленького в исполнении двух героев, в нем участвуют шесть артистов: балерина (Маша-принцесса), премьер (Щелкунчик-принц) и четверо кавалеров. На структуру Большого адажио и в целом на Grand pas повлияла концепция Петипа о центризме балерины. Вайнонен, как и его предшественник, выстраивает хореографию таким образом, чтобы с помощью премьера и четверки солистов торжественно представить зрителям блистательную приму. Партия Маши-принцессы была самой сложной, самой эффектной.

Большое адажио обретает масштаб, танец охватывает всю сцену, но в хореографии прослеживается связь с Маленьким адажио. Остаются позировки балерины в эффектных позах; идет разработка лейтдвижения арабесков:

партерные в Маленьком адажио, в Большом они обретают полетность: партнеры из рук в руки перебрасывают танцовщицу в позу арабеск, фиксируют эту позу танцовщицы в верхних подержках. Адажио, в котором балерина выполняет с каждым кавалером одинаковые комбинации движений, ассоциируется с адажио Авроры из «Спящей красавицы» Петипа. Примечательно, что принцип построения композиции аналогичен, а художественный смысл у них разный: Аврора одинакова в общении с женихами, поскольку никто не тревожит ее сердца, а четыре кавалера Маши — не женихи, не друзья. Они — «техническое средство» для того, чтобы героиня могла исполнить сложный хореографический текст; «...безымянные, они нужны лишь для того, чтобы к концу любой фразы, любого периода танца вернуть ее, иногда широким летучим броском, в протянутые руки единственного, идеального партнера» [21, с. 46]. Такой прием используется для показа полета чувств героини.

С театром Петипа спектакль Вайнонена роднит интерпретация темы любви, вернее, разных ее стадий (от любви родительской, детской любви ребенка к своей игрушке — до любви взрослой). «Отношение Маши к Щелкунчику вскрывает развитие личности в процессе деятельной любви», — замечает Ю. И. Слонимский [5, с. 247]. Примечательно, что у Вайнонена тема детской любви решается в «реальной жизни» пантомимно-танцевальными средствами, а взрослая идеальная любовь показана в фантастическом мире. Для ее воплощения выбрана виртуозная техника классического танца.

Дивертисмент третьего акта выстроен Вайноненом в манере Петипа, где эффектно сочетаются номера классического и характерного танцев. У Петипа – Иванова в дивертисменте были испанский, арабский, китайский танцы, но они, согласно Конфитюринбургу Гофмана, носили «кондитерский» характер напитков (шоколада, кофе, чая). Конечно, мы не можем знать, каким было бы сценическое решение Петипа, если бы он сам взялся за постановку. Опыт его работы над «Спящей красавицей» дает возможность предположить, что в итоге хореографическое воплощение могло не совпадать с планами сценария.

В дивертисменте Вайнонена участники, ожившие фарфоровые статуэтки, это не куколки девочки, а безделушки взрослой Маши. В их танцах просматриваются разные оттенки любви: страсть в испанском танце, чувственная нега в восточном, пикантная игривость в китайском, галантная изысканность в *Pas de trois*, безрассудная удаль в русском танце.

К лучшим достижениям Вайнонена, продолжающим традиции Петипа, относятся Вальс снежинок и *Pas d'action* с Розовым вальсом, где наблюдается танцевальная форма, выявленная Б. А. Илларионовым в ансамблях Петипа, — большая многофигурная композиция, которая характеризуется «сложно-иерархической структурой исполнителей (структурированный кордебалет);

относительно несложной хореографией, основанной на повторении лейтмотивных движений, без существенной разработки; многочисленными перестроениями, прихотливым рисунком групп, изобразительностью» [18, с. 34, 35].

Особое место занимает Вальс снежинок — бессюжетная картина, где классический танец разворачивается по симфоническим законам. В 1930-е годы, когда в советском балете было обязательным соответствие требованиям соцреализма, классический танец без веской причины, то есть без сюжетного оправдания, не приветствовался. «Сюжетная пантомима на новый современный сюжет — вот основная и главная забота современного искусства» [20, с. 6] — так звучал лозунг эпохи. Критики, по замечанию Г. Добровольской, посчитали Вальс снежинок неуместным, так как он не был связан с действием, не продолжал сюжетную линию [1, с. 132]. Тем очевиднее сегодня заслуга Вайнонена: «В Вальсе снежинок природа словно откликнулась на возникшее чувство героини — рождалась танцевальная симфония, воспевающая красоту человеческой души» [1, с. 140].

Мастерство Вайнонена в работе с большими классическими ансамблями в дни премьеры по достоинству оценено не было. В рецензиях на премьеру А. Граве и А. Симонов [13], М. Янковский [14], В. Городницкий [15] обошли вниманием анализ хореографии. Б. Валерьянов ограничился бездоказательным выводом, что «...танцевальная часть оказалась мало изобретательной» [16]. Вызывала раздражения сама форма большого балетного спектакля, решенного классическим и характерным танцами. В. Потапов пафосно восклицал: «Нельзя идти в кабалу к традиции!» [19]. Один из авторитетнейших театральных критиков И. И. Соллертинский упрекал балетмейстера в отсутствии новаторства: «В. Вайнонен не создает какого-либо нового хореографического стиля. Он умело и, в общем, талантливо комбинирует элементы прежних стилей, в основном оставаясь на фундаменте классического танца» [17, с. 15]. Следует отметить, что Вайнонен не просто комбинирует элементы прежних стилей, верность традиции Петипа выражена у него средствами хореографической драматургии, структура которой разработана аналогично той, что используется в спектаклях Петипа. Хореографические формы в «Щелкунчике» Вайнонена так же, как в балетах его предшественника, имеют четкие очертания: Adagio, вариации, Pas de trois, Grand pas, балабиль, дивертисмент; пантомимные и танцевальные сцены разграничены.

Одобрительные отзывы критиков после премьеры выражали принципы социалистического реализма [12, с. 111–113] времен господства драмбалета советской эпохи [12, с. 41, 42], когда в балетных спектаклях требовались жизнеподобные сцены. Поэтому удачным в «Щелкунчике» критики сочли только первый акт: «Удачнее всего в спектакле реалистический первый



Илл. 2. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. М. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ



Илл. 3. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. M. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ



Илл. 4. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. М. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ

акт, заполненный пантомимой и характерным танцем», — написали после премьеры А. Граве и А. Симонов [13]. М. Янковский хвалил первый акт, где балетмейстер «пытается хореографическими средствами дать представление о социальной среде, в которой живет ребенок» [14]. С ним был солидарен Б. Валерьянов: «В первом действии Вайнонену удалось передать ощущение той социальной среды, в которой растет девочка» [16].

В своих спектаклях Петипа всегда делал ставку на лучших технически сильных, имеющих успех у публики солистов. Аналогично поступает Вайнонен. Премьеру танцевала прославленная пара: Галина Уланова (Маша-Принцесса) и Константин Сергеев (Щелкунчик-Принц) (илл. 2–4).



Илл. 5. «Щелкунчик». Сцена из 1 акта.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.



Илл. 6. «Щелкунчик». Вальс снежинок.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.



Илл. 7. «Щелкунчик». Сцена из 3 акта.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.

В 1934 году спектакль Вайнонена оформил Н. Я. Селезнёв. Первая картина, представляющая собой гостиную в доме Маши, была выполнена в соответствии с требованиями времени: ее сценическая обстановка была лишена сказочности. Элемент волшебства появлялся в Вальсе снежинок, который шел на фоне преувеличенно огромных еловых веток и маленьких домиков. Нарушение перспективы привело, по мнению И. И. Соллертинского, к тому, что снежинки казались «великаншами или валькириями, а домики — взятыми напрокат из царства лилипутов...» [17, с. 15]. В дивертисменте последнего акта на заднике просматривался ажурный павильон и странные двухъярусные деревья на курьих ножках. Стилевого единства у Селезнёва не получилось, его декорации не соответствовали хореографической образности спектакля (илл. 5–7).

По-настоящему волшебным «Щелкунчик» Вайнонена стал спустя двадцать лет, переменив свое оформление. Новое декорационное решение осуществил в 1954 году в ГАТОБе выдающийся театральный художник С. Б. Вирсаладзе, тонко чувствующий манеру хореографа.

Остановимся на одной сцене, в которой начинается сон героини. Музыка Чайковского полна страсти и неясной тревоги. Елка, уютная, праздничная, вдруг, согласно замыслу Петипа [5, с. 257], начинает расти. Кажется, что в музыке решаются судьбы мира, а хореография — статична! Маленькая фигурка девочки кажется совсем крохотной на фоне заполнившей весь задник елки. И здесь Вайнонен так же, как это бывало в спектаклях Петипа, не боится уступить первенство художнику, когда, по замечанию Б. А. Илларионова, «сценографическая драматургия во многом видится частью драматургии хореографической» [22, с. 26].

Заслугой балетмейстера стало то, что в годы торжества драмбалета «Вайнонен вернулся к традициям балета XIX века, балета Петипа и Иванова» [1, с. 144]. К таким традициям следует причислить:

- Обращение к жанру большого сюжетного балета, где главным выразительным средством является классический танец. Именно с помощью этого вида танца Вайнонен передает чувства героев, их внутренний мир.

- Использование широкого спектра форм классического и характерного танцев, доведенных до канона в творчестве Петипа.

- Включение в сюжетный спектакль бессюжетной картины Вальса снежинок, где танец развивается по законам симфонической хореографии, подобно тому, как это было в балетах предшественников Вайнонена (картина «Тени» в «Баядерке» М. Петипа, «лебединые» сцены Л. Иванова в «Лебедином озере»).

- Утверждение темы торжествующей любви, победы добра над злом.

- «Центризм» балерины. Имеется в виду не то, что история Маши, проходящая с первых до последних минут спектакля, — главная в сюжете, а то, что приоритет балерины базируется на хореографии ее самой зрелищной и эффектной партии, решенной сложным классическим танцем.

Неизвестно, как сложилась бы судьба балета Вайнонена, если бы в 1958 году ГАТОБ не передал его Ленинградскому хореографическому училищу имени А. Я. Вагановой [23, с. 528]. С тех пор «Щелкунчик» не покидает репертуар старейшей балетной школы России.

Воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой «Щелкунчик» сопровождает с первого класса до выпускного, тем самым проходя через всю школьную жизнь. Ежегодно в рождественские и новогодние дни спектакль идет на исторической сцене Мариинского театра, а в декабре 2022 и 2023 годов был показан в Москве.

У школьного спектакля есть свои особенности. Все роли, за исключением Дроссельмейера, исполняют дети (от первоклассников в ролях Мышей, Куколок, Солдатики — до выпускников в сложных партиях главных героев). Каждый год состав участников обновляется; воспитанники взрослеют, меняются их роли.

Подготовить большой трехактный спектакль продолжительностью два часа сорок пять минут — огромный труд всего педагогического коллектива под руководством ректора Н. М. Цискаридзе и художественного руководителя Ж. И. Аюповой.

Понятно, что способности детей в разные годы могут быть неодинаковыми. Однако скидок на трудности не бывает: хореографию не упрощают, не подготавливают под возможности исполнителей.

Гордостью Академии неизменно являются большие ансамбли — Вальс снежинок и Розовый вальс. Высочайшее мастерство педагогов-репетиторов дает впечатляющие результаты: кордебалет здесь не только не уступает взрослому, театральному, но и превосходит его по слаженности и вдохновению.

«Щелкунчик» В. И. Вайнонена — шедевр отечественного балета. Одной из задач Академии стало его сохранение. Как показывает практика, с этой задачей Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой успешно справляется.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова
МАЛЕГОТ — Ленинградский академический Малый оперный театр (1921–1964)

ЛИТЕРАТУРА

1. Добровольская Г. «Щелкунчик». СПб.: РИИИ, 1996. 200 с.
2. «Щелкунчик». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1/> (дата обращения 02.07.2023).
3. Гофман Э. Сказки. Г. Иваново: Ивановское книжное изд-во, 1956. 120 с.
4. Музыкально-сценические планы балетов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова / Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. С. 127–151.
5. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 335 с.
6. Б. «Щелкунчик», балет-феерия // Петербургская газета. 1892. 07 дек. С. 3.
7. Н. (Скальковский К.) Балет // Новости и Биржевая газета. 1892. 08 дек. С. 5.
8. Баскин В. «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. 09 дек. С. 3.
9. Волинский А. Вальс снежинок. (Лев Иванов) // Биржевые ведомости. 1913. 15 нояб. С. 5.
10. Армашевская К., Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 279 с.
11. [Электронный ресурс] URL: <https://www.brb.org.uk/whats-on/event/nutcracker-2024> (дата обращения: 02.01.2024).

12. Абызова Л. Теория и история хореографического искусства. Термины и определения: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 168 с.
13. Граве А., Симонов А. «Щелкунчик». Театр оперы и балета // Ленинградская правда. 1934. 28 февр. С. 3.
14. Янковский М. «Щелкунчик». Премьера в ГОТОБе // Красная газета. 1934. 2 марта. С. 4.
15. Городинский В. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1963. 385 с.
16. Валерьянов Б. Невозрожденный «Щелкунчик». Премьера в Ленгостеатре оперы и балета // Советское искусство. 1934. 11 марта. С. 4.
17. Соллертинский И. «Щелкунчик» // Рабочий и театр. 1934. № 6. С. 15.
18. Илларионов Б. А. Петипа. Этюды. СПб.: Академия Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 104 с.
19. Потапов В. И во сне и наяву // Советское искусство. 1939. 11 мая. С. 3.
20. Гвоздев А. О реформе балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 6, 7.
21. Красовская В. Профили танца. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 1999. 400 с.
22. Илларионов Б. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 16–30.
23. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. 500 с.

REFERENCES

1. Dobrovol'skaya G. «Shchelkunchik». SPb.: RIII, 1996. 200 s.
2. «Shchelkunchik» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1/> (data obrashcheniya: 02.07.2023).
3. Gofman Eh. Skazki. G. Ivanovo: Ivanovskoe knizhnoe izd-vo, 1956. 120 s.
4. Muzykal'no-scenicheskie plany baletov P. I. Chajkovskogo i A. K. Glazunova / Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i: sb. st. L.: Iskusstvo, 1971. S. 127–151.
5. Slonimskij Yu. P. I. Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Gos. muz. izd-vo, 1956. 335 s.
6. B. «Shchelkunchik», balet-feeriya // Peterburgskaya gazeta. 1892. 07 dek. S. 3.
7. N. (Skal'kovskij K.) Balet // Novosti i Birzhevaya gazeta. 1892. 08 dek. S. 5.
8. Baskin V. «Shchelkunchik» // Peterburgskaya gazeta. 1892. 09 dek. S. 3.
9. Volynskij A. Val's snezhinok. (Lev Ivanov) // Birzhevyje vedomosti. 1913. 15 noyab. S. 5.
10. Armashevskaya K., Vajnonen N. Baletmeister Vajnonen. M.: Iskusstvo, 1971. 279 s.
11. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.brb.org.uk/whats-on/event/nutcracker-2024> (data obrashcheniya: 02.01.2024).
12. Abyzova L. Teoriya i istoriya khoreograficheskogo iskusstva. Terminy i opredeleniya: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 168 s.

13. *Grave A., Simonov A.* «Shchelkunchik». Teatr opery i baleta // Leningradskaya pravda. 1934. 28 fevr. S. 3.
14. *Yankovskij M.* «Shchelkunchik». Prem'era v GOTOBe // Krasnaya gazeta. 1934. 2 marta. S. 4.
15. *Gorodinskij V.* Izbrannye stat'i. M.: Sovetskij kompozitor, 1963. 385 s.
16. *Valer'yanov B.* Nevozrozhdenyj «Shchelkunchik». Prem'era v Lengosteatre opery I baleta // Sovetskoe iskusstvo. 1934. 11 marta. S. 4.
17. *Sollertinskij I.* «Shchelkunchik» // Rabochij i teatr. 1934. № 6. S. 15.
18. *Illarionov B. A.* Petipa. Ehtyudy. SPb.: ARB. imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 104 s.
19. *Potapov V.* I vo sne i nayavu // Sovetskoe iskusstvo. 1939. 11 maya. S. 3.
20. *Gvozdev A.* O reforme baleta // Zhizn' iskusstva. 1928. № 1. S. 6, 7.
21. *Krasovskaya V.* Profili tanca. SPb.: ARB imeni A. Ya. Vaganovoj, 1999. 400 s.
22. *Illarionov B.* Struktura khoreograficheskogo dejstviya v «Spyashchej krasavice» M. I. Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 16–30.
23. *Degen A., Stupnikov I.* Balet. 120 libretto. SPb.: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2008. 500 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abyzova L. I. — And. Sci. (Art), Ass. Prof., Prof. of the Chair; abyzova17@yandex.ru

УДК 792.8+82.293

«КРАСНЫЙ МАК» — «КРАСНЫЙ ВОСТОК»:
К 95-ЛЕТИЮ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ МАК»

Туминская О. А.¹

¹ Государственный Русский музей, ул. Инженерная, д. 4, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Спектаклю «Красный мак» почти сто лет. В название статьи введены варианты употребления в речи формулировок «красный» и «Восток». Подразумевается, что красный — это период времени (эпоха Советского строительства 1927–1930-х гг.) и красный — цветовая доминанта советского мироощущения. «Красный Восток» — название типографии в Баку, выпустившей брошюру либретто «Красный Мак» для сезона 1928 года (первого гастрольного сезона Большого Академического Московского театра оперы и балета после премьеры Р. М. Глиэра в 1927 г. в Москве) и определение культуры Востока в фокусе художественного видения европейского зрителя.

Обращено внимание на задачи режиссерского видения и зрительскую реакцию в отображении тем Востока, которые не всегда совпадали, оставляя пространство для диалога и поиска взаимопонимания.

Новизна статьи заключается в обращении к истории критики балета «Красный мак». Музыковеды и театроведы активно рецензировали сценические постановки балета на музыку Р. М. Глиэра. Программки из довоенного фонда РНБ (1928–1933), изданные различными типографиями (Москва, Ленинград, Баку, Владивосток, Пермь), содержат отзывы о балете «Красный мак». Тексты критиков и служителей театра (И. И. Соллертинский, В. М. Богданов-Березовский, К. С. Файбушевич) сохранили стилистику восприятия балета, отразили просветительскую риторiku. Корпус театральных брошюр объединен грифом «В помощь зрителю». В статье содержится анализ эстетической дидактики популяризаторских форм общения со зрителем, приведены сведения архивов Урала и Дальнего Востока.

Цель статьи — представление хронологической систематики отзывов о постановках балета «Красный мак» (1927–1933), в том числе и в региональных театрах, что дает возможность осветить сценическое воздействие балета на публику, понять поиск нового пластического языка хореографии довоенного времени.

Ключевые слова: «Красный Мак», Восток, балет, либретто, гастроли, история критики, региональные постановки балета, Харьковская государственная опера.

THE RED POPPY — RED EAST (TO THE 95TH ANNIVERSARY OF THE PRODUCTION OF THE RED POPPY BALLET)

*Tuminskaya O. A.*¹

¹ State Russian Museum, 4 Engineering Street, St. Petersburg, 191186, Russia

The event performance *The Red Poppy* is almost a hundred years old. The title of the article introduces the antithesis of the speech “red” and “East”. It is implied that red is a period of time (the revolutionary era of the 1927–1930’s) and red is the dominant color of the Soviet worldview. Red East is the name of a printing company in Baku that released a brochure of the libretto *The Red Poppy* for the 1928 season (the first touring season of the Bolshoi Academic Moscow Opera and Ballet Theater after the premiere of R. M. Gliere in 1927 in Moscow) and the definition of Oriental culture in the focus of the artistic vision of the European viewer.

Attention is drawn to the tasks of the director’s vision and the audience’s reaction in displaying the themes of the East, which did not always coincide, leaving space for dialogue and the search for mutual understanding.

The novelty of the article lies in the reference to the history of criticism of the ballet *The Red Poppy*. Musicologists and theater critics actively reviewed the stage productions of the ballet to the music of R. M. Gliere. Programs from the pre-war fund of the National Library of Russia (1928–1933), published by various printing houses (Moscow, Leningrad, Baku, Vladivostok, Perm), contain reviews of *The Red Poppy* ballet. The texts of theater critics and servants (I. I. Sollertinsky, V. M. Bogdanov-Berezovsky, K. S. Faybushevich) preserved the style of ballet perception and reflected educational rhetoric. The corpus of theatrical brochures is united by the heading «To help the viewer». The article contains an analysis of the aesthetic didactics of popularizing forms of communication with the audience, and provides information from the archives of the Urals and the Far East.

The purpose of the article is to present a chronological systematic review of the performances of the ballet *The Red Poppy* (1927–1933), including in regional theaters, which makes it possible to highlight the stage impact of the ballet on the audience, to understand the search for a new plastic language of choreography.

Keywords: Red Poppy, East, Chinese dances, ballet, libretto, guest roles, regional ballet production, the State Opera in Charkov.

Первые шаги советского балета: новые формы выразительности

Балет «Красный мак» явился открытием темы интернационального содружества СССР и Китая, культурным мостом «Восток – Запад». Советский зритель стал участником экспериментального поиска нового пластического языка хореографического искусства [1, с. 3].

Сценические постановки «Красного мака» в театральной критике имеют длительную историю изучения. Китайские исследователи подчеркивают непонимание русскими балетмейстерами глубины символики китайского танца, указывая, что хореография дореволюционной эпохи на темы Востока «демонстрировала сюжеты гедонистического характера, рисовала Восток исключительно экзотическим оазисом» [2, с. 6; 15–16]. Новый взгляд на балет как на отражение современной началу XX века ситуации классовой борьбы позволил постановочному и исполнительскому составу российского театра опробовать модернистские течения в балете конца 1920-х годов [3, с. 5], сфокусировать внимание зрителей на доселе неизвестных возможностях танца, а критике развернуть целую просветительско-пропагандистскую кампанию [4, с. 190]. Такой фундамент был желателен для осуществления постановочных решений в балете, обогащения элементами философии и художественного видения «шинуазри» [5, с. 230], «уникальной системы единства противоположностей» [6, с. 205]. На этой исторической платформе возникновение интереса композитора Рейнгольда Морисовича Глиэра к Китаю и написание музыки к балету «Красный Мак» находились в русле времени. Каждая тема 1920-х годов в искусстве трактовалась как политическая [7, с. 11].

В первой четверти XX века классический балет шагнул вперед в своем развитии в неразрывном союзе с хореографической образностью, с продуманным построением танцевальных сюжетов. В 1920-е годы была предпринята попытка советских постановщиков создать театральное представление о революционном движении в Китае. Балет «Красный Мак» стал детищем пролетарской идеологии в драматическом искусстве. Предложения актуализации балетного искусства вывели мастеров сцены на создание ряда спектаклей, одним из которых был «Красный вихрь» (1924), рассматриваемый как пролог к «Красному маку» (1927) [8, с. 63]. Коммунистическое движение, начавшееся в Европе, глубже всего укоренилось в России и Китае, что сделало эти страны в 1920-е годы союзниками в политике и идеологии, а искусству позволило явиться зримым и ярким отражением новых перемен. Красный — цвет революции, надежды на «мировой расцвет», алой зари, восхода «солнца социализма».

Балет «Красный мак» — «это первый советский балет», его премьера в Москве (1927) и Ленинграде (1929)» [9, с. 32] вызвала и восторженные отзывы, и критические дискуссии. Для обозначения «быстро развивающегося классического танца с элементами гимнастики и акробатики» появился даже свой термин —

”неоклассика”» [10, с. 84], каким и был первый балет советского времени на революционную тему. Однако, как считает современный исследователь театра Б. А. Королёк, вопрос о правомерности присвоения балету «Красный мак» статуса «первого советского» остается нерешенным [11, с. 100]. «Официально признанным достижением Большого театра считалась постановка В. Д. Тихомирова и Л. А. Лащилина “Красный мак” в декорациях художника М. И. Курилко на музыку Р. М. Глиэра (1927), где злободневное содержание было облечено в традиционную форму (балетный “сон”, каноническое па-де-де, элементы феерии)» [12].

Гастроли: отечественные и зарубежные

Интерес к спектаклю был огромным из-за того, что это была ленинградская постановка [13, с. 4]. Зрительскому успеху также способствовали сценография [14, с. 55–156], бутафорика Б. М. Эрбштейна в стилистике конструктивизма [15, с. 9]. В течение двух сезонов после премьеры состоялось более 200 спектаклей [16, с. 27], которые шли с неизменным успехом в разных городах СССР и за рубежом [17]. Постановки вызвали резко противоположную реакцию, совершенно неоднозначные позиции критиков подогревали интерес к просмотру «первого советского» балета — танцевально-драматического сочинения на тему борьбы классов, противопоставления идеологических интересов общества, различий в культуре Запада и Востока. Воспользуемся сведениями об истории постановок Р. М. Глиэра, представленными в диссертации Н. В. Киселевой¹. О Харьковской постановке 1928 года упоминаний нет.

¹ «Красный мак»: 14.06.1927, Москва, ГАБТ. Автор либретто и художник М. Курилко; постановка В. Тихомирова, Л. Лащилина.

09.10.1928, Киев, Театр оперы и балета. Постановка М. Дыковского; художник А. Хвостов.

25.10.1928, Одесса, Театр оперы и балета. Постановка Н. Болотова, П. Вирского; художник А. Хвостов; дирижер Н. Покровский.

16.12.1928, Свердловск, Театр оперы и балета. Постановка М. Моисеева; художник А. Дубровин.

20.01.1929 Ленинград, ГАТОБ. Либретто Ф. Лопухова (по Курилко); постановка Ф. Лопухова, В. Пономарева, Л. Леонтьева; художник Б. Эрбштейн.

1929, Харьков, Театр оперы и балета. Постановка В. Литвененко; художник А. Хвостенко-Хвостов.

04.10.1930, Свердловск, Театр оперы и балета. Постановка С. Сергеева; художник Г. Базурин, А. Константиновский.

1931, Саратов, Театр оперы и балета. Постановка А. Монковского.

1932, Москва, Московский художественный балет под руководством В. Кригер. Постановка Н. Холфина.

19.01.1933, Рига, Театр оперы и балета. Постановка В. Тихомирова; художник Л. Либерт.

Май 1933, Минск, Театр оперы и балета. Постановка Л. Крамаревского; художник Д. Крейн.

1933, Саратов, Театр оперы. Постановка О. Чаплыгина.

20 января 1928. Харьков. Известно, что в январе (?) 1928 г. на сцене Харьковской государственной оперы (Харківська державопера) поставлен балет «Червоний мак» на музыку Р. М. Глиэра. Постановку балета в трех действиях и 24 эпизодах осуществил М. Моисеев; дирижер П. Ставревский² [18] (илл. 1).

В роли Тао Хао солировала Александра Федоровна Сальникова [19], в роли Ли Шан Фу — Василий Константинович Литвиненко. Отмечен также и собственный декорационный ход: рисунки костюмов Тао Хао выполнены в стиле конструктивизма, но имеют свой незабываемый оттенок Китая. Контрастность геометрических узоров на белом фоне кимоно, динамичность поз, фресковая плоскостность позволяют увидеть те самые необычные движения актеров на сцене.

В этой части постановки великолепно проявил себя Анатолий Галактионович Петрицкий [20].

1928, Баку. Известно, что балетный танцор, а позднее — главный балетмейстер Бакинского театра имени Ахундова Сергей Никитич Кеворков (Саркис Мкртычевич Геворкян) ставил в 1928 г. на сцене Бакинского театра оперы балет на музыку Р. М. Глиэра балет «Красный мак» [21]. В этом же году бакинская типография «Красный Восток» (Государственный комитет Совета министров Азербайджанской ССР по печати в г. Баку) выпускает программку для Государственного Академического Большого театра. Возможно, что силы типографии были направлены и на издание программки местной постановки балета «Красный цветок»? В настоящее время информация о сохранившихся бумажных носителях подтверждения спектакля не уточнена.



Илл. 1. Красный Мак. Хабаровск. 1931–1932

² Программа балета «Красный мак» в Харьковском государственном оперном театре. Печатная вырезка из еженедельного журнала «Нове мистецтво». № 1. Балет «Красный мак». Глиэр Р. М., Курилко М. И., Тихомиров В. Д. 1928 г. Харьков. Печать, рукопись, карандаш. 1 л. 22,2 × 35,4. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина (Бахрушинский музей). КП 252504/5152. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/2947118>

1931–1932, Пермь, Хабаровск, Владивосток. В сезоне 1931/1932 г. организовались гастрольные спектакли, театры ставили балеты своими силами: Хабаровск, Владивосток и Пермь.

1932, Рига. В 1932 г. на сцене Латвийской национальной оперы московским балетмейстером В. Д. Тихомировым был успешно поставлен балет Р. М. Глиэра «Красный мак» [22, с. 11].

*Постановки балета на сценах Урала и Дальнего Востока
(архивные сведения)*

Заведующая литературной частью Краевого музыкального театра Т. С. Бабурова в историческом обзоре к юбилею театра пишет, что начало сезона на 1926/1927 годов было ознаменовано созданием в Хабаровске четырех театральных трупп, укомплектованных в основном за счет артистов, приглашенных из Москвы и Ленинграда. Коллективы должны были в течение сезона обслуживать Владивосток, Читу, Благовещенск. Оставшаяся в Хабаровске труппа комической оперы положила начало будущему театру музыкальной комедии³ [23, с. 113]. Соответственно, постановка балета «Красный мак» в сезоне 1931/1932 годов осуществилась на сцене Дворца труда, впоследствии переименованного в Хабаровский краевой театр музыкальной комедии, где, возможно, трагедия сюжета «Красный мак» была несовместима с тематическим репертуаром, но все же исполнена.

В начале советской эпохи в Перми существовал театр, называвшийся 2-я Государственная опера Урала [24, с. 4–9], в котором планировалась постановка балета «Красный Мак»⁴. Брошюра с описанием содержания балета

³ В те годы он назывался Первый Дальневосточный трудовой коллектив комической оперы (гортеатр). В обязанности театра, по существу, передвижного, входило обслуживание дальневосточных городов. Труппа состояла из 16 солистов, 14 артистов хора, 8 артистов балета, оркестра из 15 музыкантов. В репертуаре «Сильва», «Прекрасная Елена», «Голубая мазурка», «Жрица огня», «Птички певчие», «Танец стрекоз» и др. Через год в Хабаровске начал работать еще один музыкальный коллектив, оперный, сформированный из молодых талантливых выпускников Московской консерватории. Оба коллектива работали под одной крышей в помещении бывшего купеческого клуба (ХТЮЗ). Сцена театра была очень мала и слабо приспособлена для постановки опер и оперетт. 14 октября 1926 г. состоялся первый спектакль — «Сильва» И. Кальмана. Зрители охотно шли и на спектакли оперного коллектива. Постановки «Фауста», «Кармен», «Паяцев», «Севильского цирюльника» и других оперных произведений вводили хабаровчан в прекрасный мир музыки великих мастеров, знакомили с классическим балетом. Балетная труппа театра оказалась очень сильной. 7 ноября 1928 г. коллектив переехал в новое здание — Дворец труда, где сейчас находится концертный зал филармонии. На этой сцене состоялась премьера первой советской оперетты «Женихи» И. Дунаевского. А 17 ноября 1933 г. городской музыкальный театр был переименован в Хабаровский краевой театр музыкальной комедии.

⁴ Театр еще с дореволюционных времен занимал в жизни пермяков особое место. В 1923–1932 гг. управление зрелищных предприятий Урала еще приглашало в Пермь поочередно

и вступительной статьей автора под псевдонимом М.Г.Д. носит характер самостоятельной работы критиков провинциального театра [25] (илл. 2).

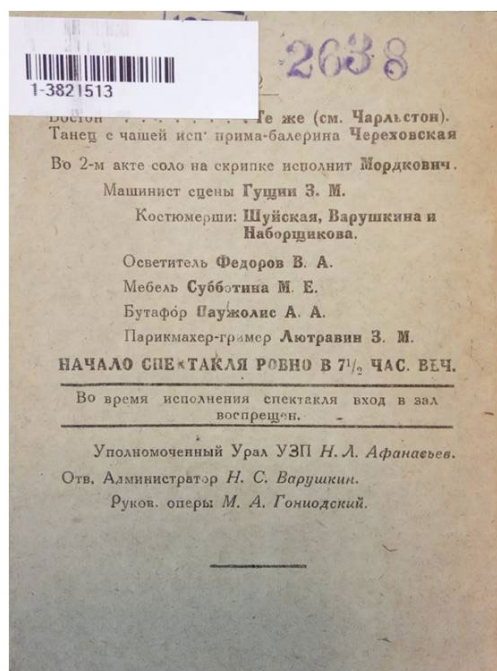
Запрос в Государственное краевое бюджетное учреждение «Государственный архив Пермского края» не пролил свет на точность проведения события⁵. Однако, напечатанная в «Уралполиграфе» программка балета «Красный Мак» сезона 1931/1932 годов с подробным расписанием постановочных действий («танец с чашей исполняет прима-балерина Череховская»), фамилий работников, создававших спектакль («костюмерши Шуйская, Варушкина и Наборщикова», «ответственный администратор Н. С. Варушкин»), информацией начала балетных спектаклей («начало



Илл. 2. Красный Мак. 2-я Госопера Урала. Пермь. 1931–1932

оперные и драматические труппы, но параллельно этому уже шел процесс формирования собственного коллектива театра, который, помимо ставшей уже традиционной оперы, в феврале 1926 г. поставил свой первый балет — «Жизель». В связи с этим в 1930 г. на базе Пермского городского театра была сформирована «2-я Государственная опера Урала», а вскоре он стал именоваться Пермским государственным театром оперы и балета.

⁵ Запрос по установлению факта постановки балета «Красный мак» на сцене Пермского театра оперы и балета в сезоне 1931/1932 годов был рассмотрен. По административно-территориальному делению город Пермь в составе Пермского округа с 1923 по 1934 г. входил в состав Уральской области (административный центр — город Свердловск (с 1991 г. — Екатеринбург)), с 1934 по 1938 г. в составе Пермской области в Свердловскую область. Постоянная оперная труппа Пермского театра под наименованием «Вторая государственная опера Урала» была организована областным управлением зрелищных предприятий Урала в октябре 1930 г. (ГАПК. Ф. печ. изд. № 840 Г). В фонде р-1022 «Пермский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского», находящемся на хранении в ГКБУ «ГАПК», документы по деятельности театра отложились только с 1943 г. С заголовками дел архивного фонда можно ознакомиться на портале ЕГАИС «Архивы Прикамья». Отчетные документы о деятельности Пермского театра оперы и балета за 1931–1932 гг. в фондах ГКБУ «ГАПК» не обнаружены. По дальнейшему поиску информации о факте постановки балета «Красный мак» на сцене Пермского театра оперы и балета в сезоне 1931/1932 годов рекомендуем Вам обратиться с запросом в ГКУСО «Государственный архив Свердловской области», где на хранении находится фонд р-1924 «Управление зрелищными предприятиями Уралоблисполкома». Директор Ю. А. Кашаева.



Илл. 3. Красный Мак. Пермь:
Уралполиграф, 1931–1932

спектакля ровно в 7 1/2 часов вечера») (илл. 3) и другие подробности частного характера свидетельствуют о том, что все же такая подготовка не должна была пройти зря и балет имел место быть. Однако никаких дополнительных сведений не имеется (сохранившиеся афиши, воспоминания зрителей, костюмы в истории Пермского театра оперы и балета и другое).

Переписка с сотрудниками Государственного архива Пермского края позволяет располагать следующими сведениями главного археографа научно-исследовательского отдела ГАПК Е. А. Алтынцевой: «В октябре 2022 г. Вы направляли запрос в Государственный архив Пермского края по поиску информации о постановке балета “Красный мак” на сцене Пермского театра оперы и балета.

Я была исполнителем этого запроса, при исполнении запроса, к сожалению, я не смогла найти никакой информации по вашему вопросу. В архивном деле (ГАПК. Ф. р-944. Оп. 1. Д. 285) в фонде человека, занимавшегося собиранием истории Пермского городского театра оперы и балета, мною были обнаружены два экземпляра программки балета “Красный мак” (Л. 55–60 об., 71–74 об.) 2-я Госопера Урала, гор. Пермь, сезон 1931–1932 г., сезон 1932–33 гг. Обе программки изданы большим тиражом: в 1931 г. — 2000 экз., в 1932 г. — 5000 экз. Указаны фамилии всех исполнителей, есть текст о балете, содержание балета в 3-х действиях. Предполагаю, что ответ на ваш вопрос была ли осуществлена постановка балета в Перми, скорее всего, положительный»⁶.

Самым прогнозируемым из совершенных постановочных проектов — это постановка балета «Красный Мак» в Хабаровском краевом музыкальном театре в сезоне 1931/1932 годов. Архивные документы не подтверждают точную уверенность в совершенном событии. Однако переписка с сотрудниками указанного театра и личные беседы указывают на определенную

⁶ Из личной переписки: 13.10.2022–26.01.2023 г. Выражаю благодарность за предоставленные сведения Екатерине Александровне Алтынцевой, главному археографу научно-исследовательского отдела Государственного архива Пермского края.

вероятность проведения спектакля. Программка [26], находящаяся в фондохранилище РНБ, схожа с программкой Хабаровского краевого музыкального театра⁷. Хранитель экспозиции театрального музея указанного театра Т. С. Бабурова уверена в том, что балет был поставлен [23, с. 113].

«Красный Восток»: в помощь зрителю

1928, изд-во «Красный Восток» Музыкальный критик Иван Иванович Соллертинский указывает на многочисленные и неоднозначные отклики по поводу постановки балета, которым должно было быть ознаменовать 10-летие Октябрьской революции Большого Академического Московского Театра оперы и балета. Начало его речи разошлось на цитаты: «Та шума, которая поднялась вокруг балета <...> лучшее доказательство, что <...> указаны новые пути, раскрывающие служителям Терпсихоры возможности высшего порядка» [13, с. 3–4]. Музыкальный критик Алексей Александрович Гвоздев подтвердил мнение И. И. Соллертинского: «Советский зритель наших дней подходит к балету с несколько иными требованиями, нежели присяжный “балетоман” старого времени» [1, с. 5] (илл. 4).

1929, изд-во Теакинопечать. Текст вступительной статьи служит целям эстетического воспитания зрителя начала XX в. [1].

1930, изд-во Теакинопечать. Текст брошюры составлен критиком Виктором Петровичем Ивингом под редакцией писателя Леонида Леонидовича



Илл. 4. Красный Мак. М.: Издательство Теа-кино-печать. 1930

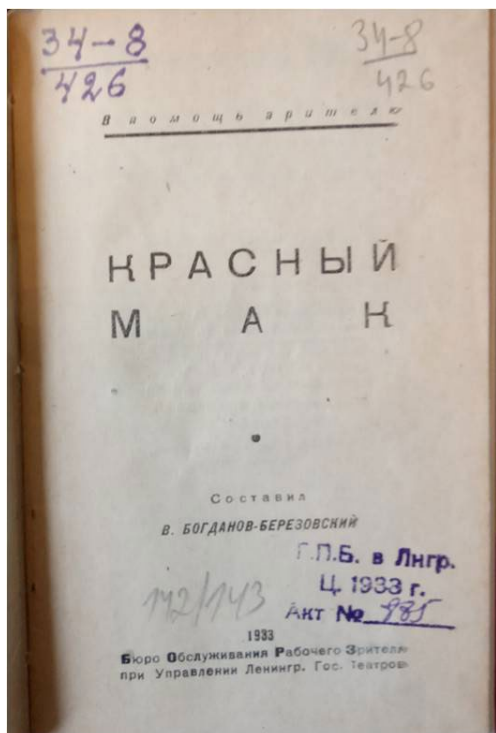
⁷ Обложка: консультант по восстановлению брошюры К. С. Файбушевич. Соцсоревнованием и ударной работой создадим в ДВК подлинно музыкальный театр, способствующий выполнению пятилетки в четыре года. Далневосточное У. З. П. (Управление зрелищными предприятиями). Музыкальный театр. Сезон 1931–1932 г. КРАСНЫЙ МАК. Балет в 3-х действиях и 9 картинах с апофеозом. Музыка Р. М. Глиэра. Либретто М. И. Курилко. Балетмейстер Л. Р. Леонидов. Пролетарское искусство — одна из форм классовой борьбы. «Жизнь без труда — воровство, жизнь без искусства — варварство».

Оболенского. В. П. Ивинг был вдохновлен игрой артистки балета Анастасии Ивановны Абрамовой, исполнившей роль Тао Хао в московской постановке «Красный мак» в 1930 г. На авантитульном листе брошюры отражено: «Балет с апофеозом!» [27, 12].

1931–1932, изд-во Дальполиграфтрест. Музыкальный театр ДВКУЗП. Сцены и танцы сочинены и поставлены балетмейстером Леонидом Романовичем Леонидовым, который в «в 1930-е гг. работал в Хабаровском краевом музыкальном театре» [28]. «Консультант по восстановлению брошюры» Константин Семенович Файбушевич, администратор Омского драмтеатра, убеждал зрителей в пролетарском настрое сценического действия: «Общая идеологическая линия в художественном отображении нащупана правильно, делает "Красный Мак" ценным и нужным» [26, с. 2]. «Прежде всего, следует подчеркнуть, что подобная тема появляется на балетной сцене впервые. Появление революционной темы, намеченной в данном балете, является попыткой отсталого театра перейти на советские рельсы и представить общественно-ценную работу» [27, с. 6].

1933, изд-во Советский печатник. Программка «Красный мак» под грифом «Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя (БОРЗ)» оформлена в соответствии с революционным временем — на обложке красные маки. На страницах этого издания помещена статья «Пути советского балета». Ее автор — Валериан Михайлович Богданов-Березовский пишет, что «в репертуаре театра появился новый музыкально-хореографический спектакль с темой, близкой интересам советского слушателя» [29, с. 22] (илл. 5).

Суммируя анализ текстов — критических статей, прологов, эпилогов, — написанных на тему постановок балета «Красный Мак» (1928–1933), приходим к выводу, что спектакль, демонстрирующий борьбу китайского народа с империалистическим режимом, для советских зрителей был актуальным и значимым событием. Впервые хореография языком классического танца осуществила попытку передачи гуманистических стремлений



Илл. 5. Красный Мак.
Л.: БОРЗ, 1933

человечества — борьбы за справедливость и утверждения идей гуманизма. Для расширения и «удобочитаемости» языка балета движения танца были дополнены акробатическими номерами, цирковыми репризами, контрастом дивертисмента и лирической трагедии. Отмечалась высокая идейно-нравственная ориентация балета, невероятно богатый диапазон танцевальных сюжетов, новаторское оформление и музыка Р. М. Глиэра, впервые в жанре балета охватывающая тему современности средствами музыкальной выразительности [12, с. 5]. Уже после постановки балета «Красный Мак» Р. М. Глиэр увлекся среднеазиатским искусством, углубившись в изучение узбекской классической и народной музыки [30, с. 3].

Однако при всем старании специалистов творческих групп, бравшихся за освоение сюжетов из мифологии, литературы и жизни тюрков, персов, монголов, китайцев, индусов, узбеков, татар, половцев, печенегов, арабов и других народностей оставались некие пробелы в понимании и представлении европейскому зрителю восточной жизни. Так, трагические напевы Гюльсары претворялись в хоровом исполнении, что более всего подходило менталитету узбекской нации, а для европеизированного зрителя, возможно, казалось необоснованным. Но более всего непонимание постановок в «духе» Востока зрителем восточного происхождения возникало в интерпретации некоторых режиссерских или сценографических новаций. Так, «мучительно-изломанные позы» в танце-объяснении в любви Тао Хоа советскому капитану не вполне соответствовали затаенному переживанию женщиной своих чувств по отношению к мужчине на Востоке. Следовало подобрать более сдержанный ритм движений.

Резюме. Влияние образов балета «Красный мак» на культуру повседневности

Постановщиков и оформителей балетов «Красный мак» привлекал контраст западноевропейской и восточноазиатской культур, что и становилось центром зрительского притяжения и полюсом критических резюме. На примере балетов региональных театральных трупп видна основная проблема, с которой столкнулись постановщики в решении хореографии и сценографии спектаклей на тему Востока: незнание национальных основ. В результате недостатка информации по изучаемой теме любая из сравнительных параллелей Европа – Азия является неубедительной для знатоков восточной культуры или для зрителей, принадлежащих к национальным диаспорам Востока. Для европеизированного сознания в понимании коллизий культуры восточного мира первичным является эффектное созерцание новинок, радующих глаз яркостью и блеском элементов антуража, танца, костюма, музыки. Европейскому ценителю балета нет необходимости погружения в глубину

человеческих взаимоотношений. Восток — это сказка, а его трагическая реальность была не востребована зрителем XIX–XX века. По этой причине серия постановок балета «Красный Мак» может считаться первым опытом демаркации зрительского сознания: балет — это драма, балет — это реальность, балет «Красный Мак» — это драма и реализм человеческих взаимоотношений в тезисе «Красный Восток»: «Восток» — отдаленный от Европы ареал, особая доисторическая культура, вера в высшие силы природы, свой духовный ориентир; «красный» — цвет революции, период времени, окрашенный сменой сознания, приобщение зрителя к реализму драмы, выход из умиротворяющей сказки фантазии и сна, созидающее начало перестройки эстетических взглядов.

Постановки воспроизводилась на подмостках региональных театров и домов культуры силами местных артистов. Таким образом получалась собственная вариация балета «Красный мак», что может указывать на новое культурологическое значение спектакля: столичный образец был перевоплощен в постановках балетных трупп региональных театров, их создатели представили зрителям несколько вариантов собственных творческих концепций. Все вместе позволило балету «Красный мак» пережить свою эпоху и остаться смелым экспериментом начала XX века, расширяло творческий потенциал провинциальных трупп (Пермь, Хабаровск, Владивосток) и было довольно заметным событием в культурной жизни регионов (Дальневосточное управление зрелищными предприятиями), по-новому прочитываемым каждым поколением либреттистов, балетмейстеров, композиторов, художников театра.

Стоит отметить, что балеты на темы Востока были широко представлены в репертуаре советских театров и стали предметом научной критики в постсоветское время. Сюжеты балета «Красный мак» широко введены в произведения массовой повседневной культуры второй половины XX века (фарфоровые изделия, косметика, парфюмерия, театральная атрибутика, кондитерская промышленность) [30, с. 24–37]. Танец «Яблочко», транслировавший присущие советскому воину черты характера — удаль, силу, отвагу, боевой дух, взаимопомощь, вошел в репертуар многих профессиональных и самодеятельных театров, в том числе в программы выступлений детских танцевальных коллективов. О. С. Сапанжа в монографии «“Красный мак” и советская повседневная культура. Исторические очерки. К 95-летию балета» [31, с. 23–45] структурирует примеры отражения балета «Красный мак» в культурном пространстве строителей социализма, во времена возобновления интереса к Китаю.

