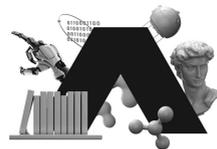




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 2(91)
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 Яacobсона (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).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Гапиенко О. В.</i> Вклад представителей русской балетной школы в становление профессионального хореографического искусства в Узбекистане	6
<i>Гордеев П. Н.</i> На заре советского балета: балетная труппа Мариинского театра в первой половине 1918 года	19
<i>Стоянов Г.</i> Трансформации либретто балета «Легенда об озере» в болгарской критике	36

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Верба Н. И.</i> Особенности претворения мифа о Морской деве в балете «Русалка» У Цзущяна и Ду Минсиня	53
<i>Ли Ван.</i> Символические и аллегорические образы языка танца цам	69
<i>Седова Д. М.</i> «Дисциплина аутентичного движения» Джанет Адлер: от «внутреннего свидетеля» к прямому опыту	81

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

<i>Сакардина Е. А.</i> «Пять ящиков с сухарями для учащихся школы»: быт воспитанников Петроградского театрального училища в период «военного коммунизма»	96
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Белых С. Г.</i> «Эластичная форма» Генри Коуэлла как новый опыт построения гибкого музыкально-хореографического пространства	115
<i>Григорьев В. Е.</i> Способы взаимодействия композитора с искусственным интеллектом и проблема авторства сгенерированного нейросетью произведения	137
<i>Зиновьева А. М.</i> Слово, образ, действие: живые картины в теории изобразительного и театрального искусства XVII–XVIII веков	154
<i>Чэн Янь.</i> Социально-политическое значение китайской оперы в 1950-х годах	171

Правила направления и опубликования научных статей	182
Порядок рецензирования научных статей	185
Редакционная политика журнала	187
Редакционная этика журнала	188
К сведению подписчиков	189

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Gapienko O. V.</i> The contribution of representatives of the Russian ballet school to the formation of professional choreographic art in Uzbekistan	6
<i>Gordeev P. N.</i> At the dawn of the Soviet ballet: The Mariinsky ballet company in the first half of 1918	19
<i>Stoyanov G.</i> Transformations of the libretto of the ballet The legend of the lake in Bulgarian criticism	36

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Verba N. I.</i> Features of the realization of the sea maiden's myth in the ballet The Mermaid by Wu Zujiang and Du Mingxin	53
<i>Li Wang.</i> Symbolic and allegorical images of the Tsam dance language.	69
<i>Sedova D. M.</i> Discipline of authentic movement by Janet Adler: from inner witness to direct experience	81

BALLET DANCERS TRAINING

<i>Sakardina E. A.</i> «Five boxes of rusks for pupils». Life of students of the Petrograd theatre school during the period of «War communism»	96
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Belykh S. G.</i> Henry Cowell's "Elastic Form" as a new experience in building a flexible musical and choreographic space	115
<i>Grigoriev V. E.</i> Ways of interaction of a composer with artificial intelligence and the problem of authorship of a work generated by a neural network	137
<i>Zinovyeva A. M.</i> Word, image, performance: living pictures in the theory of fine arts and theatre of the 17th–18th centuries	154
<i>Cheng Yan.</i> The socio-political significance of Chinese opera in the 1950s.	171

Requirements for author's manuscripts.	182
Peer-review.	185
Editorial policy.	187
Ethics policy	188
To data of followers	189

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ВКЛАД ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ В СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УЗБЕКИСТАНЕ

*Гапиенко О. В.*¹

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

Статья посвящена истории становления профессионального хореографического искусства в Узбекистане с помощью деятелей балета из России. Идея создания узбекской хореографической школы нашла поддержку со стороны А. Я. Вагановой. Детально освещается начальный этап становления национальной хореографической школы; отмечается весомая роль деятелей петербургско-ленинградского балета в передаче русской исполнительской традиции; акцентируется внимание на педагогической деятельности танцовщицы Мариинского театра Евгении Обуховой, приглашенной в Узбекистан по рекомендации А. Я. Вагановой. Для анализа предмета исследования использованы культурно-исторический и фактологический методы исследования. Автор реконструирует биографию балерины Е. Обуховой, забытой в постсоветский период истории балета в России.

Ключевые слова: Узбекистан, узбекский балет, Декада узбекского искусства в Москве, Касьян Голейзовский, Агриппина Ваганова, Зинаида Афанасьева, Тамара Ханум, Евгения Обухова.

THE CONTRIBUTION OF REPRESENTATIVES OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL TO THE FORMATION OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC ART IN UZBEKISTAN

*Gapienko O. V.*¹

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

The article is devoted to the history of the formation of professional choreographic art in Uzbekistan with the help of ballet dancers from Russia. The idea of creating an Uzbek choreographic school found support from A. Ya. Vaganova. The initial stage of the formation of the national choreographic school is highlighted in detail; the significant role of the figures of the St. Petersburg-Leningrad ballet in the transmission of the Russian performing tradition is noted; attention is focused on the pedagogical activity of the Mariinsky Theater dancer Evgenia Obukhova, invited to Uzbekistan on the recommendation of A Ya. Vaganova. Cultural-historical and factual research methods were used to analyze the subject of the study. The author reconstructs the biography of ballerina E. Obukhova, who was forgotten in the post-Soviet period of ballet history in Russia.

Keywords: Uzbekistan, Uzbek ballet, Decade of Uzbek Art in Moscow, Kasyan Goleizovsky, Agrippina Vaganova, Zinaida Afanasyeva, Tamara Khanum, Evgenia Obukhova.

В 1920-е годы вхождение национальных республик в состав СССР инициировало новую для этих народов социокультурную ситуацию. «Благодаря культурному строительству в рамках централизованно-плановой экономики, мирному сосуществованию разных моделей развития культуры» [1, с. 70–71], художественная жизнь в союзных республиках начала обогащаться творческими формами, не имевшими аналогов в региональном локусе. Речь идет о среднеазиатских республиках, жизненный уклад которых существенно разнился по сравнению с российским. Культурная диффузия и последующее культивирование такого вида искусства, как балет, на локальной почве потребовали времени и значительных усилий со стороны привлеченных творцов. Однако в будущем жизнь показала результативность художественного процесса, благодаря которому в пяти среднеазиатских республиках Союза возникли крупные, функционирующие до сих пор балетные центры, — театры, хореографические училища, профессиональные кадры которых обогатили палитру достижений советского балета.

В нынешнее время, когда бывшие республики СССР обрели политическую самостоятельность, сохраняющиеся культурные паттерны советской эпохи, в том числе мощный художественный ресурс балетного искусства, крепко спаянный в своих истоках с русской балетной школой, остаются наглядным свидетельством совместной истории. В этой связи представляется важным осмыслить деятельность русских педагогов, хореографов, танцовщиков, посвятивших свою жизнь основанию национальных балетных школ в Средней Азии.

Рассмотрим этот культурный процесс на примере Узбекистана. В 1930–1940-е годы формирование профессионального хореографического образования в Узбекской ССР и дальнейшее его развитие было тесно связано с русской, в дальнейшем с ленинградской «вагановской школой». Весомый вклад в хореографическое искусство Узбекистана внесли Евгения Константиновна Обухова, Валентина Иосифовна Вильтзак, Зинаида Николаевна Афанасьева, Нина Александровна Довгелли, Вера Ивановна Каминская, Варвара Павловна Мей, Нина Александровна Федорова, Татьяна Николаевна Легат, Юлий Иосифович Плахт, Алексей Леонидович Андреев, Нина Михайловна Стуколкина, Ксения Михайловна Тер-Степанова, Касьян Ярославич Голейзовский, Федор Васильевич Лопухов, Игорь Александрович Чернышев и др.

В 1947 году одним из основателей и первым художественным руководителем Узбекского хореографического училища стала Зинаида Николаевна Афанасьева – выпускница Ленинградского хореографического училища по классу М. Ф. Романовой¹, солистка ленинградского Малого оперного театра (1925–1927). В 1941 году Афанасьева окончила педагогическое отделение Ленинградского хореографического училища (педагог А. Я. Ваганова). Приехав в годы Великой Отечественной войны в Узбекистан, она с 1942 по 1946 год работала педагогом-балетмейстером в Узбекском музыкальном театре (Янгиуль, Ташкент), а с 1946-го по 1953-й была педагогом-балетмейстером в Театре им. А. Навои. Более двадцати лет (1948–1968) З. Н. Афанасьева являлась художественным руководителем и педагогом классического танца в хореографическом училище, сумев сплотить единомышленников, заложить и утвердить программы обучения по системе А. Я. Вагановой.

«На протяжении тысячелетий узбекский народ творил свою музыку, танец, поэзию – сперва, изустную, а потом письменную. История его искусства донесла до наших дней традиционное слияние в неразрывное целое драматической игры актера – с его танцем, полным чувств, мысли, содержания; остроумного слова, едкой сатиры, ритмичного стиха, ярко-цветистой поэзии – с вокальным искусством; пения и пляски с инструментальной

¹ Зинаида Николаевна Афанасьева (1907–1975) – советская артистка, педагог, заслуженный деятель искусства Узбекской ССР (1955).

музыкой» [2, с. 7–8]. На территории Узбекистана получили распространение народные представления с разнообразием форм и яркой зрелищностью.

В дореволюционный период народы Средней Азии не имели возможности создать высшие формы музыкального театра, такие как опера и балет. Основоположником узбекского советского театра является выдающийся поэт, драматург, композитор, режиссер и актер Хамза Хаким-заде Ниязи (1889–1929). Его соратником и единомышленником был Мухитдин Кари-Якубов (1886–1957) — знаменитый певец, замечательный актер, направивший свою творческую энергию, организаторские способности на обновление национального искусства, создание оперного театра. Выступая пропагандистом русской музыкальной культуры, он неоднократно высказывался о ее прогрессивной роли, высоком художественном уровне, многообразии форм и жанров.

Передовые узбекские деятели всячески содействовали организации и становлению хореографической школы и театра в республике [3]. Так, в 1909 году известный узбекский артист Юсуп-Кизик Шакарджанов под впечатлением от балетных спектаклей в Петербурге показал труппе Мариинского театра ферганский классический танец «Катта-уйин» («Большая игра»). Его ученица Тамара Ханум², ставшая прославленной создательницей и исполнительницей узбекского сценического танца, продолжила дело своего педагога.

Вся история развития узбекского хореографического искусства от первых концертных номеров до первого балетного спектакля связана с именем этой великой узбекской танцовщицы, балетмейстера и певицы. Танец Тамары Ханум стал гордостью всего народа. Она осуществила мечту о свободе и равенстве для женщин, покинувших ичкари (женскую половину дома) и сбросивших чачван (паранджу). Танцы Ханум покорили ярких представителей мировой хореографии: Михаила Фокина, Матильду Кшесинскую, Айседору Дункан. В числе первых советских танцовщиц Тамара Ханум демонстрировала узбекское искусство за рубежом на Всемирной выставке декоративного искусства (Париж, 1925), став обладательницей золотой медали 1-го Всемирного фестиваля народного танца (Лондон, 1935) [5].

При активной поддержке Тамары Ханум в 1933 году в Ташкенте была открыта первая республиканская балетная школа при Узбекском музыкально-драматическом театре, в дальнейшем переименованная в Балетную школу имени Тамары Ханум. Тамара Ханум подбирала будущих педагогов, договаривалась с ними, обсуждала программу обучения, добиваясь постройки

² Тамара Ханум (1906–1991) — советская танцовщица, балетмейстер, певица, народная артистка СССР (1956). В 1926-м совместно с М. Кари-Якубовым и др. участвовала в организации первой узбекской передвижной концертно-этнографической труппы. Реформировала исполнительский стиль национального женского танца. Внесла большой вклад в становление узбекского балетного театра. Государственная премия СССР (1941).

отдельного здания школы в центре города. Активную помощь оказывала московский педагог и балетмейстер К.А. Бек, ранее приглашенная в Узбекистан Эмиром Бухарским для преподавания частных уроков танца его детям. Именно на базе этой школы в 1947 году и было организовано Узбекское хореографическое училище. В 1935 году во время поездки в Ленинград Тамара Ханум посетила класс профессора А. Я. Вагановой, которая с большим вниманием отнеслась к просьбе содействовать открытию узбекской балетной школы.

Известно, что А. Я. Ваганова испытывала большой интерес к национальным танцам. Это подтверждается воспоминаниями Н. А. Анисимовой: «Скажу ещё об отношении Вагановой к чуждой ей специальности — к характерным, национальным танцам. Она была постоянной посетительницей всех концертов национальных танцев; в частности, любила и ценила искусство Тамары Ханум» [4, с. 175].

Именно по рекомендации А. Я. Вагановой в качестве ведущего педагога классического танца в ташкентскую балетную школу была приглашена петербургская балерина и педагог Евгения Константиновна Обухова, коллега и подруга Екатерины Васильевны Гельцер³ [5, с.153]. Творческая биография Е. К. Обуховой заслуживает отдельного внимания и изучения, чтобы понять основы, на которых зарождалось и развивалось профессиональное хореографическое искусство в Узбекистане.

Евгения Обухова родилась в 1874 году в семье чиновника городской управы. В 1893 году поступила в Императорское театральное училище. Первое упоминание об ученице Е. Обуховой встречается в программе к выпускному спектаклю «Волшебная сказка», прошедшем в школьном театре училища. В нем в мае 1892 года воспитанница Обухова исполняла главную партию Феи. Вместе с ней школу закончили восемнадцать человек. Наряду с Е. Обуховой в качестве артистов кордебалета балетной труппы Мариинского театра на жалование в 600 рублей были приняты Н. Петипа, Н. Рыхлякова А. Облаков. За время работы в Мариинском театре способная выпускница прошла путь от кордебалетной танцовщицы до второй солистки.

М. Борисоглебский в справке о танцовщице лаконично пишет: «В 1894 году переведена в корифейки 1-го разряда с окладом в 800 рублей. В 1896 году зачислена в разряд вторых танцовщиц с увеличением оклада до 1000 рублей. В 1898 году оклад Обуховой был увеличен до 1200 рублей. В 1900 году брала отпуск для поездки за границу. В том же году ей увеличили жалование до 1500 рублей, в 1903 году — до 1800 рублей. В 1904, 1906, 1909 годах

³ Екатерина Васильевна Гельцер (1876–1962) — русская балерина. Первая из артисток балета удостоена звания народной артистки Республики. Яркая представительница русской школы классического танца. Выступала в балетах М. И. Петипа, А. А. Горского, работа с которыми оказала на нее значительное влияние.

совершала поездки за границу, пользуясь двухмесячными отпусками с сохранением содержания. Уволена в 1910 году с пенсией 1140 рублей. Была хорошей танцовщицей-солисткой» [6, т. 2, с. 70].

Известно, что она исполняла весь классический кордебалетный репертуар, а также характерные роли и демихарактерные партии: в послужном списке танцовщицы — танцы в балетах М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина. Например, она являлась солисткой в «Венгерской рапсодии» Ф. Листа (хореография Л. Иванова), участвовала в танце Испанских вин в дивертисменте балета М. Фокина «Виноградная лоза» на музыку А. Рубинштейна, принимала участие в первом представлении оперы-балета Н. Римского-Корсакова «Млада», где шли танцы в постановке Л. Иванова и Э. Чекетти. Обухова была занята при возобновлении балета «Талисман», осуществленном М. Петипа на музыку Р. Дриго. В 1897 году 28 июля в Петергофе на Ольгином острове состоялся парадный спектакль «Фетида и Пелей»⁴, поставленный М. Петипа в честь германского императора Вильгельма II. В нем были заняты лучшие силы императорской балетной труппы: М. Кшесинская П. Гердт, О. Преображенская Л. Рославлева, С. Легат, А. Иогансон, К. Куличевская, Е. Гельцер, Э. Чекетти. В этом спектакле Е. Обухова исполнила партию Вакханки. В том же 1897 году 9 ноября состоялось первое представление фантастического балета в трех действиях «Дочь Микадо» на музыку барона В. Врангеля в постановке Л. Иванова. В этом балете Е. Обухова и В. Трефилова танцевали подруг главной героини Готару-Гиме.

7 января 1898 на сцене Мариинского театра в бенефис г-жи П. Ленъяни с выдающимся успехом прошло первое представление балета «Раймонда». После спектакля в адрес бенефициантки прозвучало много хвалебных слов, но были отмечены и прочие артистки, в их числе Е. Обухова: «Из других классических танцовщиц требуется выделить прежде всего госпожу Гельцер, а затем Преображенскую, Иогансон, Обухову, Чумакову, Офицерову и др. Исполненные каждою из названных танцовщиц классические вариации сопровождались вполне заслуженным успехом...» [7, с. 345]. Перечисленные партии свидетельствуют о творческой состоятельности и востребованности артистки.

Значимое событие в творческой судьбе танцовщицы — первое выступление в партии Гамзатти в балете «Баядерка» — состоялось 1 октября 1903 года в Мариинском театре. Партию Никии исполняла А. Павлова. «Мимическая сцена двух соперниц (так называемая “сцена ревности”) была проведена с силою и энергией...» [8, с. 49]. Участвовала артистка и в прощальном бенефисе А. Бекефи 29 января 1906 года; в балете «Дочь фараона» в Grand pas de fleuves:

⁴ Балет был поставлен М. Петипа на основе более ранней постановки «Приключения Пелея» 1876 года, на музыку Л. Минкуса.