Представленный анализ текстов брошюр постановок балета «Красный мак» (1928–1933) указывает на создавшуюся партитуру критического дискурса в изучении нового балетного сюжета и новаторского оформления спектаклей на тему Востока. Цель статей театральных критиков заключалась

в воспитании зрителя нового поколения, расширении его кругозора, объяснении задач балетного искусства на современном им отрезке времени, погружении их в незнакомую культуру Востока, что должно было благотворно сказаться на налаживании отношений двух государств, выбравших социалистический путь развития.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БОРЗ — Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя
 ГКБУ «ГАПК» — Государственное казенное бюджетное учреждение «Государственный архив Приморского края»
 ГКУСО «Государственный архив Свердловской области» — Государственное казенное учреждение Свердловской области «Государственный архив Свердловской области»
 ДВК — Дальневосточный край
 ДВКУЗП — Дальневосточное краевое управление зрелищными предприятиями
 ЕГАИС «Архивы Прикамья» — Единая государственная архивная информационная система Пермского края
 КВЖД — Китайско-восточная железная дорога
 КГБУ «ГАХК» — краевое государственное бюджетное учреждение «Государственный архив Хабаровского края»
 РНБ — Российская национальная библиотека
 Теакинопечать — Ленинградское областное отделение государственного театрального и кинематографического издательства СССР («Теакинопечать») (1925–1929)
 ХТЮЗ — Хабаровский театр юного зрителя

ЛИТЕРАТУРА

1. Красный Мак. М.–Л.: Теакинопечать, 1929. 16 с.
2. Чэнь Синхэнь. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией: автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2022. 27 с.
3. Вац А. Б. Официальное танцевальное искусство древнейшего государства Китая (эпоха Шан-Инь) // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. 2011. № 4. С. 194–202.
4. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Планета музыки, 2011. 206 с.
5. Фэн Шуанбай. Сто лет истории китайского танца (1900–2000 гг.) [пер. с кит. Ю. М. Чарной]. М.: Восток-Бук, 2015. 408 с.
6. Гао Цзя Синь, Николаева Д. А. Функции и семантика национального китайского танца: традиции и современность // Современная научная мысль. 2019. № 3. С. 205–209.

7. Красный Мак. М.–Л.: Театропечать, 1930. 45 с.
8. Киселева Н. В. Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 220 с.
9. Киселева Н. В. «Красный мак» Р. М. Глиэра: постановки на сценах европейских театров // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 32–37.
10. Лопухов Ф. В.-младший. Балетмейстер Ф. В. Лопухов: штрихи к портрету (к 135-летию со дня рождения) // Вестник СПбГИК. 2021. № 1 (46) март. С. 83–86.
11. Королек Б. А. Квартетный скачок: изобретение советского балета и «Красный мак» Глиэра // Музакадемия. 2 (778). 2022. С. 100–125. URL: <https://mus.academy/articles/the-quart-leap-the-invention-of-soviet-ballet-and-glieres-the-red-poppy> (дата обращения: 25.07.2023).
12. Большой театр: энциклопедия URL: <http://knowledge.su/b/bolshoy-teatr> (дата обращения: 31.05.2023).
13. Большой Государственный Академический театр. Красный мак. Балет в 3-х действиях и 5 картинах с апофеозом. Музыка Р. М. Глиэра. Либретто М. И. Курилко. Напечатано в Гостипографии «Красный Восток» Бакполиграфа, 1928. 11 с.
14. Чжан Юй. Инструменты создания образа Китая в декорациях балета «Красный мак» // Музей. Памятник. Наследие. 2018. 1 (3). С. 153–159.
15. Красный мак. Балет в 3-х действиях и 6 картинах. Сюжет М. Курилко. Музыка Р. М. Глиэра. Государственное издательство художественной литературы. 1931. М.: Сов. печатник, 1931. 16 с.
16. Чжан Юй. Развитие представлений о китайской культуре в образах Тао Хоа в постановках балета «Красный Мак» в советский период // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 12 (66). С. 25–30.
17. Балет. URL: https://balet.academic.ru/1312/Ленинградский_театр_оперы_и_балета (дата обращения: 31.05.2023).
18. Лібрето. Харківська державопера. «Червоний мак» // Нове мистецтво. Харків. 1928. № 1. URL: <http://C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/2fy53bYzhWQynwW3z4yVxP4gSY56IlVzgLaxQJx7E-hrS9seqrz7Jsx0jIViJsku.webp> (дата обращения: 25.07.2023).
19. Трemasов А. Всегда со мною. Авторский проект. URL: <http://-tremasov.ru/salnikova-aleksandra-fyodorovna> (дата обращения: 25.07.2023).
20. Художник Анатолий Петрицкий. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post469682313> (дата обращения: 25.07.2023).
21. Театральная энциклопедия. URL: <http://niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/008.htm> (дата обращения: 29.07.2023).

22. Фейгмане Т. Д. Русские в политической жизни Латвии (1918–1940 гг.). // Диаспоры: Б/и, 2002. № 3. С. 6–27.
23. Бабурова Т. С. «Опереточные дивы с оперным уклоном» в Хабаровске. 1920–1930-е годы // Словесница искусств. 2011. 2 (28). С. 112–116.
24. Глушков А. В, Кудрин А. В. Пермь: на вторых ролях? (1923–1938) // Пермь – Дуйсбург: история промышленных городов в 20–30-е годы XX века: фотоальбом. Пермь: «Траектория», 2017. 159 с. С. 4–9.
25. Балет «Красный мак». 2-я Госопера Урала. гор. Пермь. Сезон 1931–1932. Пермь: Уралполиграф, 1931. 12 с.
26. Музыкальный театр ДВКУЗП. Красный мак. Сцены и танцы сочинены и поставлены балетмейстером Л. Р. Леонидовым. Владивосток: Дальполиграфтрест, 1931–1932. 11 с.
27. Красный Мак. М.–Л.: Театинопечат, 1930. 45 с.
28. Театральные музеи и архивы России и Русского Зарубежья URL: <http://theatre-museum.ru/persons/7044272> (дата обращения: 30.07.2023).
29. Красный мак. Составил В. Богданов-Березовский. Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя (БОРЗ). Л.: Сов. печатник, 1933. 28 с.
30. Гюльсара. Музыкальная драма в трех действиях и 4 картинах. Музыка Р. М. Глиэра. Ташкент-Л.: издательство Ташкентского театра, 1938. 11 с.
31. Сапанжа О. С. К истории имен действующих лиц балета Ф. Яруллина «Шурале» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 2 (79). С. 24–37.
32. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. «Красный мак» и советская повседневная культура. Исторические очерки. К 95-летию балета. СПб.: Свое издательство, 2022. 90 с.

REFERENCES

1. Krasnyj Mak. M.–L.: Teakinopechat', 1929. 16 s.
2. *Chehn' Sinkhehn'*. Kitajskie balety perioda Kul'turnoj revolyucii: svyaz' s evropejskoj tradiciej: avtoref. ... diss. kand. iskusstvovedeniya. N. Novgorod, 2022. 27 s.
3. Vac A. B. Oficial'noe tanceval'noe iskusstvo drevnejshogo gosudarstva Kitaya (ehpokha Shan-In') // Vestnik LGU imeni A. S. Pushkina. 2011. № 4. S. 194–202.
4. Vac A. B. Tanceval'noe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost'. SPb.: Planeta muzyki, 2011. 206 s.
5. *Fehn Shuanbaj*. Sto let istorii kitajskogo tanca (1900–2000 gg.) / per. s kit. Yu. M. Charnoj. M.: Vostok-Buk, 2015. 408 s.
6. Gao Czya Sin', Nikolaeva D. A. Funkcii i semantika nacional'nogo kitajskogo tanca: tradicii i sovremennost' // Sovremennaya nauchnaya mysl'. 2019. № 3. S. 205–209.
7. Krasnyj Mak. M.–L.: Teakinopechat', 1930. 45 s.
8. Kiseleva N. V. Balety R. M. Gliehra v istoriko-kul'turnom kontekste: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. 220 s.

9. Kiseleva N. V. «Krasnyj mak» R. M. Glihra: postanovki na scenakh evropejskikh teatrov // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 2014. № 31 (1–2). S. 32–37.
10. Lopukhov F. V. *-mladshij*. Baletmeister F. V. Lopukhov: shtrikhi k portretu (k 135-letiyu so dnya rozhdeniya) // Vestnik SPBGIK. 2021. № 1 (46) mart. S. 83–86.
11. Korolek B. A. Kvartovyy skachok: izobretenie sovetskogo baleta i «Krasnyj maK» Glihra // Muzakademiya. 2022. № 2 (778). S. 100–125. URL: <https://mus.academy/articles/the-quart-leap-the-invention-of-soviet-ballet-and-glieres-the-red-poppy> (data obrashcheniya: 25.07.2023).
12. Bol'shoj teatr: ehnciklopediya URL: <http://knowledge.su/b/bolshoy-teatr> (data obrashcheniya: 31.05.2023).
13. Bol'shoj Gosudarstvennyj Akademicheskij teatr. Krasnyj mak. Balet v 3-kh dejstviyakh i 5 kartinakh s apofeozom. Muzyka R. M. Glihra. Libretto M. I. Kurilko. Napechatano v Gostipografii «Krasnyj VostoK» Bakpoligrafa, 1928. 11 s.
14. Chzhan Yuj. Instrumenty sozdaniya obraza Kitaya v dekoraciyakh baleta «Krasnyj mak» // Muzej. Pamyatnik. Nasledie. 2018. № 1 (3). S. 153–159.
15. Krasnyj mak. Balet v 3-kh dejstviyakh i 6 kartinakh. Syuzhet M. Kurilko. Muzyka R. M. Glihra. Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury. 1931. M.: Sov. pechatnik, 1931. 16 s.
16. Chzhan Yuj. Razvitie predstavlenij o kitajskoj kul'ture v obrazakh Tao Khoa v postanovkakh baleta «Krasnyj Mak» v sovetskij period // Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal. 2017. № 12 (66). S. 25–30.
17. Balet. URL: https://balet.academic.ru/1312/Leningradskij_teatr_opery_i_baleta (data obrashcheniya: 31.05.2023).
18. Libreto. Khar'kivs'ka derzhavopera. «Chervonij mak» // Nove mistectvo. Khar'kiv. 1928. № 1. URL: <http://C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/2fy53bYzhWQynwW3z4yVxP4gSY56IlVzgLaxQJx7E-hrS9seqrz7Jsx0jIViJsku.webp> (data obrashcheniya: 25.07.2023).
19. Tremasov A. Vsegda so mnoyu. Avtorskij proekt. URL: <http://-tremasov.ru/salnikova-aleksandra-fyodorovna> (data obrashcheniya: 25.07.2023).
20. Khudozhnik Anatolij Petrickij. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post469682313> (data obrashcheniya: 25.07.2023).
21. Teatral'naya ehnciklopediya. URL: <http://niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/008.htm> (data obrashcheniya: 29.07.2023).
22. Fejgmane T. D. Russkie v politicheskoy zhizni Latvii (1918–1940 gg.). // Diaspory: B/i. 2002. № 3. S. 6–27.
23. Baburova T. S. «Operetochnye divy s opernym uklonoM» v Khabarovske. 1920–1930-e gody // Slovesnica iskusstv. 2011. № 2 (28). S. 112–116.

24. *Glushkov A. V., Kudrin A. V.* Perm': na vtorykh rolyakh? (1923–1938) // Perm' – Dujsburg: istoriya promyshlennykh gorodov v 20–30-e gody XX veka: fotoal'bom. Perm': «Traektoriya», 2017. 159 s.
25. Balet «Krasnyj mak». 2-ya Gosopera Urala. gor. Perm'. Sezon 1931–1932. Perm': Uralpoligraf, 1931. 12 s.
26. Muzykal'nyj teatr DVKUZP. Krasnyj mak. Sceny i tancy sochineny i postavleny baletmejsterom L. R. Leonidovym. Vladivostok: Dal'poligrafrest, 1931–1932. 11 s.
27. Krasnyj Mak. M.–L.: Teakinopechat', 1930. 45 s.
28. Teatral'nye muzei i arkhivy Rossii i Russkogo Zarubezh'ya URL: <http://theatre-museum.ru/persons/7044272> (data obrashcheniya: 30.07.2023)/
29. Krasnyj mak. Sostavil V. Bogdanov-Berezovskij. Byuro Obsluzhivaniya Rabocheho Zritelya (BORZ). L.: Sov. pechatnik, 1933. 28 s.
30. Gyul'sara. Muzykal'naya drama v trekh dejstviyakh i 4 kartinakh. Muzyka R. M. Gliehra. Tashkent–L.: izdatel'stvo Tashkentskogo teatra, 1938. 11 s.
31. *Sapanzha O. S.* K istorii imen dejstvuyushchikh lic baleta F. Yarullina «Shurale» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 2 (79). S. 24.
32. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* «Krasnyj mak» i sovetskaya povsednevnyaya kul'tura. Istoricheskie ocherki. K 95-letiyu baleta. SPb.: Svoe izdatel'stvo, 2022. 90 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Туминская О. А. — д-р искусствоведения, зав. сектором эстетического воспитания методического отдела, olgmorgun@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tuminskaya O. A. — Dr. Habil. (Art History), Head of the Aesthetic Education Sector of the Methodological Department olgmorgun@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-0160-8299
Researcher ID: P-5399-2016

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.071.5

ВОПЛОЩЕНИЕ МЕТОДИЧЕСКИХ ИДЕЙ

А. Я. ВАГАНОВОЙ В ПРОГРАММАХ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ТЕХНИКУМА 1938–1940-ГО ГОДОВ

*Жирова В. В.*¹

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

Статья продолжает цикл работ, посвященных первым программам по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы. В фокусе исследования находятся материалы программ 1938–1940 годов Ленинградского государственного хореографического техникума, найденных в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (Ф. Р-259 Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (Ф. 242 А. Я. Вагановой) и в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 962 Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР). Экземпляры архивных программ содержат рукописные пометки А. Я. Вагановой, представляющие отдельный интерес для исследования. Расшифровка стенограммы совещания 1938 года по пересмотру программы старших классов дополняет картину об изменениях, внесенных в урок классического танца. Сравнительный анализ материалов с более ранними программами петербургско-ленинградской балетной школы позволяет оценить динамику эволюции техники классического танца.

Ключевые слова: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, А. Я. Ваганова, балет, классический танец, методика, балетная педагогика, учебная программа.

IMPLEMENTATION OF A. VAGANOVA'S METHODOICAL IDEAS IN LENINGRAD CHOREOGRAPHIC SCHOOL CLASSICAL DANCE CURRICULUM (1938–1940S)

*Zhirova V. V.*¹

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

The article continues the publications devoted to the first Saint Petersburg-Leningrad ballet school classical dance curriculums. The study focuses on the materials of the Leningrad choreographic school 1938–1940 curriculums found in the Saint Petersburg Central State Archive of Literature and Art (coll. 259, Vaganova Ballet Academy collection), Saint Petersburg State Museum of Theatre and Musical Art (coll. 242, A. Vaganova collection), and Russian State Archive of Literature and Art (coll. 962, Soviet of Ministers' Arts Committee collection). Copies of the archival curriculums contain handwritten notes by A. Vaganova, which provide a particular area of interest for the research. The transcript of the 1938 discussion on the revision of the high school ballet curriculum complements the picture of the changes introduced in the classical dance lesson. A comparative analysis with the earlier curriculums of the Saint Petersburg-Leningrad Ballet School allows us to evaluate the dynamics of the evolution of classical dance technique.

Keywords: Vaganova Ballet Academy, A. Vaganova, ballet, classical dance, methodology, ballet pedagogy, curriculum.

Программы по классическому танцу ЛГХТ¹, опубликованные в 1938–1940 годах, представляют собой результат унификации петербургско-ленинградской балетной школы в процессе становления методики А. Я. Вагановой. Содержание и история формирования более ранних программ 1895 [1], 1928 [2] и 1936 года [3] подробно раскрыты в статьях автора (см.: [4; 5; 6]. Изучению программ по классическому танцу также посвящены статья И. Л. Кузнецова [7] и учебно-методическое пособие И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе [8].

Программа по классическому танцу 1939/1940 учебного года хранится в двух экземплярах в ЦГАЛИ СПб² в фонде Академии Русского балета имени

¹ Ленинградский государственный хореографический техникум (ЛГХТ) — название Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой с 1928 по 1938 год.

² Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга — ЦГАЛИ СПб.

А. Я. Вагановой (Ф. Р-259) [9; 10]. Программа [9] имеет заголовок «Программа курса классического танца (для хореографических училищ)», из чего следует, что методические разработки были предназначены не только для использования в ЛГХТ. Они были составлены комиссией первого совещания по хореографическому образованию под председательством А. Я. Вагановой³ и утверждены начальником Главного управления учебными заведениями Л. Е. Шаповаловым⁴ 17 декабря 1938 года. Материал рассчитан на девять лет обучения. Терминология приведена на французском языке, с русскими уточнениями. Методические указания, в отличие от предыдущей программы 1936 года [3], минимизированы. Учебные материалы распределены по разделам: у палки, на середине, аллегро и на пальцах [9]. Есть уточнение отдельных движений, исполняемых в мужском классе.

Второй экземпляр — «Новая программа на 1939–40 год» [10] — представляет собой машинописную программу с элементами рукописи А. Я. Вагановой (французские термины написаны ее рукой). Датировка и авторы-составители не обозначены. По своему содержанию программа дублирует «Программу курса классического танца (для хореографических училищ)» [9], поэтому можно предположить, что этот материал [10] предшествовал утвержденной программе [9].

В фонде А. Я. Вагановой (ф. 254) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства хранятся еще два экземпляра программы: машинопись [11] и машинопись с рукописными пометками А. Я. Вагановой [12], датированные 1938 годом, но по содержанию совпадающие с «Программой курса классического танца (для хореографических училищ)» [9], из чего можно сделать вывод, что это были черновые разработки.

В ЦГАЛИ сохранился стенографический отчет «совещания по пересмотру классического танца от 27 ноября 1938 года» [13], на повестке дня которого было внесение изменений в программы шестого и седьмого классов, первого и второго курсов ЛГХТ⁵. В обсуждении были затронуты некоторые движения из других классов. В нем участвовали А. Я. Ваганова, Е. В. Ширипина, М. Ф. Романова, Е. Н. Гейденрейх, Л. С. Петров. Председателем совещания был К. М. Сергеев, занимавший должность художественного руководителя ЛГХТ с 1938 по 1940 год. В стенограмме зафиксированы реплики участников

³ Совещание проходило в Москве в декабре 1938 года.

⁴ Шаповалов Леонид Емельянович (1902–1955) — искусствовед, педагог, театральный деятель, директор Малого театра (1943–1950), работал в Комитете по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР.

⁵ На тот момент в ЛГХТ обучение составляло 9 лет (7 классов и 2 курса) и осуществлялось по программе 1936 года [3].

совещания. Высказывания К. М. Сергеева и А. Я. Вагановой были доминирующими. Копия отчета [14] хранится в фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства.

В основу статьи лег анализ утвержденной «Программы курса классического танца (для хореографических училищ)» [9], содержание которой рассмотрено в хронологической последовательности прохождения материала по классам. Формулировки балетной терминологии употребляются в варианте написания, используемого в программе [9].

Первый класс

На первом году обучения изучались «первоначальные упражнения для усвоения принятой в классическом танце постановки ног, рук, корпуса и головы» [9, л. 2]. Все позиции ног, кроме четвертой⁶, были рекомендованы к изучению двумя руками за палку, и по мере освоения — одной. Четвертая позиция проходила позднее, когда ученик уже исполнял экзерсис, держась одной рукой за палку.

К трем позициям рук добавилось подготовительное положение из методики А. Я. Вагановой. *Demi-plié* выполнялось только по четырем позициям ног, по непонятной причине отсутствовала вторая, присутствовавшая во всех более ранних программах [1; 2; 3]. При этом большое *plié* (в предыдущих программах использовался термин *grand plié*) было рекомендовано к исполнению по пяти позициям.

Формы *battement tendu* были те же, что и в предыдущей программе 1936 года [3], но иначе структурированы: отдельно перечислены *battements tendus* из первой и из пятой позиций. В отличие от программы 1936 года *battement frappé* и *double frappé* (в прошлой программе употреблялся термин *battement frappé double* [3, с. 12]) изучались во всех направлениях, а не только в сторону. Исходя из комментария, что *plié soutenu* «служит подготовкой к *assemblé*» [10, л. 19], можно утверждать, что термин является синонимом *assemblé soutenu*, исполняемого исключительно на пальцах на третьем году обучения программы 1936 года [3, с. 24]. Градус исполнения *battement fondu* не уточнен, поэтому сложно предположить, как оно первоначально изучалось: носком в пол (в соответствии с методикой А. Я. Вагановой [15, с. 60] и программой 1936 года [3]) или сразу на 45°. В программе есть замечание, что *battement relevé lent*, *grand battement jeté* и *battement développé* в направлении назад вначале изучались лицом к палке. Таким же образом шло освоение *relevé* на полупальцах и пальцах по I, II

⁶ Использованы все русские и французские термины и формулировки из программы.

и V позициям. Следовательно, постановка девочек на пальцы осуществлялась уже на первом году обучения. В экземпляре, хранящемся в фонде А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, есть рукописное примечание А. Я. Вагановой, что эти движения изучались в конце года [12].

Следующим в программе стояло *pas de bourré* без перемены ног на полупальцах. Ранее это *pas* изучалось только в экзерсисе на середине, в котором на этом году обучения к освоению были рекомендованы все упражнения у палки, кроме *rond de jambe en l'air*. Относительно прошлой программы [3] добавился *petit battement sur le cou-de-pied*. Осуществлялась «постановка рук и головы в позициях и позах: *croisée*, *effacée*, *écartée* и трех арабесках (все позы на полу)» [12]. В предыдущей программе сразу были представлены четыре формы *arabesques* [3, с. 16]. Для изучения на середине рекомендованы три *port de bras*, предположительно соответствующие первым трем *port de bras* по методике А. Я. Вагановой.

Кроме маленьких прыжков по I, II и V позициям, на первом году обучения изучались *petit changement de pied*, *petit échappé*, *assemblé*, *balancé* и *jeté*. По программе 1936 года этот материал стоял на год позже [3, с. 16]. Все прыжки первоначально были рекомендованы к освоению в положении, стоя лицом к палке (*jeté* исполнялось исключительно у палки).

В экземпляре фонда А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства [12] есть рукописная правка А. Я. Вагановой: «*battement pointé*, [с пометкой] отдельно закрывать в V позицию» [12]. В экзерсисе у палки второго класса это движение вычеркнуто и рядом стоит знак вопроса [12], из чего следует, что задумывался его перенос на первый год обучения. В итоговой версии программы *grand battement pointé* остался во втором классе.

Второй класс

Материал второго года обучения включал в себя «движения, служащие, развитию силы ступни путем начальных упражнений на полупальцах и пальцах» [9, л. 4]. Экзерсис у палки частично начинал исполняться с подъемом на полупальцы, то есть на год раньше, чем в предыдущих программах. При этом не уточнена их высота (низкие или высокие). Новым движением, не встречающимся ранее, является *préparation* (подготовка) к *rond de jambe par terre*. По методике А. Я. Вагановой [15, с. 66] он исполняется следующим образом: 1) исходное положение: I позиция ног, рука в подготовительном положении; 2) *demi-plié* по I позиции; 3) открытие ноги вперёд на *plié* одновременно с рукой в I позицию; 4) *demi-rond* до положения в сторону с одновременным вытягиваем опорной ноги и открытием руки на II позиции.

Как и в предыдущих программах 1928 и 1936 года, к *rond de jambe par terre* добавлялась обводка ноги на *plié* в конце движения. *Battements fondus* и *frappés* в первом полугодии исполнялись с открытием ноги на 45°, а к концу года — с подъемом на полупальцы [9, л. 4]. Соответственно, можно сделать вывод, что на первом году обучения эти движения изучались носком в пол. *Petits battements sur le cou-de-pied* и *battement soutenu* также были рекомендованы к исполнению с подъемом на полупальцы. Еще одним новым движением, ранее не использованным в программах, является *temps relevé*. В программе оно выделено как самостоятельное движение и *préparation* к *rond de jambe en l'air*. М. Ф. Романова на совещании по пересмотру программы отметила, что «...нигде нет *temps relevé*, только *grand temps relevé*» [13, л. 3], после чего К. М. Сергеев предложил добавить это движение в программу второго класса [13, л. 3]. Движение *battement développé passé* приобрело современное название и было рекомендовано к изучению на год раньше [3]. Аналогично с программой 1936 года [3]: в экзерсис включались большие позы и *grand battement pointé*. К освоению добавлялся *battement développé demi rond de jambe*.

Экзерсис на середине изучался без подъема на полупальцы. Учебный материал совпадает с предыдущей программой. Отдельно стоит отметить включение в программу четвертого арабеска⁷ и *port de bras*. Это подкрепляет гипотезу, что *port de bras* пронумерованы по методике А. Я. Вагановой, так как четвертое *port de bras* является подготовкой к четвертому *arabesque*.

Материал раздела аллегро повторял программу 1936 года, с тем отличием, что с опережением на год изучались *sissonne ouverte* (носком в пол, к концу года — на 45°) и *grand changement de pieds*.

На пальцах большая часть материала проходила на год быстрее (*échappé*, *glissade*, *assemble soutenu*), *pas de bourré* с переменной ног — на два. С одной стороны, это обоснованно, так как движение было изучено у палки, с другой, — оно не было вынесено для освоения на полупальцах на середине, то есть сразу осваивалось в конечной форме.

Третий класс

На третьем году обучения ставились следующие задачи: «Развитие связи между положениями и поворотами головы и корпуса, в позах и упражнениях. Начиная с этого года [необходимо было] обратить внимание на выразительность поз в экзерсисе, адажио и аллегро» [9, л. 5]. Пройденные в прошлом году движения (с добавлением *temps relevé* на 45° и *rond de jambe en l'air*), исполняемые с отдельным подъемом на полупальцы, начинали осваиваться

⁷ Формулировка сохранена.

на невысоких полупальцах. Форма *battement soutenu* на 90° до этого момента не встречалась в программах.

Подъем на полупальцы добавлялся к *grand développé* у палки и на середине (кроме *écarté*), и ко всем ранее пройденным движениям экзерсиса. Отдельного раздела адажио в этой программе [9] нет, но есть рекомендация его исполнения с комбинациями из различных поз [9, л. 6] и всех форм *port de bras*. На год раньше, чем по программе 1936 года [3, с. 20], начиналась подготовка к турам из IV, V и II позиций. В рассматриваемой программе [9] опять используется термин *тур*, а не *pirouette*, но есть уточнение, что он исполняется *sur le cou-de-pied*⁸.

Материал аллегро идентичен программе 1936 года, за исключением *sissonne fermée*, *pas de basque en tournant* (в предыдущей программе использовалось русское обозначение «по кругу» [3, с. 24]) и *grand échappé*. В экземпляре фонда А. Я. Вагановой при упоминании *double assemblé* зачеркнут комментарий «без перемены ног» [12]. Можно предположить, что обсуждался вопрос о смене названия движения, которое так и не было утверждено. Новым движением, не встречающимся ранее, является *balancé en tournant*, исполняемое «с разных ног, с вращением в одном направлении» [9, л. 7]. Во всех направлениях исполнялось *pas de bourrée suivi*, изучаемое в прошлой программе только на пальцах.

В программе 1939 года произошел «сдвиг» в сторону более раннего освоения пальцевой техники. Движения представлены на год раньше относительно предыдущей программы [3]. *Relevé sur un pied* получило термин *sissonne simple sur le cou-de-pied*. Новыми движениями являются *échappé* по IV позиции и *jeté*.

Четвертый класс

Новыми задачами четвертого класса являлись: «Проработка различных поворотов и упражнений для выработки устойчивости (*aplomb*) при исполнении туров. Начало изучения заносок и выработки силы ног в движениях на пальцах» [9, л. 8]. В экзерсис у палки интегрировались полуповороты. Термин *ballotté* получил название *développé ballotté* на 90°, что конкретизирует прием его исполнения. В остальном материал идентичен программе 1936 года [3, с. 24].

На середине экзерсис исполнялся на полупальцах. Впервые принцип исполнения движений *en tournant* начал применяться к *battement tendu* и *battement tendu jeté*. *Jeté* на полупальцах на половину тура с продвижением в сторону в предыдущей программе имело термин *petit jeté en tournant* и изучалось на два

⁸ О смене термина упомянуто в учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе [8, с. 73].

класса позднее [3, с. 30]. Начиналась подготовка для туров в позах на 90° из IV и II позиции, что также являлось новой формулировкой (заменившей термин *préparation*). *Pirouette lente* [3, с. 27] из пятого года обучения по программе 1936 года вновь обрел наименование *tour lent*, ранее используемое в программе 1928 года [2, с. 11].

Темп прохождения материала аллегро продолжал опережать предыдущую программу. Синхронно изучались *pas emboité* на 45° (в прошлой программе использовался термин *pas emboité de face* [3, с. 25]) и *grand sissonne ouverte* на 90°. На год раньше в новой программе стояли *pas de chat* и *pas chassé*, на два — *sissonne tombé*. Новым движением, не встречавшимся ранее в программах, является *temps lié sauté* на 45°, которое А. Я. Ваганова описывала как последовательность из маленьких *sissonnes tombés* [15, с. 83], поэтому их введение в программу на этом году обучения являлось оправданным. Подраздел *pas battu* в прошлой программе назывался *batterie*, его наполнение было идентичным [3, с. 26] — так же, как и материал, изучаемый на пальцах в женском классе. В программе из фонда А. Я. Вагановой (ф. 254) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства написано, что «пропущено *pas balloné* с отлётом к ноге» [12]. На год раньше относительно программы 1936 года [3] изучалось *coupé balloné* на пальцах.

В рукописном варианте программы на середине добавлен один тур, в раздел аллегро — *pas chassé* [10, л. 25].

Пятый класс

Задачами пятого класса были: «Усвоение техники тура с разных приемов. Развитие выразительности движения» [9, л. 10]. Движения, изучаемые у палки, идентичны с прошлой программой [3, с. 27], с уточнением, что экзерсис исполнялся с включением в комбинации поворотов и переходов с одной ноги на другую [9, л. 10]. *Grand temps relevé* на 90° изучался в предыдущих программах на седьмом году обучения на середине вместе с туром. Включение этого движения в экзерсис у палки является важным подготовительным этапом для изучения туров в большие позы. На совещании 1938 года его предложила добавить А. Я. Ваганова, после чего ее рекомендация была утверждена К. М. Сергеевым [13, л. 3].

К новым движениям на середине, ранее не встречающимся ни в одной программе, относились *temps lié* на 90° (также исполнялось с прыжком), медленные повороты с переходами из одной позы в другую и туры *sur le cou-de-pied* с глубокого плие с I и V позиций. По программе В. И. Степанова [1] на четвертом году обучения изучались вскоки с *grand plié* в различные положения на полупальцах (*grand plié en position, s'élever sur la demi-pointe et l'autre jambe en balance: en avant, de côté, en arrière, en attitudes, en arabesques*) и пальцах (*grand*

plié en position, s'élever sur la pointe et l'autre jambe en balance: en avant, de côté, en arrière, en attitudes, en arabesques) [1, с. 260].

Brisé в разделе аллегро изучалось сразу вперед и назад (в предыдущих программах [2; 3] – только вперед). В остальном он идентичен с программой 1936 года [3, с. 27]. Усложнением стало введение на год раньше большого прыжка *grand assemblé* и туров в воздухе для мужского класса. На два класса раньше по предложению Е. В. Ширипиной [13, л. 5] вводилось *pas couru*. Относительно исполнения этого движения как подхода для *grand jeté*, А. Я. Ваганова высказывалась категорически против, считая его «вредным» [13, л. 9]. К. М. Сергеев утвердил изучать на этом году обучения *pas couru* как самостоятельное, а не связующее движение [13, л. 9].

Новым движением в пальцевой технике являлось исполнение *petit changement de pied* на пальцах, с уточнением, что включение этого *pas* должно происходить по усмотрению педагога [9, л. 11], так как требует особой крепости стопы. *Jeté en tournant* с продвижением в сторону изучалось на два года раньше относительно программы 1936 года [3, с. 30].

Шестой класс

Основной задачей шестого года обучения являлась подготовка к большим прыжкам [9, л. 12]. В экзерсис у палки по рекомендации А. Я. Вагановой [13, л. 2–3] добавлялись одинарные туры, то есть на год раньше, чем в программах 1928 [2] и 1936 [3] годов. *Grands battements jetés* исполнялись в более быстром темпе. Из программы исключены *grand battement de cuisse*, что примечательно, так как на совещании по пересмотру программы К. М. Сергеев поднимал вопрос о том, почему *grand battement de cuisse* вперед и назад были рекомендованы только для женского класса. Но дискуссии о том, чтобы полностью убрать это движение из программы или перенести в другой класс, не было [13, л. 2–3].

Программа экзерсиса на середине сильно видоизменена и направлена на изучение различных вращений. Новой формой *grand battement* является *grands battements jetés balancés* во II позицию, исполняемый с работой корпуса, то есть с наклоном в сторону, совершаемым вместе с броском ноги. *Rond de jambe en l'air* изучался *en tournant*, без уточнения, с подъемом на полупальцы или стоя на целой стопе. Движение включено в программу по рекомендации К. М. Сергеева [13, л. 3]. *Flic-flac* также исполнялся *en tournant* в том же классе, что и в материалах программы 1936 года [3, с. 29]. В программу прибавилась новая форма *temps lié* на 90°, изложенная в «Основах классического танца» [15, с. 83] А. Я. Вагановой. Еще одной новой формулировкой является «два круга *sur le cou-de-pied*» [9, л. 12], в программе 1936 года она применялась только к большим *pirouette* [3, с. 29], которые одновременно по двум программам изучались на шестом году обучения. На совещании А. Я. Ваганова

предложила ввести *grand temps relevé* в программу пятого года обучения, но К. С. Сергеев рекомендовал это движение к освоению в пятом классе у палки, а в шестом — на середине [13, л. 3]. Е. Н. Гейденрейх высказалась за добавление *battement divisé en quarts* по 1/2 поворота в комбинации адажио [13, л. 3], но эта форма так и не была включена в программу. *Grand fouetté* без круга, *effacée*, вперед и назад — это аналог *grand fouetté* седьмого года обучения по программе 1936 года [3, с. 31].

В аллегро целый ряд прыжков изучался на год раньше, чем по программе 1936 года: *sissonne simple en tournant en dehors et en dedans, soubresaut, jeté fermé, jeté fondu*, маленькое *emboîté en tournant* и два тура в воздухе для мужского класса. *Sissonne simple en tournant* М. Ф. Романова предложила ввести как подготовительное движение для *sissonne ouverte*. А. Я. Ваганова была с ней не согласна и утверждала, что оба движения должны остаться в программе седьмого года обучения [13, л. 2]. К. М. Сергеев утвердил предложение М. Ф. Романовой. По рекомендации А. Я. Вагановой *brisé dessus et dessous* были добавлены и начали изучаться по программе не только в мужском классе, но и в женском. Еще одним ее методическим уточнением было, что необходимо «начинать проработку кабриоля с положения *effacée* вперед и назад, проработав — делать на *effacée* вперед и назад» [13, л. 4]. На совещании шла дискуссия относительно *jeté fermé* и *jeté fondu*. А. Я. Ваганова предлагала перенести *jeté fermé* в пятый класс, М. Ф. Романова — в шестой. Е. В. Ширипина была против предложения А. Я. Вагановой, аргументируя, что в пятом классе «все прыжки делаются на месте, кроме *sissonne*» [13, л. 5], и что на этом году обучения «имеются дети по 14 лет с очень слабыми ногами» [13, л. 5]. В итоге обсуждения К. М. Сергеев утвердил *jeté fermé* и *jeté fondu* на шестом году обучения. Предложение А. Я. Вагановой о переносе *petit jeté en tournant* было также отклонено. По ее рекомендации было введено новое движение — *jeté passé*. Изначально она предлагала добавить его в программу четвертого года обучения вместе с *pas de chat*, аргументируя тем, что эти прыжки имеют аналогичный принцип исполнения. Но Е. Н. Гейденрейх была против расширения программы, и движение было утверждено К. М. Сергеевым для программы шестого класса. Отдельно обсуждалась методика исполнения прыжка *grand jeté*, который было решено исполнять из пятой позиции, без *sissonne tombé*. В программе 1936 года были указаны оба варианта [3, с. 20]. По предложению К. М. Сергеева *tour en l'air* оставили для освоения исключительно в мужском классе [13, л. 6].

Упражнения на пальцах идентичны программе 1936 года [3], кроме добавленного движения *glissade en tournant*, исполняемого с продвижением в сторону [9, л. 14]. На совещании А. Я. Ваганова рекомендовала исполнять *sissonne ouverte* на 45°, а не на 90°, но ее предложение было отклонено [13, л. 6]. Стоит

отметить, что *pirouette sur les pointes* было решено перенести в пятый класс из шестого [13, л. 6], но он не был добавлен ни в один из годов обучения, предположительно — по редакционной ошибке.

Седьмой класс

Задачи седьмого года обучения — «Окончание изучения основных движений классического танца и их сценическая отделка» [9, л. 14]. В экзерсис у палки вводилось новое движение *battement battu sur le cou-de-pied*. Его аналог *battements serrés* изучался по программе В. И. Степанова на третьем году обучения [1, с. 260].

Материалы, изучаемые на середине, идентичны программе 1936 года [3, с. 30–31].

В разделе аллегро по результатам совещания был проведен пересмотр некоторых движений. М. Ф. Романовой и А. Я. Вагановой был поднят вопрос об уровне сложности *sissonne-soubressaut* из программы 1936 года [3, с. 32], в результате движение было исключено из обязательного освоения. По рекомендации, на которой настояла А. Я. Ваганова, был включен прием исполнения *grand jeté attitude, arabesque, с coupé et préparation* [9, л. 9]. Добавились новые прыжки: *sissonne renversée* (предложение К. М. Сергеева [13, л. 9]), *sissonne fermée battu* (предложение А. Я. Вагановой [13, л. 11]) и *sissonne ouverte battu* на 45° (предложение Е. В. Ширпиной [13, л. 15]), с уточнением, что для мужского класса движение выполнялось с усложненной заноской. *Sissonne battu* стоял в программе пятого года обучения В. И. Степанова [1, с. 261], в программах 1928 и 1936 годов это движение не встречалось. Из программы 1928 года [2, с. 13] был возвращен *entrechat six*. К новым большим прыжкам добавились *assemblé en tournant* и *grand pas de basque* [9, л. 14]. Последний был предложен А. Я. Вагановой [13, л. 11]. *Entrechat six volé* был рекомендован в мужском классе на два года раньше, чем в программе 1936 года [3, с. 34]. *Tours chaînés* на полупальцах изучались на год раньше, чем в программах 1928 и 1936 годов, где на восьмом году обучения шло одновременное освоение этого вращения на полупальцах и пальцах (в женском классе).

Восьмой класс

Задачи восьмого года обучения — развитие «техническ[ого] образовани[я] по классическому танцу [и] продолжение сценической отделки пройденных движений и комбинаций» [9, л. 15]. В экзерсис у палки добавлялись двойные туры, как и в программах 1928 [2] и 1936 [3] годов.

В экзерсисе на середине изменений не было.

Единственный новый прыжок — это *rond de jambe en l'air sauté* на 90°. По предложению А. Я. Вагановой к турам на пальцах было добавлено уточнение

об их исполнении с различных приемов [13, л. 14]. Во время совещания также поднимался вопрос об изучении двойных туров *en dedans* на год позже, чем *en dehors* [13, л. 14], что не было зафиксировано ни в одной программе.

Девятый класс

Задачи девятого года обучения заключались в «овладении наиболее сложными движениями классического танца и сценической отделке всего комплекса движений» [9, л. 16]. Экзерсис у палки исполнялся в более быстром темпе.

На середине новых движений не было.

По рекомендации А. Я. Вагановой в раздел аллегро были добавлены *grande sissonne ouverte de volé à la seconde en tournant en dedans* и *grand fouetté sauté en tournant en dehors et en dedans* [13, л. 15]. Первое движение она использовала в вариации Дианы из вставного *pas de deux* «Диана и Актеон» в редакции балета «Эсмеральда» 1935 года. А. Я. Ваганова высказалась против изучения *grand pas de chat*, утверждая, что его «никто правильно не делает» [13, л. 13]. К. М. Сергеев выступил за сохранение этого прыжка в программе, так как «всякое движение обогащает комплекс знаний ученика» [13, л. 15]. После дискуссии *grand pas de chat* был перенесен из программы восьмого класса в девятый. Из программы шестого-седьмого годов обучения В. И. Степанова в женский класс добавились туры в большие позы на пальцах (предложение А. Я. Вагановой [13, л. 14]), в мужской класс — *entrechat-sept* [1, с. 262] и еще более усложненный вариант заноски — *entrechat-huit*, встречающийся впервые. *Grande pirouette* и *grand fouetté en tournant* на пальцах изучались на год позже, чем в предыдущих программах. К новым, ранее не изучаемым движениям раздела *allegro*, также добавились *jeté par terre en tournant* и туры *sissonne tombé* (по диагонали и по кругу в быстром темпе) [9, л. 17]. На совещании Е. В. Ширипина поднимала вопрос изучения туров по кругу, которые, по словам А. Я. Вагановой, в школе делались «отвратительно» [13, л. 14]. К. М. Сергеев предложил изучать вращения по кругу на последнем году обучения, но это так и не было отражено в программе. К пальцевой технике добавились прыжки на одной ноге, с пометкой согласно «индивидуальным возможностям учащихся» [9, л. 18].

Стоит отдельно отметить, что, согласно стенографическому отчету [13], большая часть предложений А. Я. Вагановой была отклонена К. М. Сергеевым. В 1937 году А. Я. Ваганова была снята с должности художественного руководителя Кировского театра⁹. Ее деятельность была критически оценена в статье

⁹ Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова или Кировский театр — название Мариинского театра с 1935 по 1992 год. А. Я. Ваганова занимала должность художественного руководителя Кировского театра с 1931 по 1937 год.

«О Ленинградском балете» в газете «Советское искусство» от 23 декабря 1937 года [16], подписанной Т. М. Вечесловой, О. Г. Иордан, Е. М. Люком, Г. С. Улановой, Л. С. Леонтьевым, А. В. Лопуховым, К. М. Сергеевым и В. М. Чабукиани. По их мнению, авторитарность А. Я. Вагановой мешала творческому процессу и «нанесл[а] огромный вред в создании нового советского репертуара» [16, с. 5]. Несмотря на то, что педагогическая и методическая деятельность Вагановой как «одного из лучших педагогов ленинградской школы» была высоко оценена, по высказываниям труппы, как «художественный руководитель [она] не справилась со своей задачей» [16, с. 5], что поколебало ее авторитет.

В фонде А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства был найден еще один машинописный экземпляр программы на 1939/1940 учебный год с рукописными правками А. Я. Вагановой [17]. Отдельное внимание она уделила уточнению музыкальных длительностей и тактовых раскладок выполнения движений. Еще одной новацией стало предложение исполнять ряд прыжков в позы. Содержание программы [17] дублирует утвержденную программу [9] на 1939–1940-й учебный год, поэтому повторно рассмотрено не будет. Исследовательский интерес для анализа представляют методические комментарии (пометки) Вагановой.

Согласно этому варианту программы на первом году обучения изучение позиций рук осуществлялось «спиной к палке, стоя в нормальном положении ног» [17]. В исполнении *demi-plié* вновь добавлена вторая позиция, поэтому можно предположить, что в предыдущей программе [9] ее отсутствие было редакционной ошибкой. Относительно *battement relevé lent* А. Я. Ваганова уточняла, что при первоначальном освоении движения необходимо поднимать ноги невысоко [17]. *Battement développé* и *rond de jambe en l'air* были рекомендованы к изучению во втором полугодии. Добавленные в программу *relevés* на одной ноге изучались в конце года. Маленькие прыжки были переименованы в *temps levés sautés* на двух ногах. К *petit changement de pied* приведена музыкальная раскладка исполнения прыжка на один такт 4/4: раз — *plié*, два — прыжок, три — вытянуться, четыре — пауза. *Petit échappé* первоначально изучался на два такта 4/4. У *balancé* стоит пометка, что со второго класса необходимо учить движение назад [17]. К прыжкам добавлен *sissonne simple*.

Отдельно на обороте листов программы зафиксированы рекомендации А. Я. Вагановой по постановке на полупальцы. Она писала, что название «полупальцы» условно. Оно обозначает положение, когда пятка отрывается от пола на небольшую высоту, то есть на половине ступни «держится вся фигура» [17]. При высоких полупальцах «ступня до предела вытянута вверх и упор [осуществляется] на “подушечки»» [17]. Учить подниматься на полупальцы необходимо с ощущением половины ступни, не сворачивая пятки назад.

Для освоения выворотных высоких полупальцев, которые также способствуют развитию подъема, необходимо выполнять большое количество повторов. Сначала исполнять высоко вне зависимости от выворотности, в дальнейшем — усиливать ее соблюдение [17].

В экзерсисе второго года обучения *rond de jambe en l'air* к концу года рекомендовано исполнять на 1/4 музыкального материала. В аллегро маленькое *échappé*, *glissade*, *assemblé* изучались в маленькие позы *croisé* и *effacé* с первоначальным изучением на 4/4, к концу года — на 2/4. Относительно *pas de basque* есть пометка: «...необходимо объяснить, что он является вальсовым движением» [17]. А. Я. Ваганова добавила *échappé* на одну ногу, ранее изучавшееся только как пальцевое движение.

В третьем классе в экзерсис у палки включены повороты с двух ног на пол тура и *soutenu en tournant* в пол поворота. Стоит комментарий, что эти движения можно перенести во второй класс. В разделе аллегро зафиксированы рекомендации относительно выполнения маленьких *changement de pied* в конце урока на 1/4 музыкального материала и освоения маленьких *jetés* в позы.

На четвертом году есть указание приучать к исполнению *rond de jambe par terre* и *en l'air* не только на 1/4, но и на 1/8. *Sissonne tombé* было рекомендовано проделывать в позы. Маленькие *changement de pied* с четвертого по шестой класс следовало выполнять на 1/8. Об исполнении заносок есть уточнение, что *échappé battu* к концу года делается со сложной заноской, то есть с пятой на вторую и со второй на пятую. В рекомендациях к пальцевому движению *jeté* в большие позы А. Я. Ваганова зачеркнула слова «вставать на пальцы» [17] и исправила их на «вскакивать» [17]. На год раньше в программу добавлено *assemblé soutenu en tournant*.

К движению экзерсиса у палки пятого класса *grand rond de jambe jeté* внесено уточнение, что его необходимо учить на 4/4 и к концу года исполнять на 2/4. К *temps lié* на 90° добавлено, что переход осуществляется на полупальцы [17]. Еще одним дополнением в программу являются туры в большие позы на полупальцах в медленном темпе, вращение добавлено на год раньше, чем в утвержденную программу [9]. В аллегро есть рекомендация изучать *rond de jambe sauté* с приема *sissonne ouverte*, а на пальцах — с *soupiré*. Перенесены на год раньше [9] прыжки *grande sissonne ouverte* и *grand jeté* из V позиции, есть указание на их исполнение «с отлётом» в направлении заданной позы. В раздел «пальцы» возвращены туры *sur le cou-de-pied*, отсутствующие в прошлой программе [9] предположительно по редакционной ошибке.

В экзерсис у палки шестого года внесено уточнение, какие именно туры необходимо включать в комбинации: из пятой и второй позиций, с *fouetté* и *temps relevé*. Последние также рекомендованы к изучению на середине.

К прыжку *soubressaut* дан комментарий относительно того, что его можно исполнять на пятом году обучения в первоначальном виде «без выгиба спины» [17].

В программе для седьмого класса дано уточнение, что *battements battus* необходимо исполнять на $1/8$ музыкального материала, а *grand rond de jambe jeté* — на $1/4$.

В движения у палки восьмого класса добавлено *fouetté* для применения в экзерсисе и адажио. Относительно *chaînés* есть уточнение, что вначале необходимо исполнять его медленно на $1/2$, в конце года — на $1/16$.

В программу девятого класса в аллегро добавлен *revoltade*, в пальцы — *grande sissonne tombé à la seconde en tournant en dedans* (без прыжка) [17].

Следующая программа по классическому танцу ЛГХУ на учебный 1940/1941 год [18] была обнаружена в ЦГАЛИ в фонде Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой в деле программы 1939–1940 года [19]. В программе 1940 года указан десятый год обучения с уточнением, что он «являлся периодом отшлифовки всего комплекса движений, в особенности сложных и ответственных комбинаций, пройденных в 9-м классе» [18, л. 49]. Программа первого года была рассчитана на 320 академических часов, все остальные — на 280. По своему содержанию и структуре она аналогична программе, утвержденной 17 декабря 1938 года. Методические комментарии из экземпляра А. Я. Вагановой в нее не включены. В программе отсутствуют *grand échappé* (третий класс) и *pas sougu* на пальцах (седьмой класс), можно предположить, что это редакционная ошибка.

Программа по классическому танцу 1940 года [19] также издана в сборнике программ по специальным дисциплинам для хореографических училищ на базе двух классов средней школы [21], хранящемся в РГАЛИ¹⁰, и учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе [8]. В составителях указана только А. Я. Ваганова. Материал полностью идентичен программе по классическому танцу ЛГХУ на учебный 1940–1941 год [18]. Не указано только количество часов, отводимых на его освоение.

В фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства также имеются две версии программы 1939 года [22; 23]. Первая программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы [22] рассчитана на шесть лет обучения. Вторая программа национального отделения [23] — на семь лет. Содержание этих программ [22; 23] не рассматривается в статье, так как с методической точки зрения они являются адаптированными версиями программ полного цикла обучения 1939–1941 годов [9, 19]. Во вступительном

¹⁰ Российский государственный архив литературы и искусства — РГАЛИ.

слове к программе [22] шестилетнего цикла А. Я. Ваганова писала, что, «учитывая более краткий срок хореографического обучения, [она] сократила ряд движений, отказавшись от того, что не является безусловно необходимым» [22]. В младшие классы был добавлен «ряд дополнительных движений, взятых из программы средних классов» [22]. Стоит отметить, что в программе на базе четырех классов средней школы [22] А. Я. Ваганова сделала прямые отсылки к книге «Основы классического танца» [15] с указанием номеров страниц.

При сравнительном анализе программ 1938–1940 годов с предыдущей программой 1936 года [3] можно сделать вывод об ускорении темпа прохождения материала, в частности, касающегося вращений, движений раздела аллегро и пальцевой техники. Изучение методического совещания 1938 года и рукописных комментариев А. Я. Вагановой позволяют обосновать эти изменения.

Из программы 1895 года В. И. Степанова в экзерсис у палки был возвращен аналог *battements serrés* — *battement battu sur le cou-de-pied*; *sissonne battu* (*fermé* и *ouverte*) и технически сложный прыжок с заноской *entrechat-sept*. Из программы 1928 года — *entrechat-six*. В экзерсис добавлен ряд новых, ранее не встречавшихся форм движений: *préparation temps relevé*, *grand temps relevé*, *soutenu* на 90° у палки; прыжок *sissonne renversée*, большое *assemblé en tournant*, *rond de jambe en l'air* на 90°, *jeté par terre en tournant*; *échappé* по IV позиции на пальцах, прыжки на пальцах на одной ноге. В программу на примере *battement tendu* и *battement tendu jeté* интегрирован новый принцип исполнения движений экзерсиса на середине *en tournant*.

Результатом исследования становится вывод о том, что программы 1938–1940 годов в полной мере отражают методические идеи А. Я. Вагановой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / сост. В. И. Степанов // Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 260–262.
2. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.
3. Учебные программы ЛГХТ / Е. И. Чесноков. Л.: ЛГХТ, 1936. 82 с.
4. Жирова В. В. Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2. С. 81–93.
5. Жирова В. В. Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени

- А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20.
6. Жирова В. В. Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 100–112.
 7. Кузнецов И. Л. Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: традиции ленинградской и московской балетных школ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 1. С. 78–88.
 8. Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М. Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 336 с.
 9. Программа курса классического танца (для хореографических училищ) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп.1. Д. 282. Л. 1–17.
 10. Новая программа на 1939–40 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп.1. Д. 282. Л. 18–32.
 11. Программа 1938 года. Машинопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 401.
 12. Программа 1938 года. Машинопись и рукопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-43.
 13. Стенографический отчет совещания от 27 ноября 1938 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 261. 16 л.
 14. Стенографический отчет совещания от 27 ноября 1938 года (копия) // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 330.
 15. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ – ГИХЛ, 1934. 192 с.
 16. О Ленинградском искусстве // Советское искусство. 1937. № 59 (405). 23 дек. С. 5.
 17. Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями А. Я. Вагановой // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-42.
 18. Новая программа по классическому танцу на 1940-41 учебный год ЛГХУ // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп.1. Д. 282. Л. 33–49.
 19. Программа курса классического танца // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. Л. 2–13.
 20. Учебная программа по классу классического танца на 1939–1940 учебный год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. 49 л.
 21. Сборник программ по специальным дисциплинам для хореографических училищ на базе 2-х классов средней школы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. 74 л.

22. Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-44.
23. Программа национального отделения 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-10.

REFERENCES

1. Programma zanyatij baletnymi tancami s primernym raspredeleniem uchebnogo materiala na sem' otdelov po stepeni trudnosti i slozhnosti ih / Sost. V. I. Stepanov // Borisoglebskij M. V. Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: LGHU, 1939. T. 2. S. 260–262.
2. Uchebnyj plan i programmy vstupitel'nyh ispytaniy / I. I. Sollertinskij. L.: LGHT, 1928. 16 s.
3. Uchebnye programmy LGHT / E. I. Chesnokov. L.: LGHT, 1936. 82 s.
4. Zhirona V. V. Uteryannye terminy i dvizheniya programmy po klassicheskomu tancu V. I. Stepanova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 2. S. 81–93.
5. Zhirona V. V. Uchebnaya programma po klassicheskomu tancu 1928 goda // Ezhegodnyj Al'manah studencheskogo nauchnogo obshchestva Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. S. 15–20.
6. Zhirona V. V. Znachenie uchebnoj programmy po klassicheskomu tancu Leningradskogo gosudarstvennogo horeograficheskogo tekhnika 1936 goda v stanovlenii metodiki A. Ya. Vaganovoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 3. S. 100–112.
7. Kuznecov I. L. Nekotorye rezul'taty sravnitel'nogo izucheniya programm obucheniya klassicheskomu tancu: tradicii leningradskoj i moskovskoj baletnyh shkol // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 1. S. 78–88.
8. Kuznecov I. L., Ciskaridze N. M. Programma klassicheskogo tanca. 100 let uluchshenij. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2021. 336 s.
9. Programma kursa klassicheskogo tanca (dlya horeograficheskikh uchilishch) // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 282. L. 1–17.
10. Novaya programma na 1939–40 god // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 282. L. 18–32.
11. Programma 1938 goda. Mashinopis' // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 401.

12. Programma 1938 goda. Mashinopis' i rukopis' // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 345 a-43.
13. Stenograficheskij otchet soveshchaniya ot 27 noyabrya 1938 goda // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 261.
14. Stenograficheskij otchet soveshchaniya ot 27 noyabrya 1938 goda (kopiya) // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 330.
15. *Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tanca*. L.: OGIZ – GIHL, 1934. 192 s.
16. O Leningradskom iskusstve // Sovetskoe iskusstvo. 1937. № 59 (405). 23 dec. S. 5.
17. Programma po klassicheskomu tancu s rukopisnymi ispravleniyami A. Ya. Vaganovoj // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 345 a 42.
18. Novaya programma po klassicheskomu tancu na 1940-41 uchebnyj god LGHU // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 282. L. 33–49.
19. Programma kursa klassicheskogo tanca // RGALI. F. 962. Op. 4. D. 494. L. 2–13.
20. Uchebnaya programma po klassu klassicheskogo tanca na 1939–1940 uchebnyj god // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 282. 49 l.
21. Sbornik programm po special'nym disciplinam dlya horeograficheskikh uchilishch na baze 2-h klassov srednej shkoly // RGALI. F. 962. Op. 4. D. 494.
22. Programma kursa klassicheskogo tanca dlya horeograficheskikh uchilishch na baze chetyrekh klassov srednej shkoly 1939 goda // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 345 a-44.
23. Programma nacional'nogo otdeleniya 1939 goda // Sankt Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Fond «Rukopisi i dokumenty». F. 242. GIK № 10371 / 345 a-10.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhirova V V. — Postgraduate Student; viozhiva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6042-0806

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ
ТРАКТОВОК ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Э. Т. А. ГОФМАНА «ЩЕЛКУНЧИК И МЫШИНЫЙ КОРОЛЬ»
НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЙ

*Васильев И. В., Краснова Л. Е.*¹

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

В статье анализируется опыт хореографических воплощений (интерпретаций) сказки Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» на балетной сцене в конце XX – начале XXI столетия. В основу анализа положена методология хореографической интерпретации литературных источников, использованная некоторыми российскими исследователями, концепция интерпретации хореографического текста. Научный анализ в искусстве подразумевает использование одного из трех подходов: стратегического, методологического, интерпретационного, либо их сочетания. Все они разбираются в статье с точки зрения балетоведения и затрагивают различные версии балета «Щелкунчик», созданные в последние десятилетия. Перспективу исследований в данном направлении представляет развитие современной балетоведческой науки, изучающей новые театральные сценические постановки и интерпретации общеизвестных классических сюжетов на хореографической сцене XXI века.

Ключевые слова: методология, искусствоведение, балет, балетоведение, методы исследования, «Щелкунчик», интерпретация.

FEATURES OF THE METHODOLOGY FOR RESEARCHING
CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONS OF THE FAIRY TALE
THE NUTCRACKER AND THE MOUSE KING BY E. T. A. HOFFMANN
ON THE BALLET STAGE AT THE END OF THE 20TH – BEGINNING
OF THE 21ST CENTURIES

*Vasiliev I. V., Krasnova L. E.*¹

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

The article analyzes the experience of choreographic embodiments (interpretations) fairy tales by E.T.A. Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King* on the ballet stage at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. The

analysis is based on the methodology of choreographic interpretation of literary sources, used by some Russian researchers, and the concept of interpretation of choreographic text. Scientific analysis in art involves the use of one of three approaches: strategic, methodological, interpretive, or a combination thereof. All of them are analyzed in the article from the point of view of ballet studies and touch on various versions of the ballet *The Nutcracker* created in recent decades. The prospect of research in this direction is represented by the development of modern ballet science, which studies new theatrical productions and interpretations of well-known classical plots on the choreographic stage of the 21st century.

Keywords: methodology, art history, ballet, ballet studies, research methods, *The Nutcracker*, interpretation.

Благодаря балетному наследию выдающегося русского композитора П. И. Чайковского и хореографический спектакль, и музыка для классического танца были подняты на уровень смысловых масштабов симфонической партитуры, а классический балет, как высшая форма сценического танца, обрел новую художественную парадигму, философско-эстетические перспективы и возможности развития.

На протяжении XX века «Щелкунчик» П. И. Чайковского прочно утвердил себя на мировой сцене в разных редакциях, версиях, исполнениях и трактовках. С точки зрения музыкального критика А. Г. Колесникова, создание различных трактовок балетов П. И. Чайковского современными авторами формирует у них иллюзию соавторства творческого действия, при этом на процесс творчества значительно влияют социальные изменения, общественные новации, вкусы, настроения и запросы зрителей [1, с. 42]. Колесников исследует особенности различающихся по историческому времени, социокультурному и художественно-эстетическому контексту отечественных и зарубежных постановок и интерпретаций указанного произведения. Для этого необходима не только балетная критика, но в первую очередь и общегуманитарный, и искусствоведческий ракурсы методологии в сочетании с разнообразными приемами и методами профессиональных балетоведческих исследований (включая философию и семиотику танца).

Методология — это одновременно и учение о методе, и наука о построении человеческой деятельности. Способность и предрасположенность людей к совершенствованию, анализу и развитию методологии всей своей деятельности — это вопрос о существовании, обновлении и дальнейшей жизни человека, его культуры и искусства в настоящем и будущем.

В искусствоведении как науке также развивается своя методология, а ее содержание, цели, объекты исторически изменяются по аналогии с процессами

художественной практики. В соответствии со специализацией видов искусств существуют литературоведение, музыковедение, театроведение, музееведение, балетоведение и др. По мнению С. Ю. Штейна, методологический инструментарий — это произвольный, интуитивный и даже эклектичный выбор автора исследования, который формируется по мере изучения объекта [2, с. 33]. Это замечание с большой точностью характеризует методологию исследования, которое ориентировано в первую очередь на решение важных задач современного балетоведения: интерпретации литературной классики на балетной сцене, возможностей ее прочтения, интерпретации, реконструкции; понимания сюжетов другой эпохи в пространстве современного постмодернизма и метамодернизма.

Более общий искусствоведческий контекст и методологический инструментарий искусствоведческих и балетоведческих изысканий формируется естественным образом в соответствии с решаемыми целями, задачами, а также нормами, используемыми в гуманитарных научных трудах. В современном театроведении примером использования научного подхода к методологии исследования во всей его полноте являются работы С. С. Мокульского, И. И. Соллертинского, Б. О. Костелянца, Л. И. Гительмана и некоторых других исследователей. В области театроведения сегодня можно выделить современных авторов, продолжающих и развивающих традицию театроведческой методологии в ее практическом применении, таких как В. И. Максимов и Л. И. Абызова. В изучении частных вопросов истории и теории театра, а также в рамках общего подхода к изучаемому ученым явлению В. И. Максимов демонстрирует сочетание доступных методов исследования с опорой на четкую методологическую базу. В работах В. И. Максимова [3] можно найти примеры использования формально-стилистического анализа («Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма»), иконографического («Мейерхольд и экспрессионизм»), иконологического подходов («Европейский театр 1960-х: от Брехта до Арто»).

В отечественном балетоведении одним из ведущих авторов, владеющих различными научно-исследовательскими подходами и методами, доступными искусствоведу, является Л. И. Абызова, чьи многочисленные исследования по истории балета опубликованы в последние десятилетия. Л. Абызова использует научную методологию искусствоведения как при создании частной биографии творческого деятеля [4], так и при изучении глобальных художественных явлений [5]. Все труды Л. Абызовой написаны с использованием историко-биографического, тематического и контекстуального подходов и включают в себя как объективный анализ изучаемого явления, так и создание нового объекта исследования, ранее не рассмотренного в таком контексте [6].

Современные исследователи методологии и методики в сфере балетоведения утверждают, что актуальность научных изысканий в хореографическом искусстве определяется необходимостью создания общего категориального аппарата, способного объективно оценивать искусство балета. Данный инструментарий не должен утяжелять систему и быть искусственно привнесенным; его задачей является исключение субъективизма, присущего критике балета [7, с. 79–84]).

При анализе исследования мы исходим из утверждения, что автор обладает определенными познаниями и информацией по избранной теме, заключающимися изначально в наборе сведений, первоисточников, изученных текстов, личных впечатлений и в профессиональном мастерстве. Научный анализ в искусстве подразумевает применение одного из трех подходов (либо их сочетания): стратегического, методологического, интерпретационного. Нами использовано сочетание методологического подхода, подразумевающего рассмотрение предмета (интерпретаций хореографических постановок или трактовок балета «Щелкунчик») как чего-то формально определенного, не являющегося условной идеей, а также интерпретационного подхода, который предлагает рассматривать разные форматы, уровни и стили интерпретации источника в разных спектаклях.

По словам С. Ю. Штейна, в самом искусствоведении существует три основных устойчивых методологических «конструктора», адаптированных к тому материалу, с которым в основном имеет дело исследователь-искусствовед, а также к тем вопросам, которые он решает: формально-стилистический анализ, иконографический и иконологический подходы [2, с. 39]. Все они в разных конкретных ситуациях, в разной степени могут быть более уместны и применимы собственно к театроведению и балетоведению. Прежде всего при анализе балетных спектаклей на определенный сюжет используют метод историзма, в основу которого положен гегелевский закон о неравномерности развития видов искусств в каждую конкретную эпоху.

В статье констатируется, что в настоящее время ставится много разных балетов под названием «Щелкунчик» в основном на сюжет Гофмана и обычно на музыку Чайковского. Интерес к этому произведению и партитуре зародился давно, существует постоянно и не утрачивает своей актуальности до настоящего времени. Поэтому авторы в своем исследовании предлагают характеристику историческому контексту (ранние версии «Щелкунчика» Иванова, Лопухова, Вайнонена и др., включая историю появления музыки Чайковского), которая необходима для всестороннего изучения данного литературного произведения в современных трактовках балета «Щелкунчик».

В ранних версиях «Щелкунчика» (у таких хореографов, как Иванов, Лопухов, Вайнонен и др.) необходимо дать характеристику историческому

контексту, который необходим для всестороннего изучения данного литературного произведения в современных трактовках этого балета. Обращаясь к видеоматериалам, которые позволяют анализировать постановки без посредников, так как, будучи профессионалом в области балета и балетной науки, можно позволить себе профессионально точно описывать спектакли, их пластическое решение, а также общие художественные принципы и структуру. Затем познаваемое (версии «Щелкунчика») рассматриваются с конкретных позиций взаимоотношения с литературным источником. Для работы с познаваемым широко применяется имеющая научная база — исследования других авторов, научные статьи, монографии, критические материалы. Анализируя разные постановки «Щелкунчика», нужно учитывать то, насколько раскрыт сюжет, сделаны ли в нем изменения, сохранена ли общая фабула и т. д. Для этого используется метод исторического описания, метод сопоставления, метод сравнительного анализа, метод обобщения и т. д. Все эти методы и виды познавательной активности формируют методологию исследования. Методология научного исследования позволяет изучить спектакли «Щелкунчик», поставленные в разные периоды истории балета, а также на разной национальной почве — в России и за рубежом, в историческом ракурсе и перспективе.

Мы видим, что первая половина XX века тяготела к близкой к тексту интерпретации источника, а вторая половина этого века и начало XXI столетия отличаются более индивидуальным и смелым взглядом на любые первоисточники. По мнению С. В. Лавровой, «...творческий мир также невероятно индивидуализирован и не стремится к типизации. Ведущей стратегией, способной привлечь внимание, становится эстетическая провокация, которая может носить характер поведенческого вызова, разрушая рамки общепринятых конвенциональных “норм”, а также осуществляться, не выходя за эти рамки, посредством вторжения в индивидуальное пространство, вовлекая реципиента в процесс взаимодействия, призывая к коммуникации» [8, с. 160].

Балетное искусство, будучи зависимым от путей развития культуры в целом, повторяет неравномерность изменений в социокультурном пространстве. В западном мире больше оригинальных авторских версий «Щелкунчика» (Борна, Мёрфи, Морриса, Бежара, Майо, Шпука и др.), что доказывает скачок в переходе мирового культурного сообщества к постмодерну. В России же, долгое время двигавшейся более традиционным путем в искусстве и культуре, превалировали классические и неоклассические версии «Щелкунчика». Системный подход позволяет нарисовать образ «художественной картины мира», в данном случае — общей картины созданных на основе текста Гофмана и партитуры Чайковского версий балета «Щелкунчик» как самостоятельных произведений, а также как целостного пласта хореографического искусства.

Искусствоведческие методы предполагают исследование явлений искусства с учетом условий их возникновения и взаимовлияния. В данном случае учитывается синтетическая природа балетного спектакля, во многом обуславливающая подход к его изучению.

Одним из научных методов исследования является систематизация сведений и данных и приведение их к единой картине. Отдельные постановки рассматриваются сначала индивидуально, учитываются параметры каждого отдельного спектакля, описываются выбранный постановщиком стиль, подход к трактовке источника. Затем спектакли суммируются по выбранным исследователем критериям, сводятся к некой системе. Данный подход является типичным для научного труда и дает возможность делать общие выводы на основании частных случаев. Выявляются специфические особенности балетного искусства как культурного явления через его отдельные проявления — спектакли на определенную тему и с определенной литературной и музыкальной первоосновой. Обобщение и переход от частного к целому расширяет проблематику исследования, ставит новые вопросы, в том числе — как влияет интерпретация первоисточника на развитие искусства в целом, насколько взаимосвязаны с оригинальным произведением созданные на его основе новые произведения искусства.

Одной из ключевых методологических схем является сравнительный анализ, который широко применяются в искусствоведении. Он заключается в выявлении признаков, которые дают возможность охарактеризовать схожесть и различия компонентов обособленных целостностей, и включает в себя четыре процедуры: анализ компонентов одной целостности, анализ компонентов другой целостности, сопоставление данных и обобщение. С целью создания более широкой картины художественного явления происходит сравнение версий «Щелкунчика», близких по сюжету к оригиналу и вольно его трактующих. Также делается сравнение подходов к работе с данным сюжетом, литературным произведением и музыкой, используемое чаще всего российскими и зарубежными хореографами, которые по-разному относятся к данной теме. В результате не происходит противопоставления разных целостностей друг другу (например, западного балета — отечественному или классических версий «Щелкунчика» — современным). Большая часть изучаемых спектаклей относится к последним нескольким десятилетиям, и все они зафиксированы на видео, поэтому возможно применение иконографического подхода.

Иконографией в широком смысле являются все фотоматериалы, эскизы костюмов и декораций, само декорационное оформление, на основе которых можно анализировать отдельную постановку или творчество деятеля балетного искусства, будь то балетмейстер, артист балета, художник театра. Это делает возможность изучать материал (хореографию, режиссуру, драматургию)

напрямую, то есть работать с первоисточником, его иконографией, делая на основании увиденного собственные выводы, и фиксировать наблюдения. Данный метод используется в искусствоведении с точки зрения личного взгляда исследователя, не через чужой опыт или научную базу, а эмпирическим способом. Иконографический подход влечет за собой иконологический подход, который «заключается в выявлении максимально возможного знания об определенной целостности, включенной в определенный контекст» [2, с. 37]. Под целостностью в данном случае подразумевается разнообразие версий «Щелкунчика», созданных с момента появления первого спектакля в 1892 году по настоящее время.

Методология исследования, имеющая применение конкретно в гуманитарной сфере, в частности в искусствоведении, включает такие подходы, как историко-биографический, тематический и контекстуальный. Историко-биографический подход содержит базовые сведения о литературном первоисточнике Гофмана, его интерпретации Чайковским в партитуре балета «Щелкунчик», а также в описании каждого отдельно изучаемого и анализируемого балетного спектакля. Тематический подход состоит в изучении разных постановок «Щелкунчика», сделанных разными авторами и являющихся отдельными продуктами, которые служат базовым материалом исследования и дают возможность рассмотреть выбранную тему. Контекстуальный подход незаменим в искусствоведении, так как изучаемое явление (интерпретация литературного источника в балете «Щелкунчик» в разных его сценических версиях) рассматривается не само по себе, а в обобщенном культурном контексте, в связи с историей балета в целом, в корреляции с различными, более широкими и глобальными явлениями и процессами.

В рамках изучаемой темы большое место занимает методология исследования интерпретации как философского и общекультурного понятия, имеющего свое преломление в балетном театре. Специфика художественной интерпретации «Щелкунчика» изучается и рассматривается с разных точек зрения: в аспектах трансформации смысла оригинального произведения, его художественных образов, способов воздействия на зрителя, влияния природы избранного сюжета для создания нового произведения вида искусства на конечный результат, мироощущение художника. Интерпретация рассматривается как самостоятельное явление в историко-культурном контексте, а также применительно к балету.

Одной из основ научного исследования является всесторонний анализ понятия «интерпретация» с точки зрения искусствоведения в рамках сочетания контекстуального и тематического подходов. Как отмечает в своей статье О. В. Грызунова (Кирпиченкова), балетный спектакль содержит в себе все выразительные средства театра, и поэтому термин «интерпретация» является

сложносоставным [9, с. 48]. Что касается хореографической интерпретации, то она представляет собой синтез партитуры и музыкальной основы балета, который закрепляется в либретто. Таким образом, сценарий и музыка — это фундамент хореографической интерпретации, однако сущность балетного спектакля позволяет изменяться его вербальной составляющей под действием автора [9, с. 48].

На основании общих положений теории хореографической интерпретации нами также прослеживается, как «прочтение» источника, являющегося основой для создания новых произведений искусства, реализуется в балетном театре, на примере разных постановок балета «Щелкунчик» по мотивам повести Э. Т. А. Гофмана и на музыку П. И. Чайковского.

Методология исследования опирается на создание единой целостной картины, складывающейся из единичных художественных явлений, — произведений балетного театра, созданных в результате интерпретации первоисточника, относящегося к другому виду искусства, в данном случае — к литературе. Речь идет о различных версиях балета «Щелкунчик», поставленных в разные эпохи разными авторами и сохраняющих взаимосвязь с литературным источником — повестью Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Мы сталкиваемся с проблемой синтеза искусств в балетном спектакле и взаимоотношений между несколькими видами искусства в рамках единого произведения. Речь идет о литературе, музыке, изобразительном искусстве и танце, которые образуют вместе балетную постановку. Важно проследить степень влияния разных видов искусства на хореографа и его мировоззрение, на конечный результат его творчества.

Произведение Гофмана, романтическое, с фантастическими мотивами, со сказочными событиями, подходило природе балетного искусства и хорошо сочеталось с его традиционной эстетикой. Как выяснилось, это соответствие не ограничивалось рамками использования классической хореографии, Гофман «подружился» и с авторами современных танцевальных воплощений этого балета.

Современная культура живет и обновляется благодаря осмыслению и использованию новой методологии. Современное искусство и художественная практика также требуют развития новой методологии для аналитики и понимания новых театрально-сценических постановок, постклассических и постмодернистских интерпретаций общеизвестных классических сюжетов на хореографической сцене XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колесников А. Г. Балетное наследие П. И. Чайковского на сцене Большого театра России в XX веке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 3. С. 41–50.
2. Штейн С. Ю. Методология в искусствоведении // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2017. № 4 (1). С. 32–46.
3. Максимов В. И. Театр XX–XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Чистый лист, 2019. 280 с.
4. Абызова Л. И. Игорь Бельский: симфония жизни. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 430 с.
5. Абызова Л. И. Мариус Петипа. Жизнь и творчество. СПб: Композитор, 2021. 272 с.
6. Абызова Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2017. 320 с.
7. Грибанова М. А., Васильев И. В. О методологии педагогики балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 79–84.
8. Лаврова С. В. Наблюдение за наблюдающим. Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 153–165.
9. Кирпиченкова О. В. (Грызунова О. В.) Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. С. 46–53.

REFERENCES

1. Kolesnikov A. G. Baletnoe nasledie P. I. Chajkovskogo na scene Bol'shogo teatra Rossii v XX veke // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2017. № 3. S. 41–50.
2. Shtejn S. Yu. Metodologiya v iskusstvovedenii // Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova. 2017. № 4 (1). S. 32–46.
3. Maksimov V. I. Teatr XX–XXI vekov. Teoriya. Rezhissura. Kritika. SPb.: Chistyj list, 2019. 280 s.
4. Abyzova L. I. Igor' Bel'skij: simfoniya zhizni. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. 430 s.
5. Abyzova L. I. Marius Petipa. Zhizn' i tvorchestvo. SPb: Kompozitor, 2021. 272 s.
6. Abyzova L. I. Istoriya khoreograficheskogo iskusstva. Otechestvennyj balet XX – nachala XXI veka: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2017. 320 s.
7. Gribanova M. A., Vasil'ev I. V. O metodologii pedagogiki baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 1 (54). S. 79–84.
8. Lavrova S. V. Nablyudenie za nablyudayushchim. Narcissizm v novoj muzyke i khudozhestvennoj kul'ture // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2014. № 5 (34). S. 153–165.

9. *Kirpichenkova O. V. (Gryzunova O. V.) Termin «interpretaciya» v teorii baleta i kriterij khudozhestvennoj znachimosti khoreograficheskoy interpretacii // Observatoriya kul'tury. 2017. T. 14. S. 46–53.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Васильев И. В. — канд. полит. наук, доц., доцент кафедры общей педагогики; fpk@vaganovaacademy.ru

Краснова Л. Е. — аспирант; larik-chayka@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasiliev I. V. — Cand. Sci. (Politics), Ass. Prof., Ass. Prof. of the General Pedagogy Chair; fpk@vaganovaacademy.ru

Krasnova L. E. — Postgraduate student; larik-chayka@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 784.4

ПЕСНОПЕНИЯ «СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ НА ОСЕТИНСКОМ ЯЗЫКЕ» АНИСИМА ДЗАТТИАТЫ В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ТРАДИЦИИ ОСЕТИН

*Кулова И. И.*¹

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

В статье рассматривается «Святая литургия на осетинском языке»¹ композитора Анисима Дзаттиаты в свете развития христианской богослужебной традиции осетин. В настоящее время эта традиция, в основе которой лежит практика Русской православной церкви, включает образцы, имеющие локальное (на территории Осетии) распространение и самобытный характер музыкально-интонационной составляющей. В данном контексте указанное выше сочинение представляет особый интерес как первое из созданных осетинскими авторами, охватывающее целое чинопоследование.

Для изучения произведения были привлечены методы полевого исследования, источниковедения, литературного и музыкального анализа. В результате осуществленной работы была выявлена связь «Святой литургии...» с русской православной певческой культурой, с одной стороны, и намечены некоторые параллели с народным музыкальным творчеством осетин — с другой; доказана цикличность сочинения и обоснована возможность его воплощения в рамках богослужения.

Ключевые слова: Анисим Дзаттиаты, осетины, богослужебное пение, православное богослужение, «Святая литургия на осетинском языке».

¹ Автор статьи придерживается перевода названия, предложенного самим композитором: «Святая литургия...», а не «Божественная литургия...», как принято называть чинопоследование в церковной практике.

THE HOLY LITURGY IN THE OSSETIAN LANGUAGE IN THE CONTECST OF THE CHRISTIAN LITURGICAL TRADITION OF THE OSSETIANS

Kulova I. I. ¹

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

The article examines the *Holy liturgy in the Ossetian language* by the composer Anisim Dzattiaty in the light of the development of the Christian liturgical tradition of the Ossetians. Currently, this tradition, which is based on the practice of the Russian Orthodox Church, includes samples that have a local (on the territory of Ossetia) distribution and the original nature of the musical intonation component. In this context, the above work is of particular interest as the first one created by Ossetian authors, covering the entire order of rites.

To study the work, methods of field research, source study, literary and musical analysis were used. As a result of the work carried out, the connection between the *Holy liturgy...* and the Russian Orthodox singing culture, on the one hand, and the folk musical creativity of Ossetians, on the other, was revealed; the cyclical nature of the work has been proven and the possibility of its implementation within the framework of worship has been substantiated.

Keywords: Anisim Dzattiaty, Ossetians, liturgical singing, Holy liturgy in the Ossetian language.

Сегодня основу богослужебного пения осетин составляют певческий канон Русской православной церкви и вошедшие в ее практику оригинальные авторские сочинения. Есть примеры взаимодействия православной певческой культуры осетин с певческой практикой Грузинской православной церкви, однако в настоящее время установить преемственность не представляется возможным из-за прерывистости развития христианских традиций в Осетии.

Осетинскому богослужебному пению свойственна самобытность, проявляющаяся в трансформации языковой и музыкально-интонационной сфер. Изменения первой связаны с возникновением переводов богослужебных текстов на осетинский язык, их постоянным усовершенствованием с целью достижения наиболее полного соответствия оригинальным образцам. Вторая характеризуется появлением локальных традиций пения и авторских сочинений

на богослужебные тексты (как на церковно-славянском, так и на осетинском языках), отражающих черты народной музыкальной культуры осетин².

Первый из дошедших до наших дней памятников осетинского богослужебного пения — «Церковный Обиход нотного пения с текстом на осетинском языке», подготовленный епископом Иосифом (Чепиговским) в период с 1864 по 1889 год [1]. Основную его часть составляют песнопения главных чинопоследований суточного круга: вечерни, утрени, литургии Иоанна Златоуста и литургии Преждеосвященных Даров. Этот сборник является примером адаптации музыкально-интонационного компонента певческого ряда православно-го богослужения к условиям национальной языковой среды осетин. Переводы, предложенные в «Церковном Обиходе...» отражают тот этап развития осетинского языка, когда в нем еще отсутствовала письменность, не были выработаны нормы грамматики, не сложился литературный стиль, поэтому осетиноязычные тексты воспроизводят поэтику церковнославянских упрощенно, часто с использованием элементов бытовой речи [2, с. 58].

Практически все включенные в «Церковный Обиход...» образцы текстов одноголосны³ (что соотносится как с традицией начала XVIII века, так и с «реставрационными» устремлениями конца XIX — начала XX века, когда вновь появляются издания одноголосных напевов). В сборнике практически отсутствуют характерные для этого типа книг указания на принадлежность распевам или гласам⁴. Сравнительный анализ включенных в него песнопений с аналогичными образцами из иных изданий показал соотнесенность и идентичность музыкально-интонационного компонента множества из них с различными (центонными и строчными) формами знаменного и киевского распева. Было установлено, что основой для создания «Церковного Обихода...»

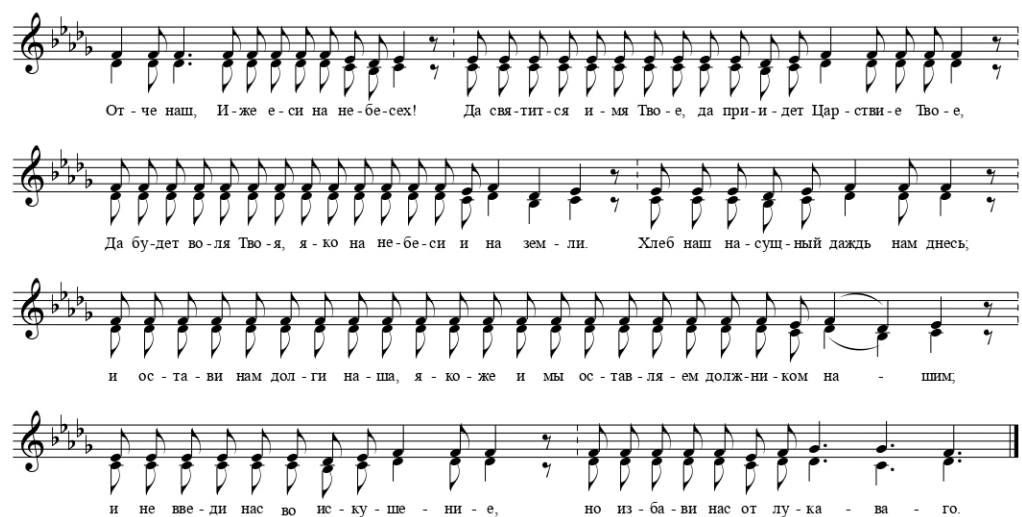
² В статье представлена аналитика результатов полевого исследования, проведенного автором в 2019 году. Источники исследования — нотации (аудиозаписи чинопоследований всенощного бдения и литургии в Аланском Богоявленском женском монастыре (с. Тамиск); литургии в храме Святого Великомученика Георгия Победоносца (с. Старый Батако); нотные материалы, предоставленные регентом храма Великомученицы Варвары подворья Аланского Свято-Успенского мужского монастыря (г. Беслан) из личного архива автора.

³ Двухголосные фрагменты встречаются в стихе к первой стихире Пасхи «Да воскреснет Бог» и «Аминь» перед призыванием Святого Духа на Дары («Тебе поем») в Евхаристическом каноне («Милость мира»). Кондак Рождества Христова изложен трехголосно (для двух дискантов и альта), с использованием приемов, свойственных для перемennого многоголосия канцертного стиля.

⁴ Исключение составляют псалмы и стихиры на «Господи, воззвах» (1-го и 6-го гласов); прокимны дневные (вечера четверга — 6-го гласа и пятницы — 7-го гласа); песнопение «Бог Господь» (1-го и 6-го гласов); Воскресные ирмосы (1-го, 6-го, 7-го гласов); «Господи, воззвах» (1-го и 6-го гласов). Прокимны на Литургии представлены во всех восьми гласах.

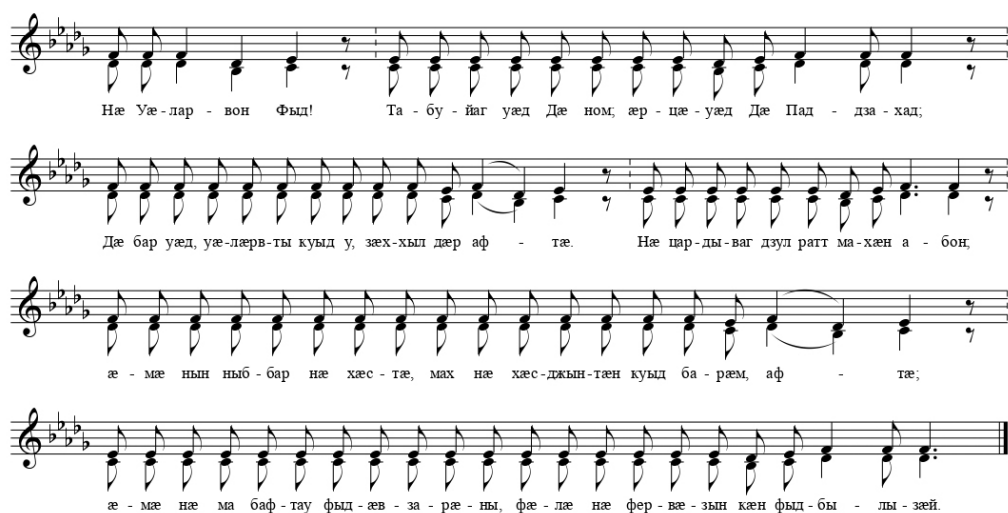
послужили подобные сборники Русской православной церкви [2, с. 57]. Их использование в практике церковей Осетии во второй половине XIX столетия подтверждают и сведения из газеты «Владикавказские Епархиальные ведомости» (1895): из отчета Владикавказского Епархиального Училищного Совета о состоянии церковно-приходских школ и школ грамоты во Владикавказской епархии за 1893–1894 учебный год следует, что среди пособий для обучения пению встречались «Краткое руководство к первоначальному изучению церковного пения по квадратной ноте» Д. Соловьева и «Обиход учебный». В опубликованных требованиях для поступления во второй класс Владикавказского духовного училища в качестве пособия, рекомендованного для подготовки к сдаче дисциплины «Пение», значится «Обиход и октоих нотного пения» [2, с. 57].

Совмещение в церковной практике осетиноязычных текстов с «обиходными» музыкально-интонационными образцами распространено и в настоящее время⁵. Так, например, песнопение «Отче наш» в традиции Аланского Богоявленского женского монастыря звучит на двух языках: церковно-славянском (см.: прим. 1), а затем — осетинском (см.: прим. 2).



Пример 1.

⁵ Об этом свидетельствуют записи, сделанные в Аланском Богоявленском женском монастыре (с. Тамиск). Известно, что подобное пение принято также в церквях на территории Аланского Свято-Успенского мужского монастыря (с. Хидикус) и храме Великомученицы Варвары, являющемся его подворьем (г. Беслан).



Пример 2.

При этом происходит ритмическая трансформация «мелодического» элемента, подобная той, что наблюдается и при распевании различных текстов на какой-либо из гласов. Это связано не только с его адаптацией к словесной структуре осетинского языка, но и с особенностями перевода, возникающими вследствие отсутствия эквивалентных по значению слов⁶ (см.: табл. 1):

Таблица 1. Перевод молитвы «Отче наш» на осетинский и русский языки

Канонический текст на церковно-славянском языке	Канонический текст, переведенный на осетинский язык	Дословный перевод осетиноязычного текста на русский язык
Отче наш, Иже еси на небесах!	Нæ Уæларвон Фыд...	Наш Небесный Отец...
Да святится имя Твое...	Табуйаг уæд Дæ ном...	Прославляемо [да] будет Твое имя...
Да придет Царствие Твое...	Æрцæуæд Дæ Паддзахад...	[Да] придет Твое Царство...
Да будет воля Твоя...	Дæ бар уæд...	Твоя воля [да] будет...
Яко на небеси и на земли...	Уæлæрвты куыд у, зæххыл дæр афтæ...	На Небе как есть, на земле так же...
Хлеб наш насущный даждь нам днесь...	Нæ цардываг дзул ратт махæн абон...	Наш для жизни достаточный хлеб дай нам сегодня...
И остави нам долги наша...	Æмæ нын ныббар нæ хæстæ...	И нам прости наши долги...
Якоже и мы оставляем должником нашим...	Мах нæ хæсджынтæн куд барæм, афтæ...	Мы нашим должникам как прощаем, так же...
И не введи нас во искушение...	Æмæ нæ ма бафтау фыдæвзарæны...	И не позволяй нам совершать злодеяния...
Но избави нас от лукаваго...	Фæлæ нæ фервæзын кæн фыдбылызæй...	Но нас спаси от злого духа...

⁶ Имеются и переводы, близкие к дословным, однако они постепенно преобразуются и приводятся к литературной норме.

Иного рода образец воплощения певческой составляющей богослужения — великая ектения на утрени, в которой канонический текст на осетинском языке соотносится с музыкальным материалом осетинской народной песни. Так слово оказывается в более «привычной» для себя интонационной среде.

Стремление к более естественному звучанию переведенных текстов обусловило появление «напевов», интонационно связанных с народно-песенным творчеством осетин и получивших локальное распространение в пределах этнической территории. В качестве примера приведем ектению и Херувимскую песнь, звучащие за богослужением в Аланском Богоявленском женском монастыре (см.: прим. 3; 4).



Пример 3.

Представленная ектения двухголосна. Партия верхнего голоса характеризуется плавным мелодическим движением в пределах чистой квинты, отсутствием скачков, распевами каждого слога. Нижний голос ограничивается диапазоном большой терции, вслед за ходом на два тона вниз от основного тона мелодия возвращается к нему поступенно вверх. Каждому слогу соответствует один звук той или иной высоты. Между голосами образуются интервалы от унисона до сексты, встречается последование квинт. По складу, фактуре, мелодике и интервалике ектения близка к осетинской народной песне, исполняемой мужчинами, где пение «солиста» (запевалы) сопровождается звучанием выдержанных звуков у «хора»⁷: «“Хоровыми” осетинские мужские песни могут быть названы условно; они представляют собою мелодические речитации солиста (высокого тенора или баритона) на фоне хора, который тянет в унисон нижний басовый голос в чередуемых интервалах октавы, кварты и квинты к верхнему солирующему голосу» [5, с. 9]. В метрической организации песнопения наблюдается трехдольность, также свойственная осетинской народной песне.

⁷ Для обозначения распространенного на Северном Кавказе и части Закавказья способа пения Б. Г. Ашхотов использует понятие «кавказское бурдонное многоголосие» [4].

Хе - ру - ви - (и)-(и)м-тау, Хе - ру - ви - (и)-(и)м-тау

и - (и)у - нæ - (æ)г Хуы - (ы) - (ы) - ца - (а) - уæн, и - (и)у - нæ - (æ)г Хуы - ца - (а) - (а) - уæн

лæ - (æ)г - гад кæн - гæ - (æ) - (æ) - йæ - (æ) æ - (æ) - мæ...

Пример 4.

«Херувимская» исполняется многоголосно: трехголосие воспроизводит традиционное для абхазских, грузинских и осетинских⁸ напевов соотношение голосов: мелодический — верхний; напоминающий бурдонирующий голос (без текста, тянущийся, и с текстом — репетитивный), — нижний, на опорных тонах образующий с верхним квинтовое и квартовое созвучия. Средний голос

⁸ Трехголосие присуще югоосетинскому песенному творчеству (в Северной Осетии более устойчиво традиционное двухголосие). Оно возникло на указанной территории под влиянием грузинского хорового многоголосия. В районах, граничащих с Грузией, распространение получили варианты осетинских народных песен, распеты в трехголосном стиле [3, с. 10].

либо поддерживает верхний терцовым параллельным движением, либо звучит с басом на одной высоте, сливаясь с ним в унисон, иногда контрастируя ритмически. Мелодический материал основного голоса складывается из узкообъемных оборотов, представляющих собой секундовые опевания опорных тонов или поступенные восходящие и нисходящие ходы в объеме терции — кварты, что в целом соответствует стилистике богослужебных песнопений. Однако в построениях, в которых заключительный тон представлен унисоном, ему предшествует оборот, ассоциирующийся с «восточными» инструментальными мелодиями.

В XXI веке появляется ряд духовно-музыкальных сочинений на церковнославянском и осетинском языках, созданных осетинскими авторами — певчими церковных хоров и профессиональными композиторами⁹. Единственным произведением, охватывающим круг молитвословий и песнопений целого чинопоследования, является «Святая литургия на осетинском языке» (2019) Анисима Дзаттитаты¹⁰.

В произведение вошли неизменяемые песнопения литургии святого Иоанна Златоуста¹¹. Из церковного чинопоследования, состоящего из трех (проскомидии, литургии оглашенных и литургии верных) частей, автор, следуя канону, выбрал две, предполагающие наличие певческой составляющей¹², расположив входящие в них песнопения в том порядке, в котором они звучат в богослужении, тем самым сохраняя не только последовательность, но и символическую структуру последнего (см.: табл. 2):

⁹ Преимущественно они представлены отдельными композициями. Среди них «Херувимская» А. Санькова; «Малое славословие», «Трисвятое», «Херувимские», «Отче наш», «Достойно есть», «Тропарь Рождества» и ектении Н. Фарниевой; «Свете Тихий» Л. Кануковой и др.

¹⁰ Композитор Анисим Дзаттитаты известен как создатель ряда героических песен и песен о выдающихся представителях осетинской интеллигенции. Идея написания «Святой литургии на осетинском языке» возникла у автора на рубеже XX–XXI веков. Тогда же началась и работа над сочинением, ставшим своеобразным венцом творчества композитора.

¹¹ Для исследования использовалась копия рукописи «Святой литургии...», предоставленной Нонной (Багаевой), игуменьей Аланского Богоявленского женского монастыря. В 2019 году авторские песнопения были изданы (см.: [6]).

¹² Проскомидия совершается священником во время чтения текстов служб третьего, шестого (иногда девятого) часов.

Таблица 2. «Святая литургия на осетинском языке. Святого жертвоприношения порядок / последование» («Сыгъдаг литурги ирон æвзагыл. Сыгъдаг нывондхæссæны æгъдау»¹³)

Часть чино-последования	Авторские названия	Состав	Тональный центр
Литургия оглашенных	[Великая ектения]	Великая ектения	d–f
	Антифон № 1	1-й антифон	f
	Чысыл ектни	Малая ектения	d–f
	Антифон № 2	2-й антифон	g
	Гимн №1	Гимн «Единородный Сыне»	g
		Малая ектения	d–f
	Антифон № 3	3-й антифон, «Блаженны»	f
	Гимн № 2	Малый вход с Евангелием, «Приидите, поклонимся»	g
		«Господи, спаси благочестивыя»	f
	Сыгъдаг Хуыцау	Трисвятое	f
		«И духови Твоему»	f
		«Слава Тебе, Господи, Слава Тебе»	f
	Бæстон ектени	Сугубая ектения	f
	Мæрдты мысæн ектени	Заупокойная ектения	e
Литургия верных		Сокращенная великая ектения	e
		Малая ектения	e
	Зæдты зарæг	Херувимская песнь	e
	Паддзахæн скад кæнæм	Великий вход, «Аминь. Яко да Царя»	e
		Просительная ектения	f
		«И духови твоему»	f
		«Отца, и Сына, и Святаго Духа»	f
	Дунейы фарн	Последний призыв перед Анафорой, «Милость мира»	fis
	Аккаг æмæ хорзæхджын у	Анафора (Евхаристический канон), «Достойно и праведно есть»	fis
		«Свят, свят, свят»	f
	Дауæн зарæм	«Тебе поем»	f
	Мады Майрæмы зарæг	«Достойно есть»	d
	Курдиаты ектини	Просительная ектения	d–e
		«И духови твоему»	e
		«Тебе, Господи»	e
		«Един Свят»	e

¹³ Название, предложенное в рукописи композитором.