Е. Обухова танцевала вариацию реки Гвадалквивир. В том же году 12 февраля состоялся бенефис П. Гердта, приуроченный к 45-летию службы. Исполнялись 3-я и 5-я картина «Баядерки». В главных партиях: П. Гердт (Солор), А. Павлова (Никия), Е. Обухова (Гамзатти) [8, с. 81 – 82].

13 декабря 1906 года в балете «Конек-Горбунок» Е. Обухова танцевала Любимую жену хана. В этом спектакле состоялось первое выступление Т. Карсавиной в партии Царь-девицы [8, с. 87].

В 1910 году Евгения Обухова покинула сцену Мариинского театра. События последующих лет ее жизни неизвестны. В дальнейшем появляются сведения, что с 1920 по 1924 год она работала преподавателем классического танца в Школе Русского балета А. Л. Вольнского, а также давала уроки в Ленинградской художественной студии хореографического искусства.

В 1935 году Евгения Обухова приезжает в Узбекистан и начинает педагогическую деятельность в школе имени Т. Ханум, открытой двумя годами ранее. В этой школе она давала уроки классического танца вплоть до 1941 года. Параллельно, до 1944 года, Е. Обухова работала педагогом-репетитором в Ташкентском театре им. Я. Свердлова. В 1930-е годы в Ташкенте функционировали два театра: «Узбекский государственный музыкальный театр и Русская государственная опера, состоявшая из приезжих русских певцов и танцовщиков» [9, с. 160]. Театр оперы и балета, названный именем великого узбекского поэта Алишера Навои, был организован в Узбекистане на базе музыкального театра в 1939 году, где в 1944–1948-е годы Е. Обухова работала педагогом-репетитором.

Появление Обуховой в Узбекистане пришлось на сложное и ответственное для республики время. В 1935 году в Ташкенте осуществлялась подготовка к первой Декаде узбекской литературы и искусства в Москве, ставшей переломным моментом в развитии хореографического искусства республики [3]. Молодому национальному искусству была крайне необходима творческая личность с яркими организаторскими способностями, высокой культурой, профессиональным опытом, эрудицией. Руководство республики для выполнения этой непростой задачи пригласило К. Я. Голейзовского⁵. Именно он помог в короткий срок узбекскому искусству осуществить рывок в преобразовании профессиональной хореографии. С приездом балетмейстера началась интенсивная деятельность, которая захватила всех: «Труппа балета была многочисленна, квалифицированных артистов балета были единицы. Тогда К. Я. Голейзовский объявил набор способной к танцу молодежи — девушек

⁵ Касьян Ярославич Голейзовский (1892–1970) — русский советский артист балета, балетмейстер, хореограф. Заслуженный артист Белорусской ССР (1940). Заслуженный деятель искусств Литовской ССР (1954).

и юношей в возрасте от 16 до 20 лет. Отобрали более ста пятидесяти девушек и юношей, среди принятых было много молодежи из отдаленных районов республики и областных театров. Впоследствии из числа участников Декады вышло много талантливых артистов балета» [3].

«Дважды в день исполнители неустанно собирались в большом филармоническом репетиционном зале, чтобы постигнуть основы классического, народных узбекских танцев (бухарского, хорезмского, уйгурского), сценического движения и постановочной работы. Задача, стоявшая перед педагогами и балетмейстерами, казалась невероятной: за несколько месяцев научить девушек и юношей, никогда не занимавшихся танцем, овладеть сложным хореографическим искусством» [3].

В период подготовки к Декаде Е. К. Обухова вела уроки классического танца. Вложенный труд дал свои плоды. 15 мая 1937 года Москва встретила участников 1-й Декады узбекской литературы и искусства. Декаде было предоставлено помещение Большого театра, филиал Большого театра, многочисленные сцены других театров и парков Москвы. Столица рукоплескала узбекским исполнителям, их награждали орденами, присваивались почетные звания; участников Декады принимали в Кремле [3].

Е. К. Обухова вдохновенно трудилась в театре и школе на протяжении четырнадцати лет, подготовила множество квалифицированных артистов балета, танцующих на профессиональной театральной сцене. Среди ее учеников — известные узбекские танцовщики Г. Измайлова, М. Тургунбаева, Х. Камилова, Р. Тангуриев.

Таджикский танцовщик, народный артист СССР Гафар Рустамович Валмат-Заде вспоминает о своей первой учительнице Евгении Константиновне Обуховой так:

«Мне кажется, есть категория счастливых, которым везет на хороших людей. Я, очевидно, принадлежу к ним. Сразу же после просмотра ко мне подошла изящная седая русская женщина, от которой веяло ароматом изумительно тонких духов, и, улыбаясь, сказала: “Молодой человек, для вас природа не пожалела своих богатств и, если вы не пожалеете своих сил, чего-нибудь добьетесь в искусстве”. Этой удивительной женщиной была Е. Обухова, которая вела в театре уроки классического танца.

Я начал заниматься у нее. Нелегко это мне давалось, особенно большие батманы, выворачивание ступней. Требовались невероятные затраты сил и воли, чтобы добиваться отчетливости движений у станка. Очень часто мне казалось — всё, больше не выдержу, сейчас упаду. Е. Обухова брала меня за руку и вводила в раздевалку. Вынимая из сумочки сверток, она разворачивала белоснежную салфетку и говорила: “Я вчера испекла пирог, кусочек принесла тебе, худышка. Поешь, выпей кружечку кофе и возвращайся к станку”. “Мне

не хочется есть”, — откровенно врал я. “Запомни, я очень ценю твои прыжки, верчение, легкость и огненный темперамент. Для того чтобы оттачивать эти редкие качества, нужно иметь физическую силу”, — и шутя добавляла, — “Когда будешь писать свои мемуары, которых твой народ будет с нетерпением ждать, не забудь написать, что твой путь в большое искусство проходил через замечательно вкусные пироги простой русской женщины” [10, с. 17–18].

В архиве ГАБТ имени А. Навои хранится заявление от 9 октября 1946 года директора театра Кариева, адресованное начальнику Управления по делам искусств при Совете Министров УзССР товарищу Яшену:

«В нашем театре работает, в качестве педагога балета, т. Обухова Е. К., имеющая стаж работы в области искусства 54 г., из них в нашем театре более 14 лет. В период своей работы т. Обухова подготовила значительное количество квалифицированных артистов балета.

Учитывая ее долголетнюю творческую и педагогическую работу в области балетного искусства, в текущем году предполагается отметить юбилеем.

В настоящее время т. Обуховой 74 года, она находится в тяжелом материальном положении, не имеет верхней одежды, пальто, чулок, обуви, белья (постельного и нательного).

Принимая во внимание, что т. Обухова не имеет никакой помощи со стороны, а сама не в состоянии обеспечить себя, Дирекция театра считает необходимым пошить все вышеуказанное и выдать ей бесплатно, на что и просим Вашей санкции» [11].

Жизнь Евгении Обуховой закончилась в нужде. Она умерла 28 марта 1948 года и была похоронена на Боткинском кладбище в Ташкенте.

27 сентября 2012 года на антикварном аукционе появились уникальные фотографии, которые когда-то принадлежали Е. К. Обуховой [13]. Две дошедшие до нас фотографии запечатлели балерину в различных амплуа классической и характерной танцовщицы (см.: илл. 1, 2).

Примечателен взгляд коллег Е. К. Обуховой (братьев Сергея и Николая Легатов) на ее исполнительскую индивидуальность, проявившуюся в классическом и характерном репертуаре. В серии шаржей на деятелей балетного театра они изобразили артистку в белой пачке, одной ногой обутой в балетную туфельку, другой — в гусарский сапожок [13] (см.: илл. 3).

На последней из представленных фотографий запечатлен бессменный руководитель Императорской балетной труппы М. И. Петипа и присутствует его дарственная надпись: «На память талантливой и исполнительной артистке госпоже Обуховой». На обратной стороне снимка — рукой самой Е. К. Обуховой: «Мариус Иванович Петипа, главный балетмейстер и педагог по мимике» (см.: илл. 4).

Танцовщица Императорского балета эпохи Петипа, прошедшая через репертуар Мариинского театра в период своей сценической карьеры, Е. К. Обухова

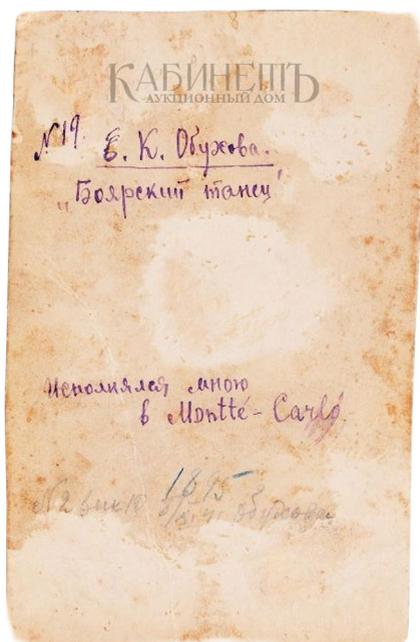


Илл. 1. Балерина Е. К. Обухова.
Фото Императорских театров [13]

являлась носительницей академического стиля русского балета. Ее педагогический стиль вообрал почерк учителей и работавших с ней балетмейстеров. Благодаря приезду Е. К. Обуховой в Ташкент несколько поколений узбекских воспитанников были обучены и приобщены к петербургской исполнительской культуре, к традициям Императорской балетной сцены. «Биография узбекского балета могла уложиться в четверть века только потому, что русский балет складывался дольше в десять раз. Выверенность “школы”, утвердившееся кредо реализма, глубокое понимание зрителя, любовь народа к искусству, сформировали выдающихся мастеров русского балета, которые понесли по свету это русское



Илл. 2. Балерина Е. К. Обухова.
Фото Императорских театров.
«Боярский танец» [13]



Балерина Е. К. Обухова.
Фото Императорских театров
(оборотная сторона).
«Боярский танец» [13].



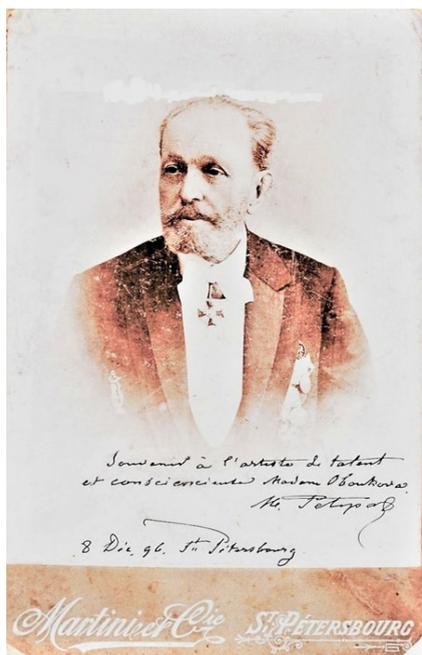
Е. К. ОБУХОВА.

Е. ОБУХОВА.

Илл. 3. Набор иллюстраций № 29.1. Русский балет в карикатурах: рисунки братьев Легат. Вып. 1–4. Е. К. Обухова [13]

чудо. Известная петербургская балерина Е. К. Обухова в начале тридцатых годов принесла это “чудо” в Ташкент, в классы первой узбекской балетной школы» [12, с. 7].

В Ташкент отправлялись подвижники, считавшие своим долгом поделиться с талантливыми самородками теми богатствами знаний, опыта, которыми обладали сами. Евгения Константинова Обухова относилась к таким пассионарным натурам, равно как и Валентина Иосифовна Вильтзак, Вера Николаевна Губская, Илья Ильич Арбатов, Александр Романович Томский, Павел Константинович Йоркин и др. За короткий исторический период при содружестве с русскими педагогами удалось



Илл. 4. Фото Мариуса Ивановича Петипа с дарственной надписью к Е. К. Обуховой



Фото Мариуса Ивановича Петипа с дарственной надписью к Е. К. Обуховой (оборотная сторона)

создать хореографическое училище и Большой академический театр оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте.

Время не всегда справедливо распоряжается человеческой памятью. В моменты кардинальных переломов и разделений народов, каким стал постсоветский период истории Узбекистана, в тень могут уйти имена, на которых держалось прошлое, но удержать их в культурно-исторической памяти — наша обязанность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ирхен И. И.* Ретроспективы и проекции развития художественного образования в России: культурологический анализ. М.: Дом педагогики, 2009. 204 с.
2. *Корсакова А. Ф.* Узбекский оперный театр. Очерк истории. Ташкент: Гос. изд-во худож. лит-ры Узбек. ССР, 1961. 495 с.
3. *Гапиенко О. В.* Голейзовский и Лопухов — преобразователи танцевального искусства Узбекистана // Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой / ред.-сост. Л. И. Абызова. СПб: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 16–29.
4. *Ваганова А. Я.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М.–Л.: Искусство, 1953. 344 с.
5. *Тамара Ханум.* Моя жизнь. Воспоминания о себе и выдающихся деятелей Узбекистана / авт.-сост. Л. Авдеева. Ташкент: Изд-во Нац. библиотеки Узбекистана им. А. Навои, 2009. 296 с.
6. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Ленинград: Ленингр. гос. хореограф. училище, 1938–1939. Т. 1. 379 с.; Т. 2. 355 с.
7. Петербургский балет. Три века. Хроника / сост. И. А. Боглачева. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. Т. III. 1901–1950. 429 с.
8. Петербургский балет. Три века. Хроника / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. Т. IV. 1901–1950. 549 с.
9. *Искандарова Р. Р.* Классический танец. Ташкент: Навруз, 2017. 220 с.
10. Гафар Валамат-заде. Официальный сайт. URL: <http://valamat-zade.tj/assets/doc/book/pdf> (дата обращения: 14.04.2024).
11. Архив Государственного узбекского театра оперы и балета им. А. Навои. 1946. Тетрадь № 58 (переписка и прочие материалы). Л. 111.
12. *Авдеева Л. А.* Галия Измайлова. Ташкент: Изд-во лит-ры и иск. им. Гафура Гуляма, 1975. 128 с.
13. Письма о Ташкенте. Евгения Константиновна Обухова. URL: <https://mytashkent.uz/2018/03/16/evgeniya-konstantinovna-obuhova/?ysclid=lskoxlwpn9901000608> (дата обращения: 10.02.2024)/

REFERENCES

1. *Irkhen I. I.* Retrospektivy i proekcii razvitiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii: kul'turologicheskij analiz. M.: Dom pedagogiki, 2009. 204 s.
2. *Korsakova A. F.* Uzbekskij opernyj teatr. Ocherk istorii. Tashkent: Gos. izd-vo khudozh. lit-ry Uzbek. SSR, 1961. 495 s.
3. *Gapienko O. V.* Golejzovskij i Lopukhov – preobrazovateli tanceval'nogo iskusstva Uzbekistana // Al'manakh studencheskikh rabot kafedry baletovedeniya Akademii Russkogo baleta imeniya A. Ya. Vaganovoj / red.-sost. L. I. Abyzova. SPb: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. S. 16–29.
4. *Vaganova A. Ya.* Stat'i. Vospominaniya. Materialy. M.–L.: Iskusstvo, 1953. 344 s.
5. *Tamara Khanum.* Moya zhizn'. Vospominaniya o sebe i vydayushchikhsya deyatelej Uzbekistana / avt.-sost. L. Avdeeva. Tashkent: Izd-vo Nac. biblioteki Uzbekistana im. A. Navoi, 2009. 296 s.
6. Materialy po istorii russkogo baleta / sost. M. Borisoglebskij. Leningrad: Leningr. gos. khoreograf. uchilishche, 1938–1939. T. 1. 379 s.; T. 2. 355 s.
7. Peterburgskij balet. Tri veka. Khronika / sost. I. A. Boglacheva. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. T. II. 1901–1950. 429 s.
8. Peterburgskij balet. Tri veka. Khronika / sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. T. IV. 1901–1950. 549 s.
9. *Iskandarova R. R.* Klassicheskij tanec. Tashkent: Navruz, 2017. 220 s.
10. Gafar Valamat-zade. Oficial'nyj sajt. URL: <http://valamat-zade.tj/assets/doc/book/pdf> (data obrashcheniya: 10.05.2020).
11. Arkhiv Gosudarstvennogo uzbekskogo teatra opery i baleta im. A. Navoi. 1946. Tetrad' № 58 (perepiska i prochie materialy). L. 111.
12. *Avdeeva L. A.* Galiya Izmajlova. Tashkent: Izd-vo lit-ry i isk. im. Gafura Gulyama, 1975. 128 s.
13. Pis'ma o Tashkente. Evgeniya Konstantinovna Obukhova. URL: <https://mytashkent.uz/2018/03/16/evgeniya-konstantinovna-obuhova/?ysclid=lskoxlwpn9901000608> (data obrashcheniya: 10.02.2024)/

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гапиенко О. В. — аспирант; lesya84@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gapienko O. V. — Postgraduate student; lesya84@yandex.ru

УДК 792.8

НА ЗАРЕ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА: БАЛЕТНАЯ ТРУППА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1918 ГОДА

*Гордеев П. Н.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

История балетной труппы государственного (бывшего императорского) Мариинского театра в первые месяцы Советской власти до сих пор изучена недостаточно. Вслед за кратким периодом антибольшевистского «саботажа», в целом завершившимся в январе 1918 года, наступило время, когда балетной труппе предстояло найти свое место в новых политических реалиях. Большую роль в жизни артистов в это время играли органы и механизмы самоуправления: выборный комитет и общие собрания труппы. На заседаниях обсуждались самые разные темы: от идейных и творческих вопросов до лавинообразно нараставших бытовых проблем. В первой половине 1918 года труппа прошла большой путь от осторожного начала переговоров с большевиками до фактически полного встраивания в советскую систему государственной власти. Изучению этого периода посвящена предлагаемая статья, основанная преимущественно на документах архивного фонда «Комитет государственной Петроградской балетной труппы», хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства.