Таблица 2. (Продолжение)

Часть чино-последования	Авторские названия	Состав	Тональный центр
Литургия верных	Кад каенут Хуыцауаен	Причастен воскресный «Хвалите Господа с небес»	e
	Арфагонд у	«Благословен грядый»	e
	Аенусон царды суадон	Тело Христово	e
	Æцагдзинады рухс (1)	Стихира «Видехом Свет истинный»	e
		Песнь «Да исполнятся уста наша»	
		Благодарственная ектения	
	Арфагонд уад Хуыцауы ном	«Буди Имя Господне»	e
	Æцагдзинады рухс (2)	Стихира «Видехом Свет истинный»	g
		«Слава и ныне...»	f
		«Буди Имя Господне»	f
	Уа царæнбон бирæ	«Многая лета»	d

Особенностью цикла является включение в него молитвы «Сыгъдæг Мады Майрæм, фервæзын нæ кæн» («Пресвятая Богородице, спаси нас») как части ектений, что отражает одну из локальных певческих традиций осетин. В богослужебной практике монастырей и некоторых храмов Осетии на все-нощном бдении и литургии во время отправления малой, великой и просительной ектений возглас священнослужителя «Пресвятую, Пречистую, Преблагословенную, Славную Владычицу нашу Богородицу и Приснодеву Марию, со всеми святыми помянувшие, сами себе, и друг друга, и весь живот наш Христу Богу предадим», произносимый либо на церковнославянском, либо на осетинском языке, сопровождается хоровым пением приведенной выше молитвы¹⁴.

Переводы текстов песнопений, предложенные в «Святой литургии...», отличаются от образцов, содержащихся в различных изданиях¹⁵, что указывает на их принадлежность композитору. Кроме того, обращают на себя внимание разнящиеся на протяжении всего произведения переводы одних и тех же текстов ектений и кратких славословий.

Рассматривая логику построения цикла, необходимо отметить, что композитор не предлагает нумерации песнопений, указывая лишь их названия и не всегда отделяя названием ектения и краткие славословия (Гимн № 1: «Единородный Сыне», малая ектения; «Сыгъдæг Хуыцау»: «Трисвятое»,

¹⁴ Полевые записи (ПЗ) И. И. Куловой в с. Тамиск Алагирского р-на РСО-Алания в 2019 г.

¹⁵ См.: [1; 7; 8].

«И духови твоему», «Слава Тебе, Господи...»; «Æцагдзинады рухс»: «Видехом Свет истинный»¹⁶, «Слава, и ныне...», «Буди Имя Господне» и др.). Их смена является своеобразным следованием структуре богослужения, в данном случае представленного двумя частями — литургией оглашенных и литургией верных, — в каждой из которых можно выделить некие кульминационные разделы. В первой части таковой является малый вход с Евангелием, во второй — Евхаристический канон (занимает центральное место во всем богослужении), маркируемые гимном «Приидите, поклонимся» и песнопениями «Достойно и праведно есть», «Свят, Свят, Свят» и «Тебе поем» соответственно. Оба эти раздела отмечены в «Святой литургии...» сдвигами тональных центров — от расположенных ниже по звуковысотности к находящимся выше: от «d» к «g» и от «e» к «fis» с последующим постепенным возвращением к начальному «d» на завершающем богослужение «Многолетии».

Композиция цикла, написанного для трехголосного мужского хора, строится также на распределении средств выразительности и приемов развития. Открывает сочинение «Великая ектения»¹⁷, в основе тематизма которой лежат интонации, свойственные осетинской народной песне. Мелодическая линия каждого из голосов разворачивается в пределах терции и завершается в рамках одного «хорового» ответа на подразумеваемый возглас священника, либо поступенным движением к конечному тону (восходящим или нисходящим, с понижением второй ступени звукоряда в басовой партии, если конечным тоном является тональный центр), либо ходом на терцию или вспомогательным оборотом (в молитве «Пресвятая Богородице, спаси нас» партия баритона завершается оборотом, где появление второй ступени звукоряда предвещает ход от второй пониженной к первой). Конечные звуки образуют квинту (если два голоса из трех приходят к унисону) или диссонирующий аккорд, состоящий из чистой квинты и чистой кварты.

Диссонантная интервалика представлена в анализируемом фрагменте и иными сочетаниями (например, чистой квинты и малой терции; между крайними звуками возникает малая септима)¹⁸. Аккорды с широким расположением звуков (сочетание большой сексты и малой терции) также характерны для осетинской музыки, наряду с движением голосов параллельными интервалами и аккордами (в данном случае — чистыми квинтами и трезвучиями).

¹⁶ Песнопение «Æцагдзинады рухс» («Видехом Свет истинный») представлено в двух вариантах.

¹⁷ Для удобства далее в тексте будут использоваться только переводы названий песнопений.

¹⁸ На протяжении цикла встречаются, помимо перечисленных, сочетания увеличенной кварты и малой терции, чистой кварты и чистой квинты, двух чистых кварт.

Корреляция верхнего и среднего голосов в терцию на фоне репетитивного «бурдонирующего» нижнего воспроизводит фактуру, свойственную песенным образцам грузин и абхазов, перенятую осетинами (этот способ изложения материала станет основополагающим в Антифоне № 2, «Трисвятом», «Заупокойной ектении», песнопениях «Отца, и Сына», «Милость Мира», «Достойно есть», «Тело Христово»). На тематизме «Великой ектении» построены малые ектении литургии оглашенных и просительная ектения, следующая за молитвой «Достойно есть».

Антифон № 1 в музыкальном отношении структурно напоминает гласовые песнопения строфической формы с чередованием попевок. Несмотря на различие музыкального материала первых двух и третьего с последующими стихов (включая «Слава, и ныне»), в мелодии каждого из фрагментов можно выделить две строки. При повторении каждой нечетной автор варьирует способы подведения к завершающему построению тону, используя, помимо указанных ранее, способ опевания. Подобное применение модели (образца) для создания нового музыкально-поэтического текста является особенностью культур канонического типа [9, с. 65]. Но если в церковной или народной среде это происходит внутри «системы», то «Святая литургия» — пример выхода обозначенного явления за пределы последней. Происходит приспособление авторского перевода богослужебного текста и его музыкально-интонационного оформления «в духе народного» к определенному типу композиции, сложившемуся в канонической культуре. Своеобразной отсылкой к структурной модели литургической практики являются также Антифон № 2, Гимн № 1 («Единородный Сыне»), Антифон № 3, «Многолетие».

Все последующие песнопения и славословия сочинения в той или иной мере воплощают черты описанных — «Великой ектении» и Антифона № 1. Однако на протяжении цикла автором вводятся и иные элементы, способствующие динамизации композиции, отражающие связь произведения с православной русской и осетинской певческими культурами, а также осетинской народной певческой традицией.

Начиная с молитвы «Пресвятая Богородице, спаси нас» из «Малой ектении», автор вводит ритмические фигуры, свойственные образцам осетинского музыкального фольклора. Здесь в условиях четырехдольного размера впервые появляется последовательность нот половинной длительности и триоли из четвертных, которая затем получит вариантное развитие в ряде песнопений и славословий (Антифон № 3; опевание Евангелия: «Слава тебе Господи, Слава Тебе»; «Отца, и Сына»; «Свят, Свят, Свят»; «Аминь» перед «Тебе поем»; «Достойно есть»). В Антифоне № 2 встречаются синкопы.

С Гимна № 1 учащается использование в мелодике восходящих скачков, происходит постепенное обогащение музыкальной ткани посредством введения

невматического принципа интонирования (преобладающего в Гимне № 2); затем, в Антифоне № 3 — принципа мелизматического (господствующего в «Трисвятом»). В «Трисвятом» впервые в цикле наиболее ярко проявляется диалогичность, присущая формам кавказского бурдонного многоголосия. Песнопение начинается со вступления басов. В их партии на протяжении всей первой строфы тянется звук «о» (во второй строфе тянувшийся «бурдон» сменяется на репетитивный). На последней доле второго такта вступают тено-ра и баритоны, партии которых звучат в терцию на протяжении всего песнопения. Начальная квинтовая интонация у баритонов соотносится с «Аминь», предваряющим цикл и встречающимся во множестве ектений «Святой литургии...». «Трисвятое» является и первым примером, в котором канонический текст подвергается преобразованиям; автор прибегает к повторению фрагментов текста (в данном случае дважды повторяется заключительное «Помилуй нас»).

Следующие далее «Сугубая ектения», «Заупокойная ектения», «Ектения об оглашенных», сокращенная «Великая ектения» и «Малая ектения» строятся на секвенционном развитии, характерном для инструментальной (сопровождающей танец) народной музыки осетин: в пределах каждого хорового «ответа» на возглас священнослужителя представлена неточная нисходящая диатоническая секвенция. «Сугубая ектения» представляет собой пример многоголосия, в котором верхний голос, наделенный функцией солирующего, звучит на фоне «бурдонирующих» среднего и нижнего голосов (в квинту, сменяющуюся терцией, а затем унисоном). Мотивно «Сугубая ектения» связана с «Просительной ектенией» (после «Яко да Царя»), «Поддай, Господи» из «Просительной ектении» (после «Достойно есть») и вторым вариантом словословия «Буди Имя Господне»; ектении от «Заупокойной» до «Малой» (отличные по тематизму, разворачивающиеся в условиях трехдольного размера, перекликающегося с триолями) — с первым образцом «Видехом Свет истинный». Использование различных по протяженности внутрислоговых распевов в отдельных фрагментах ектений предвосхищает «распевность» в песнопениях от «Херувимской песни» до «Достойно и праведно есть».

«Херувимская» и «Яко да Царя», сохраняющие общий колорит цикла посредством мелодической организации, отличаются разнообразием приемов музыкального развития на фоне остальных песнопений. Здесь появляется большое количество повторов слов и словообрывов; представлены способы воплощения поэтического текста, когда он озвучивается одновременно всем хором, либо параллельно воспроизводятся разные слова (как правило, на последнем слоге слова, тянущемся у двух верхних голосов, в партии басов вновь звучит это же слово). Так, наряду с уже представленными способами корреляции между голосами вводятся «переключки». Невматический

и мелизматический принципы интонирования практически вытесняют силлабику. Следует отметить и относительное ритмическое разнообразие¹⁹, характеризующее каждый голос в отдельности, и порождающее множество вариантов сопоставления ритмических рисунков в пределах обозначенных песнопений.

Музыкальной кульминацией «Святой литургии» являются песнопения «Милость мира», «Достойно и праведно есть» и «Свят, Свят, Свят», представляющие собой некое средоточие средств музыкального языка и приемов развития, используемых композитором на протяжении всего произведения. Во всех трех образцах на фоне «бурдонирующего» нижнего голоса вступают два верхних, партии которых начинаются с восходящей кварты и на протяжении песнопений звучат в терцию. Наряду с квартовой интонацией широко используются восходящие секстовые ходы. Окончания стихов отмечены оборотами со второй пониженной и седьмой натуральной ступенями. Общий колорит поддерживается включением последовательности из четырех параллельных трезвучий. Поэтический текст, отдельные фрагменты которого повторяются, воспроизводится тенорами и баритонами (а также басами, когда тянущийся «бурдон» сменяется на репетитивный) одновременно. Объемность звучания достигается (помимо прочего) обилием внутрислоговых распевов и закреплением за отдельными слогами нот, охватывающих длительности до двух заливованных половинных с точкой. В «Достойно и праведно есть» большее значение приобретает репетитивный «бурдон»; встречаются «переклички» голосов. В песнопении «Свят, Свят, Свят», основанном на ином, по сравнению с двумя предыдущими, тематизме, происходит «разряжение» музыкальной фактуры; широкая распевность уступает место силлабике, тональный центр «fis» меняется на «f».

Обращает на себя внимание факт отсутствия на протяжении «Святой литургии...» обозначений темпов исполнения песнопений. Это указывает на то, что композитор подразумевал соответствие временной организации произведения общему темпу богослужения, зависящему от скорости воспроизведения текстов чинопоследования и совершения ритуальных действий священством.

Таким образом, сочинение Анисима Дзаттиаты, являясь первым произведением, охватывающим весь круг песнопений литургии, на различных уровнях воплощает черты цикличности. К ним следует отнести как целостность поэтической основы (тексты всех неизменяемых песнопений и славословий одного чинопоследования), так и воплощение определенной тональной логики, отражающей процесс реализации этапов храмового действия с его кульминационными разделами, использование тональных и мотивно-тематических

¹⁹ В большей мере — в «Херувимской», в меньшей — в «Яко да Царя».

арок, а также определенных приемов развития и средств музыкальной выразительности. Последние подтверждают ориентированность «Святой литургии...» на образцы, содержащиеся в богослужебных изданиях Русской православной церкви, с одной стороны, опору на локальные церковно-певческие традиции и народное музыкальное творчество осетин — с другой. Совмещая элементы этих, имеющих различную природу, явлений и преобразуя их, композитор создает самобытное сочинение, исполнение которого осуществимо за богослужением, что подтверждается не только результатами исследования, но и звучанием отдельных его фрагментов в практике храмов Осетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Церковный Обиход нотнаго пения с текстом на осетинском языке [Репринтное издание] / сост. епископ Иосиф – Владикавказ: Типо-литография З. П. Шувалова. Евдокимовская ул., дом Рудневых, 1864–1889. 116 с.
2. Кулова И. И. Православная певческая культура осетин в контексте христианизации этноса // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 5. С. 52–59.
3. Кулова И. И., Рудиченко Т. С. Молитвословия и песнопения в современной богослужебной практике осетин-христиан // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 4: сб. мат-лов IV Международ. науч. конф. «Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире» / ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: Изд-во Магарин О. Г., 2020. Т. 1. С. 130–150.
4. Ашхотов Б. Г. Кавказское бурдонное многоголосие: опыт сравнительной характеристики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 90–101.
5. Галаев Б. А. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом / под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. С. 7–20.
6. Хуыцауы литургийы зарджытæ ирон æвзагыл = Песнопения Божественной литургии на аланском языке: для мужского хора // Дзаттиаты Анисим. Цхинвал: Аланская православная епархия государства Алания, 2019. 74 с.
7. Молитвослов / сост. и ред. прот. Роман (Плиев). Владикавказ: Издат.-полиграф. предприятие им. В. А. Гассиева, 2015. 128 с.
8. Чинопоследование Божественной литургии святителя Иоанна Златоуста на осетинском языке. Владикавказ: СЕМ, 2015. 172 с.
9. Рудиченко Т. С. Организация корпуса текстов в культурах канонического типа: стереотипы и их воплощение // Южно-Российский музыкальный альманах 2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 65–71.

REFERENCES

1. Tserkovnyy Obikhod nutnago peniya s tekstom na osetinskom yazyke [Church Use of Musical Singing with Text in Ossetian Language][Reprintnoye izdaniye] / sost. yepiskop Iosif – Vladikavkaz: Tipo-litografiya Z. P. Shuvalova. Yevdokimovskaya ul., dom Rudnevykh, 1864–1889. 116 S.
2. Kulova I. I. Pravoslavnaya pevcheskaya kul'tura osetin v chetvertoy khristianizatsii etnosa [Orthodox singing culture of Ossetians in the context of the Christianization of the ethnic group] // Khudozhestvennyy literaturnyy nauchno-analiticheskiy zhurnal Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. 2022. № 5. S. 52–59.
3. Kulova I. I., Rudichenko T. S. Molitvosloviya i pesnopeniya v sovremennoy bogosluzhebnoy praktike osetin-khristian [Prayers and chants in the modern liturgical practice of Ossetian Christians] // Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire. Vyp. 4: sbornik materialov IV mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire» / red.-sost. S. I. Khvatova. Krasnodar: Magarin O. G., 2020. T. 1. S. 130–150.
4. Ashkhotov B. G. Kavkazskoye burdonnoye mnogogolosiye: opyt sravnitel'noy kharakteristiki [Caucasian bourdon polyphony: experience of comparative characteristics] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2004. Rostov n/D: Izd-vo RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2005. S. 90–101.
5. Galayev B. A. Osetinskaya narodnaya muzyka [Ossetian folk music] // Osetinskiye narodnyye pesni, sobrannyye B. A. Galayevym v zvukozapisyakh, notirovannykh sovmestno B. A. Galayev i Ye. V. Gippiusom / pod red. i s predisl. Ye. V. Gippiusa. M.: Muzyka, 1964. S. 7–20.
6. Khuytsauy liturgiyy zardzhytaye iron ævzagyl = Pesnopeniya Bozhestvennoy liturgii na alanskom yazyke [Chants of the Divine Liturgy in Alanian]: dlya muzhskogo khora / Dzattiaty Anisim. Tskhinval: Alanskaya pravoslavnaya yeparkhiya gosudarstva Alaniya, 2019. 74 s.
7. Molitvoslov [Prayer book] / sost. i red. prot. Roman (Plijev). Vladikavkaz: Izdatel'sko-poligraficheskoye predpriyatiye im. V. A. Gassiyeva, 2015. 128 s.
8. Chinoposledovaniye Bozhestvennoy liturgii svyatitelya Ioanna Zlatousty na osetinskom yazyke [The rite of the Divine Liturgy of St. John Chrysostom in the Ossetian language] Vladikavkaz: SEM, 2015. 172 s.
9. Rudichenko T. S. Organizatsiya korpusov tekstov v kul'turakh traditsionnogo tipa: stereotipy i ikh voploshcheniye [Organization of a corpus of texts in cultures of the canonical type: stereotypes and their embodiment] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2006. Rostov n/D: Izd-vo RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2007. S. 65–71.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кулова И. И. — аспирант; irma_kulova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-1678-2492

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kulova I. I. — Postgraduate Student; irma_kulova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-1678-2492

ЭВОЛЮЦИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН И МОДЕРНИСТСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ

Максимов В. И.^{1, 2}

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

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

В статье сделана попытка определить исторические (рубежа XIX–XX веков) предпосылки современного положения актера в театре и обществе, когда параллельно с процессом становления режиссерского театра происходило формирование нового «статуса» актера вне режиссуры. На примере творчества крупнейших актрис того времени С. Бернар, Э. Дузе, В. Комиссаржевской, И. Рубинштейн продемонстрировано перерастание актерской игры из роли на сцене в жизненную роль, показано как каждая из выдающихся актрис разрабатывала свой способ актерского существования на основе конкретных художественных моделей.

Ключевые слова: феминизм, символизм, модерн, антреприза Иды Рубинштейн, актерское искусство, режиссура.

EVOLUTION OF THE ART OF ACTING IN THE LATE 18TH AND THE EARLY 19TH IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGES AND MODERNIST TRENDS

Maksimov V. I.^{1, 2}

¹ St.-Petersburg State Theatre Arts Academy, 34, Mokhovaya St., Saint-Petersburg, 191028, Russian Federation.

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

The article attempts to identify the origins of actors' specific status in modern theater and society. In parallel with the process of the director-centered theater formation in the late 18th and the early 19th, a new actor's status was forming beyond directing. Development of a role on stage into the role in life is demonstrated by the example of the greatest actresses of that time, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Vera Komissarzhevskaya, Ida Rubinstein. At the same

time, each of the outstanding actresses develops her own way of acting based on specific artistic models.

Keywords: feminism, symbolism, modernism, Ida Rubinstein's company, art of acting, stage direction.

В современном театре очевиден процесс размывания всяческих границ — жанровых, художественных, функциональных (в смысле процесса создания спектакля: драматург, режиссер, актер, директор, куратор), перформативных (актер — зритель) и т. д. Можно назвать это кризисом, поиском перерождения. Можно, наоборот, отражением тупиковости процесса развития.

Наша эпоха сопоставима с периодом становления режиссерского театра и стремлением театра синтезировать различные виды искусств на рубеже XIX–XX веков. Однако, театральный синтез столетней давности и разложение форм на рубеже XX–XXI столетий — вещи сравнимые, но разные. Попытаемся обозначить некоторые процессы, начавшиеся полтора века назад и определившие сегодняшнюю театральную ситуацию.

Искусство театра не исчерпывается искусством актера. Однако именно актер всегда наиболее полно отражает и тип театра, и художественное направление, и режиссерскую систему. Существенным для становления режиссуры и «новой драмы» является то, что параллельно с этим происходит активное развитие актерского искусства, достигающего предельной высоты, то есть параллельно с режиссурой происходит не упадок, а подъем актерского искусства! Дело не в совершенствовании мастерства, а в новом социальном и художественном качестве искусства.

Сосредоточимся на исполнительском искусстве великих актрис той эпохи и посмотрим, что принципиально новое происходило в этой области искусства.

Уникальная эпоха рубежа XIX–XX веков ознаменовалась назревaniem революционных перемен, а также существенными изменениями в науке, культуре и общественной жизни. При этом существенные сдвиги произошли в массовом сознании и в самоопределении отдельной личности. Решительный прорыв в отдельных науках, особенно в естествознании и в археологии, привел к принципиальному разрушению религиозной картины мира и переосмыслению значения всех общественных институтов. Одним из главных поворотных явлений стало феминистское движение, изменение института брака и социальной роли женщины.

Как только феминизм стал широким явлением, в нем сразу обнаружили две противоречивые тенденции. Одна была направлена на завоевание равных прав и ассимиляцию женщин во всех социальных институтах; другая — на возвеличивание отличий и преимуществ. Несмотря на то, что движение

феминизма привело к законодательной отмене всех половых дискриминаций в начале XX века, эволюция феминизма в дальнейшем проделала замысловатый путь.

Проблемы, поднятые феминизмом, несмотря на полное формальное разрешение, вновь обрели актуальность в ином контексте на рубеже XX–XXI веков. «Теоретическая основа феминизма XIX века базировалась главным образом на двух отличных друг от друга репрезентациях женщины: одна, основанная на идее общности человечества, поддерживала эгалитарное течение; другая, исходившая из идеи вечной женственности, привела к возникновению дуалистического течения. Парадоксальным образом женщины настаивали на равенстве между полами, одновременно подчеркивая свое отличие от мужчин» [1, с. 465–466].

Наряду с наличием противоречивых тенденций рубежа XIX–XX веков сложился принципиально новый образ женщины, в котором опять-таки возникли непримиримые противоречия: с одной стороны, — культ женщины (которой придаются качества более исключительные, в сравнении с мужскими), с другой — развенчание отличий. Варианты «превращения» женщины были различны, но их объединял исходный элемент, проявившийся в начале феминистского поворота: «Стремление женщин контролировать свои тела и получить доступ к сексуальному знанию — этому запретному плоду Древа жизни — являлись, возможно, мимолетными и неуловимыми знаками той эмансипации, результаты которой обеспокоенное мужское сознание уже предчувствовало» [2, с. 424–425].

В результате возникает некоторое количество новых типов женщин, вокруг которых образуются своего рода культы, разработанные в литературе и искусстве. Прежде всего «женщина-вамп» — бесчисленные актуализации образа Саломеи и Эсфири (от Гюстава Моро до Густава Климта), а также современные персонажи — властные, эгоистичные, любой ценой (в том числе ценой жизни) стремящиеся осуществить некую «идею». Далее идет «эмансипе» — свободная женщина, обладающая конкретной социальной задачей и принципиально достигающая ее только своими силами. Еще один тип — эмансипированный подросток, будущая «Лолита», утвердившаяся в драматургии Ф. Ведекинда, в картинах Э. Мунка. И еще — «игрушка Дьявола» (выражение Н. Евреинова), либо воплощающая смерть (как у Ф. Ропса), либо играющая в смерть (как у А. Тулуза-Лотрека).

Эти и другие типы, стремительно эволюционировавшие в контексте феминизма, связанные общей проблематикой, тоже группируются по разным направлениям. Нора из ибсеновского «Кукольного дома» стала символом женского самосознания. Ибсен и Стриндберг создают галерею женских типов, но шведский драматург трансформирует тему «борьбы полов» до некой

первоосновы жизни, а достижение победы происходит только ценой собственной гибели. Тем самым уравнивание полов происходит на уровне общей «воли к власти» и «воли к смерти».

Одной из главных тем феминизма становится борьба с сексуальным неравенством. Социальная активность женщины приводит к желанию преодолеть любовь и чувственность. С другой стороны, возникает естественное желание самостоятельно распоряжаться своим телом, то есть произошло осознание телесности. «Борьба за свободу тела была лишь одним аспектом феминистской культуры, которая, помимо прочего, испытала на себе влияние вегетарианства и движения в защиту животных» [1, с. 464].

И «аскетическая», и «анархическая» тенденции породили массу сюжетов в литературе и искусстве и спровоцировали полное переосмысление правил поведения женщин в обществе. Однако обретение реальной свободы привело к еще большей закрепощенности «освобожденной» женщины: «Борьба за экономическую независимость не имеет конца. Даже если женщины займут свое место в экономике, они станут жертвами “двойного дня” (рабочий день плюс работа по дому) и отсутствия социальной политики. Поэтому в начале XX века борьба за право на работу стала смешиваться с борьбой против половой дискриминации» [1, с. 488–489].

Понятно, что новые яркие образы стали образцами для подражания и культивирования, еще очевидней, что типажи Belle époque приходили в противоречие с обыденной жизнью женщины-матери, обеспечивающей семью, общественной жизнью социализированных особ, преодолением жизненных обстоятельств независимыми личностями. Закономерным выходом из этого противоречия стало преобразование обыденной жизни в театрализованную игру. Обыденная жизнь заменялась маской и созданием зрелищного образа в повседневности.

В 1880-е годы в Швеции разгорелась дискуссия, в которой приняли участие Август Стриндберг и феминистка Эллен Кей. Стриндберг «критиковал Ибсена и подверг нападкам институт брака и семьи, однако критически настроенным он был и в отношении нового реформизма, который для него был таким же репрессивным, как и установленный порядок вещей. Как и Стриндберг, Кей, педагог-новатор, отказалась принять нормы полового воздержания... Помимо этого, она критиковала и эгалитаризм, за который выступали женщины из среднего класса, поскольку их стремления были аналогичны стремлениям мужчин» [1, с. 497]. В работах «Женская психология и логика» (1896) и «Злоупотребление властью женщинами» (1896) Кей выявляла особенности женского мироощущения и уникальные возможности женщин.

Итогом всей этой разнонаправленности — эгалитарности и гендерности — стало признание того, что женщина не является собственностью отца

или мужа, а также работодателя. Признание социальной свободы позволило переосмыслить телесность. Духовная самостоятельность не противопоставлялась телесности. Красота воплощалась теперь не в отказе от тела, а в гармонии с ним.

Разные виды искусства в разных художественных направлениях формировали культ женской души и тела. Противоречивости и разнонаправленности социальных тенденций соответствует и альтернативность главных художественных направлений эпохи модернизма. Искусство рубежа XIX–XX веков определяется двумя главными художественными моделями — позитивистской и символистской. Но особо яркое воплощение новая концепция женщины, идея свободы души и тела, культ красоты получают в другом художественном направлении — модерне (ар-нуво, сецессион, югендстиль, либерти).

Триумф «серпантинной танцовщицы» Лой Фуллер (1862–1928) связан с тем, что ее танец воплощал эстетику и мировоззрение символизма. Зримый образ, создаваемый Фуллер, становился отражением не исполнительницы, а сущностной реальности, не допускающей однозначной законченной формы. Стержни, удлиняющие фигуру Фуллер и позволяющие использовать десятки метров ткани, создавали эффект исчезновения тела человека. Аналогичные эффекты, достигаемые совершенно другими средствами, использовались в символистских спектаклях Поля Фора, О. М. Люнье-По, Гордона Крэга, В. Э. Мейерхольда.

Парадоксально, что серпантинный танец породил бесконечное число визуальных воплощений, которые создали художники в эстетике модерна. В картинах, гравюрах, скульптурах они пытались зафиксировать «линию модерна», противоположную эстетике символизма.

Модерн в архитектуре, живописи, дизайне, театре принципиально отличается от символизма конкретностью и завершенностью изображения. Модерн нащупывает зримый образ неведомой реальности и фиксирует его. Модерн преобразует обыденную реальность в художественную.

В сценическом искусстве эта эстетика воплотилась в другой великой танцовщице — Айседоре Дункан (1877–1927). В 1900 году в Лондоне она представила программу «Танцевальные идиллии мастеров XV века» по сюжетам картин С. Боттичелли. В основе танца оказалась не танцевальная традиция, а искусство живописи и скульптуры. Дункан удалось воплотить в сценическом действии синтез разных искусств. Другим воплощенным принципом модерна стала стилизация.

Приведем гротескную и исчерпывающую характеристику Ю. Д. Беляева 1903 года: «На сцену выбегала женщина, одетая в костюм “Primavera” Боттичелли. Это и была мисс Дункан. На большом ковре начинала она свои танцы. Нет не танцы, а позы, странные, ломкие позы, какие можно наблюдать

на картинах того же Боттичелли и его современников. В промежутке, от позы до позы, она просто бегала по ковру и подпрыгивала. В это время можно было любоваться ее ногами. В сущности, эти ноги и были главной приманкой для публики» [3, с. 400–401]. Это новаторство Дункан не в сатирическом ключе, а с помощью художественного иносказания отмечает А. Блок в драме «Незнакомка»: если обыватель возмущался тем, что «ногами изображали Баха» и делал вывод, что танцовщица (Серпантини) осмелилась «танцевать без костюма», то для «Мечтателя» «Серпантини сама — воплощение музыки. Она плывет на волнах звуках и, кажется, сам плывешь за нею» [4, с. 84–85]. Эти характеристики свидетельствуют не только о синтезе искусств, но и о выходе создаваемого образа за пределы сценического действия.

Венское объединение Сецессион, возглавляемое Густавом Климтом, было создано в 1897 году. К этому времени основные принципы нового направления были уже определены и воплощены в изобразительных искусствах. Еще раньше, в 1892-м, мюнхенские художники сецессиона объединились вокруг Франца фон Штука. Среди бесчисленных женских образов, созданных художниками модерна в стремлении воплотить идеальное одухотворенное тело, возможно, самым совершенным является скульптура Штука «Амазонка» (1913). В ее основе содержится не только античный идеал чистой телесности, не только единство всадницы и летящего коня, но и удивительным образом выражена максимальная динамика в статике. Любого зрителя, смотрящего на скульптуру с любого ракурса, поражает, что фигура удерживает последнее мгновение перед броском копья, все тело концентрирует этот бросок. Кажется, ты отвернешься или моргнешь — и амазонка выпустит копье и устремится за ним! К чистоте тел женщины и коня (нет ни седла, ни сбруи) добавляется эротический акцент: шлем на голове амазонки с позолоченными украшениями и кудрями девушки. Художественный контраст определяется максимальной энергией тела и бесстрастным прекрасным лицом. При полном соответствии принципам модерна — стилизация, эстетизм, телесность, орнаментальность — баварский сецессион сохраняет очевидную связь с античной классикой (Мюнхен — «вторые Афины»).

Параллельно творчеству Айседоры Дункан эстетика модерна проявляется на драматической сцене. Признаки модерна можно обнаружить в исполнении Сарой Бернар ролей Гамлета, Лорензаччо, Пеллеаса, в Орлёнке и в Роксане в пьесах Эдмона Ростана. Актриса Луиза Лара, ушедшая, как и Бернар, из Комеди Франсез, отразила эстетику модерна на сцене Театра Эвр в 1910-е годы. Английская актриса Лилла Маккарти создавала роли в спектаклях, близких к модерну режиссеров Уильяма Поула и Харри Гренвилл-Баркера. Среди русских актрис к эстетике модерна были близки Ида Рубинштейн и Лидия Яворская.

Сара Бернар (1844–1923) стала воплощением своей эпохи. В ее творчестве академическая традиция актерского театра достигла предельного развития. Она дебютировала в 1862 году в Комеди Франсез, но тогда успеха не имела. Ее индивидуальность оказалась востребованной только после бурных потрясений 1870-х годов, когда в 1872-м Бернар вновь была приглашена в Комеди Франсез. Одной из самых значительных ролей стала расиновская Федра (1874). Скульптурность поз, владение декламацией, гармоничность внешнего рисунка и эмоциональная сдержанность соответствовали высоким задачам академизма. Но уникальность таланта Бернар заключалась в том, что эта искусственность воспринимается как естественность и правдоподобие. Изменилось представление о естественности на сцене: на первый план выходили изящество и эстетизм.

Рамки амплуа и ограниченность репертуара не позволяют актрисе оставаться в Комеди Франсез. В 1880-м она уходит из театра, играет Маргариту Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына. В образе Маргариты она воплотила не трагедию личности, как это делала Элеонора Дузе, а чувства и страдания целого социального типа новой женщины. «Маргарита Готье, героиня пьесы А. Дюма-сына “Дама с камелиями” объединила в себе два излюбленных образа эпохи — кающейся блудницы и гибнущей, страдающей женственности. Для Сары Бернар роль Маргариты Готье была особенно дорога. Даже в старости Сара будет появляться на сцене в роли умирающей Маргариты» [5, с. 454].

В конце 1990-х годов Бернар предприняла решительную попытку разрушения привычной системы амплуа: в ее репертуаре появляются роли, изначально считавшиеся только мужскими. Это Лорензаччо в пьесе А. де Мюссе (1896), Гамлет (1899), Пеллеас в «Пеллеасе и Мелисанде» М. Метерлинка (1904). В ролях «принцев» актриса имитирует мужскую пластику, манеру поведения (она даже в быту носила мужской костюм).

Целостность и противоречивость Гамлета, отмечаемые в рецензиях, не становятся противоречием. Несовпадение текста и действия превращается в новую форму трагического. Это позволяет Бернар отказаться от изображения характера, создать на сцене не личность, а сверхличность — андрогина. Андрогинность породила новый уровень надличностного конфликта «новой драмы», стремившейся к общечеловеческому. Потому целостность и выявляется в противоречии. Актриса сочетала не человеческие грани характера, а элементы андрогинности. Концепция андрогина разрабатывалась в философии, актуализировалась на рубеже XIX–XX веков, но не имела до Сары Бернар своего сценического воплощения.

Платон первым сформулировал идею «андрогина» в 385–380 годах до н. э. в диалоге «Пир». До современного человека на земле жили существа, у которых «тело было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног

столько же, сколько рук, и у каждого на круглой шее два лица, совершенно одинаковых... Андрогини... сочетали в себе вид и наименование обоих полов — мужского и женского» [6, с. 98]. Это цельный образ без противопоставления мужского и женского начал. В представлении Платона это — идеал, ведь после рассечения надвое половины человека, увлеченные любовью, стремятся «сделать из двух одно и тем самым исцелить человеческую природу» [6, с. 100].

Разумеется, платоновская утопия воссоединения не могла быть реализована в реальной жизни — ни в социальном плане, ни в феминистском движении, ни в быту. Но на сцене — «да»! И тем самым перед театром ставились принципиально новые глобальные задачи (первоначально сформулированные Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки»). Но театру сцены оказалось мало, театр выплескивался в жизнь!

Разрушив систему актерских амплуа, соединив академическую традицию с мироощущением декаданса, Сара Бернар воплотила идеал модерна и сумела отразить его в ролях авторов «новой драмы» (Анна в «Мертвом городе» Г. д'Аннунцио (1898), Пеллеас в «Пеллеасе и Мелисанде» М. Метерлинка). Впрочем, роль Саломеи, специально для нее написанную О. Уайльдом, она не сыграла, как и другие, требующие уже режиссерского решения.

Зато именно Бернар вывела театральность за пределы сцены и вполне реализовала уайльдовский принцип «Жизнь как подражание искусству». Важным решением в этом направлении стал ее контракт, заключенный с графиком и дизайнером Альфонсом Мухой в 1894 году. Именно актриса поставила задачу изображения на афише в полный рост, в вертикальной композиции, со смысловыми атрибутами персонажа.

Первая из восьми афиш — к спектаклю «Жисмонда» Викторьена Сарду. Эпоха средневековой Византии стилизована в эстетике витража и мозаики. Пальмовая ветвь, фигурирующая в финальной сцене, вызывает на афише ассоциацию с образом мученицы, а надпись «Bernhardt» в полукруге над головой — ассоциацию с нимбом. Художник добивается эффекта величественной статуи за счет ракурса изображения: зритель находится у подножья, пропорции несколько уменьшаются вверх.

Именно афиши определяли изначальное зрительское восприятие и формировали мировоззрение массы. «В центре этого мировоззрения и мифотворчества — культ женщины и женственности. И здесь начинается своего рода противоречие — чувственный взгляд на женскую красоту может сочетаться с любовью к неземному, бесплотному образу женщины-мечты. Женщины Мухи слишком совершенны, чтобы быть земными созданиями. На плакатах изображена не Сара Бернар, но воплощенная в ее ролях идея Женственности, Любви, Искусства, Красоты» [5, с. 452]. Эти качества перестают быть противоречивыми, поднимаясь на уровень сверхчеловеческой андрогинности.

«Андрогинные образы Сары Бернар обладают особой пикантностью. Она ввела моду на исполнение женщинами мужских ролей, и особенно Гамлета. Впрочем, Лоренцаччо также оставался важной вехой на творческом пути актрисы. ...Это была первая попытка приблизиться к роли Гамлета. Спектакль продержался на сцене всего два месяца, но Муха обессмертил Сару в Лоренцаччо со всем его порочным очарованием» [4, с. 453]. На афише к «Лоренцаччо» стройная изгибающаяся фигура Бернар в темном костюме. В руке — книга, атрибут мыслителя. Рука, прижатая к подбородку, соответствует архетипу Гамлета. На поясе — кинжал, символ замышленного убийства. Шекспировский образ обозначается уже здесь. Все эти противоречия только усиливают непостижимую гармонию эстетики модерна и андрогинности.

Противоположную тенденцию сценического воплощения современной героини, отражающую новый культ женщины, представляет творчество другой великой актрисы — Элеоноры Дузе (1858–1924).

Первое представление «Дамы с камелиями» с Э. Дузе во время ее гастролей в России состоялось 13 марта 1891 года в петербургском Малом театре. Незвестная в России итальянская актриса наутро проснулась знаменитостью. Возможно, школа «колоритного реализма» была изначально близка русскому зрителю. «Естественность», свойственная многим выдающимся отечественным актерам XIX века, была усилена в творчестве Дузе повышенной эмоциональностью и пластической выразительностью. Эта чувствительность и эмоциональность в полной мере передавалась залу.

На одном из представлений публика увидела Дузе в роли шекспировской Клеопатры. А. П. Чехов в письме, написанном после спектакля, отмечал, что в исполнении понятно «каждое слово», для него, не знающего итальянский язык. То есть понимание роли и сюжета возникает помимо текста.

Когда в мае состоялись гастроль Дузе в Москве, публика изначально была настроена крайне положительно и встретила исполнение с «единодушным энтузиазмом». Критики отмечали, что «неподдельная правда» была следствием личных переживаний и воплощалась в идеальных образах. Происходило перенесение в сознании зрителя качеств эстетического идеализированного образа персонажа на исполнительницу. Триумф «Дамы с камелиями» продолжался в Харькове, Киеве, Одессе. Играя роли широко известного современного репертуара (Александр Дюма-сын, Викторьен Сарду, Герман Зудерман), Дузе наделяла их простотой и органичностью, но при этом поднимала на уровень возвышенных чувств и сильных эмоций. В последующие годы популярность Дузе в России возрастает.

В течение декабря 1896 года Дузе триумфально играет в Петербурге. К этому времени покорены Париж, Вена, скандинавские столицы, Германия. Габриэле д'Аннунцио пишет для нее трагедии, используя эстетику модерна

и принципы новой драмы. Однако право на премьерные постановки получает Сара Бернар в Париже. Этот факт и личные обстоятельства усиливают внутреннюю замкнутость Дузе и ее ощущение одиночества. Это особое мироощущение проявилось в неуёмной жажде перемены места, дороги, смены обстановки.

Французский режиссер-символист Люнье-По, постоянно работавший с Дузе, писал о ней в своих мемуарах: «Элеонора Дузе не умела стоять на месте, ей было необходимо движение. Неизвестно что привело ее к тому, что в просторечии именуется “непоседливостью”. Но это было другое! Чтобы жить и дышать, ей нужно было находиться в дороге: в автомобиле, в вагоне. Создавая таким образом видимость деятельности, она сопротивлялась тому, чтобы ее умом овладевали мрачные мысли. То, что казалось стремлением жить на сцене, было в действительности изначальным желанием, осознанным и проявленным еще в юности. Тем, что составляло ее сущность, что она ощущала каждым нервом: жаждой беспрестанно двигаться, необходимостью каждое утро видеть перед собой новое место, осваивать его. Она заявляла это, она родилась бродягой и повиновалась этой постоянной необходимости двигаться, независимо от наличия профессиональной цели. ...Кто никогда не встречал Элеонору Дузе на вокзале, не видел, как она располагается в вагоне, тот не знал ее! В эти минуты она выглядела совершенно иначе, чем обычно. Никогда я не видал, чтобы, садясь в купе поезда, она вела себя как хрупкая и слабая женщина, напротив, в эти минуты я наблюдал невероятные взрывы ее непостижимой энергии» [7, р 127].

Трагическое мироощущение Дузе, постоянные решения уйти со сцены и перерывы в работе, с одной стороны, поднимали ее талант на высочайшую трагическую высоту, а с другой — создавали дополнительный интерес публики к загадочности и исключительности ее личности.

В завершении гастролей в Петербурге 28 декабря 1896 года Дузе играла роль Магды в «Родине» Зудермана на сцене Александринского театра. Такое право никогда не предоставлялось иностранным гастролерам и свидетельствовало об исключительном признании.

В июне 1897 года Дузе гастролеровала в парижском театре «Ренессанс». Дебютной ролью была выбрана Маргарита в «Даме с камелиями» — одна из главных ролей в репертуаре Сары Бернар. На время гастролей Дузе Бернар уехала в Лондон.

Парижская публика не ограничивалась сравнением трактовок роли и различных исполнительских манер. Соотнесение образа жизни примадонны и харизматического воздействия на окружающих воспринималось такой же драматургической структурой, как театр. Но идеализированная жизнь воспринималась как реальная, а не игровая (на сцене).

На спектакле Дузе по пьесе д'Аннунцио «Сон весеннего утра» в театр «Ренессанс» приехал президент Франции Феликс Фор. И Фор, и главный авторитет французской критики Франсиск Сарсе отмечали то же, о чем писал Чехов: итальянский язык становится понятен на ее спектаклях; то, что играет Дузе, не требует разгадывания и вслушивания.

Для самой актрисы существование на сцене становилось не исполнением роли, а возможностью преодоления своей личности: «Во что мне верить? — говорила она Люнье-По, — В то, что мое человеческое существо, наделенное силой духа, окажется способно задушить в себе все личное и устремиться к чему-то высокому в свете рампы? И ничего более? Существовать только ради игры? Возможно ли, чтобы мое “Я” превратилось бы в нечто такое?» [7, р. 130–131]. Сцена воспринималась как реальность. Реальная жизнь актрисы превращалась в спектакль, ритуал.

Эстетика модерна тоже отразилась в творчестве Элеоноры Дузе. Это произошло в 1905–1906 годах на сцене парижского театра «Эвр», где она исполнила роли Василисы («На дне» М. Горького) и Ребекки («Росмерсхольм» Х. Ибсена). Дузе создавала трагические образы неумных и жестоких женщин *fin de siècle*, замысловато соединяющих контрасты — жажду жизни, преодоление обыденности, существование «по ту сторону добра и зла».

Еще одну уникальную сценическую форму воплощения нового образа женщины и сверхличностного существования можно видеть в творчестве Веры Комиссаржевской (1864–1910). Несмотря на всю «скандальность» сотрудничества Комиссаржевской и Мейерхольда, именно роли, созданные в его спектаклях, стали высшим творческим достижением актрисы, соответствующим наступлению эпохи режиссерского театра.

По мнению Е. А. Кухты, Комиссаржевской «хотелось переживать на сцене сильные чувства» [8, с. 57]. Мейерхольд построил конфликт спектакля на столкновении сильных необузданных чувств с их внешним жесточайшим ограничением, воплощенном в эстетике модерна. Героиня рвалась из этой эстетизации. Эмоциональность и внешняя форма становились внутренней трагической борьбой, неразрешимой в конфликте и безвыходной в жизни.

Философ и театральный практик Ф. А. Степун анализирует творчество Комиссаржевской именно с символистских позиций: «Она всегда входила в душу бледным отсветом какой-то иной, высшей жизни. Когда Комиссаржевская жила на сцене, в ней всегда чувствовалось желание вознестись над сценой. Всё, что она играла, она всегда мистически выставляла намеками на какую-то невоплотимую тайну своего знания» [9, с. 88]. Систематизируя типы актерского существования, философ относит актрису к типу актера-импровизатора и делает неожиданный вывод: «Её гениальная игра, волнующая и захватывающая, никогда не успокаивала, ибо эстетически

никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен “катарсис”. Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую-то сверхъестественную связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась» [9, с. 87]. Вероятно, Мейерхольд в «Гедде Габлер» использовал актерскую индивидуальность Комиссаржевской, ее способность достигать трагического конфликта, но уходить от возможности его разрешения. Контрастность безграничного образа Гедды и эстетизма модерна стало возможным воплотить именно через уникальность актерской природы и личности Комиссаржевской, выражавшей принципиальную внедрагическую неразрешимость.

Эстетика модерна, используемая, но чуждая природе и Комиссаржевской, и Мейерхольда, в полной мере воплотилась в творчестве Иды Рубинштейн (1883–1960). Это нашло отражение в ее ролях в парижских «Русских сезонах» С. П. Дягилева, повлиявших на дальнейшую историю музыкальных и драматических театров Парижа. Но, помимо дягилевской антрепризы, усилиями театральных деятелей разных стран в Париже была создана драматическая труппа Иды Рубинштейн. В мае 1911 года был показан спектакль по пьесе Г. д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна». Роль Св. Себастьяна была написана специально для Рубинштейн. Иде Рубинштейн, как автору общего замысла, Михаилу Фокину, как хореографу танцев в спектакле, Клоду Дебюсси, написавшему музыку, Льву Баксту, как автору декораций и костюмов, была близка концепция театра как синтеза искусств.

В 1912 году было поставлено еще два спектакля в театре Рубинштейн («Елена Спартанская» Эмиля Верхарна и «Саломея» Оскара Уайльда). В 1913 году актриса предложила Фокину поставить танцы в новом спектакле «Пизанелла, или Благоуханная смерть» тоже по пьесе д'Аннунцио. Рубинштейн предлагает решить в хореографической форме некоторые драматические эпизоды спектакля, в том числе финальную сцену. Рубинштейн объясняет хореографу смысл финального танца: «Он выражает собой самый страшный и сильный момент драмы. Ужасно было бы, если бы этот танец и последняя сцена были бы не на должной высоте. ...Он в конце переходит в игру с нубийскими рабынями, которые приходят с розами для того, чтобы меня ими задушить. Глядя на них, я начинаю смеяться, думаю, что они пришли играть со мною, я начинаю убегать от них, пробегать между ними, затем, вдруг, вглядываясь в их лица, начинаю понимать правду, сначала кричу, потом немею от ужаса, в это время они меня окружают, начинается борьба с ними, я падаю, и тут они меня забрасывают розами до смерти» [10].

По замыслу Рубинштейн в образе *femme fatale*, уподобляемой Киприде, родившейся из морской пены, идеальный символ женской красоты соединяется с мировым злом и обречен на трагическую развязку. В «Пизанелле» в прекрасном танце героини и нубийских рабынь наступала изысканная смерть.

Премьера «Пизанеллы», поставленной В. Э. Мейерхольдом, прошла в Париже 20 июня 1913 года. Мейерхольд объяснял огромный успех спектакля, в частности, его стилистической гармонией и «очень эффектными» танцами Фокина [11, с. 155–156]. Режиссерское решение Мейерхольда воплощалось в постановке массовых сцен, напоминающих живописные панно. Они создавали атмосферу в духе модерна. Пизанелла-Рубинштейн «вписывалась» в это живописное панно, мизансцены строились по законам изобразительного искусства: «В картине дележа добычи: одинокая и безмолвная фигура Пизанеллы на авансцене справа уравновешена и подчеркнута фигурой кавалера (в этом вся его роль) слева» [12, с. 277].

Внешний конфликт пьесы Мейерхольд выражал через пластическое решение. Толпа, состоящая из двухсот статистов, увеличивалась за счет режиссерских приемов и противостояла одинокой героине: «...из двух одинаково направленных жестов возникает впечатление, что к женщине стремятся тысячи гневных рук» [12, с. 277]. Толпа в каждой сцене постепенно заполняла пространство, героиней вплетался в толпу-орнамент. Апофеозом этого принципа стал финальный танец, в котором смертельный нубийский хоровод сужался вокруг Пизанеллы, пока не душил ее лепестками роз. Парижский спектакль 1913 года объединял художников модерна единым замыслом. Замысел синтетического спектакля был разработан Идой Рубинштейн, но как актриса она полностью вписывалась в режиссерское решение и растворялась в живописном орнаменте спектакля.

1910-е годы принесли новые художественные модели героинь и новые типы. Футуризм, экспрессионизм, акмеизм, сюрреализм создали новые культовые фигуры. Даже яростная попытка итальянских футуристов ниспровергнуть «культ женщины» только подтверждала потребность в культе и актуальность постоянного обновления кумира.

XX век — эпоха синтеза искусств. Также и женский идеал должен был отныне совмещать Артемиду, Афину и Афродиту. Киприда Пизанелла, созданная Идой Рубинштейн, стала первой попыткой соединить внешние атрибуты Афродиты со всеми божественными и дьявольскими ипостасями.

На рубеже веков складывался особый культ актера (прежде всего, актрисы). Актерский образ создавался и реализовывался помимо сцены. Образ строился на игре, но в нем уже нельзя было отличить реального исполнителя и его игру. Образ часто определял и роли на сцене, а иногда затмевал их. Этот процесс отражал общее стремление театральных новаций выйти за пределы сцены, распространиться на все общество. Тенденция театрализовывать повседневную жизнь усугублялась в течение XX века. Культ исполнителя разрастался, а связь с художественным воплощением на сцене истощивалась. В какой-то момент само исполнение в театре утратило художественные критерии, а ценным осталось только создание игрового образа в контексте обывательской жизни.

В период рубежа XX–XXI веков возникли новые сценические формы исполнения, не требующие создания отдельной роли, самостоятельного персонажа. Изначальным условием представления часто становится реальность сцены, не требующая миметического соотношения с другой реальностью. В этих условиях интенсивно используется принцип, утвердившийся в период Belle époque, существования актера вне сцены по законам театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каппели А. М. Образы феминизма // История женщин на Западе: в 5 т. СПб.: Алетейя, 2015. Т. 4. С. 464–501.
2. Флес Ж, Перро М. Великое предприятие феминизма // История женщин на Западе: в 5 т. СПб.: Алетейя, 2015. Т. 4. С. 423–425.
3. Беляев Ю. Д. Мисс Дункан // Русский театральный фельетон. Л.: Искусство, 1991. С. 400–401.
4. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1. 595 с.
5. Буткова О. Афиши Альфонса Мухи для спектаклей Сары Бернар в контексте мифологии европейского символизма // Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана. СПб.: Алетейя, 2023. С. 450–456.
6. Платон. Пир // Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 81–134.
7. Ligné-Poe A. M. La Parade. V. 3. Sous les étoiles. Souvenirs de theater (1902–1913). P.: Gallimard, 1933. 299 p.
8. Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 1992. С. 13–64.
9. Степун Ф. А. Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1988. С. 70–89.
10. Санкт-Петербургская Театральная библиотека. ОР и РК. Оп. 12. Ед. хр. 66. Л. 1об-3.
11. Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896–1939. М.: Искусство, 1976. 464 с.
12. Левинсон А. «Пизанелла, или Душистая смерть» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М.: АРТ, 1997. С. 272–279.

REFERENCES

1. Kappeli A. M. Obrazy feminizma // Istoriya zhenshchin na Zapade: v 5 t. SPb.: Aleteya, 2015. T. 4. S. 464–501.
2. Fles Zh, Perro M. Velikoe predpriyatie feminizma // Istoriya zhenshchin na Zapade: v 5 t. SPb.: Aleteya, 2015. T. 4. S. 423–425.
3. Belyaev Yu. D. Miss Dunkan // Russkij teatral'nyj fel'eton. L.: Iskustvo, 1991. S. 400–401.

4. *Blok A. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 20 t. M.: Nauka, 2014. T. 6. Kn. 1. 595 s.
5. *Butkova O.* Afishi Al'fonsa Mukhi dlya spektaklej Sary Bernar v kontekste mifologii evropejskogo simvolizma // Parizh okolo 900-kh. «Roza + KresT» Zhozefena Peladana. SPb.: Aletejya, 2023. S. 450–456.
6. *Platon. Pir* // Sobr. soch.: v 4 t. M.: Mysl', 1993. T. 2. S. 81–134.
7. *Lugné-Poe A. M.* La Parade. V. 3. Sous les étoiles. Souvenirs de theater (1902–1913). P.: Gallimard, 1933. 299 p.
8. *Kukhta E. A. V. F.* Komissarzhevskaya // Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka. Vyp. 1. SPb.: RIII, 1992. S. 13–64.
9. *Stepun F. A.* Osnovnye tipy akterskogo tvorchestva // Iz istorii sovetskoj nauki o teatre. 20-e gody. M.: GITIS, 1988. S. 70–89.
10. Sankt-Peterburgskaya Teatral'naya biblioteka. OR i RK. Op. 12. Ed. xr. 66. L. 1ob-3.
11. *Mejerkhol'd V. Eh.* Perepiska, 1896–1939. M.: Iskusstvo, 1976. 464 s.
12. *Levinson A.* «Pizanella, ili Dushistaya smert'» // Mejerkhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1892–1918. M.: ART, 1997. S. 272–279.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Ats), Prof.; vadim_maksimov@mail.ru

УДК 792.03

УТВЕРЖДЕНИЕ СКАЗОЧНО-РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В СОВЕТСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ПО ФЬЯБАМ ГОЦЦИ (1930–1940-Е ГОДЫ)

*Мишурина А. Н.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 33–35, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье исследуется опыт бытования произведений итальянского драматурга Карло Гоцци на советской сцене 1930-х и 1940-х годов, когда театр находился в условиях жесткой цензуры и под идеологическим контролем. Несмотря на попытки государственных ограничений, Гоцци все равно проникал на советскую сцену, и чаще всего — в только появившиеся ТЮЗы. Именно тогда утвердился вариант сценического толкования фьяб как сказок для детей. Этот способ существования произведений венецианца, начавшийся во время множества ограничений, быстро обрел четкий вектор фееричности, праздничности, музыкальности. Сориентированный на детскую аудиторию, опыт театральных постановок по фьябам укоренился в традиции советской сцены. Он проявляется и в современных отечественных спектаклях по пьесам Гоцци, хотя и перестал быть универсальным сценическим ключом к их поэтике. В статье данная тенденция рассматривается на примере трех спектаклей: «Зеленая птичка» Б. В. Зона (Ленинградский ТЮЗ, 1935), «Король-Олень» С. В. Образцова и В. А. Громова (ГАЦТК, 1943) и «Ворон» П. К. Вейсбрема (Ленинградский ТЮЗ, 1946).

Ключевые слова: К. Гоцци, Б. В. Зон, П. К. Вейсбрем, С. В. Образцов, В. А. Громов, фьябы, Н. В. Гернет, Ленинградский ТЮЗ, советский театр, комедия дель арте.

THE STATEMENT OF FABULOUSLY ROMANTIC TRENDS IN THE SOVIET PERFORMANCES BY FIABA GOZZI (1930–1940S)

*Mishurinskaya A. N.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 33–35, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article examines the experience of the existence of the works of the Italian playwright Carlo Gozzi on the Soviet stage of the 1930s and 1940s, when the theater was under strict censorship and under ideological control.

Despite attempts at government restrictions, Gozzi still penetrated the Soviet scene, most often in newly emerging theaters. It was then that the version of the stage interpretation of the fiab was established, as fairy tales for children. This way of existence of the Venetian's works, which began during a time of many restrictions, quickly gained a clear vector of extravaganza, conviviality, and musicality. Oriented towards a children's audience, the experience of theatrical productions based on fiabs is rooted in the tradition of the Soviet stage. It also manifests itself in modern domestic performances based on Gozzi's plays, although it has ceased to be a universal stage key to their poetics. The article examines this trend using the example of three performances: "The Green Bird" by B. V. Zona (Leningrad Youth Theater, 1935), "The Deer King" by S. V. Obratsov and V. A. Gromov (GATSTK, 1943) and "The Raven" by P. K. Weisbrem (Leningrad Youth Theater, 1946).

Keywords: Carlo Gozzi, Boris V. Zon, Pavel K. Weisbrem, Sergey V. Obratsov, Vladimir A. Gromov, fiabs, Nina V. Gernet, Leningrad Youth Theater, Soviet Theater, Commedia dell' arte.

Сценическое открытие произведений Карло Гоцци в России произошло только в XX веке в связи с появлением режиссерского театра. Первая фьяба дала название журналу В. Э. Мейерхольда — «Любовь к трем апельсинам», а «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова стала легендарным спектаклем. Первые опыты обращения к Гоцци в первой четверти прошлого века были в духе времени — смелыми, экспериментаторскими. Однако после творческой свободы и поиска началось время контроля, советский театр начал консервироваться в рамках предписанных норм и правил. Именно в самое цензурное время утвердилось традиция ставить фьябы в сугубо сказочном ключе, и она, широко распространенная до сих пор, поэтому требующая своего осмысления.

Сказочно-романтическая тенденция трактовки фьяб в русском театре имеет несколько предпосылок. Первая проистекает из самих фьяб, в переводе это слово и означает «сказка», но ее драматическая форма имеет свои особенности: «Переноса сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барочность, гротеску — народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в патетический драматизм» [1, с. 52]. Произведение создается на контрасте чередований трагических и комических частей. Еще одним важным элементом фьябы является романтическая ирония, которая смеется над реальностью, ведь для высоких чувств, показанных в пьесе, в обыденности нет места.

Возникшая в советское время жесткая цензура разделяла пьесы на идеологически-выдержанные и неприемлемые. В 1929 году четыре пьесы Гоцци попали в Репертуарный указатель Главреперткома (ГРК) [2, с. 4] и получили разрешение на постановку: «Турандот», «Ворон», «Женщина-змея» и «Король-Олень» (все в переводе Я. Н. Блоха). Эти пьесы, по мнению комитета, не были социально значимыми и воспринимались как детские сказки, поэтому их ставили в только появившихся театрах для детей. Фьябы соответствовали формальным признакам сказочного жанра наличием чудес, фантазийных стран, нежизнеподобных героев. Но после статьи Н. К. Крупской «Какая книжка нужна нашим детям» (1932) старые классические сказки подверглись гонениям, продолжавшимся почти до 1940-х годов.

Произведения итальянца в Советском Союзе не жаловали еще и из-за происхождения автора: не могли простить его борьбу с К. Гольдони. С. С. Мокульский по поводу выхода сборника «Сказок для театра» Гоцци в 1956 году высказался так: «...такому драматургу не место в советском театре, театре реалистическом, чуждом всякому эстетству, формализму и мистике» (цит. по: [3, с. 4]). С учетом сказанного понятно, что фьяба Гоцци «Зеленая птичка», «выпорхнувшая» благодаря режиссеру Б. В. Зону на сцену Ленинградского ТЮЗа, не могла сохранить свой первоначальный вид.

В афише спектакля Ленинградского ТЮЗа указаны имена и фамилии инсценировщиков Н. В. Гернет и В. В. Успенского. Что изменили авторы? Во-первых, были изменены персонажи: «Зеленая птичка у Гоцци — это заколдованный злыми духами принц. Зеленая птичка в ТЮЗе — маска скульптора Капелло, который восстает против короля Тартальи и королевы Тартальоны. Принцесса Нинетта стала простой судомойкой» [4]. Эти перемены повлекли за собой сюжетные изменения. На сцене разыгрывалось народное восстание под предводительством «Зеленой птички». Дети-подкидыши Ренцо и Барбарина, как и в первоисточнике, решаются уйти от родителей не потому, что они «чужие по крови», а потому что, скорее всего, — дети богачей, как бывает в сказках. Из коротких реплик зритель узнавал о тяжелом труде детей на приемных родителей, то есть действие обрело остросоциальный оборот, а истины были более приземленными: «Богатство, как таковое, портит людей». Упростилась характеристика короля, который уже не любит Нинетту, а просто хочет найти богатую невесту. Зато уделено внимание деталям, которые создавали образ государства Торокского. Народ говорит, что король возвращается в королевство, потому что его отовсюду прогнали, ему не с кем воевать. Жители страдают от больших налогов и угроз быть сосланными на «людоедов холм».

По рецензиям на спектакль можно понять, что инсценировка сказки, по мнению современников, не была удачной. Самые характерные претензии

к инсценировке даны в статье в «Литературном Ленинграде»: «...эта новая пьеса написана слабо. Грубоват и беден ее язык, и нет в сюжете пьесы той увлекательности, которой отличается сказка Гоцци» [5]. Инсценировщики провели смелый эксперимент, включив в реплики лексику, которую на тот момент еще не привыкли слышать на сцене, например: «курам на смех», «ихнее», «упеку́» (в тюрьму), «жулики», «упёрли» [6, с. 7]. Негативная реакция рецензентов была предсказуемой: «Примитивность “философии” новой редакции сказки соответственно переплетается и с примитивностью, порой вульгарностью, литературного текста. <...> Подобный юмор некультурен, и эта некультурность языка, особенно недопустимая в педагогическом театре, навеивает тревожные мысли» [7, с. 4].

Если текст Гернет и Успенского исключительно ругали, то режиссерскую работу Зона только хвалили, например: «Спектакль оказался, как всегда в ТЮЗе, безукоризненным по своему режиссерскому и актерскому выполнению» [8, с. 10]. Почему режиссер выбрал именно фьябу? В интервью газете «Смена» он говорил так: «Нас прежде всего привлекла необычайная театральность этой комедии Гоцци, ее насыщенность драматургическим действием. Затем мы хотели дать нашей труппе для работы такой материал, от которого она отвыкла» [9].

Интересно, что Зон первые театральные уроки получил в 1917 году в Москве у Ф. Ф. Комиссаржевского. В 1920-е годы судьба привела его в Петроград, там случилось знакомство с А. А. Брянцевым и началась работа в ТЮЗе. Но с 1933 года Зон уже учился у Станиславского (посещал курсы), что впоследствии оказало влияние на творческую и педагогическую жизнь. За Зоном в том время закрепились характеристики «веселого выдумщика, любителя яркой театральной формы, мастера занимательной комедийной игры» [10, с. 38]. С. Дрейден писал, что любовь к праздничной театральной форме Зону привил именно Комиссаржевский.

Художником спектакля был Н. А. Григорьев, который «разместил на небольшой площадке просцениума два дворца, тюрьму, мастерскую скульптора, холм Людоода и т. д.» [11]. Мокульский писал, что Григорьев «проявил большое чувство стиля эпохи, прекрасный вкус, массу сценической изобретательности и незаурядные качества живописца» [12].

Композитор Н. М. Стрельников сочинил музыку в итальянской народной стилистике. Монологи героев превратились в арии, появились хоровые номера, сцены карнавального шествия и плясок. Хореографию для них сочинил В. Н. Чесноков. Он создал народное гуляние, сцены сражений с акробатическими приемами, в которых «рождались точные портретные штрихи» [13, с. 78], решенные хореографически: у придворных были услужливые танцы-приветствия, у Тартальоны — нервный и нелепый танец и т. д. Кульминационной сценой стал

общий карнавал, в котором вихрем танцевали и пели все участники, выражая тем самым «восторг и радость внутреннего освобождения» [13, с. 78].

Театральные образы были русскими версиями итальянских масок: трусливого недоросля Тартальи (А. Герман), упрямой и мстительной старухи Тартальоны (Е. Уварова) [12], насмешливого балагура Панталоне (Л. Любашевский), мягкосердечной Смеральдины (С. Иртлач). «Центральный положительный образ» [14] скульптора Капелло, или «Зеленой птички», артист С. Емельянов сделал лирическим, «с романтическим подъемом» [13, с. 77] и в то же время простым, вызывающим доверие у публики.

В первом по-настоящему советском опыте постановки сказки по Гоцци были заложены основные тенденции постановок такого типа: яркость, праздничность, фееричность, музыкальность. О «Зеленой птичке» Зона рецензенты отзывались как о спектакле «синтетическом» (хоть это слово было не в чести в 1930-е). Инсценировка «Птички» была слишком смелой для своего времени, а остросоциальные мотивы полностью подменили философский смысл фьябы.

Сказочную линию продолжил спектакль 1943 года «Король-олень» в ГАЦТК. Он стал первым обращением к Гоцци в театре кукол советской России.

Наум Берковский, рассуждая о Гоцци, утверждал, что лучшая его пьеса — это «Король-олень», а спектакль, соответственно, — «Король-олень» в ГАЦТК: «Я видел много спектаклей с комедиями Гоцци. Почти ничего не пропустил, что на моем веку ставилось. Но лучший “Король-олень” — у Образцова. ...“Король-олень” у Образцова — более настоящий Гоцци, чем даже у Вахтангова» [15, с. 40].

Спектакль С. В. Образцова и В. А. Громова репетировался в эвакуации в Новосибирске в 1942–1943 годы. Громов писал о победе над материалом [16, с. 19]. Но что-то не устраивало в исходном варианте. Текст постановщикам и артистам казался трудным, не устраивал и финал фьябы с мотивами предопределенности и рока. Актер театра Е. В. Сперанский сам переработал сказку, а так как в спектакле он вел куклу Труффальдина, существенные изменения коснулись именно этого персонажа. Сперанский не только комментировал действие, но и стал его полноправным участником. Сама история стала компактней; зритель узнавал сразу, что Клариче и Леандр любят друг друга, а отец Клариче Тарталья заставляет свою дочь принимать участие в смотре невест. Спектакль ставили именно романтический, где первой возникает тема влюбленных, которые могут соединиться, только пройдя через испытания. У Гоцци фьяба строится более затейливо, а смысл истории не так однозначен; большее значение имеет стремление Тартальи к власти. Финалом становится его раскаяние и смерть. В спектакле ГАЦТК в финале все пары — Дерамо и Анджели, Леандро и Клариче, Смеральдины и Труффальдина — воссоединяются. Эта фьяба Гоцци также о верности и истинной любви, которую

не обмануть. Публика хорошо принимала спектакль, в статьях говорили о «большой художественной силе» [17] постановки. Уже не было социальной заостренности, как в «Птичке».

Композитор М. П. Александрова написала музыку к песням Дерамо, Тартальи, охотников, гондольеров (текст Сперанского). Музыкальные мотивы напоминали о народных итальянских виланеллах, чем усиливали эмоциональное воздействие.

Постановщики не следовали указанию Гоцци одевать артистов по-восточному. После премьеры «Алладина» ставка была сделана на итальянский колорит. Художник Б. Д. Тузлуков не воссоздавал сценографически «подлинную» Италию, скорее, это были ассоциации с Италией раннего Возрождения. Действие происходило в двухплановой ширме с меняющимися задними фонами. Перемещались куклы в основном по передней грядке и иногда по второму плану, но мизансценически постановщики разработали сцены так, что складывалось ощущение разнообразия движений и переходов персонажей. Основу почти всех картин первого и третьего акта составляли колонны и два ангела-атланта (в их руки вкладывался то меч, то флаг, то якорь, в зависимости от места действия), во втором акте ангелов сменяли восемь стволов деревьев, так как действие происходило в лесу на охоте. Персонажи разрабатывались совместно с режиссерами и артистами. Механика отличалась от кукол, участвовавших в «Алладине». Для спектакля «Король-олень» требовался большой набор движений кукольной головы: она должна была сильно откидываться назад для выражения высокого эмоционального порыва. Тростевые куклы справлялись с буффонными сценами: дергали друг друга за плащи, пинались, двигались ловко. Одной куклой управлял один артист, что при всех нововведениях в машинерии представляло дополнительную трудность.

Самой сложной оказалась кукла Труффальдина, для управления которой нужны были четыре трости. Ее ноги были деревянными и потому тяжелыми; лицо — комичным (заостренный нос, выдающая вперед верхняя губа и очень маленькая нижняя). Говорил артист Сперанский негромким хрипловатым голосом. Партитура движений создавалась на контрасте спокойных плавных и резких («размашистые, угловатые всплески» [18, с. 143]) движений. Из рецензий можно понять, что Труффальдин своими действиями снижал патетику, пафос происходящего, заставляя смеяться. Это добавляло иронии, но не все рецензенты оценили ее: «рефлектирующая ирония — знак неверия в свои силы и призвание» [19, с. 67]. Однако именно наличием иронии постановка остается родственной фьябе Гоцци, несмотря на переделку сюжета.

Спектакль был успешен и игрался до 1956 года. Его часто вывозили на гастроли. В сезон 1944/1945-го спектакль показывали по 70–80 раз в год. В 1960-м «Король-олень» стал первой постановкой С. В. Образцова, которую записало и показало телевидение.

Этот спектакль утвердил сказочно-романтическую традицию, воспевавшую героические персонажи, искреннюю всепреодолевающую любовь, победу добра над злом. Размышления о театре, которые есть в оригинальных текстах Фьяб, исчезли совсем; красочность и затейливость сценографии ставились во главу угла. В 1946 году в Ленинградском ТЮЗе появилась следующая постановка по Гоцци — спектакль «Ворон» режиссера П. К. Вейсбрема.

Вейсбрем работал в ТЮЗе с перерывами, начиная с 1939 года. Исследователь В. Н. Дмитриевский так характеризовал стиль его режиссуры: «Павел Карлович Вейсбрем пришел в ТЮЗ со своей эстетической программой, которая отчасти возрождала художественную линию театра, оборвавшуюся с уходом Зона и его единомышленников. Его привлекал красочный, образный язык, гротеск, точная деталь, островыраженная характерность» [13, с. 84].

Фьяба «Ворон», как и другие, не была миролюбивой: среди превращений и комических ситуаций были и жестокие сцены. Спектакль был рассчитан не на детского зрителя: «Изящную и поэтичную сказочную пьесу К. Гоцци “Ворон” театр поставил для юношества» [20, с. 88]. Время также повлияло на выбор произведения: только закончилась война, и волшебное действие было нужно, чтобы поднять дух: «Жестокие испытания человеческого благородства, любви и верности, мужественное самопожертвование — все это находило живой отклик в зрителях, переживших войну. За сказочным вставало реальное» [20, с. 88]. Этот спектакль обрел популярность, потому возобновлялся в 1958 и в 1961 годы.

Сценография, созданная художником Д. Ф. Поповым, поражала зрителей: на занавесе был изображен огромный черный ворон, простирающий крылья во всю ширину сцены. В глубине сцены стояла декорация светлого дворца. Порой его скрывали живописные занавесы с изображениями стволов исполинских деревьев (восточное королевство Дамаск, где Дженнаро находит Армиллу), фантастических зарослей цветущих растений (сад в царстве Миллона — Фраттомброзе). На просцениуме стоял широкий пандус, чтобы поднимающиеся по нему артисты были хорошо видны в массовых сценах (также он скрывал механизмы «чудес», например — дракона).

А. А. Гозенпуд в рецензии на спектакль писал: «Художник с большой изобретательностью разрешил все театральные превращения, а появление дракона представляет собой настоящую находку» [21, с. 485]. Сцена с драконом становилась кульминационной во всей феерии: «Черное страшилище поднималось во всю ширину сцены. На длинной шее дракона извивалась большая голова с раскрытой красной пастью и светящимися глазами, головы поменьше торчали между огромными перепончатыми крыльями (находившимися внутри дракона актеры сдвигали и раздвигали их, управляя одновременно и головами)» [22, с. 146].

Спектакль играли в 1946, 1947 годах, возобновляли в 1958-м и 1961-м. Артисты сменяли друг друга. Роль Миллона была удачно исполнена Л. Ф. Макарьевым. Критики отметили работу артиста Э. Я. Егги в роли Норандо: «Всякий раз, когда он произносит слова зловещего проклятья, “волшебник” принимает одну и ту же условную позу, а затем торжественно отбывает на своей колеснице» [23].

Общую характеристику спектакля дал В. Н. Дмитриевский: «Вейсбрем строил спектакль на соединении романтики и иронии, высокого драматизма и броской буффонады. ...Героическое и комическое, патетическое, драматическое и романтическое сосуществовало в этом спектакле, создавая особый колорит театральности. Его хорошо ощущали исполнители. Психологически насыщенный драматический характер короля Миллона создал Л. Макарьев. Принц Дженнаро (В. Костенецкий) привлекал высоким душевным благородством, беспредельной верностью дружбе и любви. Ради брата он жертвовал жизнью, но добро торжествовало, зло отступало, и все кончалось благополучно. Верность, отвага и благородство героев находили живой отклик в зрительном зале» [13, с. 116]. Можно сделать вывод, что режиссер уловил жанровые особенности фьябы.

Главные герои — король Миллон (Л. Ф. Макарьев) и его брат принц Дженнаро (В. П. Костенецкий) — конечно, были героическими и играли, как писали рецензенты, «высокое душевное благородство» [13, с. 116]. По описаниям, Макарьев облек образ в «более резкие, подчеркнуто трагедийные черты» [24], в отличие от Костенецкого, который создал истинно сказочного принца, но более эмоционального. В финале торжествовала справедливость и братская любовь; сказка со счастливым концом была созвучна духу времени. Постановка сказочного жанра говорила зрителям об отваге, благородстве, самопожертвовании и верности, как того требовало время. Второй театральной линии в спектакле будто бы и не существовало, хотя финальные слова Норандо («...есть ли правда в тех произведениях, что кажутся правдивыми на вид?») [25, с. 126] звучали.

Сказочный опыт театральных постановок по фьябам Гоцци прочно укоренился в традициях советской сцены. Из-за цензуры, идеологических ограничений постановки обрели черты фееричности, праздничности, музыкальности. Законодателями «моды» на пьесы Гоцци в то время стали театры для детей, обратившиеся к «детским» жанрам — сказкам. Да, как уже было сказано, фьяба в переводе означает «сказка», но главными элементами гоцциевских фьяб являются аллегория высокой морали, патетический драматизм, романтическая ирония и буффонада масок *commedia dell'arte*, поэтому отсутствие какого-либо из этих элементов обедняет сценические версии пьес Гоцци.

После войны постановщики желали скрасить жизнь, порадовать и развлечь зрителя. Эксперименты по циркуляции театрального действия, созданию феерии, романтизации наследуют постановщикам начала XX века. Режиссеры, разглядевшие большой зрелищный потенциал фьяб, пытались реализовать его полностью, придумывая совместно с художниками поражающие воображение декорации, сложную машинерию, аттракционы. Закреплялась традиция ставить спектакли с итальянским колоритом.

«Хождение» Гоцци по ТЮЗам продолжилось с 1960-х по 1980-е, тогда традиция превращать фьябы в зрелищные феерии была непоколебима. Не все постановщики сегодня отказываются от сказочной интерпретации произведений Гоцци, хотя современные режиссеры уже открыли и мрачную сторону фьяб. «Зеленая птичка» и сегодня меняется в тематике (например, режиссер Марина Солопченко сделала центральной тему взаимоотношений родителей и детей в своем спектакле в театре «Karlsson Haus»). ГАЦТК им. Образцова продолжает осваивать пьесы Гоцци при помощи тростевых кукол, которые более других способны передать небывалый романтический мир фьяб. В театре Образцова в XXI веке играют и «Любовь к трем апельсинам», и «Принцессу Турандот». Слова «феерия», «зрелище», «карнавал» еще встречаются в характеристиках спектаклей по фьябам, однако теперь это один из возможных путей решения пьес Гоцци, которые до сих пор вдохновляют русский театр.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ТЮЗ — Театр юного зрителя

ГАЦТК — Государственный академический центральный театр кукол

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Петроград: Academia, 1923. 103 с.
2. Репертуарный указатель ГРК / под. ред. Н. А. Равича. М.: Теа-кино-печать, 1929. 103 с.
3. Гоцци К. Сказки для театра // Карло Гоцци. М.: Искусство, 1956. 960 с.
4. Лич А. Зеленая птичка // Ленинские искры. 1935. 21 марта.
5. Бел Г. Свойственное театру // Литературный Ленинград. 1935. 20 марта.
6. Гернет Н. В. Принтипрам и другие истории. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 254 с.
7. Дрейден С. Зеленая птичка // Красная газета. 1935. 19 марта.
8. Цимбал С. Театральничанье, театральность, театр // Рабочий и театр. 1935. № 7. С. 9–10.
9. Зон Б. Зеленая птичка // Смена. 1935. 11 марта.
10. Дрейден С. Режиссер октябрьского поколения // Рабочий и театр. 1937. № 5. С. 38.

11. Березарк И. «Зеленая птичка». ТЮЗ // Ленинградская правда. 1935. 17 марта.
12. Мокульский С. Яркий, веселый, занимательный // Смена. 1935. № 5. С. 4.
13. Дмитриевский В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. Л.: Искусство, 1975. 214 с.
14. Цимбал С. Театральничанье, театральность, театр // Рабочий и театр. 1935. № 7. С. 9–10.
15. Берковский Н. Я. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 478 с.
16. Громов В. А. Король-олень. Записал Бархаш И. М. // Театр чудес. 2013. № 1. С. 19–20.
17. Смердов А. Король-олень // Красноармейская звезда. 1943. 17 июня.
18. Смирнова Н. И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971. 324 с.
19. Бархаш И. Король-олень // Театр: сб. ст. 1945. С. 65–76.
20. Ленинградский ТЮЗ. Альбом. / С. В. Дружинина, С. А. Онуфриева. Л.: Искусство, 1972. 247 с.
21. Очерки истории русского советского драматического театра: в 3 т. / под ред. Н. Г. Зографа. М.: Изд-во Акад. наук СССР, Т. 3: 1945–1959. 641 с.
22. Ленинградские художники театра: сб. / сост. Е. А. Давыдова Л.: Художник РСФСР, 1971. 280 с.
23. Гозенпуд А. Ворон // Правда Украины. 1946. 8 августа.
24. Бейлин А. Ворон // Вечерний Ленинград. 1946. 3 июня.
25. Гоци К. Сказки для театра. М.: Правда, 1989. 573 с.

REFERENCES

1. Gvozdev A. A. Iz istorii teatra i dramy. Petrograd: Academia, 1923. 103 s.
2. Repertuarnyj ukazatel' GRK / pod. red. N. A. Ravicha. M.: Tea-kino-pechat', 1929. 103 s.
3. Gocci K. Skazki dlya teatra // Karlo Gocci. M.: Iskusstvo, 1956. 960 s.
4. Lich A. Zelenaya ptichka // Leninskie iskry. 1935. 21 marta.
5. Bel G. Svoystvennoe teatru // Literaturnyj Leningrad. 1935. 20 marta.
6. Gernet N. V. Printipram i drugie istorii. SPb.: Baltijskie sezony, 2007. 254 s.
7. Drejden S. Zelenaya ptichka // Krasnaya gazeta. 1935. 19 marta.
8. Cimbal S. Teatral'nichan'e, teatral'nost', teatr // Rabochij i teatr. 1935. № 7. S. 9–10.
9. Zon B. Zelenaya ptichka // Smena. 1935. 11 marta.
10. Drejden S. Rezhisser oktyabr'skogo pokoleniya // Rabochij i teatr. 1937. № 5. S. 38.
11. Berzark I. «Zelenaya ptichka». TYUZ // Leningradskaya pravda. 1935. 17 marta.
12. Mokul'skij S. Yarkij, veselyj, zanimatel'nyj // Smena. 1935. № 5. S. 4.
13. Dmitrievskij V. N. Teatr yunikh pokolenij: Tvorcheskij put' Leningradskogo gosudarstvennogo teatra yunikh zritelej. L.: Iskusstvo, 1975. 214 s.

14. *Cimbal S.* Teatral'nichan'e, teatral'nost', teatr // Rabochij i teatr. 1935. № 7. S. 9–10.
15. *Berkovskij N. Ya.* Lekcii po zarubezhnoj literature. SPb.: Azbuka-klassika, 2002. 478 s.
16. *Gromov V. A.* Korol'-olen'. Zapisal Barkhash I. M. // Teatr chudes. 2013. № 1. S. 19–20.
17. *Smerdov A.* Korol'-olen' // Krasnoarmejskaya zvezda. 1943. 17 iyunya.
18. *Smirnova N. I.* Teatr Sergeya Obrazcova. M.: Nauka, 1971. 324 s.
19. *Barkhash I.* Korol'-olen' // Teatr: sb. st. 1945. S. 65–76.
20. Leningradskij TYUZ. Al'bom. / S. V. Druzhinina, S. A. Onufrieva. L.: Iskusstvo, 1972. 247 s.
21. Oчерки istorii russkogo sovetского dramaticeskogo teatra: v 3 t. / pod red. N. G. Zografa. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, T. 3: 1945–1959. 641 s.
22. Leningradskie khudozhniki teatra: sb. / sost. E. A. Davydova L.: Khudozhnik RSFSR, 1971. 280 s.
23. *Gozenpud A. Voron* // Pravda Ukrainy. 1946. 8 avgusta.
24. *Bejlin A. Voron* // Vechernij Leningrad. 1946. 3 iyunya.
25. *Gocci K.* Skazki dlya teatra. M.: Pravda, 1989. 573 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мишурина А. Н. — аспирант; anastasia.mishurinskaya@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mishurinskaya A. N. — Postgraduate Student; anastasia.mishurinskaya@yandex.ru

УДК: 7.03

СКУЛЬПТУРНЫЕ СЮИТЫ К ОПЕРАМ «СНЕГУРОЧКА» И «САДКО»: ТВОРЧЕСТВО М. А. ВРУБЕЛЯ ПОД ВЛИЯНИЕМ АБРАМЦЕВСКОГО КРУЖКА

Никифорова В. И.¹

¹ Школа дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Малая Пионерская, д. 12, Москва, 115054, Россия.

В статье представлен анализ керамических скульптур Михаила Врубеля, созданных по мотивам опер Николая Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко» в 1899–1900-х годах. Исследуется синтетический характер работ Врубеля, особенности обращения к литературным сюжетам, получившим новое воплощение в мире театра. Уделено внимание влиянию домашних спектаклей Абрамцевского кружка на формирование интересов художника, в том числе постановки «Снегурочка». Рассмотрена театральная деятельность художника в Частной опере С. И. Мамонтова, приведены возможные пути влияния на его творчество. В статье прослеживаются способы обращения к народному искусству и фольклору, которыми пользовались художник и композитор при создании своих произведений, представлены подробности взаимодействия Врубеля и Римского-Корсакова, выявляются характерные особенности скульптурных сюит художника.

Ключевые слова: история искусства, Михаил Врубель, Николай Римский-Корсаков, Частная опера С. И. Мамонтова, синтез искусств.

SCULPTURAL SUITES *THE SNOW MAIDEN* AND *SADKO*: THE INFLUENCE OF THE ABRAMTSEVO CIRCLE ON THE ART OF MIKHAIL VRUBEL

Nikiforova V. I.¹

¹ Art and Design School, National Research University Higher School of Economics, 12, Malaya Pionerskaya St., Moscow, 115054, Russia.

The article presents the analysis of Mikhail Vrubel's ceramic sculptures which were inspired by Nikolai Rimsky-Korsakov's operas *The Snow Maiden* and *Sadko* in 1899-1900s. The synthetic character of Vrubel's artworks is studied, as well as the peculiarities of addressing literary subjects that received a new embodiment in the theater world. Attention is paid to the influence of home performances of the Abramtsevo circle on the formation of the artist's interests, including

participation in the creation of a theatrical performance *The Snow Maiden*. The theatrical activity of the artist in the Private Opera of Savva Mamontov is considered, possible ways of influence on his work are given. The article traces the ways of appealing to folk art and folklore, which were used by the artist Mikhail Vrubel and composer Nikolai Rimsky-Korsakov in the creation of their works. The paper presents details of the interaction between Vrubel and Rimsky-Korsakov, and reveals the characteristic features of the artist's sculptural suites.

Keywords: history of art, Mikhail Vrubel, Nikolai Rimsky-Korsakov, Private Opera of S. I. Mamontov, synthesis of arts.

Абрамцевский кружок, существовавший при поддержке Саввы Мамонтова, железнодорожного магната, иногда называют колыбелью русского авангарда [1, р. 9]. В своей подмосковной усадьбе Абрамцево он окружил себя художниками, композиторами, певцами, архитекторами, самыми прогрессивными представителями творческих профессий своего времени. Важным аспектом деятельности на территории усадьбы Абрамцево было постоянное углубленное изучение кружком русского народного искусства. В Абрамцево были кустарные мастерские, где занимались резьбой по дереву, изготовлением мебели и керамикой, где традиционные ремесла возрождались, а также набирались опыта ученики из местных жителей. Помимо работы в этих мастерских, художники также изучали традиционное гончарное дело, костюмы, игрушки и форму гравюрной миниатюры, называемой лубком, а также средневековую архитектуру и иконопись.

Художникам Абрамцевского кружка, большинство из которых получили академическое образование в области изобразительного искусства, Мамонтов предлагал игнорировать традиционные границы между видами искусства, вследствие чего они обратились к новым формам художественного творчества (от сценического дизайна и театральных костюмов — до керамических и столярных работ). Этот концептуальный поворот, благодаря которому художники с академическим прошлым обратились к декоративно-прикладному искусству, позволил сюжетам и темам переноситься из одних медиумов в другие: к примеру, домашние спектакли оказали сильное влияние на декоративно-прикладное творчество таких участников кружка, как Михаил Врубель.

Если в летнее время деятельность Абрамцевского кружка преимущественно разворачивалась на территории подмосковной усадьбы, то в зимний период участники кружка часто собирались в Москве, в доме Мамонтовых. Домашняя обстановка сочеталась с творческими начинаниями: к концу 1870-х в зимнее время в нем собиралось, по воспоминаниям Всеволода Мамонтова, «человек двадцать», которые читали по ролям произведения русских и зарубежных

авторов [2, с. 37–38]. Чтения превратились в импровизированные театральные постановки, в которых принимали участие деятели Абрамцевского кружка, гости и сама семья Мамонтовых. Про подготовку одного из домашних спектаклей в письме к Н. В. Поленовой Елизавета Григорьевна Мамонтова писала: «У нас идет такая суета, страсть. Репетиции каждый вечер, пишут декорации, рисуют афиши, шьют костюмы и т. д. <...> шум и суета с десяти утра до двух ночи» [3, л. 2].

В домашних спектаклях все участвовали с большим энтузиазмом: к тому располагала атмосфера подготовки представления, общие хлопоты о декорациях, костюмах объединяли людей. Художники принимали участие не только в оформлении декораций и костюмов, но и в спектакле в качестве актеров. И если Валентин Серов играл с удовольствием, то Виктора Васнецова и Илью Репина приходилось уговаривать [4, с. 62]. В канун 1882 года в кружке под руководством Саввы Мамонтова готовилась новая постановка — «Снегурочка» А. Н. Островского. В творческом наследии Островского эта пьеса — единственная попытка драматурга выйти за рамки реальной действительности и перенестись в сказочно-фантастический мир [5, с. 278]. Она долго не воспринималась массовой публикой, которая находила в ней черты бегства от реальности в бесплодную фантастику, что противоречило идеям 1860-х годов, требующих от искусства жизненной правды и реализма [6, с. 251].

Между тем интерес абрамцевцев к «Снегурочке» был связан не с отходом от идей реализма, а с открытием новых смысловых пластов в народной жизни и в искусстве. Главным художником по костюмам и декорациям домашнего спектакля был Виктор Васнецов, который впоследствии создаст и знаменитые театральные декорации для постановки «Снегурочки» на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова [4, с. 62–67]. Из пьес известных авторов на домашней сцене Мамонтовых только «Снегурочка» ставилась три раза, что, вероятно, связано с близостью пьесы к стилистическим поискам участников кружка.

Одним из самых ценных вкладов С. И. Мамонтова в русское театральное и изобразительное искусство стало создание условий для художников-станковистов экспериментировать в области сценографии, привлечении их к работе в своем начинании — Московской частной опере. С 1896 по 1899 год на ее сцене было поставлено семь опер Римского-Корсакова, четыре из них — премьеры. Здесь, в отличие от императорских театров, композитор смог воспользоваться методикой, разработанной Мамонтовым и его кружком, которая обеспечила успех Частной оперы: постановки были результатом совместной работы и интенсивных обсуждений сообществом художников, актеров, музыкантов и режиссера, о чем существует немало воспоминаний [7, р. 97]. Важно отметить, что Римский-Корсаков, как и представители абрамцевского кружка, на протяжении более четырех десятилетий исследовал мир самобытного

и многообразного народного песнетворчества [8, с. 7]. Мамонтов хотел достичь в постановках Частной оперы синтеза искусств и отводил музыке важное, но не первое место (чем спровоцировал конфликт с Римским-Корсаковым: для композитора главным было музыкальное начало, что касается сценического оформления — то оно не должно было перетягивать внимание зрителя на себя [9, с. 166]).

На Михаила Врубеля театральная направленность кружка, а также синтетический характер творчества окружения оказали существенное влияние: художник часто обращался к литературным сюжетам, получившим новое воплощение в мире театра. Не в последнюю очередь это связано и с тем, что Врубель некоторое время (с 1899-го до болезни) был главным художником театра, что не могло не влиять на тематику его творчества. Так, некоторые исследователи считают скульптурные сюиты 1899–1900 годов, созданные по мотивам опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко», вершиной творчества Врубеля в керамическом направлении [10, с. 405].

Керамические скульптуры Врубеля, а также деятельность Абрамцевского кружка упомянуты в значительном числе работ, рассматривающих деятельность керамической мастерской в контексте истории русского искусства, однако вопрос о влиянии кружка (привлечении художников к театральной деятельности в качестве актеров и декораторов) на художников пока не получил должной научной разработки. Цель настоящей статьи заключается в исследовании влияния деятельности Абрамцевского кружка на скульптурные группы, которые также часто называются сюитами, созданные по мотивам опер «Снегурочка» и «Садко». Особое внимание в работе уделяется сопоставлению керамики Врубеля с постановками Частной оперы Мамонтова.

При оценке скульптур стоит помнить, что они мыслились не как отдельные предметы, а как единые пластические сюиты, предназначенные для размещения вдоль стены в виде скульптурной группы [11, с. 346–351], отсюда и происходит горельефный принцип их форм. Взаимодействуя друг с другом, скульптуры становятся участниками разворачивающихся межскульптурных отношений, в ходе которых скульптурная группа приобретает метаморфический характер. Е. А. Акулов, размышляя о музыкальных компонентах, способных наиболее полно воздействовать на театрального художника, называет своеобразными точками соприкосновения рисунок и колорит. Неслучайно для определения характера мелодического построения исполнители употребляют слова «линия», «рисунок», и понятие из мира живописи «колорит» приобретает у музыкантов понятие звуковой окраски, тембра. По этой же причине иногда можно встретить размышления о гармонии красок и певучести линий в картинах художников [12, с. 406]. Так, керамические скульптуры можно определить в первую очередь как мелодичные, существующие не только

на пластичном формальном уровне, но и в особой межскульптурной рифме, и, как следствие, — создающие иллюзии развития темы. Такой прием родственен напевности фольклора, который строится на припевах, повторях, нередко хранящих в себе основную мысль произведения.

В исследованиях можно встретить акцентированное внимание к портретным чертам в скульптурах, вдохновленных операми «Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова. При всем уважении к исследованиям подобного рода, стоит отметить, что некоторые скульптуры, например «Морская царевна», обладают лишь обобщенными чертами лица, по которым сложно судить о реальных прототипах. Скорее, в этом случае можно говорить о влиянии героев оперы, воплощенных на сцене актерами, — далеких образов, черты лиц которых большинство зрителей не могут доподлинно распознать, впитывая поэтический образ, лишенный конкретных черт. Размышлять о схожести черт лица с какими-то близкими художнику людьми в скульптуре «Купава» или «Весна» можно по причине наличия более проработанных черт лица, но искать в иных скульптурах схожесть не имеет смысла. В исключительных случаях Врубель упоминал в своих письмах, кто вдохновил его своей актерской игрой на ту или иную скульптуру: так, в письме жене (1904) художник написал, что «улыбкой и движением» [13, с. 117–118] скульптура очень похожа на Надежду Забелу-Врубель как формой, так и экспрессией.

Как уже упоминалось ранее, в Абрамцевском кружке все были увлечены «Снегурочкой», с оформлением постановки которой для Частной оперы успешно справился Васнецов. Нашли персонажи из «Снегурочки» воплощение и у Врубеля. На эту тему художник создал пять керамических скульптур: «Царь Берендей», «Лель», «Купава», «Мизгирь», «Весна». Можно заметить схожесть майолик с васнецовскими эскизами к театральным костюмам оперы «Снегурочка» — премьеры, открывшей московский сезон Частной русской оперы С. И. Мамонтова в сентябре 1896 года. В постановке для Частной оперы впервые возникла гармония искусств, изначально заложенная в пьесе Островского, когда живопись соединялась с музыкой в общем национальном чувстве [14, с. 248].

Скульптурную группу по мотивам оперы можно отнести к самым лиричным работам художника. Эти сказочные скульптурные образы отличаются пластическим изяществом, мягким светом майоликовой поливы и камерностью интонаций. Художник писал Римскому-Корсакову: «Как бы хотелось не повторять в миллионный раз Музы, а сделать что-нибудь русское, например, Лель, Весна-Красна, Леший. Не подскажете ли еще чего?» [13, с. 106–107]. Врубель, в отличие от Васнецова, вдохновлялся больше музыкальными образами, чем литературным текстом. Именно поэтому в майоликовых скульптурах встречаются те же персонажи, которые вдохновляли Римского-Корсакова. Не менее

значимой причиной нам видится тесное взаимодействие художника с композитором как в ходе подготовки постановок, так и в частной переписке. Такой способ вдохновения посредством множественного отражения сказочного сюжета можно отнести не только к особенностям творческого метода художника, но и к общей тенденции культуры конца XIX века — интенсивному взаимодействию между словом, скульптурной пластикой и музыкой, склонности к синтезу искусств [15, с. 218].