Ключевые слова: русский балет, советский балет, Мариинский театр, Октябрьская революция, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин.

AT THE DAWN OF THE SOVIET BALLET: THE MARIINSKY BALLET COMPANY IN THE FIRST HALF OF 1918

*Gordeev P. N.*¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The history of the ballet troupe of the state (former Imperial) The Mariinsky Theatre in the first months of Soviet power has still not been studied enough. Following a brief period of anti-Bolshevik “sabotage”, which generally ended in January 1918, the time came when the ballet company had to find its place in the new political realities. At that time, self-government bodies and mechanisms played an important role in the life of artists: an elected committee and general meetings

of the troupe. A variety of topics were discussed at the meetings, from ideological and creative issues to avalanche-like growing household problems. In the first half of 1918, the troupe went a long way, from cautiously starting negotiations with the Bolsheviks to actually fully integrating into the Soviet system of state power. The proposed article is devoted to the study of this period, based mainly on the documents of the archival fund “Committee of the State Petrograd Ballet Company”, stored in the Russian State Archive of Literature and Art.

Keywords: Russian ballet, Soviet ballet, Mariinsky Theatre, October Revolution, T. Karsavina, M. Fokine.

Художественная деятельность артистов прославленного Мариинского балета всегда находилась и в фокусе внимания публики, и в сфере профессиональных интересов театроведов. Внутренняя жизнь труппы известна гораздо меньше, хотя в переломные эпохи, на фоне крушения вековых устоев и исчезновения привычных жизненных удобств, и она представляет значительный интерес. Настоящее исследование ставит своей целью ликвидацию одного из подобных «белых пятен», а именно изучение истории балетной труппы в первой половине 1918 года. Статья базируется преимущественно на материалах фонда 657 («Комитет государственной Петроградской балетной труппы (1917–1919)»), хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства. Отложившиеся там документы сравнительно малоизвестны исследователям (с, пожалуй, наиболее интересным делом № 7, содержащим в себе протоколы общих собраний и заседаний комитета труппы, до автора этих строк знакомилась, согласно «листу использования», лишь два исследователя — оба в 1970-х годах, не делая выписок). Возможно, причиной столь слабого интереса было хранение «петербургских» документов в московском архиве. Так или иначе, материалы этого небольшого фонда (одна опись, всего 17 дел) весьма информативны и нуждаются во введении в научный оборот.

В январе 1918 года артисты Мариинского балета, пройдя период сомнений и колебаний во время так называемого «саботажа», официально признали власть большевиков, оговаривая лишь необходимость сохранения своей внутренней автономии, на которую представители Советского правительства на первых порах не покушались [1, с. 6–17]. Несмотря на периодически просачивавшиеся в прессу идеи «призвать» наш государственный балет на служение народным массам» с выступлениями танцовщиков «в манежах, на особых праздниках, организуемых для солдат петроградского гарнизона» [2, с. 9], жизнь постепенно входила в накатанную колею. Временное невмешательство А. В. Луначарского и его назначенцев (еще только формировавших аппарат Наркомпроса) в дела труппы вкупе с разрушением старой системы управления

театральным ведомством (все руководство которого во главе с главноуполномоченным по государственным театрам Ф. Д. Батюшковым было уволено за неподчинение большевикам) дало самим артистам широкие возможности для определения условий, принципов своей будущей работы и одновременно поставило перед танцовщиками целый ряд новых проблем, требовавших срочного решения.

«Общая разруха»: кризис управления

Конец февраля и начало марта 1918 года балетная труппа провела в долгих и напряженных заседаниях. Общее собрание 25 февраля (все даты после 14 (1) февраля 1918 года приводятся по новому стилю), проходившее под председательством артиста Н. А. Исаева, началось с оглашения заявления балерины Е. А. Смирновой об отказе продолжать службу «при создавшихся условиях управления труппой». Собравшиеся решили просить Смирнову остаться, а Комитет балетной труппы — уладить «возникший с Е. А. Смирновой инцидент». После этого балерина вторично взяла слово и сообщила, что «причиной ее отказа является не недоверие и недовольство Комитетом, а “общая разруха” (отношение к делу всей труппы)», а также то, «что отставки она назад не берет, но вернется в состав труппы не раньше, чем ликвидируется существующая разруха». Очевидно, что подобные заявления сами по себе лишь усиливали разруху, на что намекнул управляющий труппой И. Н. Иванов, отметив, что «даже временное отсутствие Е. А. Смирновой отразится пагубно на ближайшем репертуаре» (несмотря на выступление авторитетного Иванова балерина вновь отказалась взять назад свое заявление). В ходе последующих прений большинством голосов было признано, «что существующий развал является причиной [так в тексте. — П. Г.] недостаточно серьезного отношения к делу самих членов корпорации», а также отмечены «неустойчивость авторитета существующей власти (самоуправления) и необходимость установить твердую власть». Посыпались предложения возможных мер по исправлению ситуации: Л. С. Леонтьев полагал необходимым «установить единоличную или коллективную власть с неограниченными полномочиями», А. И. Бочаров — «воззвать к сознательному отношению», А. Н. Маслов — «создать нормальный устав службы».

В открывшейся дискуссии прозвучали и заявления, свидетельствующие о недовольстве части балетной труппы своим Комитетом. Е. В. Лопухова предложила переизбрать его «на фракционных началах» (интересное замечание, указывающее на наличие «фракций» внутри труппы), а П. И. Гончаров считал нужным «переизбрать комитет в целях пополнения лицами, более авторитетными в делах художественных», а также провести разделение труда, возложив административные дела на Режиссерское правление, а художественную сторону поручить одному или двум лицам под контролем Комитета. После

этих выступлений большинством голосов было решено переизбрать состав Комитета. Тогда взял слово председатель Комитета А. Ю. Медалинский, объявивший, что «Комитет, усматривая в переизбрании недоверие старому составу, слагает с себя всякие полномочия». После этого труппа стала единогласно просить Комитет не слагать полномочий «до реорганизации», к чему присоединилась и возмутительница спокойствия Смирнова, заявившая также «о своем желании остаться “во имя дела” в составе труппы». Несмотря на всеобщие просьбы задержаться пока на своем посту, Медалинский не пожелал к ним прислушаться и гордо покинул зал, где проходило собрание. Тогда по предложению управляющего труппой Иванова, еще раз обратившего внимание собравшихся на то, что внезапная отставка Комитета «может угрожающе повлиять на дела (текущие) срочного характера», общим собранием было составлено письмо в этом духе на имя Медалинского с просьбой повременить до реорганизации. Вскоре после этого собрание, лишившееся кворума, завершилось [3, л. 46–47 об.].

Три дня спустя, 28 февраля, члены балетной труппы вновь сошлись на общее собрание (опять под председательством Исаева), первым пунктом повестки которого значился вопрос о переизбрании Комитета. Было решено избрать в этот важный орган, находившийся в центре всей системы театрального самоуправления, столь популярного в то время, семерых человек (кроме тех, кто занимал должности по управлению труппой). При этом выборы запланировали многоступенчатые, решив пока что избрать лишь «кандидатов к баллотированию» в члены Комитета. По итогам голосования более всех голосов (85) получил прежний председатель Комитета Медалинский; за ним из 35 человек, за которых были поданы записки, в первую десятку вошли И. Ф. Кшесинский и П. Н. Петров (набравшие по 66 голосов), Т. П. Карсавина (60), Л. С. Леонтьев (38), Б. Г. Романов (32), А. А. Алексеев (26), П. Н. Владимиров и П. И. Гончаров (по 24), Н. А. Исаев (22). Впрочем, Романов, Владимиров, Гончаров и еще 16 артистов заявили об отводе своих кандидатур, не собираясь принимать участие в дальнейшей борьбе за власть [3, л. 48–49]. Отметим, что Медалинский, Кшесинский, Петров, Карсавина и Алексеев входили и в прежний состав Комитета [3, л. 41–44]; тот факт, труппа, проголосовав за переизбрание, выбрала именно их, заставляет усомниться в наличии у нее сколько-нибудь продуманного плана действий.

На этом же собрании (28 февраля) с отдельным заявлением выступил режиссер балетной труппы Н. К. Иванов. Он объяснил коллегам, что не принимал участие в перевыборах, так как Комитет избирался в 1917 году на два года, и «никаких порочащих его деяний за время своего управления и службы, без всякого вознаграждения от Балетной Труппы, Комитет не проявил». Поэтому, продолжал Иванов, «акт переизбрания нахожу тяжелым

нравственным ударом и совершенно незаслуженным оскорблением для Членов Комитета, являющихся также Членами нашей корпорации и нашими товарищами». Решение провести новые выборы Комитета, по мнению Иванова, доказывало, «что честному слову Труппы (гарантирующему своим выборным два (2) года службы) верить нельзя, но ее выборные могут служить и работать для пользы дела, лишь заключив с труппой контракт, т. к. использовав труд и работы выборных без всякого материального вознаграждения, Труппа без всяких причин и оснований выразит недоверие и нанесет оскорбление под видом “переизбрания”». Не желая участвовать в подобном, Иванов просил считать его «не уклонившимся от исполнения своего долга, а воздержавшимся» [3, л. 49–49 об.]. Какое-либо обсуждение этого, в общем обидного для большинства артистов заявления, в протоколе не зафиксировано.

Следующее общее собрание состоялось 6 марта (председателем поначалу также был избран Исаев). После обсуждения проектов сметы собранием было заслушано «заявление г. Иванова» (инициалы в тексте не указаны; по содержанию заявления можно предположить, что его озвучивал И. Н. Иванов, фактически возглавлявший труппу) «о невозможности дать спектакль вечером из-за отказа первых артистов»¹. Это сообщение вызвало волнение в труппе, постановившей «дать спектакль во что бы то ни стало при каком угодно составе». А. Н. Маслов предложил «обратиться к труппе с товарищеской просьбой выручить из создавшегося положения и предложить свои услуги». Была избрана комиссия для составления текста подобного обращения. Работа происходила в нервной обстановке и стоила Исаеву председательского места: обвиненный в редактировании постановления труппы, он сложил свои обязанности и его место занял Маслов. Б. Г. Романов, взяв слово, высказался «о причинах развала и о необходимости искоренения этого зла в наикратчайшее время», но труппа не была настроена в этот момент на теоретические рассуждения, решив «в первую голову озаботиться о вечернем спектакле и отложить выяснение причин всех неполадок на следующее собрание». Впрочем, на заседании нашли время для оглашения окончательных результатов выборов в Комитет. По итогам «второго тура» шесть артистов были избраны в этот орган (седьмого еще предстояло доизбрать), получив соответственно: А. Ю. Медалинский — 124 голоса, Т. П. Карсавина и И. Ф. Кшесинский — по 103, П. Н. Петров — 98, Л. С. Леонтьев — 76 и А. А. Алексеев — 69 голосов (всего в голосовании принял участие 131 человек). Состав Комитета, таким образом, обновился весьма незначительно — из не входивших в прежний состав в этом списке был только Леонтьев [3, л. 50–50 об.].

¹ Вечером 6 марта в Мариинском театре планировалось показать для абонентов 2-го балетного абонементу — 1 и 2 действия балета «Коппелия» и 3 действие балета «Пахита» [4, с. 2].

Собрание, завершившееся 6-го числа ввиду «важности событий и малочисленности», возобновилось (под председательством Маслова) 7 марта. Первым делом были заслушаны заявления И. Н. Иванова (на тот момент — главного режиссера), режиссера Н. К. Иванова и репетитора, а также по совместительству руководителя труппы² А. М. Монахова о «сложении своих служебных обязанностей ввиду полной разрухи». Разумеется, началась дискуссия, слово взяли и другие артисты; в результате общим собранием было решено «предложить комитету немедленно выработать основные пункты инструкций для руководства: репетитору, и режиссер[скому] управлению». После этого, как виделось труппе, «подчиняясь вновь выработанным правилам, артисты внесут ту дисциплину, которая даст возможность лицам, подавшим заявление об отставке, работать более или менее нормально». Ввиду ожидаемой нормализации собрание предложило, чтобы «отказывающиеся лица заняли свои места» (что последние, судя по всему, — протокол здесь обидно лаконичен — и сделали); члены обновленного Комитета, в свою очередь, согласились «выработать инструкции в экстренном порядке». Правда, сам этот орган никак не удавалось окончательно укомплектовать: ввиду малого количества присутствующих на заседании (80 человек) две проведенные попытки голосования за седьмого члена Комитета хоть и выявили победительницу, Е. В. Лопухову, за которую было подано соответственно 56 и 62 голоса, но для избрания в Комитет требовалось 66 голосов [3, л. 51]. Избрание Лопуховой в Комитет удалось провести лишь на следующем общем собрании, 4 апреля [3, л. 61]. После присоединения Лопуховой к составу Комитета его члены, уже успевшие обсудить график своих дежурств [3, л. 53], в целом распределить функции и поставить перед общим собранием вопрос об оплате своего труда [3, л. 54] (последнюю было решено производить, отчисляя «на Комитет» 2 % жалованья каждого балетного артиста [3, л. 64 об.–65; 76]), смогли на заседании 10 апреля официально избрать своего постоянного председателя — артиста П. Н. Петрова (фактически уже исполнявшего председательские обязанности) [3, л. 63]. От Петроградского театрального (балетного) училища членом Комитета балетной труппы был 4 апреля избран И. С. Петров [5, л. 1], но он, судя по протоколам, участия в заседаниях (по крайней мере в рассматриваемый период) не принимал.

² Монахов, будучи репетитором, исполнял обязанности руководителя с 1 января 1918 г.; что же касается И. Н. Иванова, еще в 1917 г. избранного на должность управляющего труппой (и именовавшегося так еще в протоколах заседаний, проводившихся в феврале 1918 г.), к весне 1918 г. он состоял в труппе главным режиссером [3, л. 49, 54; 61–61 об.].

Комитет за работой

С избранием нового состава Комитета завершился управленческий кризис, разразившийся в феврале (хотя одна из его причин, пресловутая «разруха», конечно, никуда не делась). Весной 1918 года, в условиях, когда административная вертикаль в казенных театрах еще не вполне сложилась и окрепла после потрясений эпохи «саботажа», Комитет играл в жизни труппы особенно видную роль. Его члены рассматривали репертуар [3, л. 53, 59 об., 67; 77], обсуждали проблемы, связанные с новыми постановками (подготовку декораций, работу композитора) [3, л. 64; 76; 77], принимали решения о награждении членов и руководства труппы за дополнительную работу [3, л. 54], обсуждали и поддерживали поступающие ходатайства о пособиях [3, л. 54; 71], официально выражали благодарность артистам (как правило, в случае выполнения ими экстренных замен в спектаклях) [3, л. 55; 58] и принимали решения о штрафах провинившихся [3, л. 55], а также об отмене штрафов в случае появления «оправдательных» аргументов [3, л. 57]. Они вели переговоры по заключению контрактов с действующими артистами и артистками Мариинского балета [3, л. 57; 66; 72; 80], выносили решение о приеме в труппу новых артистов (чаще отказывая, за неимением вакансии, ввиду преклонного возраста соискателя или вообще без объяснений) [3, л. 55 об., 58; 70; 74; 78 об., 80; 81 об., 83], а также о принятии на службу технического персонала [3, л. 64 об.].

Комитет вел служебную переписку с Петроградским театральным (балетным) училищем по вопросам преподавательского состава [3, л. 54; 78–78 об.; 80] (28 мая Комитет не без самонадеянности «доводил до сведения» председателя Конференции училища, что «для успешного и плодотворного ведения преподавания предметов, связанных с балетным искусством, необходимо, чтобы преподавательский состав назначался Комитетом Г[осударственной] Б[алетной] Т[руппы], как единственно отвечающим за сохранение балетного искусства и непосредственно заинтересованным, чтобы программа преподавания балетного искусства строго согласовалась с общим планом, установленным балетной труппой» [4, л. 2]) и приема в труппу воспитанников училища [3, л. 56]. Этот же выборный орган распределял роли в балетах [3, л. 72; 75] и рассматривал просьбы артистов о желании получить ту или иную роль [3, л. 55 об.; 59 об.; 62 об.], заявления об отпусках [3, л. 52; 59 об.], выдаче авансов в счет будущего жалованья [3, л. 67], повышении оклада [3, л. 78 об.], назначении пенсий [3, л. 62; 64; 83], переводах в более высокую группу артистов (из корифеев во вторые танцовщики и др.) [3, л. 57; 82], о бенефисах [3, л. 52] и благотворительных сборах [6, л. 42].