Римский-Корсаков проводил исследование тематического анализа своей оперы (которое не успел закончить). Он делил персонажей на три категории: мифические, полумифические-полуреальные и реальные. К мифическим он относил Ярило, Весну-Красну, к полумифическим-полуреальным — царя Берендея, пастуха Леля, Снегурочку, к реальным — Купаву и Мизгиря [16, с. 9].

Врубель очень привлекал образ мудрого царя страны берендеев. Гнев Ярилы может погаснуть, если принести в жертву Снегурочку и ее возлюбленного Мизгиря, и мифическим берендеям будет ниспослана счастливая жизнь. Врубель изображает царя Берендея в момент принятия нелегкого решения. Персонаж изображен опирающимся двумя руками на посох. Скульптура из коллекции Государственного Русского музея имеет редкий полихромный декор: плащ и шапка-гречневик покрыты охристо-коричневыми цветами с использованием синих цветовых вкраплений, кафтан выполнен синей глазурью. Синяя опушка шапки контрастирует с волосами, бородой и усами. Стоит отметить, что эта полихромность является редким случаем для скульптурных сюит Врубеля, в большинстве обладающих цветовой условностью и политых одним типом глазурей, — решение, принятое в керамической мастерской с целью упростить тиражное производство этих изделий.

Другой мужской персонаж — Мизгирь — своей уверенной пластикой может быть соотнесен со скульптурой Садко; по этой причине некоторые воспроизведения Мизгиря были ошибочно приняты за варианты скульптуры «Садко». Однако отсутствие главного атрибута Садко — гуслей позволяет отнести эти варианты к циклу скульптур оперы «Снегурочка» [17, с. 11]. Выполненная в технике восстановительного обжига скульптура покрыта однородной глазурью, но богатая игра бликов света на экспрессивно рельефной поверхности одежды создает множество тонов. При этом сохраняется строгая мужественность образа, не лишенная богато декорированного облачения.

В фигуре Мизгиря складки кафтана объемно покрывают тело, в то время как одеяния Леля стекают вдоль тела, следуют за фигурой. Пастуха Леля художник наделяет подчеркнуто андрогинными чертами, создает образ неувядающей юности. Андрогинные черты не случайны. Как правило, эту роль вечно молодого Леля в опере исполняли женщины [9, с. 128]. Образ — олицетворение

вечного искусства музыки, слегка легкомысленное, как задумывал его Римский-Корсаков, в самом деле производит легкое игривое впечатление.

Рассматривая керамику Врубеля, можно заметить стремление художника выделить доминирующую черту характера в образах: полумифических мужских персонажей можно противопоставить друг другу. Царь Берендей — воплощение мудрости и старости, Лель — образ юности и легкомысленности. Подобное противопоставление персонажей можно часто встретить в фольклорных сказаниях. Дух сказки — вневременной, доисторический — был воспринят Римским-Корсаковым, а следом за ним и Врубелем, в одном ключе с образами вечной природы, осознаваемого людьми идеального царства, единства человека, народа и природы [18, с. 225]. При этом Мизгирь, в отличие от Берендея и Леля, обладает выраженными земными, мирскими качествами: мужественностью, уверенностью. Если царь Берендей и Лель предстают перед зрителями задумчивыми, погруженными в себя, то Мизгирь наиболее приближен к реальности.

Противопоставление земного и неземного сложнее найти в женских образах Купавы и Весны. Купава относится к земным персонажам («реальным», как их называет Римский-Корсаков), представляется нам грустно-задумчивой. Ее венки на голове перекликается с венком Леля. Стоит учитывать, что женские персонажи Врубеля нередко обладают чертами неземного образа, близкого к его внутреннему женскому идеалу. Персонаж «Купава» оперы Римского-Корсакова по либретто обладает темпераментным и страстным характером, которого мы не можем найти в одноименной скульптуре Врубеля. Победный женский образ не характерен для творчества Врубеля, поэтому мы видим в скульптуре «Купава» грустную красавицу, которая опирается рукой на сломанную ветку дерева. Можно предположить, что художник выбрал сцену жалобы Купавы, полную чарующей прелести и истинной поэзии [5, с. 278]. Сарафан Купавы лишен каких-либо украшений, за исключением нитки бус, но Врубель формирует возвышенный образ земной девушки за счет ниспадающих складок одежды, придающих героине плавную текучесть, достичь которую такими прямыми геометрическими линиями кажется непростой художественной задачей.

Не зная скульптуры «Весна» Врубеля, а только предполагая, как она может выглядеть, можно ожидать хрупкий образ юной расцветающей девушки, характерный для творчества художника. Однако здесь Врубель дает неожиданную для неподготовленного зрителя тональность весны — не ранней, с только появляющимися бутонами и почками, а весны, полностью вступившей в свои права и пробудившей природу, весны-матери, и он следует в трактовке персонажей за Римским-Корсаковым [16, с. 20–22].

Женские скульптуры из серии «Снегурочка» оказываются в контрастных отношениях: мифологический и реальный персонажи как будто меняются

местами. «Весна» Врубеля выглядит более полнокровной и земной, нежели «Купава», которая может быть поставлена в один ряд со скульптурами, изображающими «Морскую царевну». Мифологический персонаж изображен как реальный, а реальный приобретает черты волшебного. Здесь кажется уместной цитата о Врубеле из «Истории русского искусства» Д. В. Сарабьянова: «Он способен был творить легенду, как творили ее древние народы, обожествляя людей и очеловечивая богов» [19, с. 48]. Такой прием характерен и для фольклорных сказаний, где боги могут оказаться человечнее людей.

Серия скульптур «Садко» связана с одноименной оперой, премьера которой состоялась в 1897 году в Частной опере С. И. Мамонтова. Надежда Забела-Врубель, супруга художника, исполнила партию Морской царевны; сам художник занимался созданием костюмов для постановки, тем самым начав новую эпоху в истории театра. Он освободил костюм от жанровой этнографичности, характерной для костюмов Васнецова в «Снегурочке». Русский национальный орнамент, точь-в-точь повторяемый Васнецовым в костюмах и являющийся для него отправной точкой в характеристике персонажей оперы, у Врубеля, скорее, едва узнается, исполняет вспомогательную роль [20, с. 262]. Несмотря на работу (в том числе и с предметами из коллекции Абрамцевского музея), обращение художника к фольклору имело своей целью не точное, реалистическое копирование народного творчества, а поглощение и эстетизацию его мотивов и приемов, что особенно заметно в эскизах театральных костюмов.

«Художник оказался чутким к природе музыкального звука. Подобно тому, как в области бытовой и пейзажа кисть Коровина соответствовала большинству сцен “Садко”, так в области фантастической необычайное изображение Врубеля и его волшебные краски передавали острые впечатления художника от музыки композитора» [21, с. 321], — писал известный музыковед В. В. Яковлев. По мотивам оперы «Садко» Врубель создал три скульптуры («Царевна Волхова», «Морская царевна», «Садко») и один барельеф («Морской царь»). Барельеф, безусловно, имеет общие черты с Морским царем, изображенным в центре блюда «Садко»: бушующие волны и мечущиеся в них рыбы окружают лицо владыки водной стихии; выражение лица полно печали близкого расставания с дочерью Волховой. Умозрительное движение вылепленных волн — точно найденное Врубелем декоративное решение, способное выразить атмосферу фольклорного сюжета. Е. Р. Арензон считает, что один из вариантов скульптурных сюит планировался для демонстрации в театральном фойе «Метрополя» [22, с. 98]. Римский-Корсаков в воспоминаниях писал, что «...намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку» [23, с. 267].

Известны две скульптуры морской царевны. Одна из них — «Царевна Волхова», другая — «Морская царевна». Изображая один и тот же персонаж, скульптуры кажутся чуть ли не противоположностями друг друга. В скульптуре «Царевна Волхова» много острых углов. Это и согнутый локоть царевны, и камень, на который она опирается. Тональность скульптуры охристо-зеленая, илистая. Черты лица исполнены задумчивости; мысли героини безрадостны, скульптура производит минорное впечатление. Вторая скульптура, «Морская царевна», обладает плавными и текучими чертами; окрашена изобритенным Врубелем и Ваулиным методом восстановительного обжига глазури, при котором она приобретает перламутровые переливы. Изображенная героиня здесь тоже задумчива, но ее мысли светлы и веселы, исполнены в лирически светлом ключе. Темпоральный характер скульптур, фиксирующих переживания героини в разных сценах оперы, позволяет предположить, что вторая скульптура связана с песней-колыбельной Морской царевны [9, с. 168], так как близка эмоциональной окраской к одухотворенности и трепетной нежности, к кульминационному моменту оперы.

Скульптура «Садко» — сочетание ярко раскрашенных, с перламутровым отливом, одежд героя и лица, покрытого цветной черной глазурью. Художник анализирует образ героя, визуализирует в пластике его решительность и талант. По сравнению с задумчивыми скульптурами, изображающими Морскую царевну, облик Садко излучает мужественность и уверенность, что характерно и для оперного либретто, в котором персонаж показан смелым, жаждущим подвига [9, с. 168]. При сравнении этих скульптур можно заметить и врубелевские особенности репрезентации женских и мужских образов: если женские фигуры художника светло-задумчивы, отвлечённые, скрывают свои чувства, то мужские — смелые и уверенные, открытые зрителю.

Резюмируя сказанное, выделим несколько характерных черт, связанных со скульптурными сюитами Михаила Врубеля:

- Во-первых, художник обращался к фольклорным и сказочным сюжетам, прошедшим театральную адаптацию, что позволяет нам говорить о синтетическом характере керамических произведений художника.

- Во-вторых, скульптуры изначально предполагались к экспонированию группами, что сближает их с принципами театральной постановки. Эту идею также подкрепляет наличие двух разных по эмоциональной окраске скульптур одной и той же героини оперы «Садко» — Морской царевны. (Предположительно, скульптуры отсылают к разным действиям оперы и поэтому темпоральны.)

Работа Врубеля с народным искусством была направлена не на точное копирование народного творчества, а на восприятие и эстетизацию его мотивов и приемов, что особенно ярко проявилось в эскизах театральных костюмов.

Принимая во внимание тесное сотрудничество художников с композиторами, распространенное и поощряемое в Частной опере С. И. Мамонтова, можно предположить, что на создание скульптурных сюит оказала влияние совместная творческая деятельность Врубеля и Римского-Корсакова, а также упомянутая в статье переписка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gray C. The Russian experiment in art, 1863–1922. New York: H. N. Abrams, 1970. 296 p.
2. Мамонтов В. С. Репин и семья Мамонтовых // Репин. Художественное наследство: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т. 2. С. 37–56.
3. Письмо Е. Г. Мамонтовой к Н. В. Поленовой. 31 июля [1887 г.] Абрамцево // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 10985.
4. Пилипенко В. Н. И. Е. Репин в Абрамцеве. Л.: Художник РСФСР, 1980. 78 с.
5. Варнеке Б. В. История русского театра. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1910. Ч. 2. 432 с.
6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: в 3 т. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1973. Т. 3. 326 с.
7. Haldey O. Mamontov's Private Opera. The search for modernism in Russian theater. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 355 p.
8. Евсеев С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня. Москва: Музыка, 1970. 175 с.
9. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1974. с.
10. Новикова О. Национально-романтические тенденции в керамике М. А. Врубеля и А. Я. Головина. // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 400–412.
11. Искусство 1880–1890-х годов. // История русского искусства: в 22 т. / отв. ред. С.К. Лашенко М.: Северный паломник; Гос. ин-т искусствознания. 2014. Т. 17. С. 346–351.
12. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всерос. театр. о-во, 1978. 455 с.
13. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М.: Искусство, 1963. 362 с.
14. Шах-Азарова Т. Реальность и фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX — начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: сб. М.: Наука, 1982. С. 219–263.

15. Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1986. 282 с.
16. Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка» — весенняя сказка (тематический разбор). М.: Музыка, 1978. 32 с.
17. Пахомов Н., Онуфриева С. А. Михаил Александрович Врубель, 1856–1910: выставка майоликовых работ и театральных эскизов. К столетию со дня рождения. Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 80 с.
18. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 395 с.
19. Сарабьянов Д. В. История русского искусства. СПб.: Галарт, 2001. 301 с.
20. Пастон Э. В. «Мамонтов рядом с Дягилевым — главный деятель...» // С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. К 180-летию со дня рождения // Михаил Врубель. Эпоха и личность: мат-лы междунаро. науч. конф. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 314–331.
21. Яковлев В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова // Театральный альманах: сб. ст. и мат-лов. М.: ВТО, 1946. Кн. 2. С. 300–326.
22. Арензон Е. Р. «Абрамцево» в Москве. К истории художественно-керамического предприятия С. И. Мамонтова // Музей: художественное собрание СССР: сб. 1989. № 10: Искусство русского модерна. С. 95–102.
23. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.

REFERENCES

1. Gray C. The Russian experiment in art, 1863–1922. New York: H. N. Abrams, 1970. 296 p.
2. Mamontov V. S. Repin i sem'ya Mamontovykh // Repin. Khudozhestvennoe nasledstvo: v 2 t. М.; L.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1949. Т. 2. S. 37–56.
3. Pis'mo E. G. Mamontovoj k N. V. Polenovoj. 31 iyulya [1887 g.] Abramcevo // OR GTG. F. 54. Ed. khr. 10985.
4. Pilipenko V. N. I. E. Repin v Abramceve. L.: Khudozhnik RSFSR, 1980. 78 s.
5. Varneke B. V. Istoriya russkogo teatra. Kazan': tipo-lit. Imp. un-ta, 1910. CH. 2. 432 s.
6. Gozenpud A. A. Russkiy operniy teatr XIX veka: v 3 t. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1973. Т. 3. 326 s.
7. Haldey O. Mamontov's Private Opera. The search for modernism in Russian theater. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 355 p.
8. Evseev S. V. Rimskiy-Korsakov i russkaya narodnaya pesnya. Moskva: Muzyka, 1970. 175 s.
9. Gozenpud A. A. Russkiy opernyi teatr na rubezhe XIX–XX vekov i F. I. Shalyapin. 1890–1904. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1974.

10. Novikova O. Nacional'no-romanticheskie tendencii v keramike M. A. Vrubelya i A. Ya. Golovina // Stil' zhizni — stil' iskusstva. Razvitie nacional'no-romanticheskogo napravleniya stilya modern v evropejskikh khudozhestvennykh centrakh vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka. Rossiya, Angliya, Germaniya, Shveciya, Finlyandiya. M., 2000. S. 400–412.
11. Iskusstvo 1880–1890-kh godov. // Istoriya russkogo iskusstva: v 22 t. / otv. red. S. K. Lashchenko M.: Severnyj palomnik; Gos. in-t iskusstvovedeniya. 2014. T. 17. S. 346–351.
12. Akulov E. A. Opernaya muzyka i scenicheskoe dejstvie. M.: Vseros. teatr. o-vo, 1978. 455 s.
13. Vrubel'. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike. M.: Iskusstvo, 1963. 362 s.
14. Shakh-Azarova T. Real'nost' i fantaziya («Snegurochka» A. N. Ostrovskogo i ee sud'ba v russkom iskusstve poslednej treti XIX — nachala XIX v.) // Vzaimosvyaz' iskusstv v khudozhestvennom razvitii Rossii vtoroj poloviny XIX veka: sb. M.: Nauka, 1982. S. 219–263.
15. Plotnikov V. I. Fol'klor i russkoe izobrazitel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. L.: Khudozhnik RSFSR, 1986. 282 s.
16. Rimskij-Korsakov N. A. «Snegurochka» — vesennyya skazka (tematicheskij razbor). M.: Muzyka, 1978. 32 s.
17. Pakhomov N., Onufrieva S. A. Mikhail Aleksandrovich Vrubel', 1856–1910: vystavka majolikovykh rabot i teatral'nykh ehskizov. K stoletiyu so dnya rozhdeniya. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1957. 80 s.
18. Ruch'evskaya E. A. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova: stil', dramaturgiya, slovo i muzyka. SPb.: Kompozitor, 2002. 395 s.
19. Sarab'yanov D. V. Istoriya russkogo iskusstva. SPb.: Galart, 2001. 301 s.
20. Paston Eh. V. «Mamontov ryadom s Dyagilevym — glavnyj deyatel'...» // S. I. Mamontov i russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka. K 180-letiyu so dnya rozhdeniya. // Mikhail Vrubel'. Ehpokha i lichnost': mat-ly mezhdunarod. nauch. konf. M.: Gos. Tret'yakovskaya galereya, 2023. S. 314–331.
21. Yakovlev V. V. N. A. Rimskij-Korsakov i opernyj teatr S. I. Mamontova // Teatral'nyj al'manakh: sb. st. i mat-lov. M.: VTO, 1946. Kn. 2. S. 300–326.
22. Arenzon E. R. «AbramcevO» v Moskve. K istorii khudozhestvenno-keramicheskogo predpriyatiya S. I. Mamontova // Muzej: khudozhestvennoe sobranie SSSR: sb. 1989. № 10: Iskusstvo russkogo moderna. S. 95–102.
23. Rimskij-Korsakov N. Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzyka, 1980. 454 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифорова В. И. — аспирант; nikifornika@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3268-3697

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikiforova V. I. — Postgraduate Student; nikifornika@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3268-3697

УДК 821.133.1

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НА СУДЕБНОМ ПРОЦЕССЕ:
«ЖАВОРОНОК» ЖАНА АНУЯ

*Судаков Г. В.*¹

¹ Страсбургский университет, ул. Блеза Паскаля, 4, Страсбург, 67081, Франция.

В статье содержится анализ метатеатральной составляющей пьесы «Жаворонок» Ж. Ануя, основанной на инквизиционном процессе над Жанной д'Арк. В сложно устроенном драматическом тексте метатеатральная эстетика реализуется в виде представления в рамке судебного процесса: история Орлеанской девы – это одновременно и ее показания на суде, и спектакль с участием исторических персонажей. Типичное для метатеатральности переплетение и смешение представления и реальности необычно тем, что не связано с театром: подмостками служит суд. Представляется, что эта новация – изобретение Жана Ануя, который много раз обращался к метатеатральности в своем творчестве. Интересно также, что на соотношение представления и реальности влияет грамматическая категория времени в репликах персонажей. В статье также рассматривается связь между институтом судопроизводства и театром, так как первый многое заимствует у второго – костюмы, порядок реплик, игровую составляющую. Присущая судебному процессу театрализация создает дополнительное измерение метатеатральности в пьесе.

Ключевые слова: Жан Ануи, метатеатр, метатеатральность, метадрама, представление, французская драма.

PERFORMANCE AT THE TRIAL: *L'ALOUETTE* BY JEAN ANOUILH

*Sudakov G. V.*¹

¹ Université de Strasbourg, 4, rue Blaise Pascal, Strasbourg, 67081, France.

The article contains an analysis of the metatheatrical component in the play *L'Alouette* based on the inquisition process of Joan of Arc. In this intricately structured dramatic text, metatheatrical aesthetics are realized in the form of a performance within a judicial process: the story of Joan represents her testimony in court and a performance in which historical characters participate. Being typical of metatheatricality, the interweaving and blending of performance and reality, is unusually tied not to the theater, but to the courtroom. It appears that this innovation is the invention of Jean Anouilh, who frequently explored

metatheatricity in his plays. It is also interesting to note that the grammatical category of time in the characters' lines influences the relationship between performance and reality. The article also examines the connection between the court and the theater, as the former borrows many elements from the latter: costumes, the order of lines, and the performative aspect. The inherent theatricality of the judicial process adds an additional dimension to the metatheatricity to the play.

Keywords: Jean Anouilh, metatheatre, metatheatricity, metadrama, performance, French drama.

Пьеса «Жаворонок» (L'Alouette) была написана в 1952 году и поставлена на сцене театра «Монпарнас» Жаном Ануем и Роланом Петри в 1953-м. Она вместе с пьесами «Томас Бекет» (Becket ou l'Honneur de Dieu, 1959) и «Потасовка» (La Foire d'empoigne, 1962) относится к циклу «костюмированных пьес», в которых «Ануй по-своему интерпретировал исторические события» [1, с. 189]. Так, основу «Жаворонка» составляет инквизиционный процесс над Жанной д'Арк, то есть историческая действительность в пьесе наслаивается на привычное для метатеатральности единство реальности и вымысла.

Пьеса начинается с авторской ремарки, сразу дающей понять, что «Жаворонок» – это не просто сценическое воссоздание знаменитого процесса:

«Самая простая декорация, скамьи для судей, табурет для Жанны, трон, вазанки хвоста. <...> В костюмах лишь дан намек на средневековье, но никаких изысков ни в цвете, ни в покрое <...>. Выходя, актеры разбирают шлемы или какие-нибудь иные средневековые аксессуары, оставшиеся на сцене от предыдущего представления пьесы, и рассаживаются на скамьях, предварительно расставив их в нужном порядке» [2, с. 138].

Ануй подчеркивает условный характер действия, его нарочитую театральность, показывая зрителю подготовку к представлению, которая обычно не является частью спектакля. Следующий далее диалог героев (английского военачальника графа Варвика, судьи архиепископа Кошона, а затем Жанны) окончательно утверждает метатеатральное измерение пьесы:

«Варвик. ...Все собрались? Чудесно, значит, приступим сразу же к нашему суду. Чем быстрее ее осудят и сожгут, тем лучше. Для всех лучше.

Кошон. Но, ваша светлость, надо сыграть всю ее историю. Домреми, голоса, Вокулер, Шинон, коронация...

Варвик. Э-э, маскарад! Это история для школьников! Сверкающие белые доспехи, стяг, кроткая и стойкая дева-воительница, все это пригодится для статуй, которые ей воздвигнут позже, исходя из иных политических интересов. <...> Я ее осужу, я ее и сожгу.

Кошон. Но не сразу же. Ей еще надо прежде сыграть всю свою жизнь, всю свою коротенькую жизнь. <...>

Варвик. ...Ну, если вы так уж настаиваете. <...> Надеюсь, вы не собираетесь разыгрывать все эти битвы? <...>

Кошон (*с улыбкой*). Успокойтесь, ваша светлость, куда уж нам разыгрывать на сцене битвы, у нас людей не хватит...

Варвик. Вот и хорошо.

Кошон (*поворачивается к Жанне*). Жанна!

Она поднимает на него глаза.

Кошон. Можешь начинать!

Жанна. Можно начинать, откуда я хочу?

Кошон. Да» [2, с. 138–140].

Очевидно, процесс — это площадка для некоего представления, зрителями которого будут судьи Жанны. Прежде чем вынести приговор, который известен и им, и зрителю, необходимо «сыграть» жизнь обвиняемой, причем она сама должна сделать это. Жанна даст показания, инсценировав свою биографию. Таким образом, в основе внешней пьесы лежит суд над Жанной, а внутренняя пьеса — это эпизоды из жизни Орлеанской девы, в них «играют» непосредственные участники событий Столетней войны — король Карл, его любовница Агнесса, его жена («молодая королева»), ее мать королева Иоланта, родители Жанны и некоторые другие персонажи, основанные на реальных исторических личностях.

Отчетливых границ между внешней и внутренней пьесами нет: разыгрываемая история Жанны лишь иногда прерывается, чтобы суд обсудил увиденное. Как пишет Л. К. Пронко, «...два уровня настолько перемешаны, что их сложно отделить друг от друга» [3, с. 156]. Герои внутренней пьесы могут вмешиваться во внешнюю: например, Карл (который, конечно, не был на реальном процессе) вставляет свои реплики, в том числе обращается к архиепископу. Однако это не работает в обратную сторону: когда отец избивает Жанну, брат Ладвеню просит остановить его, на что Кошон отвечает: «Тут мы бессильны, брат Ладвеню. Ведь узнаем мы Жанну только на процессе» [2, с. 153]. Речь идет о процессе, на котором он в эту же секунду присутствует, но он говорит о нем в будущем времени — настолько глубоко погружение во внутреннюю пьесу, историю Жанны.

Вопрос о взаимоотношении пьес — пьесы-суда и пьесы-истории — пожалуй, краеугольный камень метатеатральной составляющей «Жаворонка». Указанная выше реплика Кошона имеет следующее продолжение: «...Каждому из нас дано играть лишь свою роль — хорошую или плохую — так, как они написаны, каждому в свой черед... И вы же знаете, что по нашей милости ей скоро будет еще больше» [2, с. 153]. В этих словах епископа слышен не столько фатализм и исторический детерминизм, сколько четкое знание исхода процесса, то есть приговора. Всеобщая уверенность в том, как закончится суд, связана

с его театральностью: каждый школьник знает, чем кончается история Жанны д'Арк, поэтому Ануй наделяет этим знанием и участников процесса, что усиливает его театральную, искусственную природу.

Вскоре обнаруживается странное свойство осведомленности Кошона: он одновременно знает и не знает об исходе процесса. На вопрос Варвика, верит ли он Жанне, он отвечает: «...верю, как малое дитя, ваша светлость. Поэтому-то я и задам вам хлопот во время этого процесса. Поэтому-то мои заседатели, да и я сам будем до конца пытаться спасти Жанну» [2, с. 168]. Двойственный характер (не)знания Кошона связан с категорией времени. Это (не)знание зависит от того, в какой временной точке он находится. Хронологически пьеса устроена очень сложно (не из-за того, что разные эпизоды жизни Жанны чередуются с процессом, но из-за этого амбивалентного отношения к исходу дела: искреннего стремления Кошона спасти обреченную героиню, об обреченности которой всем прекрасно известно).

Категория времени важна также с точки зрения грамматики, так как использование Кошоном различных времен создает еще большую путаницу. В приведенной цитате он говорит «будем (курсив наш. – Г. С.) до конца пытаться спасти Жанну», но в следующей своей реплике, на той же странице он произносит: «Мы хотели остаться в живых и попытаться в то же время спасти Жанну» [2, с. 168], используя прошедшее время, как будто процесс уже закончен. Речь Кошона как бы комкает сюжетную канву пьесы, «обесценивает» хронологию, подчеркивая обреченность Жанны: неважно, в каком порядке произойдут события, если они произойдут. Пронко, рассуждая о категории времени в пьесе, пишет, что Жанна, будучи одновременно в настоящем (зал суда) и в прошлом (ее история), находится таким образом вне времени [3, с. 157].

Самое начало внутренней пьесы, то есть истории главной героини — это яркий пример как эпизирующей метадрамы (терминология немецкой исследовательницы Карин Фивег-Маркс¹), так и брехтовского эпического театра. С разрешения Кошона Жанна начинает свой рассказ-спектакль, она выступает в роли повествователя:

«Жанна. Тогда я начну с самого начала. ...С отцовского дома, когда я была еще совсем маленькой. С того лужка, где я пасла овец, с той минуты, когда я впервые услышала голоса.

Актеры, не участвующие в этом эпизоде, отходят в глубину сцены...

Только отзвонили к вечерне...» [2, с. 140].

¹ В работе «Метадрама и современная английская драма» К. Фивег-Маркс выделяет шесть форм метадрамы: тематическая (театр как тема), фиктивная (уровни вымысла — пьеса в пьесе), эпизирующая (контакт между сценой и зрительным залом), дискурсивная (языковые средства), образная («постоянная двойственность реального человека и исполняемой роли»), адаптивная (интертекстуальность, аллюзии на другие драматические тексты). См. [4].



Илл. Жанна (Сюзанна Флон) на костре. 1953 г.
Театр «Монпарнас». Фото из книги [3]

Она рассказывает про жизнь в деревушке Домреми, про встречу с Архангелом Михаилом; отвечает на вопрос Кошона. Все это выглядело бы как обычные показания на суде, если бы рядом с Жанной на сцене не находились ее отец, мать и брат, вступающие в разговор, в результате чего представление утрачивает элемент эпизации.

По Сонди, эпическая форма театра рассказывает о событии, а не «воплощает его», дает наблюдателю знания, а не сообщает ему «переживания». Рассказ Жанны подходит под эту характеристику: его цель «дать знания» о жизни Жанны суду. Сонди пишет, что в драматической форме «эмоции остаются в сфере эмоционального», а в эпической – «эмоции перерабатываются сознанием в выводы» [5, с. 102]. В этом, в общем, и заключается задача судей: сделать выводы. «Человек, — пишет Сонди, — выступает как объект исследования» [5, с. 102], коим и является Жанна на суде. На наш взгляд, Ануй при создании «Жаворонка» опирался на учение Брехта, хотя и не основывался на нем полностью.

В финале пьесы, когда костер Жанны уже подожжен, хронология событий жизни героини нарушается: один из персонажей внутренней пьесы, Бодрикур, вдруг «вырывается» на сцену и кричит, что «еще не сыграли сцену коронования», а ведь «условились играть всё подряд» [2, с. 238–239]. Все герои принимают растаскивать костер, и король Карл произносит, вероятно, самую известную реплику пьесы:

«Карл (которого уже начали одевать для церемонии коронования, улыбаясь, выступает вперед). Этот человек прав. Настоящий конец истории Жанны,

настоящий конец, который никогда не кончится, который будут пересказывать всегда, когда уже забудутся или перепутают наши имена, – это история не о бедах затравленного в Руане зверька, а история жаворонка в поднебесье, это Жанна в Реймсе, во всей славе ее. Настоящий конец истории Жанны – счастливый. Жанна д'Арк – это история, которая кончается хорошо!» [2, с. 239].

Пьеса действительно кончается радостно, даже торжественно, «картинкой из книжки, что дают в награду школьникам» [2, с. 240]. Ануй написал пьесу о жизни Орлеанской девы, в которой ее, вопреки ожиданиям зрителя, не сжигают. Конец пьесы оптимистичен, что выворачивает наизнанку привычную легенду о Жанне. В представлении, которое смотрят судьи, Жанна показана не мученицей, но воительницей: она скачет на воображаемом коне, рьяно отстаивает свою позицию, в решающий момент она готова принять смерть.

Театрализация судебного процесса не случайна. Суд всегда сопровождается ритуалами, игрой. Правовед Г. Б. Власова пишет, что «особое поведение судей, обвинителей, адвокатов часто трактуется как игра, как театральная постановка» [6, с. 69]. Суд действительно во многом похож на спектакль: за участниками закреплены определенные роли, некоторые носят костюмы, есть заранее условленный порядок реплик и действий. Власова также говорит об искусственности коммуникации судебного процесса, что соотносится с природой театра [6, с. 71]. Судья и доктор права Антуан Гарапон связывает правосудие с местом, которое «...позволяет каждому актеру идентифицировать себя со своей ролью и, соответственно, со сценой, на которой социальная группа неустанно играет свою жизнь» [7, с. 224]. Таким образом, пространство суда есть пространство представления. Ануй усиливает это свойство, наслаивая на судебный процесс представление Жанны, много более эксплицитное, нежели игровая составляющая суда, свойственная его сущности.

Метатеатральность в рамках судебного процесса – это изобретение Ж. Ануя². Поместив представление в пространство суда, он обнаружил новое измерение метатеатральности, связанное со способностью спектакля существовать вне стен театра и при этом обогащаться новыми качествами. Конечно, пьеса Ануя ставится в театре, так что перенос представления в нетеатральное пространство носит условный характер. Однако в этом просматривается современная театральная практика *in situ*, хотя и в зародышевой форме.

² Новаторство Ануя, на наш взгляд, заключается не в использовании пространства суда в драме (это мы видим во многих пьесах мировой драматургии, например, в «Разбитом кувшине» Клейста или «Венецианском купце» Шекспира), но в укладывании представления в рамки судебного процесса, при котором судьи становятся зрителями, а игра – способом дать показания, то есть речь идет о метатеатральном переосмыслении пространства суда в качестве театральных подмошков.

Как пишет исследовательница театра А. Мутон-Реззук, «термин *in situ* во французском словоупотреблении охватывает все формы спектаклей, сыгранные за пределами сценических пространств, т. е. вне стен³ театра, а точнее, вне театрального зала» [8, с. 10]. Внутренняя пьеса, в общем, подходит под эту характеристику. Неоднократно персонажи говорят об инсценировке жизни Жанны, о том, что нужно «сыграть» ее эпизоды. Театральность отрицать невозможно, однако театрального пространства в пьесе нет. Есть только судебный процесс. Представляется, что пьесу «Жаворонок» можно расценивать как первые шаги в сторону современных практик отказа от театрального зала, его замены публичным пространством, которое помогает в полной мере воплотить замысел спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прудис И. Г. Герой в поздней драматургии Ж. Ануя (1978–1987 годов): типология и эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М. 2014. 190 с.
2. Ануй Ж. Пьесы: 2 т. / пер. с фр. под ред. Е. Бабун. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 632 с.
3. Pronko L. C. The World of Jean Anouilh. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. 263 p.
4. Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main; Bern; N.Y.; P.: Verlag Peter Lang, 1989. 217 S.
5. Сонди П. Теория современной драмы / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: V–A–C Press, 2020. 148 с.
6. Власова Г. Б. Символы и ритуалы как культурные характеристики судебного процесса // Философия права. 2007. № 2 (21). С. 69–73.
7. Гарапон А. Хранитель обещаний. Суд и демократия / пер. с фр. Г. В. Чуршукова. М.: NOTA BENE, 2004. 328 с.
8. Мутон-Реззук А. От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм *in situ* / пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги / Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 10–26.

³ Помимо «*in situ*», А. Мутон-Реззук также упоминает другое, смежное с ним понятие «*hors les murs*» («вне стен»), «использующееся для обозначения “уличных искусств” или “спектаклей в публичном пространстве”, имеющих свои отраслевые особенности и задачи» [8, с. 10].

REFERENCES

1. *Prudius I. G.* Geroi v pozdnei dramaturgii Zh. Anuiia (1978–1987 godov): tipologii i evoliutsiia: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03. M. 2014. 190 p.
2. *Anouilh J.* P'esy: 2 v. / per. s fr. pod red. E. Babun. Moskva: Iskustvo, 1969. T. 2. 632 p.
3. *Pronko L. C.* The World of Jean Anouilh. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. 263 p.
4. *Vieweg-Marks K.* Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main; Bern; N.Y.; P.: Verlag Peter Lang, 1989. 217 [6] S.
5. *Szondi P.* Teoriia sovremennoi dramy / per. s nem. A. Filippova-CHekhova. Moskva: V–A–C Press, 2020. 148 c.
6. *Vlasova G. B.* Simvoly i ritualy kak kul'turnye kharakteristiki sudebnogo protsessa // *Filosofiia prava*. 2007. № 2 (21). S. 69–73.
7. *Garapon A.* Khranitel' obeshchanii. Sud i demokratiia / per. s fr. G. V. Churshukova // Moskva: NOTA BENE Media Treid Kompaniia, 2004. 328 p.
8. *Mouton-Rezzouk A.* Ot mesta k territorii: zametki o frantsuzskom landshafte teatral'nykh form in situ / per. s fr. E. I. Gordienko // *SHagi/Steps*. 2022. T. 8. № 1. S. 10–26.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Судаков Г. В. — магистрант; sudakovgrigory-9d@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sudakov G. V. — Undergraduate Student; sudakovgrigory-9d@yandex.ru

УДК 78+78.071.2

БИЛЬДШТЕЙН (ВАН ОРЕН) — ОСНОВАТЕЛЬ ПЕРВОГО РУССКОГО АНСАМБЛЯ СТАРИННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Шекалов В. А.*¹

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

Юрий (Георгий) Георгиевич Бильдштейн (1887–1947), часто выступавший под псевдонимом Ван Орен, — выдающийся отечественный виолончелист и исполнитель на виоле да гамба, а также преподаватель, организатор, композитор. Одним из главных его достижений стало создание первого в России Ансамбля старинных инструментов (1913–1922). Эта страница российской музыкальной истории почти забыта. В данной статье, основанной на многочисленных материалах российской прессы и других документах, впервые воссоздаются основные факты биографии и деятельности Бильдштейна до Февральской революции 1917 года.

Ключевые слова: Ансамбль старинных инструментов, старинная музыка, Ю. Г. Бильдштейн (Юрий Ван Орен), виола да гамба, клавесин, клави-корд, прямоугольное фортепиано.

YU. G. BILDSTEIN (VAN HOREN) — THE FOUNDER OF THE FIRST RUSSIAN ENSEMBLE OF ANCIENT INSTRUMENTS

*Shekalov V. A.*¹

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

Yuri (Georgy) Georgievich Bildstein (1887–1947), who often performed under the pseudonym Van Oren, was an outstanding Russian cellist and viola da gamba player, as well as a teacher, organizer, and composer. One of his main achievements was the creation of the first Ensemble of ancient instruments in Russia (1913–1922). This page of Russian musical history is almost forgotten. This article, based on numerous materials from the Russian press and other documents, for the first time recreates the basic facts of Bildstein's biography and activities before the February Revolution of 1917.

Keywords: Ensemble of Ancient Instruments, ancient music, Yu. G. Bildstein (Yuri Van Oren), viola da gamba, harpsichord, clavichord, rectangular piano.

Начало XX века характеризуется обилием различных художественных течений. Одно из них — возрождение старинной музыки, музыкальных инструментов и музыкально-исполнительских практик прошлого. Россия приняла активное участие в этом процессе. «Исторические концерты», в которых произведения прошлых столетий исполнялись в хронологической последовательности, проводили здесь еще А. Л. С. Мортье де Фонтен (1854), И. Промберггер (1869–1870), А. Рубинштейн (1885–1887). На рубеже веков подобные циклы организовывали многие солисты (И. Гофман, Г. Гальстон), ансамбли («Московское трио» Д. Шора), организации (Музыкально-историческое общество графа А. Д. Шереметева, «Общедоступные исторические концерты» С. Н. Василенко и Ю. С. Сахновского, хор А. А. Архангельского и др.)¹. Знаменитые «Русские сезоны» С. А. Дягилева родились из организованных им в Париже в 1907 году «Исторических русских концертов». Около 1900 года барон К. К. Штакельберг, начальник Придворного оркестра, создал при нем музей, включивший коллекцию музыкальных инструментов (ныне — составная часть Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства). С 1906 года в России с огромным успехом проходят гастрольные выступления парижского ансамбля «Общество концертов на старинных инструментах» («Société de concerts des instruments anciens»), созданного в 1901-м по инициативе исполнителя на альте и виоли д'амур Анри Казадесюса (Casadesus, 1879–1947), с 1907-го — польской клавесинистки Ванды Ландовской.

Интерес к игре на старинных инструментах проявляли и отдельные отечественные музыканты. Н. Ф. Финдейзен инициировал публичные исполнения на прямоугольном фортепиано XVIII века (которое он, правда, считал то клавесином, то клавикордом). К. К. Штакельберг, С. Н. Василенко, А. Б. Гольденвейзер (планировавший открыть класс клавесина) вели с парижской фирмой Плейеля переговоры о покупке одного из производимых ею клавесинов, но они остались безрезультатными [2, с. 116].

Более результативными стали усилия Юрия (Георгия) Георгиевича Бильдштейна (Ван-Орена), создавшего первый в России Ансамбль старинных инструментов. В данной статье рассматривается становление и деятельность артиста до Февральской революции 1917 года, включая первые выступления ансамбля.

В воссоздании биографии Бильдштейна мы можем опираться только на анализ и обобщение разрозненных материалов прессы, упоминания о нем в мемуарной и специальной литературе, сведения из адресных книг и пр. Ни одно научное или справочно-энциклопедическое издание, за исключением

¹ О развитии жанра «исторического концерта» в русской провинции см.: [1].



Илл. Объявление из справочника «Вся Одесса», 1899 [6, с. 55]

американского «Биографического словаря музыкантов Бейкера» (1940) [3, р. 108] и русскоязычной Википедии [4], пока не удостоило Бильдштейна отдельной статьей.

Семья

Юрий (Георгий) Бильдштейн родился в Одессе 10 февраля 1887 года. Отец его, Георгий Бильдштейн (Бильдштайн)², по всей вероятности, был тем часовым мастером (называл себя на одесский манер Жоржем), чья реклама размещена в адресной книге «Вся Одесса» за 1899 год:

«Московская Образцовая Часовая Мастерская / Жорж Бильдштайн / бывшего мастера известной фирмы «Г. Мозер и К.» / Одесса, Садовая, д. Милеанта, № 19 / Принимаю в починку всякого рода карман. и стенные часы, / музыкальные ящики, с ручательством на 2 года. / Беру на себя годичную заводку часов в домах, казенных и частных учреждениях. / Долголетняя практика в лучших С.-Петербург. и Московск. мастерских (П. Буре), / дает мне возможность удовлетворять самые изысканные требования. / Имею аттестаты от придворного мастера (П. Буре) и г. Мозера» [6, с. 55] (см.: илл. 1):

Мать — Тереза Евгеньевна Бильдштейн, урожденная Диллер. Известна только приблизительная дата ее смерти — 9-10 мая 1908 года. В газете «Тифлисский листок» (1908, № 108) было размещено объявление: «Георгий Георгиевич Бильдштейн и Давид Федорович Буш с глубоким прискорбием извещают родных и знакомых о смерти матери первого и падчерицы второго Терезы Евгеньевны Бильдштейн. Вынос тела в понедельник, 12 мая, в 9 часов

² Точное произношение немецкого слова Stein (камень) — «штайн», но традиционно в России в фамилиях оно транскрибируется как «штейн».

утра из часовни Михайловской больницы в лютеранскую церковь, оттуда на немецкое кладбище» [7]³

Данное извещение, помимо прочего, позволяет предположить, что либо отец Георгия к этому времени умер, либо родители развелись, и мать переехала к отчиму, Д. Ф. Бушу⁴, в Тифлис. Иначе непонятно, почему мальчик начал обучение не в Одесском, а в Тифлисском музыкальном училище Императорского Русского музыкального общества.

Тифлисское училище

Музыкальное училище при Тифлисском отделении Императорского Русского музыкального общества, основанное в 1883 году, было достаточно сильным. В нем преподавали многие выпускники Московской консерватории, некоторые — недолго. Например, по одному сезону проработали К. Н. Игумнов (1898/1899), И. А. Левин (1899/1900), Л. А. Максимов (1901/1902).

Осенью 1896 года Георгий Бильштейн становится одним из семнадцати учеников видного грузинского виолончелиста Ивана Фёдоровича Сараджева (1862–1898) [12, с. 42], выпускника Московской консерватории по классу Вильгельма Фитценгагена. Видимо, Георгий делал быстрые успехи, ибо уже в первый год обучения Сараджев трижды выпускает его на ученические концерты с произведениями популярного виолончельного композитора Георга Гольтермана (1824–1898) — «La foi» («Вера») оп. 95/1 (18.12.1896)⁵, «Два романса без слов» оп. 90 (8.02.1897) и Анданте из Четвертого (наиболее легкого) концерта оп. 65 (12.03.1897) [12, с. 55], на следующий год — с остальными частями концерта [13, с. 56]. С этого учебного года до конца обучения Бильдштейн является стипендиатом Тифлисского Отделения.

³ Отпевание в лютеранской церкви и похороны на немецком кладбище означают, что мать Георгия придерживалась протестантизма и, вероятно, была по национальности немкой. Но отца-часовщика современная одесская еврейская газета упоминает как одного из активных еврейских мастеров [8, с. 7]. Сам Георгий в 1917 году принимал участие в концертах в пользу легализовавшегося тогда БУНДа — Еврейской социалистической партии [9, с. 24]. При этом известный российский скрипичный мастер А. И. Леман в связи с участием Бильдштейна в «Русском квартете», игравшем на созданных Леманом инструментах, писал: «Как быть, Русский квартет и Бильдштейн. Много упреков пришлось потом принять за его фамилию, хотя добрейший Юрий Георгиевич — кавказец, православный, и только носит такую же фамилию, как и я, грешный, иностранную» [10, с. 1032–1033]. Все три свидетельства могут быть истинными и не противоречат друг другу: детям от смешанных браков в православной стране естественно придерживаться ее основной религии.

⁴ Некий А. Буш был, как и Бильдштейн, учеником Сараджева в Тифлисском училище и потом также преподавал в нем [11, с. 302].

⁵ Все даты до 1918 года, касающиеся России, даются по старому стилю.

Осенью 1898 Сараджев умирает от туберкулеза⁶. Для учеников это была невосполнимая потеря [14, с. 4]. Место преподавателя виолончели занимает сначала Георгий Георгиевич Талент (ученик А. В. Вержбиловича) [14, с. 41], на следующий учебный год — чешский виолончелист Иван Иванович (Ян) Буриан (1877–1942) [15, с. 4]. Два года Бильдштейн не выступает в концертах: то ли не сложились отношения с новыми преподавателями, то ли шла какая-то работа по перестройке игры... Только в сезоне 1900/1901 годов, когда место преподавателя виолончели занимает Василий Степанович Доброхотов (1872–1939), окончивший после Тифлисского училища Московскую консерваторию по классу А. В. Вержбиловича, Георгий снова появляется на концертной эстраде. Он играет «Романс без слов» К. Давыдова (29.11.1900) и две части *Concertstück* а ор. 38 Карла Шрёдера (21.03.1901) [16, с. 57]. В следующем учебном году он выносит на ученическую эстраду виртуозный Третий концерт оп. 51 Гольтермана, участвует в исполнении не только популярных пьес, где можно продемонстрировать виолончельную кантабильность («Лебедь» Сен-Санса, «Аве Мария» Баха-Гуно, «Сомнение» Глинки в обработке для трио), но и Второй части Трио В-dur Бетховена⁷, что доказывает уже определенную зрелость [17, с. 49–51; 53; 55].

На следующий сезон преподавателем виолончели становится чех Адольф Иванович Поливка (1880–1906). Выступления Бильдштейна продолжают-ся: он участвует в исполнении Второй части Сонаты А. Рубинштейна оп. 18 (19.02.1902), Сонаты А-dur оп. 69 Бетховена (06 и 28.03.1903), Серенады для флейты и фортепиано австрийского композитора А. Э. Титля (1809–1882), Ариозо Й. Странского (1872–1936), Трио d-moll оп. 49 Ф. Мендельсона, Квинтета для 2-х фортепиано, скрипки, виолончели и флейты Россини-Чиарди⁸ (20.02.1903); в концерте симфонического оркестра училища играет Первую часть Второго Концерта Гольтермана оп. 30 (19.04.1903) [18, с. 54; 56, 57; 59]. В следующем сезоне Бильдштейн исполняет Сонату оп. 36 Э. Грига [19, с. 47]. Наконец, 18 марта 1904 года он уже во «взрослом» концерте исполняет

⁶ Поэтому слова Л. Гинзбурга о том, что Бильдштейн «получил образование в Тифлисском музыкальном училище у И. Ф. Сараджева...» [11, с. 207] требуют коррективы: под руководством Сараджева он лишь *начал* свое образование.

⁷ Здесь и далее указание только тональности свидетельствует о невозможности точной идентификации исполняемого. Очевидно, речь идет о замечательном *Adagio* из Трио № 4 оп. 11 с выразительной партией виолончели.

⁸ Цезарь Чиарди (1818–1877) — выдающийся итальянский флейтист, композитор, с 1862-го — профессор Санкт-Петербургской консерватории. 10 марта 1904 года Бильдштейн участвует в исполнении Квинтета Чиарди для фортепиано, арфы, скрипки, виолончели и флейты. Возможно, это то же самое сочинение. Никаких данных ни о том, ни о другом варианте обнаружить не удалось.

партию 2-й виолончели в струнном Секстете оп. 1 Р. Глиэра, а 29 апреля в симфоническом концерте училища — «Morceau de concert» оп. 14 бельгийского композитора-виолончелиста А.-Ф. Серве [19, с. 14, 52] — сочинение, представляющее собой одночастный концерт. Перечисленный репертуар говорит о хорошем уровне подготовки Георгия, но и — об ограниченном стилистическом кругозоре его преподавателей: самым ранним сыгранным им композитором стал Бетховен. Ничто не предвещает будущую направленность интересов музыканта.

Брюссельская консерватория

В 1904 году 17-летний Георгий окончил училище с аттестатом 1-й степени [19, с. 26]. Где продолжить образование? Возможно, на выбор повлияла работа над сочинением Серве, которого называли «Паганини виолончели», ярчайшим представителем бельгийской виолончельной школы. Бильдштейн поступает в Брюссельскую консерваторию в класс Эдуарда Жакобса (Jacobs, 1851–1925)⁹, ученика Серве, и в 1906 году заканчивает ее с первой премией [11, с. 207]. Это давало ему право называть себя в афишах «лауреатом Брюссельской консерватории»¹⁰.

Очевидно, в Брюссельской консерватории Бильдштейн познакомился со своей будущей женой, пианисткой и певицей Адель Ван Орен (Adèle Van Horen). Она происходила из многодетной семьи Цезаря ван Орен (Césaire Van Horen) и Адель Жакмен (Adèle Jacqmain)¹¹. Впоследствии Адель, которую в России друзья называли Дези, играла в созданном супругом ансамбле на клавишных инструментах (старинном фортепиано и органе-позитиве) и пела.

⁹ Эдуард Жакобс был одним из крупнейших виолончелистов Европы, который много гастролировал, в т. ч. в России, и, что особенно важно для нашей темы, одним из первых начал играть на виоле да гамба. Именно здесь, в Брюсселе, Бильдштейн познакомился с этим инструментом. Несомненно, он не раз побывал и в знаменитом Музее музыкальных инструментов, располагавшемся тогда в здании консерватории. Этот музей был создан в 1877 году на основе коллекции музыковеда Франсуа-Жозефа Фетиса и с 1879 по 1924 год возглавлялся выдающимся инструментоведом Виктором-Шарлем Майионом. Благодаря усилиям директора консерватории Франсуа-Огюста Геварта, в музее с 1879 года проводились концерты на подлинных старинных инструментах, хранящихся там. В них участвовал и Э. Жакобс. Вероятно, Бильдштейн брал у Жакобса уроки игры и на гамбе, и именно тогда у него зародилось желание участвовать в возрождении старинной музыки и музыкальных инструментов.

¹⁰ Интересно, что Пабло Казальс в юности посетил класс Жакобса, был встречен высокомерными насмешками и, хотя после его игры Жакобс обещал ему первую премию уже в том же году, отказался заниматься с ним и уехал в Париж [20, с. 60–61].

¹¹ Благодаря В. О. Савельеву, секретаря-референта Международного Научно-исследовательского Центра Павла Муратова в России, за предоставление сведений о семье Ван Оренов.

13 ноября 1910-го по н. ст. в Бельгии у молодой четы родилась дочь, ее назвали Ольга. Но до этого Бильдштейн возвратился в Тифлис, в родное училище¹².

Вновь Тифлис

Вероятно, сюда он вернулся в связи с болезнью матери. 17 марта 1907 года он уже участвует в камерном вечере Тифлисского училища как «непринадлежащий к составу преподавателей» [21, с. 4], играет, в частности, одну из сонат для виолончели Л. Боккерини, а с осени начинает преподавать. В объявлении о наборе учащихся отдельной строкой сказано: «Вновь приглашен преподавателем по классу игры на виолончели окончивший Брюссельскую консерваторию Г. Г. Бильдштейн» [22]. Правда, в списке учеников было всего трое, и ни один из них не появился на ученических концертах.

Зато Бильдштейн много выступает, особенно в ансамблях. В сезоне 1907/1908 годов он участвует в исполнении Сонаты для фортепиано и виолончели Сен-Санса оп. 32, Трио Бетховена B-dur, Трио «Памяти великого художника» Чайковского, «Элегического трио» Рахманинова, струнных квартетов Гайдна G-dur, Моцарта B-dur, Бетховена F-dur (№ 7, оп. 59/1), Шуберта a-moll (№ 13, «Розамунда»), Чайковского es-moll (№ 3, оп. 30), Кюи D-dur оп. 68, фортепианных квинтетов a-moll оп. 14 Сен-Санса и F-dur оп. 39 Гуго Кауна (1863–1932); при этом произведения Кюи, Рахманинова, Кауна и Квинтет Сен-Санса были исполнены в Тифлисе впервые. Как солист он исполнял «Kol nidrei» М. Бруха, Концертный полонез Д. Поппера, Адажио из виолончельного концерта Шумана и, с оркестром училища, Симфонические вариации для виолончели с оркестром оп. 23 французского композитора Леона Бозльмана (1862–1897). В сольном концерте 1908 года он исполнил Сонату Генделя¹³, один из концертов для виолончели с оркестром Гайдна, Вариации Ю. Кленгеля и др.

Появляются отзывы на его выступления. «В концертном зале Императорского русского музыкального общества состоялся третий камерный вечер, при участии гг. Николаева, Вильшау и Бильдштейна. Было исполнено A-moll трио Чайковского. Как с художественной, так и с музыкальной стороны исполнители ансамбля, взаимно содействуя друг другу, на этот раз достигли блестящего исполнения, и каждая часть трио встречалась шумными аплодисментами. Г. Бильдштейном, обладающим красивым, певучим тоном, <...> было исполнено «Kol nidrei» [М. Бруха] для виолончели и несколько вещей

¹² Информация о его стажировке в Санкт-Петербургской консерватории [3; 4] не подтверждена.

¹³ Скорее всего, имеется в виду Соната соль минор для виолы да гамба и цифрованного баса BWV 364b.

на бис» [23]. П. Бебутов в обзорах концертов в Тифлисе в 1908 году пишет в «Русской музыкальной газете»: «Окончивший Брюссельскую консерваторию и приглашенный по классу виолончели г. Бильдштейн исполнил “Variations Symphoniques” Боэльмана и обнаружил солидную технику и великолепный тон» [24]; «Молодой виртуоз исполнением своим доказал, что у него есть все данные, чтобы занять не последнее место среди виолончелистов» [25]. Там же сообщается, что «Бильдштейн совершает артистическое турне по Кавказу».

Расширяя географию гастролей, он выступил с большими программами в Одессе (18.10.1909) [26; 27, с. 383] и Кишиневе (11.11.1909) [27, с. 387]. Об одесском выступлении Р. Энгель писал: «Г. Бильдштейн обнаружил сочный тон, большой темперамент и незаурядную технику», но отмечал «несколько заигранную программу» [26]. Были ли эти гастроли «подходами» к Петербургу или совершались уже после переезда туда, неизвестно.

Петербург и гастроли по России

По данным С. Л. Гинзбурга, Бильдштейн переезжает в столицу в 1909-м [11, с. 42]. В эти годы Петербург был наполнен музыкой. Певец А. Александрович, перечислив большое количество музыкальных организаций, вспоминал:

«...петербуржцу всегда было куда пойти и кого-нибудь или что-нибудь послушать и по дорогим, и по общедоступным ценам, а то и так, совершенно бесплатно.

В редком доме тогда не пели и не играли и не устраивали так называемой домашней музыки, преимущественно своими, но часто очень недурными силами.

А что делалось в бесчисленных петербургских салонах, где устраивались интереснейшие сеансы и легкой и серьезной, и даже изысканной музыки, — правда, это уже для своей, избранной и тоже изысканной публики.

Во всяком случае, музыка довоенного и, конечно, и дореволюционно-го Петербурга захватывала самые широкие круги населения. В музыке жили, к ней привыкали, ее любили и в ней развивались не только любители, но и сами исполнители» [28, с. 206–207].

Уже в марте 1910-го в 31-м собрании «Музыкальных новостей» Придворного оркестра в Петербурге Бильдштейн исполняет Вариации Боэльмана [29, с. 842]. «Русская музыкальная газета» пишет: «... приятно было познакомиться <...> и с весьма удачными виолончельными вариациями Л. Бёльмана, прекрасно переданными г. Бильдштейном. У последнего солидная техника, ясный, выпуклый штрих; молодому артисту можно предсказать серьезную музыкальную карьеру» [30, стб. 360–61].

В Петербурге Бильдштейн занимается и педагогической деятельностью, которая давала относительно стабильный заработок: с конца 1911 года

он ведет классы виолончели в музыкальной школе пианистки Р. Е. Шульфайн [5, с. 474; 31], в Народной консерватории С.-Петербургского общества народных университетов [5, с. 105], затем в Музыкальной студии (в которой преподавала также Н. И. Голубовская) [5, с. 69], на музыкальных курсах Е. П. Рапгофа. Но основные его интересы были связаны с исполнительством.

Бильдштейн в то время выстраивал карьеру в основном как концертирующий солист и ансамблист. В 1911–1912-м он вошел в состав нового Русского квартета, игравшего на инструментах петербургского мастера А. Лемана (1-я скрипка — Б. А. Мироненко, 2-я — П. И. Куликов, альт — Г. Г. Тарасенков) [5, с. 301; 31, с. 171]¹⁴ Л. С. Гинзбург свидетельствует, что он «в огромным успехом... концертировал в России и за границей» [11, с. 207]. Сведения об одном из концертов в Брюсселе в 1909 году печатают русские газеты: «Нам пишут из Брюсселя: на днях в зале Большой Гармонии состоялся концерт молодого русского виолончелиста Георгия Бильдштейна, окончившего три года назад местную консерваторию с высшей наградой “grand prix”. На концерт собрался весь музыкальный мир бельгийской столицы. Мягкий певучий тон молодого виртуоза очаровал слушателей. Местная критика отзывалась о нем, как о выдающемся музыканте, ученике своего профессора Жакобса, хорошо знакомого Петербургу в последние годы» [32].

Гастролирует Бильдштейн и в русской провинции. Иногда в его гастрольях участвуют вокалисты. В концерте 1908 года в Тифлисе это была «г-жа Савицкая — редкое по красоте контральто» [25]. 15 февраля 1911 года в Концертном зале Тенишевского училища в Петербурге в концерте Бильдштейна выступила Л. Д. Кобыляцкая-Ильина [33]¹⁵. Чаше других это был артист Императорской русской оперы Н. Г. Васильев¹⁶; 4 ноября 1912-го Бильдштейн выступал с ним в Вятке; 3, 5 и 20 марта 1914-го — в Тифлисе [36]. В концертах 1 и 3 ноября 1915-го в Архангельске и 6 ноября в Вологде участвовала артистка Народного дома Николая II И. В. Филиппова-Ленина (лирико-драматическое сопрано) [37; 38]. Выступления в провинции проходили с успехом. Концерты в Архангельске, например, привлекли «многочисленную публику; задолго до начала все билеты проданы, и многие, благодаря

¹⁴ Интересные свидетельства об истории возникновения и выступлениях этого ансамбля оставил сам А. Леман [10, с. 1032–1038]. Затем в коллективе сменился первый скрипач, и он преобразовался в Квартет Б. А. Михаловского.

¹⁵ Лидия Дмитриевна Кобыляцкая-Ильина (1874–1947) — известная в России и в Европе оперная и камерная певица (меццо-сопрано). С 1906 по 1917-й давала вместе с певицей А. Ю. Большка ежегодные вечера дуэтов [34, с. 226–228].

¹⁶ Николай Георгиевич Васильев завершил свою оперную карьеру, видимо, около 1912 года: «Музыкальный календарь Габриловича» 1912 года еще называет его певцом Русской оперы [31], а в календаре на 1913 год это указание отсутствует [35].

этому, на концерт не попали» [39]. Отзывы о концертантах были в основном восторженные: «Виолончелист Бильдштейн <...> был в особенном ударе и играл бесподобно. В игре его особенно обращает на себя внимание изящество и, мы бы сказали, аристократичность исполнения. Фразировка соткана из тонких штрихов <...> Г. Васильев оказался <...> прекрасным художником-певцом. Тенор его, ровный во всех регистрах, очень симпатичный по тембру, давал певцу возможность пропеть массу разнородных номеров с большим умением и вкусом. У певца хорошая школа, серьезное музыкальное воспитание» [40]¹⁷. Иногда, напротив, Бильдштейн участвовал в концертах вокалистов. Например, еще в Тифлисе (27.04.1908) он выступил в концерте певца русской оперы, баса Иосифа Петровича Томашевича [23].

Артист часто и, видимо, с удовольствием играл малоизвестные ансамблевые произведения. Так, 07.12.1910 в концерте певицы А. М. Девет, посвященном музыке А. Гречанинова, в Петровском коммерческом училище он вместе со скрипачом Б. А. Михаловским и пианистом С. М. Майкапаром сыграл фортепианное трио Гречанинова с-moll оп. 38 [29, с. 854]. 21 ноября 1912 года в концерте композиторов «Молодой Польши», организованном в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории Обществом друзей музыки по инициативе проживавшей здесь польской пианистки Люцины Робовской, он в составе струнного квартета Б. А. Михаловского (2-я скрипка — П. И. Куликов, альт — Г. Г. Тарасенков) исполняет по рукописи Квартет до минор оп. 38 Романа Статковского (1859–1925), «отлично сыгранный» и оставивший «прекрасное впечатление», и в ансамбле с Робовской — Сонату для виолончели и фортепиано ля минор оп. 10 Людомира Ружицкого. (Помимо этого, Робовская «с обычной законченностью и изяществом» исполнила в ансамбле с Михаловским скрипичную сонату оп. 9 Шимановского и ряд сольных пьес Людомира Ружицкого, а также аккомпанировала варшавской певице М. Вальром-Вальковиц песни Ружицкого и Мечислава Карловича) [42]. Все это были современные композиторы достаточно новаторской направленности. Но 26 ноября 1912 года осталось в памяти Бильдштейна, безусловно, надолго: в этот день он участвовал в концерте певицы Сандры Беллинг в Малом зале Консерватории¹⁸. Его сольные номера были обычными: «Русская музыкальная газета» вновь пишет о «красивой передаче талантливого виолончелиста

¹⁷ По-другому оценил выступление певца в концерте 1913 года в Петербурге В. Г. Каратыгин: «...зачем было, вообще, Бильдштейну выбирать себе такого компаньона, как г. Васильев, певца без голоса, без вкуса...» [41].

¹⁸ Сандра Беллинг — артистический псевдоним певицы Александры Александровны Беллинг (1880–1858), жены дирижера и концертмейстера Эраста Евстафьевича Беллинга (1878–?).

Ю. Бильдштейна пьес Пёрселя, Пуньяни и Баха» [43]¹⁹. Однако концерт этот знаменателен был другим: исполнением Второго квартета Арнольда Шёнберга *fis-moll* оп. 10, написанного в 1908 году. В этом Квартете, признанном ныне одним из эпохальных шедевров музыки XX века, Шёнберг переходит от усложненной тональности первых трех частей к атональности в четвертой, при этом в третьей и четвертой частях вводит партию сопрано, которую и исполняла С. Беллинг.

Это была вторая попытка познакомить петербуржцев с Шёнбергом. Первую предпринял 19-летний Прокофьев, сыгравший 28 марта 1911 года на одном из «Вечеров современной музыки» две пьесы из оп. 11, по свидетельству В. Г. Каратыгина, под «гомерический хохот» публики (цит. по: [44, с. 175]). Данная попытка оказалась не более удачной: Квартет «вызвал не только недоумение и поспешное бегство публики, но и смех даже со стороны некоторых исполнителей. Это уже говорит о степени их культурности. Не допускаем мысли, что исполнение было само по себе карикатурно, но самый квартет казался точно насмешкой над слушателями. Так жестко-прямолинейно его голосоведение, так разнузданно странны сочетания отдельных голосов квартета. Лучшая партия в нем — все-таки человеческого голоса; автор побоялся исковеркать и его; Г-жа Беллинг выделилась в этом квартете» [43]. Более высоко было оценено исполнение песен Гуго Вольфа, «старинных песен и современных романсов»; как бы в компенсацию за неудовольствие публики Шёнбергом артистка спела... «Соловья» Алябьева, который имел в итоге наибольший успех!²⁰

Не исключено, что этот концерт сыграл свою роль в репертуарном самоопределении Бильдштейна. Он, как упоминалось выше, участвовал в первых исполнениях в Петербурге сочинений композиторов «Молодой Польши», ранее в Тифлисе — новых произведений Рахманинова, Кауна, Сен-Санса, Боэльмана; но музыка «не календарного — настоящего Двадцатого Века» (Ахматова) оказалась ему, видимо, чужда. А соседствовавшие иногда с похвалами упреки в «несколько заигранной» [26], «довольно избитой» [45] программе приводили к мысли о более решительном поиске своего репертуара. Им стала старинная музыка.

¹⁹ Под пьесой Пуньяни, скорее всего, скрывается не раскрытая в то время мистификация Ф. Крейцера — Прелюдия и Аллегро, выдаваемые им за обработку произведения итальянского композитора Гаэтана Пуньяни (1731–1798).

²⁰ Шёнберг не присутствовал на данном концерте, но 4 декабря 1912 года прибыл в Петербург, чтобы дирижировать исполнением своей симфонической поэмы «Пелеас и Мелисанды» оп. 5 в концерте 08 (21) декабря, прошедшем с успехом. Прослушав пение Беллинг в доме Каратыгина, он пригласил ее для исполнения сольной партии своей монодрамы «Ожидание» в 1913 году в Берлине. Однако премьера этого сочинения состоялась (без участия Беллинг) лишь в 1924 году в Пражской государственной опере.

Ансамбль старинных инструментов

Точная дата создания и тем более широковещательного объявления о создании Ансамбля старинной музыки неизвестна. Скорее всего, ее и не было. Сначала старинная музыка просто стала занимать все большее место в концертах Бильдштейна. Одним из таких пробных включений был упомянутый концерт 1912 года в Вятке, «на котором с большой артистической законченностью виолончелист Бильдштейн демонстрировал старинную музыку с ее спокойным и безмятежным содержанием, полным увлекательной простоты, на инструменте XVII и XVIII столетий виола-да-гамба <...>, а затем певец г. Васильев, в тон своему коллеге, предстал с рядом исполнений произведений той же эпохи; вечер был сплошным триумфом, как для самой музыки, так и для даровитых ее толкователей» [40]. Произведения Пёрселла, Баха, Генделя звучали во многих его концертах.

Когда же начал выступать Ансамбль старинных инструментов? Стеванида Дмитриевна Руднева на основании сохранившихся в ее коллекции программ уверенно указывает на 1913 год [46, с. 237]. Но Руднева познакомилась с Бильдштейном в 1920 году и опирается на программы, в которых 1913-й указан как год основания Ансамбля. Этот год называют и более поздние авторы, например, В. Кошелев [47, с. 74]. Однако ни программ, ни рецензий 1913 года, где говорится именно об Ансамбле старинных инструментов, не обнаружено. Полагаю, что Бильдштейн вел отсчет существования ансамбля от концерта с участием Н. Васильева и Л. Робовской 30 января 1913 года в Малом зале Петербургской консерватории, где два отделения из трех были посвящены старинной музыке.

Русская музыкальная газета отозвалась на концерт краткой положительной рецензией: «Программа концерта виолончелиста Ю. Бильдштейна и тенора Н. Васильева (30 янв., Малый зал Консерватории) отличалась вообще содержательностью; к тому же она была выдержана в историческом порядке авторов, благодаря чему получилась известная цельность впечатления. Г. Бильдштейн выступил также исполнителем на виола-да-гамбе, прекрасно сыграв (с аккомпанементом старинного *клавикорда* [sic! — В. III.] сюиты *д'Эрвелоа* и *Маре* (мастера 17 в.), милые, поэтичные странички музыкальной старины. Также изящны были сыграны на клавикорде г-жей Л. Робовской пьесы *Рамо*, *Дандрие* и *Лейли* [Люлли. — В. III.], а г. Васильевым спеты арии *Мартини*, *Гретри* и *Генделя* (последняя с органом). Вторая часть вечера была посвящена современным композиторам» [48].

Значительно более развернута и содержательна рецензия В. Г. Каратыгина в газете «Речь»: «Главный интерес концерта сосредоточился на первых двух отделениях, в которых исполнен целый ряд прелестных старинных пьес мастеров 17 и 18 веков для “*Viola da gamba*” с сопровождением *клавесина* [sic! — В. III.]

(Сюита Caix d'Hervelois, сюита Roland Marais), для клавесина соло (Рамо, Люлли, Дандрие, Бах), для пения с клавесином и гамбой (ариэтта из оп. "Zémire et Azor" Гретри). Все эти пьесы исполнены на подлинных старинных инструментах. Правда, великолепная "гамба" Бильдштейна мало отличается по тембру от обычной виолончели (мне случалось изредка слышать, может быть, и менее ценные инструменты, но более мягкого, матового, характерного для гамбы тона), а музейный "клавикорд" из коллекции Н. Ф. Финдейзена дает звучность столь слабую, что пользоваться им уместнее в небольшой комнате (то ли дело современный Плейелевский клавесин, как у Ландовской!) — однако, все же было приятно на минуту погрузиться в далекую старину и репертуара и звуковых красок, в мир поэтических образов таких наивных, таких примитивных, таких далеких от нас, но никогда не способных утратить таинственной власти над нашей душой, всегда полных нежнейшего и сладостного аромата» [49].

Каратыгин также поместил краткий отзыв в ведущем художественном журнале того периода «Аполлон»: «...Интерес программы заключался в обширном ряде пьес для viola da gamba и клавесина (сюиты Caix d'Hervelois и R. Marais, пьесы Рамо, Дандриэ. Люлли для клавесина соло). Гамба у г Бильдштейна прекрасная и владеет он ею (а также обыкновенной виолончелью) отлично. Клавесин оказался, правда, не клавесином, а *старинным клавикордом* из коллекции г. Финдейзена. Тем не менее, сочинения старых мастеров звучали на гамбе с сопровождением этого клавикорда замечательно красиво и своеобразно. За *клавесином* [! — В. III.] была опытная пианистка г-жа Робовская» [50].

И, наконец, Каратыгин под псевдонимом «Черногорский» опубликовал рецензию в журнале «Театр и искусство»: «...Интересно было прослушать ряд произведений старинных композиторов 17 и 18 веков. Часть этих вещей была исполнена на старинных же инструментах — виоле да гамба и *клавикорде* (из коллекции Н. Ф. Финдейзена). Г. Бильдштейн — артист со вкусом, обладающий отличной техникой и... первоклассными по качеству инструментами, гамбой и виолончелью (Страдивариус). Из исполненных произведений отмечу прекрасные сюиты Caix d'Hervelois и I. P. Marais для гамбы и *клавесина (клавикорда)* и изящные мелкие пьесы Рамо, Люлли, Дандрие для клавесина, красиво переданные Робовской. Отличное впечатление произвели также вещи Генделя (ария *Lascia chio ringua*), Пуньяни (Прелюдия), Пёрселя для виолончели с органом. Мало понравился г. Васильев...» [51, с. 136]²¹.

Почему этот концерт можно считать первым выступлением зарождающегося Ансамбля старинных инструментов, хотя это название еще не используется?

²¹ Во всех цитатах из рецензий Каратыгина курсив в словах *клавикорд* и *клавесин* — мой. В. III.

Во-первых, концерт на две трети был посвящен старинной музыке; во-вторых, произведения старинных композиторов были исполнены «на подлинных старинных инструментах»; в-третьих, Л. Робовская будет названа в справочнике 1914 года участником Ансамбля старинных инструментов [52, с. 137].

О клавикорде, упоминаемом в рецензии, нам уже не раз приходилось писать [53; 54]. Этот инструмент, приобретенный в 1901 году Н. Ф. Финдейзенем и вплоть до начала 1920-х годов фигурировавший в различных концертах как самого Финдейзена, так и других музыкантов то как *клавесин*, то как *клавикорд*, был на самом деле английским прямоугольным фортепиано 1771 года фирмы «Buntbart et Sievers». Ныне он находится в коллекции Санкт-Петербургского Музея театра и музыки. Бильдштейн был знаком с Финдейзенем, музицировал с ним [55, с. 135], и тот предоставил ему свой инструмент для ансамбля. Характерно, что в 1913 году Каратыгин понимал проблему, и поэтому слово «клавикорд» даже ставит в одной из своих рецензий в кавычки. Но в 1917-м, будто забыв, что говорил об этом ранее, пишет: «Жаль, что *клавесин* тоже старинный. Клавишные инструменты не обладают той способностью улучшения от времени, какая присуща струнным. И вместо “стильного”, музейного инструмента Ван-Орен²², по звуку напоминающего разбитую сковороду, куда приятнее было бы услышать нового производства клавесин Плейеля...» [56].

Итак, как бы то ни было, в январе 1913-го в распоряжении Бильдштейна, кроме виолы да гамба, был уже и подлинный *клавир*²³ XVIII века, какие бы заблуждения в отношении его природы в то время не существовали. Но где остальные инструменты, и каковы они?

При создании своего ансамбля Бильдштейн ориентировался на состав парижского ансамбля Казадезюса. Тот включал клавесин и четыре вида виол. Такой же состав запланировал и Бильдштейн. Но инструментальный, как и персональный состав его ансамбля менялся. Приведем данные из разных авторитетных источников, сохраняя порядок перечисления участников и особенности написания названий инструментов:

1914: Б. А. Михаловский — *квинтон*; А. К. Савицкий и И. И. Николаев — *виоль д’амур*; Ю. Г. Бильдштейн — *виола да гамба*;

²² В разгар Первой мировой войны Бильдштейн, в связи с резко возросшими антинемецкими настроениями в обществе, начал выступать под бельгийской фамилией жены — Ван Орен.

²³ Термин «клавир» применяется как родовой по отношению к таким видам клавишных инструментов, как клавикорд, клавесин, орган-позитив и ранние фортепиано.

Л. К. Робовская и А. Ц. Ван-Орен — *клавесин*²⁴ [52; 57, с. 111 справочного отдела].

1915: А. К. Савицкий — *пардесю-да-виола*; Я. В. Костржева — *виоль д'амур*; Ю. Г. Бильдштейн — *виола да гамба*; И. Б. Абрамович — *басовая виола*; А. Ц. Ван-Орен — *клавесин и клавикорд* [58, с. 124].

1916–1917: А. Ван-Орен — *clavessin, petite orgue*; И. Пиастро — *pardessus de viole*; Я. Костржева — *viole d'amour*; Ю. Ван-Орен — *viola da gamba*; И. Абрамович — *basse de viola* [59; 60].

1922: А. Ван-Орен — *Petit Orgue /Clavicorde / Chant*; Б. Крейнин — *Pardessus de viole*; Ю. Эйдлин — *Viole d'Amour*; Ю. Ван-Орен — *Viole da gamba*; М. Блюмберг — *Basse de viole* [60; 61, с. 682].

Как видим, «текущесть» в ансамбле была велика — неизменными оставались лишь сам основатель и его супруга. Это объяснялось во многом временем: одни артисты были призваны в армию, другие после революции эмигрировали.

Среди участников были музыканты разного уровня. И. И. Николаев, А. К. Савицкий, Я. В. Костржева работали в Придворном оркестре. Последний также был капельмейстером Невского музыкального общества, вел класс скрипки при музыкальном кружке Санкт-Петербургского университета. И. Б. Пиастро (1889–1964) — скрипач, ученик Л. С. Ауэра, композитор, организатор Квартета имени Л. Ауэра — был участником ряда других квартетов, оркестра Преображенского полка; в 1920-м эмигрировал в США. Б. Я. Крейнин, также ученик Ауэра, работал в Ростове, Воронеже, Тифлисе, в 1915-м был приглашен преподавателем класса скрипки в Петроградскую консерваторию [29, с. 208]. Ю. И. Эйдлин (1896–1958) стал крупнейшим советским скрипачом, профессором Ленинградской консерватории; продолжил деятельность Бильдштейна, основал Квартет старинных инструментов.

Инструменты

На каких инструментах играли, как они попали к ансамблистам и куда делись? В 1917 году в рецензии на выступление Ансамбля В. Г. Каратыгин свидетельствовал: «У них те же инструменты, как у французских “виолистов”, а именно *viole d'amour*, *viole da gambe*, *basse de viole*, *клавесин*. Только французская *quinton* заменена более подходящей к звучности прочих виол *pardessus de viole*. Этот прекрасный инструмент — собственноручное изделие Ю. Ван-Орен (!), скопированное, в конструктивном отношении, с соответственного старинного типа. Остальные виолы — подлинные старые экземпляры отличной работы и великолепной звучности» [56].

²⁴ Здесь и далее в программах Ансамбля под наименованием «клавесин», «клавикорд» имеется в виду вышеупомянутое прямоугольное фортепиано.

Есть указание на то, что именно «стараниями» Бильдштейна «удалось подобрать квартет виол» [64, с. 11]. Но где? Евгений Браудо свидетельствовал, что Бильдштейн был «обладателем (т. е. владельцем. — В. Ш.) прекрасного экземпляра *viola bastarda* (работы Jacob'a Hendricks'a, амстердамского мастера, жившего в конце XVII века), соединяющей хрустальную чистоту скрипичных флажолетов с мечтательным тембром виолончели» [62]. Его концерт на этом инструменте в конференц-зале Петроградской консерватории был запланирован Обществом ревнителей классической музыки имени А. Г. Рубинштейна на март 1916 года [63]. Но именно *viola bastarda* не числится в инструментальном составе ансамбля.

Итак, *pardessus de viole* он сделал сам, виолу да гамба мог приобрести еще в Бельгии. Естественно предположить, что виоль д'амур и басовая виола могли быть заимствованы на время из музея Штакельберга.

Когда и где выступал ансамбль

Складывается парадоксальная ситуация. С одной стороны, как показано выше, ряд авторитетных справочных изданий с 1914 года публикуют сведения об Ансамбле старинных инструментов, его инструментальном и персональном составе. С другой — во множестве выявленных программ и рецензий, свидетельствующих об участии Бильдштейна в концертах старинной музыки в различных организациях Петрограда (Малом зале консерватории, «Камерном кружке», зале Художественного адвокатского кружка, редакции журнала «Аполлон», зале Гинекологического института и др.), нет упоминаний об ансамбле! Оно появилось лишь в объявлении о третьем из шести концертов «Музыкальной студии» сезона 1916/1917 годов в зале Петровского училища²⁵, прошедшем 11 декабря 1916 года, после которого был анонсирован уже целый цикл концертов этого ансамбля с участием певицы Ады Мартель (20, 27 февраля и 13 марта 1917 года).

Значит ли это, что до декабря 1916-го Ансамбль существовал только в проекте? В пользу этого предположения говорит анонимная рецензия на тот декабрьский концерт, где прямо сказано о «первом выступлении нового ансамбля» [65]. Каратыгин в 1917-м также называет ансамбль «новорожденным», образовавшимся «в недавнее время» [56]. Но рецензия Евгения Браудо

²⁵ «Третий концерт (экстренный) будет посвящен композиторам XVII и XVIII стол. Все произведения будут исполнены на старинных инструментах под руководством Ю. Г. ван-Орена. Исполнителями выступят члены «ансамбля старинных инструментов» — А. Г. ван-Орен, И. Пиастро, Я. Костржева, Ю. Г. ван-Орен и И. Абрамович» [64]. Петровское коммерческое училище (1880–1918) находилось по адресу: наб. р. Фонтанка, 62. В зале училища выступали видные музыканты: А. Н. Скрябин, Мекленбургский квартет... Сейчас в этом здании расположена 206-я школа Центрального района.

1915 года на концерт с участием Бильштейна, З. Артемьевой и Голубовской говорит об обратном: «...самая совершенная интерпретация клавирной музыки на фортепиано не может создать иллюзии клавесинной звучности. И возрастающий успех этих пока еще редких экскурсов в область мало изведенного у нас музыкального искусства прошлых веков дает нам *уверенность в своевременности создания “ансамбля для игры на старинных инструментах”* [курсив мой. — В. Ш.], которому несомненно суждена значительная музыкально-просветительская (и не только просветительская) роль в художественной жизни Петрограда» [66]. То есть Е. Браудо в 1915 году знает о существовании ансамбля и прогнозирует его успешное будущее.

Обширная изысканная программа цикла 1917 года была составлена почти сплошь из малоизвестных произведений²⁶. Были заявлены сюиты Кристофа Виллибальда Глюка²⁷, Иоганна Христиана Шикхарда²⁸, Ролана де Маре²⁹, сонаты Иоганна Йозефа Фукса³⁰ и Арканжело Корелли³¹; сольные виольные пьесы Луи де Кэ д'Эрвелуа³², Менуэты Луи-Туссена Миландра³³, Михаэля Гайдна³⁴, Андре Кампра³⁵; Сарабанда Жан-Мари Леклера³⁶, Трио Жан-Батиста Лёйе³⁷, квартеты Карла Дитриха фон Диттерсдорфа³⁸

²⁶ Факсимильное воспроизведение программ см.: [47, с. 76–81].

²⁷ Gluck Christoph Willibald, Ritter von (1714–1787), немецкий композитор, реформатор оперного искусства.

²⁸ Schickhardt (Schickhard) Johann Christian (ок. 1681 — ок. 1762), немецкий композитор и инструменталист.

²⁹ Marais Roland (ок. 1685–1750), сын знаменитого гамбиста Марена Маре (1656–1728).

³⁰ Fux Johann Josef (1660–1741), теоретик и композитор. В его обширном наследии есть одна соната для виолы да гамба и цифрованного баса.

³¹ Corelli Arcangelo (1653–1713), итальянский скрипач и композитор.

³² d'Hervelois Louis de Caix (1680–1759), французский композитор и исполнитель на виоле. Ученик М. Маре.

³³ Milandre Louis-Toussaint (период творческой активности ок. 1756 – 1776), французский композитор, исполнитель на виоль д'амур.

³⁴ Haydn Johann Michael (1737–1806), австрийский композитор, брат Йозефа Гайдна.

³⁵ Campra André (1660–1744), французский композитор.

³⁶ Leclair Jean-Marie (1697–1764), французский композитор и скрипач.

³⁷ Loeillet Jean-Baptiste (1653–1728), фламандский композитор.

³⁸ Dittersdorf Karl Ditters von, (1739–1799), немецкий композитор и скрипач.

и Иоганна Георга Альбрехтсбергера³⁹; концерты для клавесина и ансамбля виол Яна Клециньского⁴⁰, Георга Фридриха Генделя, Маттиаса Георга Монна⁴¹, концерты для виолы да гамба и ансамбля виол Георга Муффата⁴² и Джузеппе Тартини⁴³, а также ряд редко исполняемых сочинений Игнаца Умлауфа⁴⁴, Жана-Жозефа Муре⁴⁵. Видимо, ставка была сделана именно на редкость, ибо даже концерты Рамо, которые Бильдштейн неоднократно исполнял прежде, в том числе в ансамбле с Н. Голубовской, а также сочинения Баха в эти программы включены не были⁴⁶. Среди вокальных номеров, исполненных на первом концерте, рецензенты выделяют произведения Алессандро Скарлатти и Андре Гретри. В программках есть некоторые неточности в датировках жизни композиторов, вызванные, вероятно, состоянием музыковедения в то время.

Первый концерт, по свидетельству рецензента, собрал «полный зал публики», которая «отнеслась ко всем участникам концерта с большим сочувствием» [67]. Но были ли проведены второй и третий концерты цикла?

Конец февраля – начало марта 1917 года ознаменовались драматическими событиями — Февральской революцией. Именно 27 февраля, в день второго концерта, всеобщая забастовка в Петрограде вылилась в вооруженное восстание, в результате которого вся жизнь страны резко изменилась. Стрельба, убийства, аресты, митинги, потом — отречение Николая II, торжественные похороны жертв революции, всеобщий энтузиазм свободы... Газета «Речь» писала: «Еще в воскресенье 26 февраля все столичные театры, несмотря на происходящие в городе волнения и стрельбу, при опустевших наполовину залах, продолжали свою деятельность. С 27 февраля они были закрыты»

³⁹ Albrechtsberger Johann Georg (1736–1809), австрийский композитор и музыковед.

⁴⁰ Kleczyński [Kletzinsky] Jan Baptysta (1756–1828), польский композитор и скрипач.

⁴¹ Monn Georg Matthias (1717–1750), австрийский композитор, один из создателей жанра симфонии.

⁴² Muffat Georg (1653–1704), немецкий композитор.

⁴³ Tartini Giuseppe (1692–1770), итальянский скрипач и композитор.

⁴⁴ Umlauf Ignaz (1746–1796), австрийский композитор.

⁴⁵ Mouret Jean-Joseph (1682–1738), французский композитор.

⁴⁶ Помимо перечисленных в тексте данной статьи авторов, в период 1910–1917 годов Бильдштейн участвовал в исполнении произведений А. Кюнеля (1645 – ок. 1700), И. Шенка (1660 – после 1712), У. Бойса (1711–1779), А. Вивальди, А. Локателли, Л. Боккерини, Д. Валентини, И. Маттесона, Э. Ф. Даль Абакко, В. А. Моцарта, Г. Форе, концертов для виолончели с оркестром Й. Гайдна, А. Дворжака и др.

(курсив мой. — В. Ш.) [68]47. Далее начали появляться сообщения о встречах комиссара Временного правительства с коллективами театров, решения о возобновлении работы, приветственные телеграммы Временному правительству... Но нормальная концертная жизнь, тем более ее освещение, возобновились далеко не сразу.

Совершенно очевидно, что концерт 27 февраля не мог состояться. Для концерта 13 марта это было бы гораздо более возможно. Но данные, подтверждающие его проведение (а это могут быть только рецензии или свидетельства очевидцев), не обнаружены.

Вскоре Ван Орен, подхваченный вихрем революционных событий, оказался далеко от Петрограда. Началась новая, драматичная глава его артистической жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лащенко Л. К.* Концертная жизнь провинции. Жанр «Исторического концерта» // История русской музыки: в 10 т. Т. 106 / Под. ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашова. М.: Музыка, 2004. С. 344–347.
2. *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
3. Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. 108 p.
4. Бильстин Ю. Г. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 01.10.2018).
5. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург. 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование / Российский институт истории искусств. Кн. 2 (М – Я). СПб.: «Композитор • Санкт-Петербург», 2010. 559 с.
6. Вся Одесса. Иллюстрированное издание В. К. Фельдберга. Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского об-ва Печатного дела, 1899. 372 с.
7. [объявление] // «Тифлисский листок». 1908. № 108. С. 1.
8. *Александров Р.* Хорошо забытое старое // Ä Ä Ä Ä Ä Ä Ä Ä Ä — доброе дело [Электронный ресурс]. 2010. № 51, декабрь. С. 7. URL: <http://dobroedelo-11.narod.ru/olderfiles/1/51.pdf> (дата обращения: 11.12.2023).
9. *Иванов В. В.* ГОСЕТ: Политика и искусство: 1919–1928. ГИТИС, 2017. 461 с.
10. История построения струнно-смычковых инструментов в России / сост. М. Горонок. СПб.: Струнные Инструменты, 2007. Т. 2. 1303 с.
11. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М.: Музыка, 1965. 617 с.

⁴⁷ С. Прокофьев зафиксировал свои впечатления об этих днях в Дневнике [69, с. 639–644].

12. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества... за 1896–1897 год. Тифлис, Скоропечатня М. Мартиросянца, 1897. 74 с.
13. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества... 1897–1898 год. Тифлис, Скоропечатня М. Мартиросянца, 1898. 78 с.
14. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1898–1899 год. Тифлис, Скоропечатня М. Мартиросянца, 1899. 74 с.
15. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1899–1900 год. Тифлис: Тип. окружного штаба. 1900. 77 с.
16. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1900–1901 год. Тифлис: Тип. А. М. Сударевой, 1901. 84 с.
17. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1901–1902 год. Тифлис: тип. «Гутенберг», 1902. 73 с.
18. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1902–1903 год. Тифлис: Тип. А. И. Петрова, 1903. 78 с.
19. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1903–1904 год. Тифлис: Тип. А. И. Петрова, 1904. 102 с.
20. *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Л.: ГМИ, 1960. 370 с.
21. Отчет Тифлисского отделения Императорского Русского музыкального общества ... за 1906–1907 г. Тифлис: Тип. М. Мартиросянца, 1907. 91 с.
22. Отчет Тифлисского отделения ИРМО... за 1907–1908 год. Тифлис: Тип. М. Мартиросянца, 1908. 95 с.
23. *Г. Н.* Камерный вечер // Кавказ. 1908. 26 апр. № 95. С. 4.
24. *П. Б/ебутов/.* Тифлис (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1908. № 8–9. Стб. 221–223.
25. *П. Бебутов.* Тифлис (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1908. № 15–16. Стб. 395–397.
26. *Энгель Р.* Одесса // Русская музыкальная газета. 1909. № 47. Стб. 1114.
27. История русской музыки: в 10 тт. Т. 10в. Кн. 2. М.: Языки славянских культур, 2011. 1232 с.
28. *Александрович А.* Записки певца. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. 412 с.
29. История русской музыки: в 10 тт. Т. 10в. Кн. 1. М.: Языки славянских культур, 2011. 966 с.
30. Хроника СПб. Концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 13. Стб. 354–361.
31. Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка... на 1912 г. СПб. Руслан, 1912. 64 с.
32. Новое время. 1909. № 1869. 28.03 (10.04). С. 4.
33. [объявл.] // Обзорение театров. № 1321. 15 фев. 1911. С. 16.
34. *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750–1917: словарь: в 2 ч. М.: Сов. композитор, 1991. Ч. 1. С. 226–227.

35. Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка... на 1913 г. СПб.: Руслан, 1913. XXXII, 304 с.
36. [объявления] // Кавказ. 1914. № 47; 50; 67.
37. [объявление] // Северное утро. 1915. № 241. С 1.
38. [объявление] // Вологодский листок. 1915. 25 окт.
39. Театр и музыка. Концерт // Архангельск. 1915. № 244. 3 нояб. С. 3.
40. Б. К/убланов/. Концерт музыкального общества с участием виолончелиста г. Бильдштейна и певца г. Васильева // Вятская речь. 1912. № 246. 7 нояб.
41. Каратыгин В. Г. Концерт Бильдштейна // Речь. 1913. № 32.
42. Концерты в С.-Петербурге. ...Общ. друзей музыки // Русская музыкальная газета. 1912. № 49. Стб. 1077.
43. Концерты в С.-Петербурге. ...С. Белинг // Русская музыкальная газета. 1912. № 50. Стб. 1110.
44. Барсова И. Австро-немецкий музыкальный авангард в России: первое послереволюционное десятилетие // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 174–181.
45. П. Б/ебутов/. Тифлис // Русская музыкальная газета. 1908. № 24–25. 15–22 июня. Стб. 543–544.
46. Воспоминания счастливого человека. Стеванида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива музея личных собраний /Авт.-сост. А. А. Кац. М.: Изд-во Госархива Москвы; Изд-во «ГИС», 2007. 856 с.
47. Кошелев В. В. Старинная музыка в Санкт-Петербургском музее музыкальных инструментов // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: сб. ст. / сост.: А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2005. С. 70–86.
48. Концерты в С.-Петербурге. ...Ю. Бильдштейн // Русская музыкальная газета. 1913. № 6. 9 фев. Стб. 161.
49. Каратыгин В. Г. Концерт Бильдштейна // Речь. 1913. № 32.
50. В. Г. [Каратыгин]. Петербургские концерты // Аполлон. 1913. № 5. С. 51.
51. Черногорский [Каратыгин В. Г.]. По концертам // Театр и искусство. 1913. № 6. С. 135–136.
52. Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка... на 1914 г. СПб.: Руслан, 1914. XXIV. 48 с.
53. Шекалов В. А. Н. Ф. Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой: учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 423–37.
54. Шекалов В. А. Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1(60). С. 79–110.

55. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914 / Расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
56. В. М. [Каратыгин]. Вечер старинной музыки // Речь. 1917. № 51, 23 февр. (8 марта).
57. Родкин Б. С. Альманах-справочник: Вся театр.-муз. Россия. 1914–1915 / сост. Б. С. Родкин, ред. П. Южный. Петроград: Муз.-театр. изд-во Н. Давингоф и К°, 1914. 400 с.
58. Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка... на 1915 г. Петроград: Руслан, 1915. XXII. 258 с.
59. Хроника журнала Музыкальный современник. 1916. Вып. 8. С. 17.
60. Программы концертов // КРИИ. Ф. 4. Ед. хр. 201.
61. Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922. Петроград: «Петроград», 1922. 960 стб.
62. Браудо Е. Вечер старинной музыки в редакции «Аполлона» // Аполлон. 1915. № 10. С. 70.
63. Хроника журнала Музыкальный современник. 1916. № 13. 3 янв. С. 14.
64. Концерты Музыкальной студии // Хроника журнала Музыкальный современник. 1916. № 4. 31 окт. С. 15.
65. Экстренный концерт «Музыкальной студии» // Хроника журнала Музыкальный современник. 1916/17. № 11/12. С. 10–11.
66. Браудо Е. Музыка в Петрограде... Камерные вечера // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 96–97.
67. Театральный курьер // Петербургский листок. 1917. № 50. С. 5.
68. Театр и музыка // Речь. 1917. № 57. 8 марта. С. 8.
69. Прокофьев С. С. Дневник. Paris: sprkf, 2002. Ч. 1. 1907–1918. 812 с.

REFERENCES

1. Lashhenko L. K. Koncertnaya zhizn' provinczii. Zhanr «Istoricheskogo koncerta» // Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. T. 10b / Pod. red. L. Z. Korabel'nikovoj i E. M. Levashova. M.: Muzy`ka, 2004. S. 344–347. E. M. Levashova. M.: Muzy`ka, 2004. S. 344–347.
2. Shekalov V. A. Vanda Landovskaya i vrozozhdenie klavesina. SPb.: Kanon, 1999. 336 s.
3. Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. 108 r.
4. Bil'stin Yu. G. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (data obrashheniya: 01.10.2018).
5. Petrovskaya I. F. Muzy`kal'ny`j Peterburg. 1801–1917: e`nciklopedicheskij slovar-issledovanie / Rossijskij institut istorii iskusstv. Kn. 2 (M – Ya). SPb.: «Kompozitor • Sankt-Peterburg», 2010. 559 s.