Часть подобных вопросов требовала впоследствии санкции общего собрания (к их числу относились, например, бенефисы: на общем собрании 1 июня было решено предоставить бенефис в будущем сезоне дирижеру Р. Е. Дриго,

в честь 40-летия службы [3, л. 81 об.]; ранее, на собрании 30 апреля, труппа большинством 55 против 53 решила отказать в бенефисе бывшему главному режиссеру Н. Г. Сергееву [3, л. 73 об.]). Свои решения, касавшиеся финансовых вопросов (о пенсиях, пособиях, вознаграждении артистов, а также о подписании контрактов и приеме в труппу), Комитет сообщал заведующему подотделом государственных театров Наркомпроса И. В. Экскузовичу, прося утвердить их [6, л. 7; 22; 27; 29–29 об.; 48; 67; 70].

Громкие отставки и тихие возвращения

В марте и апреле 1918 года балетную труппу лихорадило вследствие ухода целого ряда крупных артистов. Протокольная запись общего собрания 6 марта завершается заявлением Н. К. Иванова, осудившего перевыборы Комитета. Но в протокол, к сожалению, не попала реакция на его выступление, о которой можно узнать лишь из протокола следующего общего собрания (7 марта). В нем зафиксирована «подача заявления председателю за подписью 56 лиц, с протестом против оскорбительного поведения г. Владимирова на предыдущем собрании по отношению к г. Иванову 3[-му]». П. Н. Владимиров, выслушав это, «по желанию труппы извинился перед г. Ивановым 3[-м]», но, оскорбленный сам, попросил труппу «освободить его от данного обещания участвовать в 12 спектаклях». Фактически речь шла о нарушении контракта, немислимом в дореволюционное время. Владимиров, впрочем, придал идейный характер своему выступлению «Я признаю единовластие», — заявил он, подчеркнув свое нежелание «подчиняться инструкциям комитета». Общее собрание артистов, не обремененное беспокойством о необходимости соблюдения контрактов, постановило «предоставить право г. Владимирову действовать совершенно свободно» [3, л. 51].

Хотя из имеющихся в нашем распоряжении документов трудно сделать однозначный вывод о сути разногласий Владимирова с Ивановым и большинством труппы, вполне можно допустить, что они были принципиального свойства. Владимиров принадлежал к «правой» части труппы, был в свое время близок к М. Ф. Кшесинской, а в декабре 1917 года во время противостояния между не признававшим власти большевиков Ф. Д. Батюшковым и А. В. Луначарским, написал письмо Батюшкову с выражением поддержки и сочувствия [7, с. 149–150]. В этом контексте не кажется позерством позиция артиста, выступившего за единовластие в период общего увлечения «демократией». Так или иначе, после 7 марта «отпущенный» труппой Владимиров оказался в интересном с юридической точки зрения (впрочем, многих ли она волновала весной 1918 года?) положении; фактически же этот выдающийся танцовщик покинул ряды Мариинского балета.

Но потери в рядах труппы этим не ограничились. 8 марта на заседании Комитета было заслушано заявление артистов А. Г. Орлова, А. Н. Обухова и В. А. Семенова об их уходе из труппы, на что Комитет постановил запросить от каждого из подавших заявление «отдельных, официальных прошений об отставках», так как коллективное заявление «не может быть рассматриваемо вообще как не имеющее надлежащей мотивировки по существу каждого отдельного лица» [3, л. 52]. Спустя почти две недели, на заседании Комитета 21 марта, главным режиссером И. Н. Ивановым были переданы отдельные заявления Обухова и Семенова об отставке (Орлов, по всей видимости, к тому времени раздумал покинуть труппу). Хотя тексты самих заявлений в делах отсутствуют, по реакции Комитета можно в общем понять мотивы Обухова и Семенова. Члены Комитета, признав «выставленные причины не считать основательными для отставки», отметили, что, во-первых, «указание на отсутствие художественного репертуара <...> не отвечает действительности», а во-вторых, «факт оскорбления не имел места и никем из присутствующих на Общем Собрании не был отмечен, равно как и самими артистами, подавшими в отставку» [3, л. 56 об.]. Итак, речь шла об оскорблении, произошедшем, судя по всему, на последнем общем собрании труппы, 7 марта.

Более подробно этот сюжет разъясняется в сохранившемся в делопроизводстве Комитета машинописном письме к «Анатолию Николаевичу» (Обухову), составленном, возможно, председателем Комитета П. Н. Петровым (в документе автор не указан). Из текста письма становится ясным, что, помимо обвинений в слабом репертуаре и вообще несовершенстве управления, Обухов и Семенов были оскорблены выступлением А. Н. Маслова (согласно протоколу общего собрания 7 марта, Маслов был в числе выступавших по вопросу о «разрухе» в труппе, но суть его речи в документе не раскрыта [3, л. 51]. «Что касается до речи г. Маслова, в которой Вы усмотрели факт оскорбления, то я должен сослаться на мнение Общего Собрания, которое, как и лица, считающие себя оскорбленными, ничем не отметили [так в тексте. — П. Г.] указываемого Вами оскорбления, и тем самым не дало формального права считаться с фактом оскорбления как существовавшим. Г. Маслов, давая характеристику переизбрания Комитета, не назвал ни одной фамилии и ни на кого не указывал и поэтому никто из присутствующих на Общем Собрании не усмотрел в его словах желания кого бы то ни было оскорбить. Выражения же общего характера, ни на кого определенно не направленные и своевременно никем не опротестованные, не могут служить поводом для ухода со службы, тем более, что, помимо недостаточности основания для этого, вообще нет никакой связи между высказанным кем-либо своим личным мнением и Вашей службой» [6, л. 2 об.].

История с громким уходом трех артистов (Владимирова, Семенова и Обухова) из Мариинского балета получила неожиданное продолжение

10 апреля 1918 года. В этот день на очередное заседание Комитета явился Владимиров и заявил, что он хотел бы вернуться в состав труппы; артист без излишних мудрствований объяснил это тем, что он «соскучился без работы, а концертные выступления его не удовлетворяют». Однако Владимиров, планируя возвращение, отнюдь не являлся кающимся «блудным сыном», а напротив, ставил свои условия, нашедшие отражение в протокольной записи этого заседания. «Первым условием своего вступления в состав Г[осударственной] Б[алетной] Т[руппы] он ставит принятие в ту же труппу артистов Семенова и Обухова, так как без них он не может служить на сцене Мариинского Театра, будучи связан с ними нравственным обязательством». Владимиров пояснил далее, что и Семенов, и Обухов желают вернуться, но «не знают, в какой форме заявить о своем желании Комитету», так как «находятся до сих пор в неведении относительно поданного заявления об отставке». Комитет, выслушав это, постановил «ввиду выяснившегося положения полного неведения г-д Обухова и Семенова относительно поданной бумаги об отставке, подтвердить ранее посланные извещения о необоснованности причин отставки, в силу чего и неприемлемости ее». Также было решено «в ближайшем времени, ввиду выраженного желания, войти в переговоры с г. Владимировым о его гастролях на сцене Мариинского Театра» [3, л. 63–63 об.].

Так просто, по-домашнему, в духе патриархальных нравов решилась судьба трех «хлопнувших дверью» артистов. В течение нескольких ближайших дней Комитет направил Семенову и Обухову официальные бумаги с указанием на то, что их отставка не принята, и с извещением о времени заседаний Комитета, куда они приглашались для переговоров [3, л. 64; 6, л. 3–5]. Уже 17 апреля на очередном заседании Комитета обоим артистам было предложено приступить к своим обязанностям, с жалованьем в размере 8400 руб. в год впредь до заключения нового контракта [3, л. 66–66 об.]. Переговоры о контрактах растянулись до лета, Комитет в итоге согласился платить этим артистам по 9000 руб. [3, л. 72; 76; 84; 6, л. 50–51; 57].

Бытовые проблемы

Вторая половина сезона 1917–1918 годов характеризовалась не только масштабным вторжением политики в некогда размеренную театральную жизнь, но и непрерывно ухудшающимися бытовыми условиями. 28 марта 1918 года председатель Комитета балетной труппы П. Н. Петров (к тому времени еще официально не утвержденный, но уже ставивший подпись под документами как председатель) сообщал старшему врачу петроградских государственных театров Л. Ф. Бруннеру о ежедневно поступающих жалобах «на антисанитарное состояние Репетиционного зала и прилегающих к нему помещений, обслуживающих артистов и артисток во время репетиций, а также на невозможную

температуру зала и помещений, колеблющуюся от 4° до 10° выше 0». Петров просил Бруннера «принять меры для устранения означенных вредных для артистического труда условий» и немедленно приступить как к расширению помещений, предназначенных для артистов («посредством занятия кв. № 48»), так и к урегулированию температуры «до нормальной», «правильной организации уборки Репетиционного зала и всех помещений» и найме «специального лица для уборки» [6, л. 1]. Справедливые сами по себе требования Комитета было, однако, нелегко удовлетворить в условиях нехватки ни средств на наем новых работников, ни дров для отопления зданий.

Помимо холода и грязи, артисты, как и прочие жители Петрограда, чувствовали наступление голодного времени. Тема поисков продовольствия не раз поднималась в 1918 году на заседаниях служителей Терпсихоры. Так, на общем собрании 30 апреля Л. Ф. Бруннер сделал доклад «о получении продуктов» (содержание его речи и источник этого всеми желаемого блага в протоколе не раскрыты; артисты постановили послать «делегатом» за продуктами А. Н. Маслова) [3, л. 73 об.]. На заседании Комитета балетной труппы 27 мая артист Иванов (инициалы в документе не раскрыты) сообщил о «предоставлении возможности ввоза продуктов для собственного употребления»; члены Комитета решили принять это к сведению и посоветоваться с И. В. Экскузовичем [3, л. 78]. В некоторых случаях Комитет балетной труппы полагал удобным действовать от своего имени, как органа, представляющего интересы артистов. 17 мая Комитет официально обратился в Комитет кондитерской фабрики «Жорж Борман», попросив «предоставить нашему Коллективу (180 чел.), ввиду чисто физического усиленного труда и теперешнего плохого питания, 5 пуд. какао, 5 пуд. шоколада в плитках и 5 пуд. печения или карамели по фабричной цене». Артисты, следуя уравнительному духу времени, обещали, что «все отпущенные продукты будут распределены поровну на каждого члена Коллектива» [6, л. 38]. Любопытно, что указанное в отношении число явно превышало штатную численность труппы (в отношении в наркомат торговли и промышленности от того же 17 мая указывалось, что балетная труппа «состоит из 72 артистов и 87 артисток» [6, л. 39]) и, возможно, включало в себя также технический и служебный персонал.

Помимо общечеловеческих нужд (чистота, тепло, еда), артисты балета нуждались и в целом ряде профессиональных принадлежностей, доставать которые также становилось все труднее. 17 мая Комитет балетной труппы обратился в районный комитет по кожевенным делам Народного комиссариата торговли и промышленности с просьбой «снабдить Государственную балетную труппу ордерами на получение обуви вследствие возникшей в ней крайней нужды среди артистов, несущих усиленную работу на спектаклях и репетициях» [6, л. 39]. Выдающиеся артисты могли претендовать на индивидуальное

отношение и в этом вопросе. 7 июня Комитет, обращаясь в Канцелярию государственных театров, напомнил, что по установленным нормам «балерине, танцующей балет, полагается выдавать на каждый акт балета по одной паре танцевальной обуви», однако «балерины г-жа Карсавина и г-жа Смирнова не могут носить казенную обувь, как неудобную для ноги, пользуясь своей», в связи с чем Комитет настаивал на компенсации им расходов, принимая во внимание, что «казенная цена туфель уже возросла с 4-х рублей 95 коп. до 15 руб.» [6, л. 59]. В делопроизводстве Комитета сохранились «обувные» счета от Е. А. Смирновой [3, л. 64 об.] и Т. П. Карсавиной. К примеру, последняя (пользуясь в этом поддержкой от Комитета) требовала от Канцелярии возмещения «по казенной цене» за 98 пар обуви за период с 1 января по 1 мая 1918 года [6, л. 56]. Впрочем, недостаток чувствовался не только в обуви, но и в других, ранее, быть может, незаметных вещах. На заседании Комитета труппы 13 апреля был поднят вопрос о выдаче артисткам полотенец для грима (участники собрания, затруднившись сразу найти требуемое, постановили «изыскать средства для удовлетворения просьбы») [3, л. 65]. Наряду с исчезновением привычных благ проявляли себя и новые вызовы времени, одним из которых была введенная большевистской властью трудовая повинность; впрочем, признав власть большевиков, артисты смогли обезопасить себя от принудительного исполнения этой малоприятной обязанности. На общем собрании 28 февраля И. Н. Иванов сообщил, что «соответствующее ходатайство уже возбуждено» и выдача удостоверений об освобождении от трудовой повинности «ожидается сегодня же» [3, л. 49].

Старый, удобный и для жизни, и для творческой работы быт постепенно распадался (хотя проблемы, стоявшие перед петроградцами в начале 1918 года, были малозначительными в сравнении с теми, что им пришлось пережить в 1919–1920 годах). Этот распад шел рука об руку с прогрессирующим упадком дисциплины, грозившим нанести непоправимый урон некогда блестяще организованному, «образцовому» театру.

Борьба за дисциплину

15 марта 1918 года в начале спектакля «Спящая красавица» неожиданно оказалось, что поднимать занавес некому. Комитет балетной труппы доносил впоследствии в Канцелярию петроградских государственных театров, что на месте не было занимающихся этим обычно рабочих; также «отсутствовали машинист-механик, его помощники и другие лица технического персонала». В итоге занавес был поднят лишь «Главным режиссером при содействии двух артистов балета». Сообщая «о таком беспримерном в истории образцового театра случае», Комитет просил «принять все меры для предотвращения подобных безобразных упущений в будущем». Недавно вставший во главе казенных театров

Петрограда И. В. Экскузович, разделяя негодование танцовщиков, назвал этот инцидент в наложенной им резолюции «невозможным происшествием», но сам расследовать его не стал, переадресовав эту функцию другим, выборным организациям — «Автономному Совету» Мариинского театра и Центральному комитету государственных театров (последний был организацией технического персонала) [8, л. 1–1 об.]. «Власть», казалось, плавилась в театре, как мираж в глазах странника в пустыне, и в случае «происшествия» было неясно, кто же должен покарать виновных и навести порядок.

Впрочем, когда дело касалось самих артистов, последнюю функцию брал на себя Комитет балетной труппы. На своем заседании 20 марта члены Комитета постановили оштрафовать на треть месячного оклада артистку О. В. Федорову «за неявку на спектакль балета “Конек-Горбунок” 16-го марта без объяснения причин». Тогда же было решено оштрафовать и курьеров, не явившихся на службу 20 марта (также без объяснения), однако после обсуждения этого вопроса члены Комитета сочли возможным ограничиться выговором «с предупреждением в дальнейшем возможности наложения штрафа» [3, л. 55]. 6 апреля Комитет вынес строгий выговор («с предупреждением, что аналогичные случаи в будущем повлекут за собой штраф») ряду артистов, участвовавших 31 марта в спектакле «Дочь фараона», а именно: А. А. Федоровой и Л. С. Леонтьеву (к слову, члену и секретарю Комитета, присутствовавшему на заседании) за «невнимательное отношение к исполняемой роли», О. А. Спесивцевой («несвоевременный выход по сюжету»), Ц. В. Спрышинской («неровное исполнение танцев в 1-м акте»), а также Г.-Ю. Ф. Гольде, К. К. Лобойко, Е. Е. Бибер и Е. Н. Стремляновой («нестройное, небрежное отношение»). Комитет решил обратиться к труппе с воззванием «о поведении на сцене, достойном звания артиста Государственных Театров», поручив выработать текст обращения главному режиссеру И. Н. Иванову. Также 6 апреля было решено оштрафовать А. А. Федорову, сначала отказавшуюся от исполнения назначенной ей роли в балете «Дон Кихот», на который она не явилась; за отказ танцовщицу наказали на одну десятую, а за неявку — на треть месячного жалованья [3, л. 62–62 об.].

Борьба Комитета с нерадивыми исполнителями продолжалась и в дальнейшем. На заседании 26 апреля после заявления репетитора А. М. Монахова о «небрежном и недобросовестном отношении к своим служебным обязанностям» А. Ю. Медалинского, Ф. В. Лопухова, А. И. Бочарова и председателя Комитета П. Н. Петрова, провинившихся во время исполнения мазурки в балете «Коппелия», и артистки Н. А. Баранович, танцевавшей в «Эсмеральде», Комитет объявил этим артистам «строгий выговор» с угрозой в случае повторения проступка наложить штраф [3, л. 71 об.]. 14 мая Комитет поручил главному режиссеру вызвать артистку кордебалета К. А. Иконникову «для объяснения по поводу манкирования ею своими служебными

обязанностями» [3, л. 75 об.]. 21 мая было решено оштрафовать дирижера В. П. Лачинова, «как уехавшего самовольно в Финляндию» [3, л. 77]. На заседаниях Комитета внимательно рассматривались медицинские свидетельства заболевших артистов: его члены требовали от Л. Ф. Бруннера, чтобы на подобных документах врачи делали пометку о серьезности заболевания и необходимости пребывания артиста дома [3, л. 56–56 об.]. Представленное артисткой О. В. Федоровой свидетельство о болезни, полученное от частного врача «задним числом», члены Комитета не посчитали достаточным для снятия наложенного на нее штрафа и отправили «на санкцию» Бруннеру [3, л. 64 об.].

Органы самоуправления труппы боролись с прогулами не только спектаклей, но и заседаний; так, на общем собрании 1 апреля было решено штрафовать на 25 рублей за неявку на следующее подобное собрание 4-го числа [3, л. 60]. На заседании Комитета 23 апреля было занесено в протокол отсутствие члена Комитета А. А. Алексеева «без объяснения причин» [3, л. 70] (ранее такие же претензии высказывались в адрес А. Ю. Медалинского, попытавшегося 17 апреля оправдаться [цит. далее по недоверчиво составленной протокольной записи. — П. Г.] «Непосещение свое А. Медалинский объяснил своими уроками в Кадетском Корпусе, о чем якобы своевременно поставил в известность председателя Комитета» [3, л. 65; 66 об.]).

В поисках балетмейстера

Отъезд М. М. Фокина за границу (23 января А. В. Луначарский подписал ему удостоверение, разрешающее выезд в Швецию «для устройства балетных спектаклей» [1, с. 13]) поставил труппу перед фактом отсутствия яркого и талантливое балетмейстера, которого, очевидно, не могли заменить ни выборный Комитет, ни даже само общее собрание. Осмысление факта эмиграции Фокина происходило постепенно. Так, 20 марта Комитет постановил прекратить с 14 февраля выдачу содержания Фокину и его супруге В. П. Фокиной [3, л. 55]. На общем собрании 4 апреля большинством в 61 голос (против 10) было решено «уволить Веру Фокину из состава труппы с правом поступления вновь» (правда, позже выяснилось, судя по отметке в протоколе, что нужного для увольнения числа голосов не было — за это должны были проголосовать $\frac{3}{4}$ присутствующих, последних же было более ста человек, из которых многие, судя по всему, воздержались) [3, л. 61–61 об.]. Так или иначе, голосование показало, что с супругой балетмейстера труппа была готова расстаться. 27 мая Комитет постановил заменить так формально и не уволенную Фокину в «Испанском танце» в «Лебедином озере» «артисткой Дубровской, как более подходящей к этому танцу, в паре с артисткой Федоровой 3[-й]» [3, л. 78 об.].

Отношение артистов к самому Михаилу Михайловичу было более сложным. На заседании Комитета 26 апреля И. Н. Иванов сделал заявление

«о невозможности прибытия» Фокина «в срок из отпуска». Члены Комитета постановили принять это к сведению, зафиксировав в протоколе, что срок отпуска «кончается 10-го апреля с. г.», — проще говоря, он уже закончился [3, л. 71]. Несмотря на очевидную задержку, в труппе не теряли надежду на возвращение мастера. 2 мая, обсуждая с Н. Н. Черепниным условия новой постановки его балета «Нарцисс и Эхо» (ранее уже поставленного Фокиным), Комитет постановил «к постановке привлечь М. М. Фокина, если он откажется, то изыскать средства к постановке при участии другого балетмейстера» [3, л. 77].

Последнее, впрочем, было легко решить теоретически, но трудно воплотить в жизнь, так как выбор балетмейстеров был невелик, да и сам Комитет вел себя в этом вопросе весьма осторожно. 14 июня, рассматривая заявление А. И. Чекрыгина, просившего предоставить ему право постановки балета «Роман бутона розы» или «какую-нибудь другую постановку в балете или опере», члены Комитета постановили, «так как артист А. Чекрыгин еще не зарекомендовал себя как балетмейстер», «испробовать балетмейстерские способности артиста Чекрыгина в будущем сезоне в одной из намечаемых оперных постановок и отдельного [так в тексте. — П. Г.] балетного номера» [3, л. 83]. Конечно, труппа с отъездом Фокина не осталась совершенно обезглавленной — в ней пока еще продолжал работать Б. Г. Романов, с которым Комитет провел 6 апреля очередные переговоры о постановке нового балета «Сольвейг» на музыку Э. Грига «с вознаграждением в сумме 4-х тысяч за балетмейстерскую работу и авторство» (к оркестровке балета был привлечен Б. В. Асафьев) [3, л. 62 об.]. И все же Мариинскому балету в 1918 году недоставало такого яркого художественного руководителя, каким был Фокин, и полноценной замены ему пока не было видно на горизонте.

Промежуточные итоги

Начиная с конца января 1918-го, когда был установлен «контакт» с большевиками, будущее Мариинского балета приобрело несколько большую определенность, чем в отчаянные месяцы «саботажа». И все же в 1918 году прославленная труппа работала в таких условиях, с какими ее предшественники за полтора столетия истории императорских театров не сталкивались. Нарастающий вал бытовых проблем, внутренние конфликты дисциплинарного и личного характера, эмиграция ведущего балетмейстера, не до конца понятные и определенные отношения к новой власти — все это в совокупности представляло собой серьезный вызов, брошенный революционным временем храму Терпсихоры. В подобной ситуации особое значение приобретала способность артистов самоорганизовываться и с должной ответственностью восполнять вакуум власти. Работа Комитета балетной труппы, без которого в это время не решался ни один вопрос внутренней жизни театрального коллектива,

в целом показала зрелость и преданность делу. Неспособные, конечно, заменить труппе Фокина, члены Комитета по мере сил пытались поддерживать дисциплину (объявляя выговор за упущения порой и собственным членам) и обеспечивать достойные условия работы, что, конечно, играло важную роль с точки зрения сохранения Мариинского балета как художественного целого в тяжелейший период истории России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеев П. Н. Терпсихора против Совнаркома: балетная труппа Мариинского театра в ноябре 1917 – январе 1918 года // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 6–17.
2. Хроника // Обозрение театров. 1918. 20 февраля. С. 9.
3. Протоколы заседаний Комитета государственной петроградской балетной труппы и общих собраний труппы (подлинные и частично вместе с черновиками) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 657. Оп. 1. Д. 7.
4. В театрах // Обозрение театров. 1918. 6 марта. С. 2.
5. Переписка с Комитетом балетной труппы о деятельности труппы // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 4.
6. Переписка Комитета государственной петроградской балетной труппы с организациями, артистами и служащими театров по вопросам: охраны труда, репертуара, приема на работу, увольнения и перевода // РГАЛИ. Ф. 657. Оп. 1. Д. 4.
7. «В лице Вашем имеем дело с кристально чистым человеком». Письма деятелей культуры Ф. Д. Батюшкову. Декабрь 1917 г. (П. Н. Гордеев) // Исторический архив. 2016. № 1. С. 143–151.
8. Протоколы заседаний комитета Совета государственной оперы и материалы к ним // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Д. 21.

REFERENCES

1. *Gordeev P. N.* Terpsihora protiv Sovnarkoma: baletnaja truppa Mariinskogo teatra v nojabre 1917 – janvare 1918 goda // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj.* 2022. № 3. P. 6–17.
2. *Hronika* // *Obozrenie teatrov.* 1918. 20 fevralja. P. 9.
3. *Protokoly zasedanij Komiteta gosudarstvennoj petrogradskoj baletnoj truppy i obshhij sobranij truppy (podlinnye i chastichno vmeste s chernovikami)* // *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI).* F. 657. Op. 1. D. 7.

4. V teatrah // Obozrenie teatrov. 1918. 6 marta. P. 2.
5. Perepiska s Komitetom baletnoj truppy o dejatel'nosti truppy // Central'nyj gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga (CGALI SPb). F. R-259. Op. 1. D. 4.
6. Perepiska Komiteta gosudarstvennoj petrogradskoj baletnoj truppy s organizacijami, artistami i sluzhashhimi teatrov po voprosam: ohrany truda, repertuara, priema na rabotu, uvol'nenija i perevoda // RGALI. F. 657. Op. 1. D. 4.
7. "V lice Vashem imeem delo s kristal'no chistym chelovekom". Pis'ma dejatelej kul'tury F. D. Batjushkovu. Dekabr' 1917 g. (P. N. Gordeev) // Istoricheskij arhiv. 2016. № 1. P. 143–151.
8. Protokoly zasedanij komiteta Soveta gosudarstvennoj opery i materialy k nim // CGALI SPb. F. R-260. Op. 1. D. 21.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гордеев П. Н. — д-р ист. наук, ст. науч. сотр. кафедры русской истории (XIX–XXI вв.);
petergordeev@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
SPIN-код: 1814-1520

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gordeev P. N. — Dr. Habil. (History), Senior researcher of the Department of Russian history
(The 19th –21st centuries); petergordeev@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
SPIN-code: 1814-1520

УДК 792.8

ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ЛЕГЕНДА ОБ ОЗЕРЕ» В БОЛГАРСКОЙ КРИТИКЕ

Стоянов Г.^{1,2}

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

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

В статье предпринята попытка осмыслить трансформации либретто балета «Легенда об озере» в болгарском искусствоведческом дискурсе. Материалом для анализа послужили монографии и критические статьи, опубликованные на страницах периодических изданий (от заметок информационного характера до рецензий на спектакли), позволившие сформировать ретроспективный взгляд на вариантность изложения сюжета. В исследовательское поле включены балетные либретто в редакциях А. Иванова, Н. Анисимовой – И. Генова, Ф. Бакалова, М. Арнаутовой. Для анализа предмета исследования автором использованы культурно-исторический, компаративный и фактологический методы. Сделан вывод об условном характере балетного либретто «Легенда об озере». Выявленные трансформации обусловлены многовариантностью восприятия и переживания произведений искусства, стремлением точнее отразить этнокультурную идентичность болгар художественным языком танца. Создание разных балетных постановок свидетельствует о переосмыслении отношения к традиции как таковой, когда неизбежно диалектическое единство традиций и новаций.

Ключевые слова: болгарский балет, балетное либретто, «Легенда об озере», Панчо Владигеров, Антон Иванов, Нина Анисимова, Маргарита Арнаудов, Фёдор Бакалов, этнонациональные традиции.

TRANSFORMATIONS OF THE LIBRETTO OF THE BALLET THE LEGEND OF THE LAKE IN BULGARIAN CRITICISM

Stoyanov G.^{1, 2}

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

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

This article attempts to comprehend the transformations of the ballet libretto “The Legend of the Lake” within the Bulgarian art criticism discourse. The analysis is based on published works and critical articles from periodical publications, ranging from informational notes to performance reviews, which have enabled a retrospective view on the variability of the story’s embodiment. The research includes ballet librettos in the editions by A. Ivanov, N. Anisimova – I. Genova, F. Bakalov, and M. Arnaudova. Cultural-historical, comparative, and factual methods were employed in analyzing the subject matter. The study concludes that the ballet libretto “The Legend of the Lake” is of a conditional nature. The identified transformations are caused by the multivariant perception and experience of culture, and the aspiration to more accurately reflect the ethnocultural identity of Bulgarians through the artistic language of dance. The emergence of different ballet productions reflects a rethinking of the relationship to tradition as such, where the dialectical unity of traditions and innovations is inevitable.

Keywords: Bulgarian ballet, ballet libretto, *The Legend of the Lake*, Pancho Vladigerov, Anton Ivanov, Nina Anisimova, Margarita Arnaudova, Fedor Bakalov, ethno-national traditions

Этнический ренессанс, отмеченный на рубеже XX–XXI веков, свидетельствует о стремлении региональных сообществ к сохранению своих корней, социокультурной памяти как «информационного ресурса социального взаимодействия, который конструирует значения для настоящего, инициирует эмоциональные состояния, обеспечивает этнокультурную идентификацию» [1, с. 64]. В разных уголках планеты идет поиск новых способов трансляции информации через формирование этнокалендаря, моделирование празднично-обрядовых форм, «фестивизацию культурного процесса» (Ю. А. Кондратенко) [2]. В результате «сложившаяся культурная картина мира, понимание лежащих в ее основе пространства и времени, а также экологический и адаптивный потенциалы этнокультурной традиции» [2, с. 447] становятся понятны и близки современным людям.

Сегодня в культурной жизни Болгарии фольклору отводится особое место. Его основу составляют легенды о возникновении и развитии поселений или семей, о событиях на локальных территориях или известных личностях. У каждой деревни имеется своя история, сохранившаяся в традициях. Благодаря привязанности к традициям складывается самобытность. В то же время общность характеров, событий, единая интерпретация реальности объединяет историю конкретных поселений с более общей историей этноса, а после создания национального государства — с национальной историей.

Накопленный болгарами опыт включения элементов обрядовости в «универсальные» рамки балетного спектакля свидетельствует, что народные обычаи в этом случае неизбежно подвергаются стилизации в соответствии с законами сценического искусства. Балет «Легенда об озере», входивший в репертуар Софийской оперы в 1960–1970-е годы, является «каноническим примером» отражения этнокультурной идентичности художественным языком танца.

Цель статьи — дать представление о трансформациях балетного либретто «Легенда об озере» путем анализа болгарской искусствоведческой мысли.

В исходном понимании «либретто любого музыкального спектакля — сочинение по определению зачастую условное, полностью самостоятельным произведением его нельзя считать» [3, с. 17]. Как отмечает видный российский музыковед А. П. Груцынова, «...по сравнению с оперным либретто, балетное либретто — сочинение еще более условное» [3, с. 20]. Наличие в спектакле трех составляющих — либретто, музыки и хореографии, с необходимостью распределения внимания между ними, обуславливает понятность и логическое построение сюжета.

В основу балета «Легенда об озере» положена древняя македонская легенда, прославляющая любовь молодых людей и их готовность защищать родную землю.

Исходное либретто под названием «Пленница озера» принадлежит перу македонского писателя Антона Иванова, предложившего свой текст болгарскому композитору Панчо Владигерову в 1943 году. Согласно замыслу автора, «это должна быть балетная поэма — одноактная постановка свободной формы» [4, с. 157]. Обращение композитора к этому жанру, воплощенному в формате «большой симфонической композиции с развитой оркестровкой» [4, с. 159], выступает как дань традиции. Оркестровую ткань композиции Владигеров дополнил вокальными эпизодами, представив отдельные события в качестве фоновых для раскрытия сюжета [5; 6]. Самобытность музыкальной партитуре придает включение русалийских танцев, приближенных к аутентичному обряду [7]. Предпринятое композитором посещение Македонии и участие в русалийских праздниках свидетельствуют о его стремлении достоверно воспроизвести этнонациональные традиции. Музыка к балету, завершенная к 17 ноября 1946 года, получила название Опуса 40.

Известно, что балет претерпел три редакции. В 1962 году появилась первая редакция. Либреттистами выступили русская балерина, балетмейстер Нина Анисимова¹ и болгарский писатель Иван Генов. Созданный ими спектакль «Легенда об озере» (хореография Н. Анисимовой) на сцене Софийской оперы был показан 53 раза (1962–1974) [8, с. 24–25]. Он получил широкое признание в мире: шел в Барселоне (1963), Висбадене (1965), Бухаресте (1966), Монте-Карло (1967), а спустя 12 лет — в Сирии [4, с. 220]. В 1970 году по этому либретто балет был поставлен в России, в Саратовском театре оперы и балета болгарским балетмейстером Фёдором Бакаловым. Это был новый подход к прочтению либретто.

В 1979 году появилась еще одна редакция балета болгарского балетмейстера Маргариты Арнаудовой. И хотя в программе спектакля авторами либретто значились Н. Анисимова и И. Генов, тем не менее, литературный текст претерпел существенные изменения. Проследим далее в ретроспективе основные трансформации либретто.

Согласно исходной версии либретто А. Иванова, действие происходит в старославянском поселении Македонии [4, с. 158].

У колодца появляется Момк (в болгарском языке — юноша). Очарованный красотой природы и плодородных полей, утомленный прогулкой, он засыпает. С коромыслом на плече к колодцу приближается Мома (в болгарском языке — молодая незамужняя девушка). Предаваясь мечтам, она не замечает спящего Момка, присаживается отдохнуть и тоже погружается в сон. Проходивший мимо Мудрец окропляет водой молодых людей. Проснувшись, они с первого взгляда влюбляются друг в друга.

Появляется Скперник (в болгарском языке — скупой) — сын знатного Старейшины. Он признается в любви Моме, тщетно пытаясь привлечь ее своим богатством и властью. Молодежь веселится, исполняя крестьянские танцы. Слышится зов трубы. Из поселения движется процессия Старейшин. Глашатай объявляет начало состязаний по стрельбе из лука, победитель которых получит в жены Мому — самую красивую девушку племени. Основными соперниками выступают Момк и Скперник. Момк побеждает, Мома украшает его дубовым венком. Старейшина благословляет их.

¹ Анисимова Нина Александровна (1909–1979) — выдающаяся русская артистка и балетмейстер. В 1926 г. окончила Ленинградское хореографическое училище, где ее педагогами были М. Романова, А. Ширяев, А. Ваганова. Танцевала в составе труппы Малого театра (1926–1927), в 1927–1958 гг. — в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. С 1935 г. Анисимова начала балетмейстерскую деятельность. В Софийской опере осуществила постановку балетов «Бахчисарайский фонтан» (1945), «Гаяне» (1961), «Легенда об озере» (1962).