6. Vsyä Odessa. Illyustrirovannoe izdanie V. K. Fel'dberga. Odessa: Tip. Akczionernogo Yuzhno-Russkogo ob-va Pечатnogo dela, 1899. 372 s.
7. [ob'yavlenie] // «Tiflisskij listok». 1908. # 108. S.1.
8. Aleksandrov R. Khorosho zaby'toe staroe // ...dobroe delo [E'lektronny'j resurs]. 2010. # 51, dekabr'. S. 7. URL: <http://dobroedelo-11.narod.ru/olderfiles/1/51.pdf> (data obrashheniya: 11.12.2023).
9. Ivanov V. V. GOSET: Politika i iskusstvo: 1919–1928. GITIS, 2017. 461 s.
10. Istoriya postroeniya strunno-smy'chkovy'kh instrumentov v Rossii / sost. M. Goronok. SPb.: Strunny'e Instrumenty', 2007. T. 2. 1303 s.
11. Ginzburg L. Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Kn. 3. Russkaya klassicheskaya violonchel'naya shkola (1860–1917). M.: Muzy'ka, 1965. 617 s.
12. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1896–1897 god. Tiflis, Skoropechatnya M. Martirosyanca, 1897. 74 s.
13. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... 1897–1898 god. Tiflis, Skoropechatnya M. Martirosyanca, 1898. 78 s.
14. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1898–1899 god. Tiflis, Skoropechatnya M. Martirosyanca, 1899. 74 s.
15. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1899–1900 god. Tiflis: Tip. okruzhnogo shtaba. 1900. 77 s.
16. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1900–1901 god. Tiflis: Tip. A. M. Sudarevoj, 1901. 84 s.
17. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1901–1902 god. Tiflis: tip. «Gutenberg», 1902. 73 s.
18. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1902–1903 god. Tiflis: Tip. A. I. Petrova, 1903. 78 s.
19. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1903–1904 god. Tiflis: Tip. A. I. Petrova, 1904. 102 s.
20. Korredor Kh. M. Besedy s Pablo Kazal'som. L.: GMI, 1960. 370 s.
21. Otchet Tiflisskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzy'kal'nogo obshchestva... za 1906–1907 g. Tiflis: Tip. M. Martirosyanca, 1907. 91 s.
22. Otchet Tiflisskogo otdeleniya IRMO... za 1907–1908 god. Tiflis: Tip. M. Martirosyanca, 1908. 95 s.
23. G. N. Kamerny'j vecher // Kavkaz. 1908. 26 apr. # 95. S. 4.
24. P. B/ebutov/. Tiflis (korrespondenciya) // Russkaya muzy'kal'naya gazeta. 1908. # 8–9. Stb 221–223.
25. P. B/ebutov/. Tiflis (korrespondenciya) // Russkaya muzy'kal'naya gazeta. 1908. # 15–16. Stb. 395–397.
26. E'ngel' R. Odessa // Russkaya muzy'kal'naya gazeta. 1909. # 47. Stb. 1114.
27. Istoriya russkoj muzy'ki: v 10 t. T. 10 v. Kn. 2. M.: Yazy'ki slavyanskikh kul'tur, 2011. 1232 s.

28. *Aleksandrovich A.* Zapiski pevcza. N`yu-Jork: Izd-vo imeni Chekhova, 1955. 412 s.
29. Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. T. 10 v. Kn. 1. M.: Yazy`ki slavyanskikh kul`tur, 2011. 966 s.
30. Khronika SPb. Koncerty` // Russkaya muzy`kal`naya gazeta. 1910. # 13. Stb. 354–361.
31. Muzy`kal`ny`j kalendar` A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka... na 1912 g. SPb. Ruslan, 1912. 64 s.
32. Novoe vremya. 1909. # 1869. 28.03 (10.04). S. 4.
33. [ob`yavl.] // Obozrenie teatrov. # 1321. 15 fev. 1911. S. 16.
34. *Pruzhanskij A. M.* Otechestvenny`e pevczy`. 1750–1917: slovar`: v 2 ch. M.: Sov. kompozitor, 1991. Ch. 1. S. 226–227.
35. Muzy`kal`ny`j kalendar` A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka... na 1913 g. SPb.: Ruslan, 1913. XXXII. 304 s.
36. [ob`yavleniya] // Kavkaz. 1914. # 47; 50; 67.
37. [ob`yavlenie] // Severnoe utro. 1915. # 241. S. 1.
38. [ob`yavlenie] // Vologodskij listok. 1915. 25 okt.
39. Teatr i muzy`ka. Koncert // Arkhangel`sk. 1915. # 244. 3 noyab. S. 3.
40. *B. K/ublanov/.* Koncert muzy`kal`nogo obshhestva s uchastiem violonchelista g. Bil`dshtejna i pevcza g. Vasil`eva // Vyatskaya rech`. 1912. # 246. 7 noyab.
41. *Karaty`gin V. G.* Koncert Bil`dshtejna // Rech`. 1913. # 32.
42. Koncerty` v S.-Peterburge. ...Obshh. druzej muzy`ki // Russkaya muzy`kal`naya gazeta. 1912. # 49. Stb. 1077.
43. Koncerty` v S.-Peterburge. ...S. Beling // Russkaya muzy`kal`naya gazeta. 1912. # 50. Stb. 1110.
44. *Barsova I.* Avstro-nemeczkij muzy`kal`ny`j avangard v Rossii: pervoe poslerevolucionnoe desyatiletie // Muzy`kal`naya akademiya. 2008. # 2. S. 174–181.
45. *P. B/ebutov/.* Tiflis // Russkaya muzy`al`naya gazeta. 1908. # 24–25. 15–22 iyunya. Stb. 543–544.
46. Vospominaniya schastlivogo cheloveka. Stevanida Dmitrievna Rudneva i studiya muzy`kal`nogo dvizheniya «Geptakhor» v dokumentakh Czentral`nogo moskovskogo arkhiva muzeya lichny`kh sobranij /Avt.-sost. A. A. Kacz. M.: Izd-vo Gosarkhiva Moskv`; Izd-vo «GIS», 2007. 856 s.
47. *Koshelev V. V.* Starinnaya muzy`ka v Sankt-Peterburgskom muzee muzy`kal`ny`kh instrumentov // Muzy`kant v kul`ture: koncepczii i deyatel`nost`: sb. st. / sost.: A. A. Timoshenko. SPb.: RIII, 2005. S. 70–86.
48. Koncerty` v S.-Peterburge. ...Yu. Bil`dshtejn // Russkaya muzy`kal`naya gazeta. 1913. # 6. 9 fev. Stb. 161.
49. *Karaty`gin V. G.* Koncert Bil`dshtejna // Rech`. 1913. # 32.
50. *V. G. [Karaty`gin].* Peterburgskie koncerty` // Apollon. 1913. # 5. S. 51.

51. *Chernogorskiy [Karaty`gin V. G.]*. Po koncertam // Teatr i iskusstvo. 1913. # 6. S. 135–136.
52. Muzy`kal`ny`j kalendar` A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka... na 1914 g. SPb.: Ruslan, 1914. XXIV. 48 s.
53. *Shekalov V. A. N. F.* Findejzen i vrozozhdenie starinnoj muzy`ki: dostizheniya i zabluzhdeniya // *Sovremennaya kul`turologiya: nauchnaya shkola professora L. M. Mosolovoj: ucheb. pos.* SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gerczena, 2013. S. 423–37.
54. *Shekalov V. A.* Prima-balerina spuskaetsya v podval: «Veher tanczev XVIII veka» Tamary` Karsavinoj v «Brodyachej sobake» // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2019. # 1(60). S. 79–110.
55. *Findejzen N. F.* Dnevnik. 1909–1914 / *Rasshifrovka rukopisi, issledovanie, kommentirovanie, podgotovka k publikaczii* M. L. Kosmovskoj. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2013. 376 s.
56. *V. M. [Karaty`gin]*. Veher starinnoj muzy`ki // *Rech`*. 1917. # 51, 23 fevr. (8 marta).
57. *Rodkin B. S.* Al`manakh-spravochnik: Vsyatratr.-muz. Rossiya. 1914–1915 / sost. B. S. Rodkin, red. P. Yuzhny`j. Petrograd: Muz.-teatr. izd-vo N. Davingof i K°, 1914. 400 s.
58. Muzy`kal`ny`j kalendar` A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka... na 1915 g. Petrograd: Ruslan, 1915. XXII. 258 s.
59. *Khronika zhurnala Muzy`kal`ny`j sovremennik*. 1916. Vy`p. 8. S. 17.
60. *Programmy` koncertov* // *KRII*. F. 4. Ed. khr. 201.
61. *Ves` Petrograd: Adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda na 1922*. Petrograd: «Petrograd», 1922. 960 stb.
62. *Braudo E.* Veher starinnoj muzy`ki v redakczii «Apollona» // *Apollon*. 1915. # 10. S. 70.
63. *Khronika zhurnala Muzy`kal`ny`j sovremennik*. 1916. # 13. 3 yanv. S. 14.
64. *Konczerty` Muzy`kal`noj studii* // *Khronika zhurnala Muzy`kal`ny`j sovremennik*. 1916. # 4. 31 okt. S. 15.
65. *E`kstrenny`j koncert «Muzy`kal`noj studii»* // *Khronika zhurnala Muzy`kal`ny`j sovremennik*. 1916/17. # 11/12. S. 10–11.
66. *Braudo E.* Muzy`ka v Petrograde... Kamerny`e vechera // *Apollon*. 1915. # 4–5. S. 96–97.
67. *Teatral`ny`j kur`er* // *Peterburgskij listok*. 1917. # 50. S. 5.
68. *Teatr i muzy`ka* // *Rech`*. 1917. # 57. 8 marta. S. 8.
69. *Prokof`ev S. S.* Dnevnik. Paris: sprkf, 2002. Ch. 1. 1907–1918. 812 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, доцент; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

УДК 7.072.3

ВОЗРОЖДЕНИЕ ХОРЕОДРАМЫ (РЕЦЕНЗИИ НА СПЕКТАКЛИ «БЕСПРИДАННИЦА» М. БОЛЬШАКОВОЙ И «ИАКИНФ» А. ПОЛУБЕНЦЕВА)

*Розанова О. И.*¹

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

Статья посвящена премьерным спектаклям двух известных петербургских балетмейстеров — «Бесприданнице» Марии Большаковой в Челябинском театре оперы и балета и «Иакинфу» Александра Полубенцева в Казанском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля. В основе «Бесприданницы» — известная драма А. Н. Островского. «Иакинф» — повествование об удивительной судьбе ученого-монаха Никиты Бичурина (Отца Иакинфа), открывшего России Китай. Анализ балетов раскрывает своеобразие художественных решений спектаклей при соблюдении жанровых принципов хореодрамы. Ясное, драматически напряженное действие, психологически достоверные образы героев воплощаются с помощью пантомимных сцен и всевозможных танцевальных форм — сольных, ансамблевых, массовых. В обоих балетах оригинальные либретто, музыка и хореография образуют художественно значимое повествование о насущных проблемах человеческого бытия.

Ключевые слова: хореодрама, «Бесприданница», «Иакинф», Никита Бичурин, Мария Большакова, Александр Полубенцев, Александр Белинский, Владимир Басков, Алексей Вотяков, Ирина Зайцева, Резеда Ахиярова, Ренат Харис, Рауфаль Мухамедзянов, Вячеслав Окунев.

REVIVAL OF CHOREODRAMA
(REVIEWS OF THE PERFORMANCES *THE POUR BRIDE*
BY M. BOLSHAKOVA AND *IAKINF* BY A. POLUBENTSEV)

Rozanova O. I.¹

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

The article is devoted to the premiere performances of two famous St. Petersburg choreographers. These are *The Pour Bride* by Maria Bolshakova at the Chelyabinsk Opera and Ballet Theater and *Iakinf* by Alexander Polubentsev at the Kazan Opera and Ballet Theater named after Musa Jalil. *The Pour Bride* is based on the famous drama by A. N. Ostrovsky. *Iakinf* is the story of the amazing fate of the scientist-monk Nikita Bichurin, *Father Hyacinth (Iakinf)*, who discovered China to Russia. Analysis of ballets reveals the originality of artistic solutions of performances while observing the genre principles of choreodrama. Clear, dramatically intense action, psychologically reliable images of the heroes are embodied with the help of pantomime scenes and all kinds of dance forms — solo, ensemble, mass. In both ballets original librettos, music and choreography form an artistically significant narrative about the pressing problems of human existence.

Keywords: Choreodrama, *The Pour Bride*, *Iakinf*, Nikita Bichurin, Maria Bolshakova, Alexander Polubentsev, Alexander Belinsky, Vladimir Baskov, Alexey Votyakov, Irina Zaitseva, Rezeda Akhiyarova, Renat Haris, Raufal Mukhamedzyanov, Vyacheslav Okunev.

Последние постановки известных петербургских балетмейстеров Марии Большаковой и Александра Полубенцева можно отнести к жанру хореодрамы. Это значит, что в спектаклях есть ясный, интригующий сюжет, развивающееся действие, психологически достоверные образы героев. Естественно, присутствует пантомима, но и танцем разных форм балеты не обделены. Нет разве что самой крупной формы — гран па, то есть композиции для солистов и кордебалета, состоящей из нескольких контрастных разделов: антре, адажио, вариации, кода. Предлогом для картин «чистого» танца обыкновенно служат сны героев, их видения либо переключение действия в сферу неземную, фантастическую, как это произошло в балете эпохи романтизма. Исключением из балетов классического наследия можно считать «Спящую красавицу», где кроме гран па фей в Прологе и гран па в сцене с nereидами есть гран па на празднике совершеннолетия Авроры. В свадебном, заключительном, акте «Раймонды»

исполняется знаменитое Венгерское классическое гран па. Наконец, спустя почти сорок лет после премьеры «Пахиты» Петипа добавил в последний акт гран па (1847–1881), исполняемое по сей день как самостоятельный балет.

Существование так называемых симфонических, точнее, «симфонизированных» (точное определение еще не найдено) балетов, не умаляет значения хореодрамы, обладающей своими художественными достоинствами. Наличие разных жанров только обогащает балетное искусство. К примеру, Юрий Григорович, признанный одним из лидеров балета XX века, обращался к обоим жанрам. Его «Спартак» завоевал мировую славу. Между тем, это — образцовая, подлинно новаторская хореодрама (не случайно «Спартак» Григоровича называют «балетом-симфонией для четырех солистов и кордебалета»). Каждый герой, поддержанный кордебалетом, ведет свою тему. В их конфликтном взаимодействии раскрывается генеральная идея балета-размышления о природе героики, увиденной как жертвенный подвиг во имя высокой гуманистической идеи. Словом, хореодрамы могут быть разными по художественным решениям.

Подтверждение тому — новые балеты М. Большаковой и А. Полубенцева. В них все оригинально, «первозданно» — либретто, музыка, хореография. Главное — оба спектакля обладают художественной ценностью, обеспеченной гармоническим единством вышеназванных слагаемых.

Балет «Бесприданница»

В канун Нового года, 18 декабря 2022-го, в Челябинском театре оперы и балета состоялась премьера балета «Бесприданница», приуроченная к двухсотлетию А. Островского (автор либретто Александр Белинский [1], композитор Владимир Баскин [2], хореограф Мария Большакова [3]). Многие задавались вопросом: «Выдержит ли балет сравнение со знаменитым фильмом Эльдара Рязанова?» Выдержал с честью, потому что основная коллизия пьесы Островского воплощена по законам балетного жанра, к тому же не совсем обычного. Балет смотрится как драматический спектакль. Действие не прерывается ни на секунду, и оно так выстроено, что понятно без слов, и чем дальше, тем все более увлекательно.

Два акта схожи по структуре, но по смыслу глубоко различны. Первый акт — неспешная экспозиция и завязка драмы, второй — ее неуклонно нарастающая кульминация и развязка. Везде действие происходит на плотном бытовом фоне, погружающем в жизнь провинциального городка на берегу Волги. За белым парашютом набережной — могучий разлив реки, холмистый берег напротив и грандиозная «симфония» облаков в небе. Вечная красота природы и людская суeta — подспудный содержательный мотив балета (художник Алексей Вотяков, костюмы — Ирина Зайцева, свет — Нарек Туманян).

В трактире на набережной горожане пьют чай, прогуливаются, развлекаются. Знатные купцы Кнуров и Вожеватов ведут себя вальяжно, как хозяева, не в пример суетящемуся, нескладному чиновнику Карандышеву. Взоры присутствующих обращаются на мать и дочь Огудаловых. Купцы окружают вниманием Ларису, оттесняя Карандышева, порывисто устремившегося к девушке. Она заступает за него, и неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы не прибыл пароход с цыганами. В центре вспыхнувшего бесшабашного веселья — судовладелец Паратов. Импозантный, самоуверенный барин поражен красотой Ларисы. Она отвечает взаимным интересом, но его приглашение прокатиться на пароходе отклоняет. Отказывает она и Карандышеву, вызвавшемуся проводить ее домой. Оставшись одна, Лариса нежно прижимает к себе подаренный Паратовым шарф. Она влюблена и счастлива...

В этой большой экспозиционной картине танец и пантомима органично соединены. Незатейливый танец барышень и кавалеров сменяется удалым переплясом двух официантов, лихо перекидывающих друг другу подносы с бокалами. Их затмевает неиссякаемый на выдумку Артист (в любимца публики преобразился Робинзон). Но и Вожеватов с Кнуровым как бы соревнуются, выписывая ногами «кренделя», то и дело подбрасывая монету. А после залихватских плясок цыган с пением хора вновь звучит вальс. В центре танцующих пар — Паратов с Ларисой. Вначале скованная застенчивостью, она все более оживляется и, кажется, что на высоких подпорках в руках Паратова ее душа взмывает ввысь в предчувствии счастья.

Танцы горожан выдержаны в бытовом и народном стилях. Только Лариса поднята на пуанты, что характеризует ее как натуру поэтическую, одухотворенную, мечтающую о счастье с избранником сердца. Но сбыться ее мечтам не суждено. Напрасно на опустевшей осенней набережной Лариса всматривается в даль: надеяться ей больше не на что.

Тюлевый занавес скрывает набережную, превращая сцену в дом Огудаловой. Хозяйка радушно принимает дорогих гостей (Кнурова и Вожеватова). Но Лариса отвергает их дорогие подарки и сомнительные предложения. Не дождавшись Паратова, в отчаянии она готова выйти замуж за нелюбимого Карандышева. Не веря своему счастью, захмелевший «жених» торжествует. В своем чрезмерном ликовании он жалок и смешон, его любовные притязания Ларисе противны. Мысленно она видит себя в объятиях Паратова, но, очнувшись от грез, оказывается возле Карандышева.

Вся картина решена жизнеподобной оттанцованной пластикой, оттого вариация-монолог Карандышева, в который он бросается очертя голову, и трепетный дуэт Ларисы с Паратовым производят особенно сильное впечатление. Эти фрагменты на основе классического танца, свободные от каких-либо

приемов «контемпорари», стилистически близкие языку Островского, красноречиво говорят о том, что происходит в душах героев.

Второй акт по структуре повторяет первый, однако события разворачиваются неожиданно. Сначала на набережной фланируют горожане, справляют несколько свадеб. Потом прибывает пароход с цыганами. Паратов вновь встречается с Ларисой, и на этот раз она уходит с ним, оставляя Карандышева. Несчастный изливает отчаянье в пространном монологе, а в следующей сцене Лариса упивается счастьем в дуэте с любимым — лирической кульминации балета. Но тем неожиданней трагическая развязка.

Чтобы объяснить предательство Паратова, балетмейстером найден убедительный режиссерский ход. На набережной готовятся к свадьбе Паратова с богатой невестой. Появляется счастливая Лариса, и первое, что она видит: ее возлюбленный надевает обручальное кольцо на руку невесте. Лариса потрясена его предательством, но ей предстоит испытать «чашу с ядом до дна».

На сцену выезжает украшенная цветами площадка, на которой прежде начинался и заканчивался любовный дуэт героев. Теперь здесь стоит Паратов с невестой. Площадка медленно движется вокруг Ларисы, это пронзает ее сердце нестерпимой болью. Лишившись того, что наполняло ее жизнь смыслом, в состоянии некой прострации Лариса принимает предложение Кнурова. Сбросив платье, она остается в белой рубашке, надевает на запястье драгоценный браслет от Кнурова и обходит присутствующих с деланной бравадой. А в это время обезумевший от ревности и горя Карандышев не в силах пережить потерю любимой женщины — он стреляет в нее. Все в ужасе замирают. Лариса делает несколько шагов и падает на руки подросшего Карандышева, который бережно опускает ее наземь. Умиравшая Лариса нежно обнимает несостоявшегося жениха, целует его и затихает. Карандышев ложится рядом и припадает к ней всем телом в прощальном объятии. Чуть слышно звучит ноктюрн Глинки «Разлука». Занавес медленно закрывается.

Психологическая драма невозможна без слаженного актерского ансамбля. Вдумчивая работа с артистами — особая заслуга Большаковой. Исполнители всех партий, вплоть до эпизодических, действуют как заправские актеры драмы, проявляя характеры своих персонажей и в танце, и в мизансценах. В двух премьерных составах — Анастасия Волкова и Дарья Бадыкова-Демченко (Огудалова), Алексей Сафонов и Валерий Целищев (Паратов), Иван Троилов, Виталий Мухазалов и Михаил Макаркин (Купцы), Юрий Федин (Артист), Даниил Уразаев и Денис Гойначенко — многообещающие студенты балетной школы (Официанты), Валерия Ключева и Ольга Попова (Цыганка).

Артистическим достижением можно признать Ларису Екатерины Хоминой-Сафроновой. Душевно тонкая, ранимая, деликатная, созданная для романтических порывов в мире чистогана, она обречена. Хороша и более земная,

но столь же трогательная героиня Виктории Дедюлькиной. Исключительная удача — вызывающий то антипатию, то сочувствие, терзаемый противоречиями, амбициозный и слабый, безнадежно влюбленный в боготворимую им Ларису Карандышев Зураба Микеладзе. Интересен и герой Кубаныча Шамакеева, убеждающий еще и экспрессией отточенного по форме танца.

Мог ли предположить автор идеи балетной «Бесприданницы», талантливый либреттист, режиссер, литератор Александр Белинский, что его мечта осуществится в Челябинске?! Когда-то он передал сценарий своей молодой коллеге — балетмейстеру Марии Большаковой. Автор нескольких балетов и хореограф около 150 драматических спектаклей, Большакова определила структуру и стилистику балета, выбрав в сотрудники известного петербургского композитора Владимира Баскина. В его активе 32 (!) мюзикла, множество симфонических и вокальных произведений, музыка к 50 спектаклям, кинофильмам, ледовому шоу, 13 телесериалам и пр. Но в балете он — дебютант, и потому ему пригодились советы хореографа.

По инициативе Большаковой, кроме романса Глинки «Не искушай меня без нужды», предписанного Островским для ключевой сцены пьесы, в партитуру ввели фортепианный ноктюрн Глинки «Разлука». Именно он передает духовную драму главной героини, возникая по ходу действия в различном инструментальном звучании, включая женский голос. Тревожно-печальная тема ноктюрна и лирическая тема мечты о счастье, достигающая кульминации в любовном дуэте Ларисы с Паратовым, резко контрастируют с музыкой, характеризующей окружение героини (русские и цыганские плясовые, марши, мазурки, вальсы, даже танго). Этот контраст определяет четкую драматургическую структуру партитуры Баскина, в точности соответствуя танцевально-пантомимному действию, мастерски скомпонованному Большаковой. К тому же музыка Баскина — мелодичная, разнообразная по инструментальным краскам и ритмам — в высшей степени театральна и органически «балетна». Достоинства партитуры с блеском выявил симфонический оркестр театра (музыкальный руководитель постановки и дирижер Евгений Волинский).

Музыка, хореография и оформление, сливаясь в гармоничное целое с игрой актеров, вызывают эмоциональное потрясение, именуемое катарсисом. А это и есть цель театрального искусства. Можно только посетовать, что столь значимый спектакль появился в Челябинске, а должен был бы обновить репертуар Михайловского театра, где уже давно подвизается в качестве штатного балетмейстера талантливая Мария Большакова.

Балет «Иакинф»

26 и 27 сентября 2023 года Казанский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля открыл сезон премьерой необычного по всем параметрам

балета «Иакинф». Инициатором постановки выступил директор театра Рауфаль Мухаметзянов¹ [4].

Заявку на спектакль десять лет назад сделал известный писатель, народный поэт Татарстана, обладатель множества почетных званий и наград, лауреат различных престижных премий, включая Государственную премию Российской Федерации в области науки и технологий, литературы и искусства, автор около пятидесяти книг на разных языках Ренат Харис [5]. Его сочинения неоднократно становились сюжетами опер, балетов, вокальных произведений. На этот раз он предложил сделать героем театральной постановки ученого-монаха Иакинфа (в миру Никита Яковлевич Бичурин, 1777–1853) [6].

Сегодняшней аудитории это имя практически незнакомо. Заинтересует ли публику священник и путешественник в качестве героя музыкального спектакля? Ведь вопрос кассы для театра далеко не последний. Но у директора был свой резон, подкрепленный солидным опытом: «В основе любого музыкально-сценического произведения всегда лежит яркая, неординарная судьба человека, — убежден Мухаметзянов. — Внутренней “пружиной” в содержании театрального спектакля всегда остается интересная судьба. Есть судьба — сложится сильный, запоминающийся образ» [7, с. 8].

А судьба отца Иакинфа не просто интересна, она, без преувеличения, фантастична. Зачинатель отечественного китаеведения, он более тринадцати лет пробыл в Китае, возглавлял девятую Русскую духовную миссию в Поднебесной, за что (единственный из граждан Российской империи) четырежды (!) удостоивался Демидовской премии². Выдающийся эрудит, знаток многих языков, он перевел на русский язык семнадцатитомную историю Китая и множество других трудов китайских авторов. Собрал огромную коллекцию книг и раритетов, он вывез ее в Россию на двенадцати верблюдах. Член-корреспондент Российской Академии наук открыл первую в России школу китайского языка, двадцать лет был членом Азиатского общества в Париже. В круг его дружеского общения входили Пушкин, Крылов, Вяземский, Одоевский, Панаев, Глинка, Брюллов. Во время путешествия в Китай отец Иакинф встречался с ссыльными декабристами.

¹ Мухаметзянов — инициатор многих интересных, успешных творческих проектов. Например, в 1992-м директор пригласил в Казань уже не танцующего Рудольфа Нуреева и дал ему возможность осуществить заветную мечту — продирижировать балетом. В благодарность великий танцовщик разрешил присвоить его имя казанскому Международному фестивалю классического балета, основанному пятью годами раньше.

² Демидовская премия — российская негосударственная премия для учёных, внёсших выдающийся вклад в развитие наук, ежегодно вручалась в 1832–1865 годах.



Илл. 1. А. Полубенцев

Бичурин (отец Иакинф) был человеком страстей: «В его судьбе трагическую роль сыграла романическая любовь, которую не смогли одолеть ни сан архимандрита, ни безудержная тяга к науке, ни дальние дороги, ни ссылки» [7, с. 12]. «В его жизни были невероятные взлеты и падения: одним императором он был отправлен в ссылку, а другим — обласкан и возведен в академики. Если прибавить к этому, что имя Бичурина связано с Казанью и нашим краем, — пишет Мухаметзянов, — станет понятно, почему мы не могли пройти мимо этого сюжета» [7, с. 8].

Решение было принято, выбран жанр спектакля — балет. Без колебаний директор передал либретто народной артистке республики Татарстана Резеде Ахияровой — известному композитору, отмеченному множеством высоких званий и премий, автору камерных и вокальных сочинений, национальной оперы и грандиозного балета-эпопеи «Золотая орда» [8]. «Идея увлекла меня. Я стала прицельно изучать материалы о потенциальном герое, искала любую информацию, — пишет Ахиярова. — Мне бы хотелось, чтобы об Иакинфе, чье имя незаслуженно мало известно широкой публике, узнало как можно больше людей» [7, с. 16].

Не сомневался директор и при выборе постановщика балета. Им мог стать только петербургский балетмейстер Александр Полубенцев³ — многолетний сотрудник казанской балетной труппы [9] (см.: илл. 1). Его кандидатуру с готовностью поддержал худрук балета Владимир Яковлев.

Сочинять Полубенцев начал еще в училище, да с каким размахом! Он брался за симфонии Шостаковича, Шуберта. В консерватории делал такие успехи, что был оставлен на кафедре в качестве преподавателя профилирующей дисциплины «Искусство хореографа», в 2002-м стал профессором, а с 2013 года является заведующим кафедрой, на которой трудится уже более полувека. Инициативный, энергичный, изобретательный хореограф параллельно возглавлял балетную труппу Ленинградского театра музыкальной комедии, был художественным руководителем Якутского театра оперы и балета, создал

³ После выпуска из Ленинградского хореографического училища (Академия имени А. Я. Вагановой) Александр получил распределение в Казанский театр оперы и балета, но через некоторое время вернулся в Ленинград, где уже числился студентом балетмейстерского отделения Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

собственный коллектив «Фуэте». На его счету десятки балетов и концертных миниатюр на многих сценах России и зарубежья.

Прочный творческий союз сложился у Полубенцева с Татарским академическим государственным театром оперы и балета имени Мусы Джалиля. В репертуаре — его балеты, танцевальные сцены в операх, регулярно демонстрируются его детские спектакли, созданные для хореографического училища. Талантливого хореографа ценят и любят в столице Татарстана. К постановке «Иакинфа» приступил зрелый художник, многоопытный мастер, поработавший с разными формами, жанрами, стилями. «Ему в равной степени подвластны сюжеты юмористические и трагедийные, гротескные и лирические. Его привлекают мотивы фольклорные, исторические, бытовые, героические, для каждого из них он находит свои выразительные средства», — свидетельствует балетный справочник [10, с. 235].

Разноплановый опыт пригодился Полубенцеву при работе над «Иакинфом», но многое оказалось незнакомым, еще не опробованным, прежде всего жанр спектакля. Балетмейстер определил его как «балет-биография». Жанр редкий, но не новый. Исторические личности становились героями балетов Мориса Бежара, Джона Ноймайера и, прежде всего, Бориса Эйфмана. Заметим, что все герои Эйфмана, начиная с Виктора Хара («Прерванная песня»), — люди искусства: Чайковский, Баланчин, Спесивцева, Мольер, Роден. А тут — ученый, да еще монах!

Полубенцев и его ассистент Алиса Шикина (студентка третьего курса балетмейстерского отделения Санкт-Петербургской консерватории, мастерская Полубенцева) виртуозно решили все задачи. Скорректировав первоначальное либретто, постановщик отобрал наиболее значимые события из жизни Иакинфа и выстроил спектакль на чередовании танцевальных и пантомимных эпизодов. Не без труда он отыскал толковых специалистов и с головой ушел в изучение танцев и боевых искусств Китая.

Причудливая линия судьбы Иакинфа позволила показать в балете три разных мира, три культуры — старую Казань, Китай, Санкт-Петербург. Зримые образы этих миров создали оформители. Маститый театральный художник Вячеслав Окунев обеспечил мгновенную смену картин с помощью остроумного приема: подвижная «рама» из четырех вертикальных и двух горизонтальных полос, меняя окраску, формировала пространство массовых и камерных сцен и перекрещивалась, уподобляясь иероглифам. Внутри этой рамы возникали различные изображения, поясняющие действие: Казанский кремль, городской парк, храм с иконостасом, монашеская келья, Великая китайская стена, пагода, помещение Духовной миссии, монастырь на острове Валаам, зал в петербургском дворце.

Лейтмотивом проходил образ Золотого дракона. Он казался одушевленным из-за колебаний ткани, на которой был изображен. Дракон воспринимался как зримый знак особой миссии Иакинфа. Но еще важнее была другая повторяющаяся картина не материального, а сугубо духовного свойства. В Прологе и Финале балета, а также в завершении Первого и Второго актов сцену заливал неземной свет. Внизу клубились облака, сверху падал сноп ярких лучей, и в этом божественном сиянии герою являлся белоснежный Ангел. В Прологе посланник с небес предсказывал мальчику Никите Бичурину его необыкновенную судьбу, в Финале — провожал старца Иакинфа в вечную жизнь, в конце актов — дарил отчаявшемуся герою веру в будущее.

Изобразительный ряд, придающий спектаклю увлекательную театральность, вместе с Окуневым (еще и автором поразительной красоты костюмов) разработали мастера своего дела — художник по компьютерной графике Виктория Злотникова и художник по свету Ирина Вторникова. В высшей степени театральна и партитура Ахияровой. Музыка передает национальный колорит каждой картины и иллюстрирует перипетии сюжетного действия, усиливая его выразительность.

Достоинства партитуры оценил музыкальный руководитель постановки и дирижер Айрат Кашаев: «Музыка балета «Иакинф» по-настоящему восхитила меня: она тонка, разнообразна, абсолютно театральна, образна и невероятно красива. В музыке балета ярко выделяются четыре интонационные сферы: это Казань с ее узнаваемыми мотивами, Китай с его неповторимым колоритом, светский Петербург начала XIX века с пышностью его балов, а также православная духовная музыка с ее строгостью и глубиной. Это очень интересный и необычный синтез. Хочу отметить и умную, сделанную с большим мастерством оркестровку Виктора Соболева» [7, с. 30–31].

Высокими достоинствами обладает и хореография Полубенцева. Балет смотрится с неослабевающим интересом, благодаря точно рассчитанной конструкции и найденному балансу между танцевальными номерами и пантомимными сценами. При этом каждый из трех актов имеет собственную внутреннюю драматургию.

Первый акт строится на контрастах. Сначала — жанровая картина народного гулянья на площади Казани: типажные зарисовки горожан (русских и татар) и общий пляс; затем — встреча двух братьев-семинаристов Никиты и Александра (Вагнер Корвальо) с подругами Татьяной (Аманда Гомес) и Натальей (Лада Старкова, в другом составе — Александра Елагина). Оба брата влюблены в красавицу Татьяну, о чем повествует классическое па де трау (антре, адажио балерины с двумя кавалерами с симметричной композицией), две мужские вариации (состязание в ловкости и удали), женская вариация (сдержанно-задумчивая, поскольку девушке нравятся оба юноши),



Илл. 2. Татьяна (А. Гомес), Никита (И. Гайфуллин), Александр (В. Корвальо)

и кода. В конце танца разгоряченный Никита в порыве страсти теряет самоконтроль и получает отпор от оскорбленной девушки. Она отдает предпочтение его брату (илл. 2).

Отвергнутый Никита изливает сердечную боль в отчаянном монологе и решает обуздать свою натуру, став монахом. Резким контрастом экспрессивному танцу героя разворачивается ритуал пострижения в монахи. Полубенцев так сочинил эту ключевую сцену, что она передает торжественную суровость обряда, не оскорбляя чувств верующих. Пластическое действие построено на горизонтальных линиях (стелющиеся арабески, повороты на коленях) и вертикальных взлетах (акцентированные прыжки с поднятыми вверх свечами). Мысленное пересечение линий образует крест.

Выразителен и зрительный контраст: обнаженный торс распростертого ниц героя и глухие черные клобуки монахов. Пройдя постриг и приняв новое имя, отец Иакинф сливается с толпой братьев. Его небольшое адажио-молитва завершает танцевальный блок первого акта и служит переходом к новому этапу действия, приводящего к перелому в судьбе героя.

В келью отца Иакинфа проникает безнадежно влюбленная в него Наталья. Она пытается вызвать ответное чувство героя (динамичный дуэт с водоворотом поддержек). Однако новообращенный монах усилием воли подавляет зов плоти и изгоняет женщину. Заподозривший недоброе дьяк (Станислав Сыродоев, Дмитрий Строителев), чтобы уличить Иакинфа в прелюбодеянии и заодно выслужиться перед начальством, приводит Архиерея (Максим Поцелуйко). Но Наталья успевает незаметно скрыться, и пройдоха-дьяк



Илл. 3. Иакинф (И. Гайфуллин), Ангел-хранитель (И. Зарипов)

остается ни с чем. Пережитые волнения смущают душу героя, молитва не заглушает сомнений в выбранном пути. В минуту отчаяния является Ангел-хранитель (Глеб Кораблев, Ильнур Зарипов), а далее вручает Иакинфу предписание возглавить Русскую духовную миссию в Китае (илл. 3). Изображение золотого дракона на заднем плане символизирует перелом в судьбе героя.

Второй («китайский») акт решен иначе, чем первый. В сущности — это прекрасный дивертисмент из девяти (!) разноплановых номеров, представляющих традиционную культуру Китая. Танцевальный поток прослаивают несколько игровых эпизодов, продвигающих действие. Аплодисменты раздаются еще до начала первого номера, так интересен рисунок двух линий танцовщиков, замерших черными, напоминающими иероглифы, силуэтами в причудливых позах вдоль рампы. Смена рисунков закрепляет образ, а когда сцену заливают яркий свет, танцовщики вмиг преображаются в жизнерадостных китайцев в праздничных красных одеждах, собравшихся на площади Пекина встретить Новый год. Мажорное звучание нехитрого по движениям танца подчеркивает «дракон»⁴, проносящийся по сцене, сверкая чешуей.

⁴ Бутафорские голову и туловище дракона несут на шестах исполнители.



Илл. 4. Мандарин (Д. Исаев)

Танец взрослых подхватывают дети с красными бумажными фонариками в руках. За происходящим на площади наблюдают русские — отец Иакинф в парадном облачении и его помощник. Дети получают от Иакинфа монетки и уезжают на рикше, а праздник продолжается. Изящные девушки с веерами заплетают в неспешном танце узоры, похожие на прекрасный цветок с порхающими вокруг него бабочками. Последующий азартный танец мужчин контрастирует декоративному женскому танцу. Прыжки танцовщиков, стремительные перемещения и манипуляции с платками, словно выстреливающими из рукавов, излучают заряды энергии.

Праздничное веселье прерывает отряд стражников в черных одеждах. Чекая шаг, вращая пики, они раздвигают толпу, расчищая путь Мандарину (Денис Исаев). Весь в золоте, он возлежит на носилках и чувствует себя небожителем. Сойдя на землю, он вновь оказывается в воздухе, расположившись в вальяжной позе на плечах стражников, а затем обходит площадь, ступая на их услужливо подставленные ладони (замечательная находка балетмейстера!) (илл. 4).

Заметив иностранцев, Мандарин приказывает схватить их, но, получив официальные бумаги и дорогой подарок, милостиво отпускает. Как только Мандарин покидает площадь, веселье возобновляется. Иакинф покупает принесенные горожанами ценные предметы — книги, карты, маски, живопись.

В следующей картине танцевальное пиршество уступает место пантомиме. В помещении русской миссии орудует крепко выпивший дьяк. Роясь в вещах архимандрита Иакинфа, он находит деньги и без зазрения совести присваивает их. Возвращается Иакинф с торговцем, предлагающим ценные предметы и рукописи. Обнаружив пропажу денег, Иакинф обвиняет дьяка и грозит наказанием. Чтобы приобрести рукописи, он отдает драгоценный оклад с иконы и свой золотой наперстный крест и удаляется с торговцем. Раздосадованный дьяк, потеряв остатки совести, строчит донос на Иакинфа, а покидая миссию, чтобы отправить письмо по назначению, еще просит денег и получает их от давно уже забывшего о нем Иакинфа. Да тому и не до мелочей жизни. В руках у него только что приобретенная древняя рукопись и старинные головные уборы. Ученый погружается в чтение. Содержание рукописи, как и должно быть в балете, передается в танце. Это — как бы продолжение дивертисмента, но в ином ракурсе. Три номера различны по темам и стилистике, но равны по оригинальности хореографии.

Первый номер — «Видение иероглифов». Четыре пары танцовщиков, затянутых в синее трико, расписанное иероглифами, с затемненными лицами выполняют изоощренные поддержки акробатической сложности, отдаленно напоминающие китайские письма. На их фоне «бескостная» солистка (Анастасия Страхова) прodelывает экстравагантные телодвижения, после чего закручивает фуэте и ставит «точку» взлетом на руки партнеров в позе иероглифа.

Второй номер «Видение оперы» воспроизводит в миниатюре традиционное китайское представление куньюй. Сбоку от сцены китаянка Чжан Ю играет на китайском инструменте гучжэне. Его нежному звучанию вторит танцевальное действо. Восемь девушек в светло-сиреневых длинных платьях, с рукавами почти до полу, мелкими шажками скользят по сцене. Рукава при взмахах рук чертят в воздухе волнистые линии, уподобляя танец плавно текущей реке. Кажется, что по ней движется чёлн — пара солистов с белых национальных костюмах и старинных головных уборах (Каролина Заборне и Ильнур Зарипов или Олеся Пичугина и Салават Булатов). Лирический дуэт и мягкий аккомпанемент танцовщиц вкупе с музыкой ласкают глаз и слух, создавая настроение умиротворенности. Это настроение взрывает третий номер «Видение воинов кунг-фу». Под барабанный бой и боевые кличи группа мужчин в национальных костюмах обрушивает на зрителей шквал силовых движений, демонстрируя воинское искусство в стремительных ритмах танца. Эмоционально-технический пик номера наступает, когда к танцовщикам присоединяются профессиональные акробаты с ошеломляющими трюками — кульбитами, сальто мортале, прыжками с шестом, исполняемыми

каскадом без передышки. Фееричен финал танца и всего развернутого дивертисмента. Опираясь на поднятые руки двух партнеров, боец делает «стойку» с разведенными в стороны согнутыми в коленях ногами и замирает в рискованной позе.

Иакинф «слушает» оперу и включается в танцы иероглифов и воинов, постигая культуру Китая. Он счастлив — об этом его восторженный полетный монолог. Но наступает очередной перелом в судьбе ученого. Доносчик-дьяк приводит Архиерея и уличает Иакинфа не только в совершенных проступках, но и в грехе прелюбодеяния, предъявляя заранее спрятанную им в доме распутную женщину. Возмущенный Архиерей не дает Иакинфу раскрыть рот для оправдания и налагает на него суровую кару — лишение сана, должности и ссылку в отдаленный монастырь. И снова упавшего духом героя поддерживает Ангел-хранитель. Иакинф готов принять неизвестное будущее.

В третьем акте в тиши Валаамского монастыря Иакинф продолжает труд ученого. Его уединение нарушает высокий гость из Санкт-Петербурга (Артём Белов), заинтересовавшийся исследованиями китаевода.хлопоты барона успешны: Иакинф переводится в столичный Петербург. Тот же барон приводит ученого на великосветский бал. Присутствующие просят рассказать о далекой неведомой стране («китайская» вариация Иакинфа). Ученому вручают Демидовскую премию, удостоивают звания академика. В числе поздравителей — красавица Татьяна. Иакинф все еще любит ее (лирический дуэт), но подавляет вспыхнувшее с прежней силой чувство. Бал продолжается...

Отец Иакинф один в келье Александро-Невской лавры. Он стар, слаб телом, но его душа полна воспоминаний о пройденном жизненном пути. В воображении чередой проносятся образы любимой Татьяны, брата-соперника, отвергнутой Натальи, монахов и т.д. Простившись с ними, Иакинф в последний раз видит своего Ангела, и его умиротворенная душа покидает землю...

Заглавная роль — лакомый кусок для исполнителя этого балетного романа. Артист ненадолго покидает сцену только в картине бала. Все остальное время он проживает сложную жизнь своего неординарного героя. Роль необычайно интересна, но и трудна психологически и технически. Помимо множества игровых сцен, главный герой исполняет классическое па де трау с бравурной вариацией, два дуэта и одиннадцать (!) напряженных монологов. Два исполнителя роли блестяще справились со всеми ее аспектами. Премьер труппы Михаил Тимаев (крупный телосложением и характером) наделил Иакинфа импозантной внешностью и негибкой внутренней силой (илл. 5).



Илл. 5. Иакинф (М. Тимаев)



Илл. 6. Иакинф (И. Гайфуллин)

У ведущего солиста труппы Ильнура Гайфуллина, с его удлиненными линиями тела и тонкими чертами лица, герой, скорее, — художник, остро чувствующий красоту мира, чем ученый муж. Но оба дали ощутить масштаб незаурядной личности, не изменившей призванию вопреки всем ударам судьбы (илл. 6).

Точны в обрисовке персонажей, пластически и актерски выразительны все упомянутые выше солисты, делающие действие балета живым и увлекательным. Превосходны артисты кордебалета, мастерски овладевшие различными танцевальными жанрами и стилями, зачастую весьма сложной техникой — такой, как в номерах иероглифов и кунг-фу. К тому же они еще и артистичны и вместе с солистами образуют художественно совершенный ансамбль. (Поразительно превращение колоритных китайцев в изящных дам и галантных кавалеров — высший свет Петербурга, непринужденно танцующих в стиле высокого академизма.)

Хореография Полубенцева заслуживает специального разговора. Это дело будущего. А пока отметим ее основные качества. Прежде всего, это высокая профессиональная культура, проявляющаяся в продуманной, уравновешенной структуре спектакля, логичной и ясной драматургии, разнообразии хореографических форм и пластических стилей, образности танца, уместной и интересной пантомиме,двигающей сюжет. Именно таких умений недостает многим начинающим хореографам наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Белинский [Электронный ресурс]. URL: [tkbyhttps://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/30388/bio/](https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/30388/bio/) (дата обращения: 26.11.2023).
2. Владимир Баскин. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/ros/24237/bio/> (дата обращения: 26.11.2023).
3. Мария Большакова [Электронный ресурс]. URL: [jkmihhttps://mikhailovsky.ru/theatre/company/khoreograf_opernykh_spektakley/maria_bolshakova](https://mikhailovsky.ru/theatre/company/khoreograf_opernykh_spektakley/maria_bolshakova) (дата обращения: 26.11.2023).
4. Рауфаль Мухаметзянов [Электронный ресурс]. URL: <https://dzen.ru/a/ZUzU84sez1Keks2n> (дата обращения: 26.11.2023).
5. Ренат Харис [Электронный ресурс] URL: <https://litrussia.su/2022/07/15/renat-haris-priroda-ne-spit/> (дата обращения: 26.11.2023).
6. Никита Яковлевич Бичурин [Электронный ресурс]. URL: <https://livingheritage.ru/brand/chuvashskaya-respublika-chuvashiya/bichurin-nikita-yakovlevich-o-iakinfe> (дата обращения: 26.11.2023).
7. Иакинф: буклет. Казань: ТАГТОиБ, 1923. 52 с.

8. Резеда Ахиярова [Электронный ресурс]. URL: <https://tatarica.org/ru/razdely/kultura/iskusstvo/muzyka/personalii/ahiyarova-rezeda-zakievna>. (дата обращения: 26.11.2023).
9. Александр Полубенцев [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/373475/bio/> (дата обращения 26.11.2023).
10. Деген А. Б., Ступников А. В. Петербургский балет: справочник: СПб.: Планета музыки, 2020. 392 с.
11. Вячеслав Окунев [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/okunev.html> (дата обращения: 26.11.2023).

REFERENCES

1. Aleksandr Belinskij [Ehlektronnyj resurs]. URL: [tkbyhttps://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/30388/bio/](https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/30388/bio/) (data obrashcheniya: 26.11.2023).
2. Vladimir Baskin. 9Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/ros/24237/bio/> (data obrashcheniya: 26.11.2023).
3. Mariya Bol'shakova [Ehlektronnyj resurs]. URL: [jkmihhttps://mikhailovsky.ru/theatre/company/khoreograf_opernykh_spektakley/maria_bolshakova](https://mikhailovsky.ru/theatre/company/khoreograf_opernykh_spektakley/maria_bolshakova) (data obrashcheniya: 26.11.2023).
4. Raufal' Mukhametzyanov [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://dzen.ru/a/ZUzU84sez1Keks2n> (data obrashcheniya: 26.11.2023).
5. Renat Kharis [Ehlektronnyj resurs] URL: <https://litrussia.su/2022/07/15/renat-haris-priroda-ne-spit/> (data obrashcheniya: 26.11.2023).
6. Nikita Yakovlevich Bichurin [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://livingheritage.ru/brand/chuvashskaya-respublika-chuvashiya/bichurin-nikita-yakovlevich-o-iakinf> (data obrashcheniya: 26.11.2023).
7. Iakinf: buklet. Kazan': TAGTOIB, 1923. 52 s.
8. Rezeda Akhiyarova [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://tatarica.org/ru/razdely/kultura/iskusstvo/muzyka/personalii/ahiyarova-rezeda-zakievna>. (data obrashcheniya: 26.11.2023).
9. Aleksandr Polubencev [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/373475/bio/> (data obrashcheniya 26.11.2023).
10. Degen A. B., Stupnikov A. V. Peterburgskij balet: spravochnik: SPb.: Planeta muzyki, 2020. 392 s.
11. Vyacheslav Okunev [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.belcanto.ru/okunev.html> (data obrashcheniya: 26.11.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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» 2024, каталогам стран СНГ 2024, 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

№ 1 (90), 2024

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 00.03.2024. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ №0846907

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