В разгар обручения появляется Брзоходец (в болгарском языке — скороход) и извещает о нападении врага. Старейшина объявляет поход и назначает Момка вождем войска. Воины собираются в путь. Исполняется русалийский танец с мечами. Коварный Скерперник тайно сговаривается с посланцем неприятеля и обещает предать город и убить Момка.

После жестокого сражения раненого Момка доставляют в поселение. Скерперник, притворившись раненым, подкрадывается к нему. Но осуществить задуманное убийство он не успевает из-за внезапного появления Момы с подругами. В отчаянии Скерперник открывает крепостные ворота врагам. Стремясь спасти поселение и его жителей, Мома бросается к колодцу, открывает девять больших кранов, удерживающих накопленный запас воды. Мощный поток затапливает поселение, одновременно поглощая врагов. Народ спасается, но Мому уносит водная стихия.

На месте поселения образуется озеро. Ночью по берегу бродит Момк, тоскующий по возлюбленной. Он тщетно ищет ее. Вдруг на серебряной глади озера, созданной лунным светом, появляется вражеский щит с лежащей на нем Момой. Радуюсь, Момк берет девушку на руки, пытаясь привести в чувство. После окропления водой она, будто проснувшись ото сна, встает. Лица молодых озарены счастьем. Собравшийся народ празднует героический подвиг Момы. Вдохновленные призывом молодых, все приступают к строительству нового поселения.

Балетное либретто А. Иванова показывает суть конфликта, обусловленного противодействием сил любви и вражды. Соперничество двух влюбленных мужчин раскрывает всю сложность любовной истории. «Пружина» интриги в либретто раскручивается от традиционного состязания в стрельбе из лука, через лицемерие Скерперника у изголовья раненого юноши и стремления убить его до кульминации в виде измены предателя, открывшего ворота крепости врагам. В завершение сюжета добро одерживает победу над злом: потоки воды из колодца с девятью кранами символизируют обновление и очищение, приводящие к поражению врагов и смерти Скерперника. Любовная интрига разрешена. Поиски юноши завершаются воссоединением с возлюбленной. Заключительный дуэт прославляет величие любви.

Между тем балетовед А. Янева усматривает в либретто концептуальные нестыковки [9]. Во-первых, налицо неоднозначность места действия: изначально заявленное старославянское поселение позже сменяется «племенным центром», в котором Мома предстает самой красивой девушкой. Во-вторых, образ Скерперника не стыкуется с представлением о социальной структуре того времени. Финансовое положение становится определяющим критерием в более поздний период. Образ сына богатого Старейшины противоречит первобытнообщинному укладу, в котором статус определялся уважением со стороны племени.

В-третьих, существование состязаний по стрельбе из лука на старославянских землях не находит подтверждения в болгарских исторических источниках. В-четвертых, замена Скорохода вражеским Посланцем, мотивация убийства юноши Скерником представляет его как злодея, предателя, что не типично для древней культуры. По мнению критика, открытие Скерником крепостных ворот и его действия, описанные в либретто, не соответствуют племенной стадии развития общества. В ее архаических пластах не существовало сооружений в виде колодца с девятью кранами. Очевидно, что это более поздний артефакт культуры. Наконец, задокументированные преимущественно на севере Болгарии русалийские игры во время Русальной недели (в русском прочтении — Троицкая неделя) и в Македонии в Мр̄сни дни (по григорианскому календарю — Святки) преследовали конкретную психотерапевтическую цель — излечение от «самодивской болезни»². Для аккумуляции коллективной психической энергии вокруг больного устраивались танцы с постепенным ускорением темпа. Однако в либретто танцы являются составной частью военной подготовки. Этот анахронизм не отвечает сути русалийских практик.

Как указывает критик, «привлечение ансамблевых сцен для усиления основного сюжета балета фактически служит эстетическому обогащению нарратива» [10, с. 130]. Шествие Старейшин, состязания в стрельбе из лука, русалийские игры, призванные отразить локальные обычаи, не имеют достоверной исторической точности их проведения. Очевидные для местных жителей нестыковки остаются незаметными для других. В результате «либретто создает иллюзию созданного на экспорт произведения» [10, с. 130]. Однако по исходному либретто А. Иванова балет не был поставлен; все перечисленные нестыковки были устранены почти двадцать лет спустя русским балетмейстером Н. Анисимовой.

Проявленный ею интерес к «Пленнице озера» и готовность поставить балет (при условии создания новой редакции либретто) свидетельствуют о привлекательности локального сюжета за пределами Болгарии.

Согласно либретто Н. Анисимовой и И. Генова балет назван «Легенда об озере». Действие перенесено с границы Северной Македонии и Греции (Дойранское озеро) на территорию болгарских земель.

Первое действие. Картина первая. Ожившие тени прошлого повествуют о несостоявшейся любви девушки Виды и воина Влада, раскрывая героическую страницу борьбы болгарского народа с османскими завоевателями.

Картина вторая. У Дуная, вблизи средневековой крепости Бабини Види Кули, жила Вида — дочь Воеводы. Она любила Влада — стражника крепости. Все знали об их чувствах. В весенний день Вида пошла за водой и под мягким

² Самодивой в болгарском фольклоре именуется лесная нимфа.

утренним солнцем заснула. Подошедшие за водой девушки разбудили Вида. Начался танец, к которому присоединился Влад.

Вдруг небо потемнело. У стен крепости появились бродяги. Среди них был раненый Слепой в сопровождении темноволосой женщины по имени Гура. История их пленения всех тронула. Вида предложила Слепому воды, вместе с подругой перевязала ему рану. В благодарность он поцеловал ей руку.

Начался праздник весеннего половодья. Воевода с воинами вышел из крепости. В состязаниях среди молодых воинов выиграл Влад. Вида попросила у отца благословение на брак. Воевода согласился. Начались приготовления к свадьбе. Оставшись наедине, влюбленные не заметили исчезновения в ночи Слепого и Гуры, прихвативших с собой переданный ей тайно кем-то лоскут ткани.

Второе действие. Картина третья. На противоположном берегу реки, среди причудливых скал, притаились воины Османской орды. Их атаман Карагуй непрестанно следил за далеким болгарским поселением. Появившаяся в лагере Гура с лоскутом в руке принесла весть о присутствии в крепости человека, готового тайно открыть врата. Возбужденная орда ликует в неистовом порыве диких танцев.

Картина четвертая. На свадьбу Виды и Влада собрался народ. Исполняются свадебные танцы и древние игры ряженых (болг. — кукеров), символизирующие в болгарской культуре избавление от злых духов. Воевода желает новобрачным долгой и счастливой жизни. Веселящийся народ заполняет узкую площадь перед крепостью. Влетевшая в разгар праздника стрела вызывает всеобщее смятение. Воевода понял, что враг угрожает крепости. Он объявляет военный поход. Собравшихся воинов возглавляет Влад. Он получает от Воеводы тяжелый боевой меч. Горем наполнились сердца людей, уже познавших, что война несет страдания, слезы, кровопролитие, смерть. Больше всех страдает Вида, не успевшая насладиться счастьем с избранником.

В тягостных раздумьях жители расходятся. На площади остается мнимый слепой-нищий. Оглядевшись по сторонам, он срывает верхнюю одежду и повязку с глаз. В лунном свете видно мощное тело, татуированное тюркской символикой. Это Караман — предводитель орды. Достав спрятанный арбалет, он убивает двух стражников. Враги врываются на площадь, словно хищные птицы. Небо освещается заревом пожара.

С мечом в руке против Карамана выступает Воевода. Но силы неравны. Одним прыжком на него набрасывается Карагуй и вонзает в грудь традиционный ханджар. Воевода падает замертво. Вида, бросившись к отцу, зовет к небу о помощи. Против врага поднимается безоружный, но бесстрашный болгарский народ. Первым с Карагуем схватился юноша Драгота, и был тут же убит. В яростной схватке пали все защитники крепости.

Оставшись одна, Вида смело набросилась на Карамана. Тот поднял ее высоко в воздух во время экстатически бешеного танца и швырнул о землю. Деницу, пытавшуюся помочь подруге, схватили двое османов и при помощи Гуры забрали в плен. В победных танцах османов участвовала и Гура. Увидев полный разгром отцовской крепости, Вида приняла решение уничтожить врага, пусть даже ценой собственной жизни. Добравшись до тайного шлюза, она подняла свинцовую плиту. Мощные потоки воды затопили крепость. Карамана, пытавшегося предотвратить катастрофу, Вида убила одним ударом ножа. Поднявшаяся в реке вода поглотила врагов и последнюю защитницу крепости.

Третье действие. Картина пятая. Болгарские воины во главе с Владом достигли вражеского лагеря, но он был пуст. Здесь все указывало на поспешные сборы. Воины разгадали коварный обман. Предчувствие беды побудило всех вернуться обратно.

Картина шестая. Водная стихия на месте крепости образовала озеро. Влад не мог поверить своим глазам. Из тихих вод показались русалки. Среди них была и Вида. Она кружилась, словно эфемерное существо, повествуя о страшной судьбе крепости и гибели врага. Влад пытался поймать девушку, но при каждом его приближении она ускользала.

Вместе с утренним ветерком русалки исчезли. Последней осталась Вида, шепнувшая на прощание: «Я буду легким облаком, белым туманом, утренней росой, маленькой травинкой, весенним колоском рядом с тобой всегда. Я стану твоей мечтой. Не грусти! Собери воинов и построй новый город, новую крепость, где будут жить счастливые, свободные и благородные люди!» После этого Вида исчезла. Влад вместе с воинами приступил к воплощению мечты – строительству города.

Прежде всего отметим, что в обновленном либретто Анисимовой – Генова персонажи обрели собственные имена, в отличие от абстрактных Момка и Момы в первой версии. Действие разворачивается в средневековой Болгарии. Имя главной героини, Вида, вызывает ассоциации с городом Видин, с единственной полностью сохранившейся крепостью со рвом и феодальным замком Баба Вида. Измененное название балета («Пленница озера» меняется на «Легенду об озере»), по мнению специалистов, не нашло прямого отражения в сюжете [10, с. 308].

Как отмечает А. Янева, новое либретто к уже существовавшей музыке вызвало дополнительные вопросы. Эпизод сна Виды у водоема (вторая картина) можно трактовать как «дань традициям балетного жанра, где сон часто играет ключевую роль» [10, с. 135]. В данном контексте его функциональность критиком подвергается сомнению.

Первая картина представляет собой пролог, устанавливающий связь между реальным и ирреальным мирами. Такая структура спектакля предусматривает

наличие эпилога, возвращающего сюжетную линию в реальность. Однако отсутствие последнего порождает сомнение в целесообразности пролога.

Праздник весеннего половодья отходит от традиционного сюжета со стрельбой из лука. Такое изменение представляется необычным. Подобные праздники, присущие культуре Древнего Египта и связанные с разливами Нила, для болгарского фольклора нетипичны [10, с. 135].

Отход от первоначальной сюжетной линии наблюдается и в замене любовной интриги на героическую защиту Родины. Вида, открывая шлюзы (вместо девяти кранов в оригинале), дает мощным водным потокам поглотить врагов. В этом акте самопожертвования погибают все, включая местных девушек, что также является отступлением от исходного либретто, где жители спасаются, а главная героиня исчезает бесследно. Влад встречает Виду в облике русалки, стерегущей воды озера. Такое преобразование из земной девушки в фантастическое существо говорит о трансформации либретто. Призыв Виды построить новую крепость, заложенный в исходной версии либретто, в этой редакции нашел иное воплощение: Вида оказывается лишь вдохновительницей строительства.

Образ предателя Скерника заменяется образами коварной Гуры и жестокого предводителя воинов орды Карамана, переодетого в нищего.

Сдвиг акцентов с любовной линии на долг перед Родиной меняет жанр постановки с балетной поэмы на трехактный героический балет. Такие спектакли, насыщенные ансамблями с мужественным героем в центре, появляются во время подъема национального самосознания. Кроме того, выделяются ансамблевые сцены: праздник половодья реки, свадьба с танцами ряженных вместо русалийских игр.

По мнению Ф. Бакалова, «кукерские танцы с их вакхическим характером и языческо-культурной символикой исполняются ради плодородия и не имеют никакого отношения к праздничной свадебной сцене из четвертой картины» [11, с. 34]. Этим игнорируется этническая специфика. Вместе с тем музыкальное сопровождение русалийских игр используется для изображения самой битвы.

Вражеское нашествие и героическая оборона народа в четвертой картине становятся кульминацией хореографического решения Н. Анисимовой, тогда как в исходном либретто сражение оставалось за кадром. Нападение на крепость оказывается результатом коварства врагов, а не предательства своих.

Введена новая сцена Влада с русалками, которые не типичны для болгарской культуры. В первоначальном либретто такая сцена отсутствует: спасенная героиня предстает в реальном мире. Появление русалок, напоминающих сифид, вилис и др., направляет либретто к жанру романтического балета, где фантастические образы воплощены пальцевой техникой, а ансамбль выступает

«зеркальным» отражением балерины [10]. По мнению И. Хлебарова, спектакль «несет отпечаток нового, “послереволюционного” времени, хотя это, вероятно, относится к музыке» [5, с. 470]. Привнесение в либретто шестой картины с элементами романтического балета не меняет жанровой героики постановки в целом.

Таким образом, в редакции Анисимовой – Генова жанровая направленность исходного либретто меняется на героический балет в трех действиях и пяти картинах с прологом и эпилогом³, сценическое воплощение которого включает романтические элементы. Хореотекст определяется специалистами как «сказочно-балладный» [11, с. 34].

Либретто предусматривает большой балет. Первое действие знакомит с ключевыми персонажами и устанавливает основу для развития сюжета. Второе действие углубляет изображение вражеского лагеря, и конфликт достигает апогея. Третье действие приводит к развязке. Кульминацией балета становится сцена вражеского нашествия и героической обороны крепости народом. Хореограф представляет старинную легенду на основе классического танца с национальным колоритом.

Критики усматривают в постановке Н. Анисимовой масштабность, присущую лучшим образцам драмбалета [11; 12; 13; 14]. Это просматривается через интеграцию отдельных монологов в общую сценическую картину; глубокую проработку характеров персонажей; впечатляющие ансамблевые сцены; мастерское использование сценического пространства. В спектакле удивительно сочетается эстетика романтического балета и драмбалета. Если романтический балет сосредоточен на ирреальных сценах и усилении эмоционального состояния персонажей присутствием кордебалета [3], то драмбалет требует конкретности, точности перевода литературного первоисточника на художественный язык танца. Большинство критиков считают спектакль вершиной болгарского национального балета, в котором достигнут синтез национального и универсального [14].

Вторая редакция «Легенды об озере» (премьера состоялась в 1970 г. в Саратове) принадлежит ученику Нины Анисимовой, выпускнику Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Фёдору Бакалову. Эта постановка являет собой «принципиально новое прочтение либретто Н. Анисимовой – И. Генова» [10, с. 317]. Новациями специалисты считают введение в сюжетную линию балета образа «повествователей со свечами»⁴ (в прологе и эпилоге) и коллективного образа ведьм, «предсказывающих разрушение крепости»; мастерство хореографа в создании

³ Легенда об озере: клавир. София: Наука и искусство, 1968. 144 с. [Тираж 1500 экз.].

⁴ В редакции Н. Анисимовой существует только один Повествователь.

ансамблевых сцен, отражающих характерный национальный стиль в танцах орды и свадебных хороводах [16]. Проведенные параллели с образами ведьм из шекспировского «Макбета» подчеркивают глубину аллюзий и многоуровневость хореографических приемов, используемых в балете [16]. Мрачный танец ведьм становится одной из кульминаций спектакля.

К сожалению, имеющиеся скудные сведения не позволяют получить целостного представления об этой работе. Тем не менее сам факт постановки «Легенды об озере» на российской сцене болгарским хореографом и ее высокая оценка специалистами свидетельствуют, с одной стороны, о приобщении к традиции, заложенной русским балетмейстером; с другой — об универсальности художественного языка танца как посредника в диалоге между культурами, народами, эпохами.

Третья редакция балета «Легенда об озере» (преьера состоялась 17 мая 1979 г., Пловдив) принадлежит болгарскому хореографу Маргарите Арнаудовой⁵. Балет сокращен до двух действий (четырёх картин) с прологом и эпилогом. Первая картина рисует отношения между Владом и Видой; вторая картина перемещает зрителя в пространство вражеского лагеря; третья картина (второе действие) повествует о свадьбе и эпизодах отчаянного сопротивления болгарского народа врагам; в четвертой Влад обнаруживает на месте крепости озеро, видит Виду-русалку. Пролог представляет образ Влада, тоскующего у озера по потерянной возлюбленной, превращая последующий нарратив в ленту воспоминаний главного героя — реминисценцию о прошлом [10, с. 315]. Эпилог, обрамляя спектакль, возвращает к образу скорбящего Влада. Такое структурирование либретто вызывает аналогию с «Бахчисарайским фонтаном», где Гирей страдает у Фонтана слез. Данное сравнение подчеркивает межкультурные связи в искусстве, демонстрируя универсальность тем любви и утраты.

⁵ Арнаудова Маргарита (1941–1994) — выпускница Государственного хореографического училища по классу Нины Кираджиевой. В течение года стажировалась в Софийской опере, став балериной в Государственной опере Варны. Получила диплом по балетной режиссуре в ГИТИСе под руководством Анатолия Шатина (1966). Первыми работами в Болгарии были многоактные спектакли: «Золушка» (Русе, 1967), «Бахчисарайский фонтан» (Стара Загора, 1972), «Сотворение мира» (Стара Загора, 1974; Софийская опера, 1974) и «Абракас» (Стара Загора, 1975). Как хореограф и директор балета «Арабеск» (1974–1994) Арнаудова создала творческий облик кампании через одноактные балеты и миниатюры: «Весеннее таинство» (1977), «Нестинарка» (1978), «Ромео и Джульетта» (1979), «Жар-птица» (1980), «Равноденствие» (1980), «Ночь перед Иваном Купалой» (1981), «Барьер» (1983), «Еще раз о любви» (1986), «Десятая незавершенная» (1986), «Человек, которого я люблю» (1987), «Болеро» (1987), «Гамлет» (1988), «Привет, Бродвей» (1991), «Корень глубоко в небесах» (1993), «Час собаки» (1995). Ее постановки входили в репертуар ведущих театров Болгарии. В 1993 г. в Новом Болгарском университете Арнаудова основала и возглавила первый в стране факультет балетной режиссуры.

Несмотря на то, что либреттистами значатся Анисимова – Генов, текст пертерпел существенные изменения.

Пролог. Влад приходит на берег озера в поисках утешения от утраты любимой девушки. Друзья тщетно пытаются его успокоить. Влад погружен в скорбь. Под лунным светом из тихих волн озера появляются русалки, среди которых его возлюбленная Вида. Словно призрачные эфемерные создания, они плывут по волнам, увлекая юношу в водоворот, и исчезают.

Картина первая. Влад остается один. В его памяти всплывают образы прошлого. В солнечный весенний день собравшаяся у крепостных стен молодежь исполняет танец, словно гимн любви, молодости, счастью. С ними и дочь Воеводы красавица Вида, чья любовь к Владу чиста и преданна, как и его ответная страсть. Спокойствие нарушает появление нищих бродяг, повествующих о тяготах пленения, вызывающих сочувствие. Сцену завершает женский танец.

Начинается празднование весеннего половодья. Маршируют воины — молодые защитники крепости во главе со старым Воеводой. Он объявляет о начале состязаний среди юношей. Влад одерживает победу, получая в награду руку Виды.

Картина вторая. Во вражеский лагерь вбегает Гура с повязкой мнимого слепого — Карамана, предводителя орды. Это знак о его пребывании в городе и готовности открыть ворота. В диких танцах завоеватели выражают радость от предвкушения богатой добычи. Помощники Карамана (Гура и Карагуй) указывают орде путь к городу.

Второе действие. Картина третья. Народ, собравшись на свадебное торжество, ритуальным танцем встречает Воеводу, бояр, жениха с невестой. Начинаются свадебные танцы и игры ряженных. В разгар веселья на площади падает стрела: враг угрожает крепости.

Сплотившиеся вокруг Воеводы воины готовы защищать свободу и независимость народа. Влад ведет их на битву с ордой. Со слезами на глазах девушки провожают своих любимых, в их числе — Вида. Едва воины покинули город, как Караман открыл его ворота захватчикам. В неравном бою первым падает старый Воевода. Враги похищают беззащитных женщин, грабят дома. Подавленная Вида выбирает смерть вместо плена. Она открывает тайные шлюзы, и мощные воды реки мгновенно затопляют город. Вместе с болгарами погибают и захватчики.

Картина четвертая. Не найдя в лагере орду, Влад с воинами возвращается. На месте крепости они видят огромное озеро. Молодые люди осознают обман и тяжелую утрату.

Легкий ветерок скользит по озеру. На поверхность выплывают русалки. Словно призрачное видение они окружают Владу. Появившаяся Вида

рассказывает о судьбе крепости, о гибели врага. Перед тем как слиться с водной гладью, она указывает на видение нового города, который предстоит построить. С рассветом русалки исчезают в чистых водах озера.

Эпилог. Влад остается наедине со скорбью и мечтой о новом городе.

Предпринятая М. Арнаутовой адаптация либретто способствовала соединению разнообразных танцевальных элементов в единый унифицированный стиль, обеспечивающий визуальную и стилистическую целостность. По мнению критиков, это может нивелировать самобытные этнонациональные характеристики танца. Как подчеркивает В. Консулова, «...несмотря на декоративную привлекательность и эмоциональную насыщенность спектакля, его героический посыл лишен четко выраженной национальной идентификации» [17, с. 76]. Расхождения между мнением критиков и художественными решениями хореографа свидетельствуют о разнонаправленных представлениях об этнокультурной идентичности в балете. Очевидно, что критики ожидали явного драматического противостояния, отражающего классическую борьбу угнетенного народа с завоевателями. Хореограф же предпочла «лобовому столкновению» событий отголоски легенд, оживающих в воображении.

Постановка Пловдивской государственной оперы строится на «романтично-легендарной интерпретации героизма болгарского народа при столкновении с внешней угрозой» [17]. При этом затушевывание контрастов между добром и злом делает «события лишенными явной национально-психологической окраски» [17, с. 77].

Критическую позицию ведущего болгарского балетоведа В. Консуловой разделяет А. Александрова. Она высказывает соображения относительно реминисценции в изложении сюжета, ибо воспроизведение действия сквозь призму воспоминаний главного героя трансформируется в калейдоскоп его личных впечатлений и переживаний [18]. Так, эпизод, когда Влад, вернувшись на берег, воспроизводит рассказ о русалках, переносит воображение зрителей сначала к глубинам озера, где покоится древняя крепость, а затем к прошлой жизненной идиллии. Развертывание событий, в том числе любви Влада и Виды, свадьбы, предательства и нападения врага, осложняется множественными «возвратами» в прошлое, создавая «рассказ в рассказе» [18]. Это усложняет восприятие и осмысление сюжета.

В рецензиях на страницах печати балетные критики ставят под сомнение целесообразность сочетания элементов классического танца и ритмопластики, не всегда образующих единое целое [19; 20]. В частности, поднимается вопрос: почему Вида-русалка танцует босиком, а Вида-невеста на пуантах? [18, с. 25]. Сомнение вызывает целесообразность такого стилистического и смыслового решения.

Ранее поднятый А. Александровой вопрос об использовании пуантовой техники, заимствованной болгарскими от русских хореографов Н. Холфина, Н. Анисимовой и других, в народных сценах остается предметом дискуссий искусствоведов до сих пор. Традиционно в сценах, привязанных к реальности и этнокультурной традиции, артистки балета выступают в туфлях или даже босиком. В данном случае они оказываются перед исполнительским «вызовом», поскольку болгарский народный танец имеет свои самобытные характеристики и особенности, с трудом адаптируемые к пуантовой технике.

А. Александрова отмечает в решении М. Арnaudовой некоторый «вызов» по сравнению с подходом к постановке Н. Анисимовой, ее «глубоким проникновением в суть болгарского этнографического, хореографического и эмоционального наследия» [18, с. 26]. Предпринятая Н. Анисимовой интеграция этнографических элементов в форму балетного спектакля в дальнейшем стала стандартом для болгарских хореографов.

Таким образом, либретто балета «Легенда об озере» представляет собой литературно-драматический проект постановки. Высказанные балетными критиками идеи повлекли к трансформациям либретто, которые обусловлены «антиномичностью бытия культуры в обществе, ее многовариантностью “приятя” и переживания людьми» [21, с. 35–38], стремлением точнее отразить этнокультурную идентичность болгар художественным языком танца. Существование разных балетных постановок говорит о переосмыслении отношения к традиции как таковой, о неизбежности диалектического единства традиций и новаций. Способствуя глубокому постижению этнонациональных истоков болгарского искусства, балетный спектакль «Легенда об озере» выступает «мостом» между прошлым и настоящим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ирхен И. И.* Маркеры социокультурной памяти в современной России // Современная действительность сквозь призму культурологического знания: материалы международ. науч.-творческ. форума (научной конференции) / Челябинский гос. ин-т культуры; отв. за выпуск С. Б. Синецкий. Челябинск: ЧГИК, 2020. С. 63–69.
2. *Кондратенко Ю. А.* Этнокультурная традиция в современном мире: функциональный аспект // Финно-угорский мир. 2020. Т. 12. № 4. С. 447–456.
3. *Груцынова А. П.* Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановки, критика: монография. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 604 с.
4. *Клостерман Э.* Панчо Владигеров. София: Музыка, 2000. 220 с.

5. *Хлебаров И.* Новата българска музикална култура. София: Хайни, 2003. Т. 2. Кн. 1. 470 с.
6. *Лазаров С.* Панчо Владигеров и театр. София: Музыка, 1976. 176 с.
7. *Икономов Б.* «Легенда об озеро» // Народная культура. 1962. № 45. 10 ноября. С. 4.
8. *Янева А.* Балетный репертуар Софийской оперы: 1929–1998. София: Институт искусствоведения, 1998. 48 с.
9. *Янева А.* Фольклорные нашествия в балетных воплощениях. Благоевград: Неофит Рилски, 2010. 350 с.
10. *Янева А.* Хореографическая композиция в балетных произведениях. Благоевград: Неофит Рилски, 2017. 383 с.
11. *Бакалов Ф.* «Легенда об озеро» // Болгарская музыка. 1962. № 10. С. 33–35.
12. *Павлов Е.* «Легенда об озеро» // Болгарская музыка. 1962. № 10. С. 32–33.
13. *Теодосиев Т.* «Легенда об озеро» // Рабочее дело. 1963. № 6. 6 января.
14. *Консулова В., Павлов Е., Бакалов Ф.* «Легенда об озеро» // Народная культура. 1962. № 49. 8 декабря. С. 3.
15. *Теодосиев Т.* О постановке «Дочери Калояна» // Болгарская музыка. 1974. № 3. С. 82–83.
16. *Гейлиг М.* Продолжая добрую традицию (о постановке балета П. Владигерова «Сказания об озеро» в Саратовском театре оперы и балета // Советская музыка. 1970. № 2. С. 49.
17. *Консулова В.* «Легенда об озеро» // Болгарская музыка. 1979. № 8. С. 76–77.
18. *Александрова А.* Новое издание «Легенды об озеро» // Музыкальные горизонты. 1979. № 6. С. 24–25.
19. *Бикс Р.* Первое национальное обозрение болгарской оперы, оперетты и балета. Софийская национальная опера // Болгарская музыка. 1979. № 1. С. 23–28.
20. *Янева А.* «Легенда об озеро» Панчо Владигерова и вопрос национальной идентичности // Искусство, культура, современность: европейские аспекты: материалы международной теоретической конференции (Благоевград, 10-11 мая 2004 г.). Благоевград: ЮЗУ, 2004. С. 95–101.
21. *Ремизов В. А., Ирхен И. И.* Парадоксальность бытия культуры в обществе // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 34–42. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.

REFERENCES

1. *Irkhén I. I.* Markery sociokul'turnoj pamyati v sovremennoj Rossii // Sovremennaya dejstvitel'nost' skvoz' prizmu kul'turologicheskogo znaniya: materialy mezhdunarod. nauch.-tvorchesk. foruma (nauchnoj konferen-cii) / Chelyabinskij gos. in-t kul'tury; otv. za vypusk S. B. Sineckij. Chelyabinsk: CHGIK, 2020. S. 63–69.

2. Kondratenko Yu. A. Ehtnokul'turnaya tradiciya v sovremennom mire: funkcional'nyj aspekt // *Finno-ugorskij mir*. 2020. T. 12. № 4. S. 447–456.
3. *Grucynova A. P.* Zapadnoevropejskij romanticheskij balet: libretto, muzyka, postanovki, kritika: monografiya. 2-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 604 s.
4. Klosterman Eh. Pancho Vladigerov. Sofiya: Muzyka, 2000. 220 s.
5. *Khlebarov I.* Novata b'lgarska muzikalna kultura. Sofiya: Khajni, 2003. T. 2. Kn. 1. 470 s.
6. *Lazarov S.* Pancho Vladigerov i teatr. Sofiya: Muzyka, 1976. 176 s.
7. *Ikonomov B.* «Legenda ob ozerE» // *Narodnaya kul'tura*. 1962. № 45. 10 noyabrya. S. 4.
8. *Yaneva A.* Baletnyj repertuar Sofijskoj opery: 1929–1998. Sofiya: Institut iskusstvovedeniya, 1998. 48 s.
9. *Yaneva A.* Fol'klornye nasheptyvaniya v baletnykh voploshcheniyakh. Blagoevgrad: Neofit Rilski, 2010. 350 s.
10. *Yaneva A.* Khoreograficheskaya kompoziciya v baletnykh proizvedeniyakh. Blagoevgrad: Neofit Rilski, 2017. 383 s.
11. *Bakalov F.* «Legenda ob ozerE» // *Bolgarskaya muzyka*. 1962. № 10. S. 33–35.
12. *Pavlov E.* «Legenda ob ozerE» // *Bolgarskaya muzyka*. 1962. № 10. S. 32–33.
13. *Teodosiev T.* «Legenda ob ozerE» // *Rabochee delo*. 1963. № 6. 6 yanvarya.
14. *Konsulova V., Pavlov E., Bakalov F.* «Legenda ob ozerE» // *Narodnaya kul'tura*. 1962. № 49. 8 dekabrya. S. 3.
15. *Teodosiev T.* O postanovke «Docheri KaloyanA» // *Bolgarskaya muzyka*. 1974. № 3. S. 82–83.
16. *Gejlig M.* Prodolzheniya dobroyu tradiciyu (o postanovke baleta P. Vladigerova «Skazaniya ob ozerE» v Saratovskom teatre opery i baleta // *Sovetskaya muzyka*. 1970. № 2. S. 49.
17. *Konsulova V.* «Legenda ob ozerE» // *Bolgarskaya muzyka*. 1979. № 8. S. 76–77.
18. *Aleksandrova A.* Novoe izdanie «Legendy ob ozerE» // *Muzykal'nye gorizonty*. 1979. № 6. S. 24–25.
19. *Biks R.* Pervoe nacional'noe obozrenie bolgarskoj opery, operetty i baleta. Sofijskaya nacional'naya opera // *Bolgarskaya muzyka*. 1979. № 1. S. 23–28.
20. *Yaneva A.* «Legenda ob ozerE» Pancho Vladigerova i vopros nacional'noj identichnosti // *Iskusstvo, kul'tura, sovremennost': evropejskie aspekty: materialy mezhdunarodnoj teoreticheskoy konferencii (Blagoevgrad, 10-11 maya 2004 g.)*. Blagoevgrad: YUZU, 2004. S. 95–101.
21. *Remizov V. A., Irkhen I. I.* Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2023. № 2 (51). S. 34–42. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стоянов Г. — аспирант, приглашенный артист балета; contact@gabrielstoyanov.com
ORCID: 0009-0004-3336-6209
SPIN-код: 3883-8812

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stoyanov G. — Postgraduate student, Guest ballet dancer; contact@gabrielstoyanov.com
ORCID: 0009-0004-3336-6209
SPIN-код: 3883-8812

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8, 782.91

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ МИФА О МОРСКОЙ ДЕВЕ В БАЛЕТЕ «РУСАЛКА» У ЦЗУЦЗЯНА И ДУ МИНСИНЯ

*Верба Н. И.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д.48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена особенностям интерпретации характерного для мифологий многих народов мифа о Морской деве в балете «Русалка» У Цзуцзяна и Ду Минсиня, поставленном в 1959 году. Действенным инструментом выявления специфики китайской трактовки выступает сравнительный анализ сценических реализаций сюжета о Морской деве в европейской, русской и китайской культурах. Внимание уделяется ментальным основаниям национальных интерпретаций, регламентирующих интонационную драматургию музыкально-сценических произведений, способы их претворения в условиях присутствия в сознании концепта двоemiрия. За национальные различия в постановках отвечают поиски и находки различных композиторов в приемах воплощения в музыке образа Морской девы; обращение к национальному фольклору и его использование в художественном произведении на русалочий сюжет.

В статье акцентируются принципиально отличные от европейских и русских основания китайской интерпретации русалочьего мифа, обусловленные закрепившейся в многовековой культурной традиции концепцией единства человека и природы. Такая трактовка рассматриваемого мифа помогает лучше понять культурные коды Китая в условиях множатыхся межнациональных контактов.

Ключевые слова: миф о Морской деве, балет «Русалка», творчество У Цзуцзяна и Ду Минсиня, национальная китайская трактовка мифа о Морской деве.

FEATURES OF THE REALIZATION OF THE SEA MAIDEN'S MYTH
IN THE BALLET *THE MERMAID* BY WU ZUJIANG AND DU MINGXIN

The article is devoted to the peculiarities of interpretation of the myth of the sea maiden, universal for many peoples, in the ballet *The Mermaid* by Wu Zujiang and Du Mingxin, staged in 1959. An effective tool for identifying the specifics of the Chinese interpretation is a comparative analysis of the scenic realizations of the plot about the Sea Maiden in European, Russian and Chinese cultures. Attention is paid to the philosophical and mental foundations of national interpretations regulating the intonation drama of musical and stage works, ways of implementing the concept of two worlds in the stage conditions. The national differences in the productions are responsible for the searches and finds of various compositions in the techniques of embodying the image of the Sea Maiden in music; an appeal to national folklore and its use in a work of fiction on a mermaid plot.

The article focuses on the fundamentally different foundations of the Chinese interpretation of the mermaid myth from European and Russian ones, due to the concept of the unity of man and nature, which has been entrenched in the centuries-old cultural tradition. This interpretation of the myth under consideration helps to better understand the cultural codes of China in the context of multiple interethnic contacts.

Keywords: the myth of the sea maiden, the ballet *The Mermaid*, the creativity of Wu Zujiang and Du Mingxin, the national Chinese interpretation of the myth of the sea maiden.

Мифы — основание культуры. Это суждение раскрывается в трудах культурологов, психологов, социологов, этнографов, представляющих целый спектр трактовок мифа, — от способа объяснения мира до инструмента формирования определенной идеологии.

Мотивы, из которых складываются мифы, нередко обнаруживают сходство: согласно Е. М. Мелетинскому, «большое число мифологических мотивов повторяется в архаическом фольклоре различных стран. Это — архетипические мотивы» [1, с. 25]. А. Н. Веселовский исследует общие для разных культур мотивы и сюжеты, демонстрирующие признаки «повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [2, с. 305]. В ряду причин существования таких мотивов, формирующих бродячие (кочующие, странствующие) сюжеты [3, с. 99–100], — как генетические, обусловленные архетипом, то есть



Илл. 1. Жэньюй



Линъюй. Гравюра из «Иллюстраций к книге гор и морей». Ленинград, Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Илл. 2. Линъюй

порождающей моделью, так и диффузные, определяемые пересечениями мифологических сюжетов в условиях культурного обмена.

Попытки человека приручить стихии обусловили процесс их персонификации. Так, одним из персонажей, присутствующим в мифологических системах различных народов, является Морская дева. В Европе известны ундины, нимфы, nereиды, в России — навки, русалки, мавки, лоскотухи. Широкою известность приобрел образ немецкой Лорелеи, близко к названным примыкает и французская Мелузина. Различаясь в деталях, русалочки образы обнаруживают разумеющееся сходство, поскольку репрезентируют амбивалентную водную стихию, олицетворяют как благо, жизнь, так и опасность, смерть [4].

Неудивительно, что в китайской культуре также выкристаллизовался и получил отражение в исторических трактатах такой образ. В «Книге гор и морей» (начало составления — IV век до н. э.) упоминаются загадочные *жэньюй* — рыболюди с четырьмя лапами и человеческой головой (см.: илл. 1) [5, с. 103]. Их фантастический облик еще очень далек от человеческого, они мало напоминают красавиц-нереид¹ древнегреческой мифологии [6]. Помимо *жэньюй*, следует назвать *линъюй* («холм-рыбу», см.: илл. 2) [7] с рыбьим телом, но человеческими руками, ногами и головой — данный персонаж часто отождествлялся с лунъюй — рыбой-драконом.

¹ Сохранившееся изображения nereид — на рельефах, изображающих брак Нептуна и Афитриты с алтаря Домиция Агенобарба, в числе которых Нереида, несущая верхом на гиппокампе подарок на свадьбу Посейдона и Амфитриты. Широко известна также греко-римская мозаика из Карфагена, включающая тот же сюжет. Названные и многие другие образцы служат источником понимания притягательности и красоты этих персонажей древнегреческой мифологии.

Кроме рыбоподобного облика, в котором пока весьма слабо был выражен характерный для европейской мифологии антропоморфизм, эти существа, по свидетельству исследователя древних китайских мифов Юань Кэ, отличались особой жестокостью. С течением времени под влиянием культурного обмена (на наш взгляд, и благодаря многовековому функционированию Великого шелкового пути) рассматриваемый образ претерпел серьезную трансформацию: «Этот получеловек-полурыба первоначально был очень жестоким существом, но позднейшие легенды превратили его в прекрасную нимфу» [8, с. 52]. Так, Юань Кэ приводит сведения из источников XIV века, в которых уже содержится такое описание: «рыба хайжэнь (букв. “морской человек”) похожа на человека, все у нее — брови, глаза, рот, нос, руки, ноги — точь-в-точь как у прекрасной девушки. Кожа ее бела, как нефрит, когда же она выпьет немного вина, становится как цветок персика» [8, с. 272].

Важно также и то, что поздние описания облика Морских дев в Китае все более напоминают европейские. Данная параллель и разумеющийся процесс переплетения мифов, связанных с водной стихией, также акцентируется Юань Кэ: «Рассказывают еще, что в южных морях живут люди-рыбы, называемые цзяожэнь — нимфы. И хотя они живут в море, но, как и в прежние времена, часто садятся за ткацкие станки и ткут. Глубокой и тихой ночью, когда море спокойно и нет волн, когда светят луна и звезды, на берегу слышен исходящий из глубины моря шум ткацких станков. Это ткут нимфы. У цзяожэнь, как и у людей, есть души, они могут плакать, и каждая их слезинка превращается в жемчужину. <...> Все эти предания о людях-рыбах очень близки по содержанию к знаменитой сказке Андерсена “Русалочка”. Вообще таких преданий очень много. Море всегда будило человеческую фантазию, и будь то в древности или в наше время, в Китае или в других странах — всюду возникало много похожих по сюжету легенд» [8, с. 53].

Современный образ китайской русалки уже вполне похож на европейский — с акцентуацией женского начала, красоты, драматичных контактов с другими существами. В балете У Цзуцзяна и Ду Минсиня «Русалка» также отражен такой симбиоз национального и инонационального. Однако перед рассмотрением специфики интерпретации русалочьего мифа в китайском балете важно хотя бы схематично сформулировать драматургические и смысловые акценты, которые откристаллизовались в европейских и русских музыкально-сценических произведениях.

Опорными моментами в литературных источниках и затем в сценических реализациях сюжета о Морской деве в творчестве разных авторов (Ф. де ла Мотт Фуке, Г. Х. Андерсена, Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова, А. С. Даргомьжского, Н. А. Римского-Корсакова, Н. В. Лысенко, А. Дворжака, С. С. Прокофьева, Ч. Пуни, Х. В. Хенце, Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах и многих

других) служат следующие: родство героини со стихией воды, стремление к контакту с человеком для получения бессмертной души, связь с человеком (любовь, брак), предательство со стороны человека и возвращение героини в родную стихию, месть или, напротив, прощение ею человека [4, с. 65–66]. Драматургическим стержнем здесь является мотив *измены человека* — он определяет трагедийный пафос опер, балетов, камерных произведений, основанных на сюжете о Морской деве.

В сценических реалиях данная фабула претворяется при помощи метода образных антитез, противопоставлением миров — *реального и фантастического* — со свойственным каждому спектром выразительных средств, тембровой, интонационной и жанровой драматургией.

Важной чертой художественных воплощений сюжетов о Морской деве в европейской и русской культурах является акцентуация национального начала. Несмотря на принадлежность Морской девы *иному миру*, в создании ее музыкального образа разные авторы независимо друг от друга нередко обращались к интонациям песенного (*земного!*) фольклора². Национальное нередко мыслится как синоним правды: таким образом различные композиторы подспудно обозначают сущностные акценты в трактовке русалочьего мифа.

Противопоставление русалки (духа воды, душой не обладающей, но демонстрирующей поистине христианские добродетели) и человека (наделенного бессмертной душой, однако, слабого, не имеющего воли к свершению нравственного выбора) побуждают интерпретировать легенды, мифы, сказания о Морской деве с помощью бинарной оппозиции «духовное / бездуховное». Данный дуализм становится одним из смысловых — *этических* — векторов драматургии музыкально-сценических версий сюжета о Морской деве [4]. Вместе с тем, подобный вектор трактовки свидетельствует и о глубоко современных аспектах мифа, раскрывающего сложные проблемы взаимоотношений человека и природы. В контексте череды экологических катастроф XX–XXI столетий месть природы (духа воды, русалки) человеку за потребительское отношение, грозящая мировыми катаклизмами (то есть за невыполненные обещания беречь, хранить и не изменять), сообщает мифу актуальные эсхатологические смыслы.

Что же в китайской интерпретации? Балет «Русалка» создан У Цзуцзяном и Ду Минсином в 1959 году. Это был правительственный заказ, приуроченный к десятилетней годовщине создания КНР. Ду Минсинь и У Цзуцзян принимали непосредственное участие и в работе над либретто, которое обсуждалось с хореографами Пекинской школы танца Гу Сюэфу, Ван Шици и Ли Чэнсяном.

² Таковы Русалки Даргомьжского и Дворжака, Ундины Гофмана, Лорцинга и Львова, Лорелеи Листа и Клары Шуман.

В качестве режиссера-постановщика выступил Пётр Андреевич Гусев — русский мастер, работавший в Китае и осуществивший ряд балетных постановок европейской классики на китайской сцене. Важно то, что к выполнению правительственного заказа приступили музыканты, которые до возвращения на родину получили всестороннее музыкальное образование в России, на кафедре композиции Московской консерватории. Знакомство с русской и европейской культурами обусловило своеобразие балета. «Русалка» Ду Минсиня и У Цзяцзяна — одно из произведений, встроённых в общую для китайской культуры XX века парадигму органичного соединения национального и инонационального, что в музыкальном искусстве зачастую обретает контуры взаимодействия китайской интонационной основы и откристиализовавшихся западных композиционных техник.

В музыковедении балет «Русалка» Ду Минсиня и У Цзюцзяна уже освещен в аспекте влияния русской балетной школы на становление китайской [9]; как опус, ставший материалом для создания знаковой в фортепианном искусстве Поднебесной одноименной сюиты [10; 11]. Между тем представляется важным обозначить специфику китайского *понимания* русалочьего мифа, охарактеризовать средства, которыми он претворен на сцене и сравнить их с теми, что сформировались в европейской традиции.

Сюжет балета следующий:

Пролог

Туман над морем рассеивается, на небе брезжит красноватый рассвет. Русалка плывет к берегу.

1 акт

Картина первая

В густом лесу старики-женьшевики один за другим вылезают из земли, соединяясь в общем бодром танце. Внезапно в несколько тихих низких прыжков к ним приближается тигр. На помощь женьшевикам спешит охотник, который после короткого сражения прогоняет тигра прочь. Женьшевики благодарят охотника, между ними завязывается дружба.

Охотник видит на берегу Русалку — взаимное чувство охватывает обоих.

Картина вторая

Волшебный подводный мир. Появляются друг за другом прекрасные русалки; вместе с ракушками, водорослями, кораллами и другими жителями подводного мира они в танцах раскрывают красоту родного дома — морского дна.

Охотник спускается за своей возлюбленной на дно моря и забирает ее. Все обитатели провожают свою сестру, желая ей счастливой жизни.

В краткой интерлюдии между вторым и третьим актами появляется Горный Демон, исходящий злобой на Охотника и его друзей: Горный Демон давно влюблен в Русалку и хочет помешать счастью влюбленных, забрав ее к себе в горы.

II акт

Картина третья

Деревня на берегу моря, многолюдная свадьба Русалки и Охотника; к многочисленным поздравлениям на торжестве присоединяются и пришедшие из леса старики Женьшени. Общее празднество.

Картина четвертая

Внезапно появляется Горный Демон. Магическая сила позволяет ему похитить Русалку. старик Женьшень обещает Охотнику помочь вернуть его невесту.

III акт

Картина пятая

Мрачная пещера Горного Демона. Русалка томится в ней. Хитрый и коварный Горный Демон, видя, что за Русалкой пришел Охотник, обманывает его, желая сделать так, чтобы пленников в его пещере стало больше. Демон при помощи магии создает хоровод из 24 русалок, требуя, чтобы среди них Охотник узнал свою.

Картина шестая.

Старик Женьшень помогает Охотнику узнать Русалку, победить Горного Демона и освободить свою возлюбленную.

Влюбленные, наконец, соединяются [12].

В балете претворена освоенная У Цзуцзяном и Ду Минсином логика развертывания волшебного сюжета в реалиях музыкально-театрального искусства. Прежде всего это касается контрастного выстраивания актов, противопоставление которых обусловлено стремлением авторов воплотить на сцене принцип *двоемирия*, — подобная драматургия образных антитез определена самим сюжетом и выкристаллизовалась в русской и европейской музыкально-театральной традициях.

Общий для многих произведений структурный принцип двоемирия обуславливает естественные интертекстуальные параллели. В драматургии китайского балета «Русалка» очевиден тот же принцип чередования контрастных (реальных и волшебных) сцен, что характерен для опер Даргомыжского, Римского-Корсакова, Дворжака, балетов Ц. Пуни [13], Х. В. Хенце [14].

Ду Минсинь и У Цзунцзян дифференцируют интонационно-тембровую палитру первого «морского» акта с его приглушенными звучностями, господством мелодики, закругленных мотивов, использованием соответствующих тембров, например, арфы³ от плакатно-броского «деревенского» акта с массовыми эффектными танцами, в которых в противовес лирико-мелодической, акварельной картине подводного мира владычествует ритмическое начало⁴ и настоящее буйство оркестровых красок, в особенности ударных [15, р. 125–143], и далее, от мрачной фантастики акта, начинающегося в пещере Горного Демона с его скупым, лаконичным соло духовых.

В сфере собственно балетной наблюдается столь же четкое противопоставление хореографической «лексики» причудливых танцев «подводной» картины первого акта реально-бытовым танцам свадебного акта и завораживающе-устрашающим ансамблям в пещере Горного Демона. Знакомство У Цзунцзяна и Ду Минсиня во время учебы в Москве с целым пластом русских и европейских музыкально-сценических произведений сказалось на драматургии китайского балета о Русалке. Режиссерско-постановочный опыт П. А. Гусева также определен соответствующей традицией.

Помимо общих параллелей, обусловленных аналогичным строением произведений на схожий сюжет, в балете У Цзунцзяна и Ду Минсиня также есть и реминисценции более конкретные, например, отсылки к «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки: сцена похищения Русалки Горным Демоном в разгар свадебного торжества напоминает сцену похищения Людмилы.

Заслуживает внимания то, что китайские авторы обратились к европейскому симфоническому оркестру, а не к оркестру народных инструментов. Определенные переключки с музыкальной тканью европейских и русских музыкально-сценических произведений на русалочью тему можно усмотреть в интенциях китайских композиторов выстроить *тембровую* драматургию. Так, рельефно звучит лейттемпор скрипки, сопровождающий появление Русалки (картина первая) и ее первый сольный выход. В китайском балете с самого начала акцентируется именно *лирическая* сторона образа

³ Сказочные, ирреальные картины сцены на берегу моря, в подводном мире воплощаются вполне реальными и прошедшими неоднократную апробацию в европейской и русской музыкальной культурах средствами: использованием арфы и духовых для выразительных соло, превалированием лирических мелодий, имеющих выраженную закругленную, будто «обволакивающую» природу. Эти средства очевидны и в прологе балета («Сцена на берегу»), и в танцах кораллов, водорослей, ракушек-жемчужин (картина вторая). Лирическое начало пронизывает и па-де-де Русалки и Охотника (картина первая) [15; 16].

⁴ Такой драматургический стержень — противопоставление мелодики (символизирующей Русалочий родной дом) ритму (символизирующему мир людей) — выступает основным в балете «Русалочка» Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера [17].

Пример 1. Скрипичное соло при появлении русалки в первой картине [15, р. 5]

Русалки, чему в немалой степени способствует проникновенное, теплое звучание инструмента (прим. 1).

В дальнейшем тембровая драматургия образа героини созвучна европейской традиции: в целом пласте созданных музыкально-сценических произведений на сюжет о Морской деве, характеризующих главную героиню, выступают преимущественно духовые и арфа, подчеркивающие ее «неземную» суть⁵. Так происходит и в китайском балете — в прологе балета (прим. 2) и па-де-де Русалки и Охотника звучат именно арфа (прим. 3) и духовые (прим. 4): тембровое поле вводит в сказочный дух легенды и акцентирует *бестелесность* главной героини и насельников подводного мира. Отдельно заметим, что тембровые ансамбли духовых и арфы сопровождают танцы Водорослей [15, р. 50–57], танцы Ракушек-жемчужин [15, р. 65–76], танцы Кораллов [15, р. 77] во второй картине первого акта.

Пример 2. Соло арфы в прологе балета [15, р. 3]

⁵ Тембр духовых (флейты, гобоя) и арфы играет важную роль в экспозиции и развитии образов Ундины в операх Гофмана, Лорцинга и Львова и балете Пуни, Русалочки Дворжака, Волховы и Панночки Римского-Корсакова и др.



Пример 3. Арфовая партия, сопровождающая па-де-де Русалки и Охотника [15, р. 33]

Пример 4. Тембры духовых инструментов в сопровождении па-де-де Русалки и Охотника [15, р. 34]

Иными словами, в плане тембрового обособления Русалки китайские композиторы, очевидно, следуют сложившейся традиции, прибегая к «волшебному» и рельефно выделяющемуся в ткани оркестра звучанию духовых и арфы. Важно отметить и другие особенности балета У Цзущяна и Ду Минсиня, связанные с тембровой персонификацией. Например, для характеристики Горного Демона в па-де-де с Русалкой в третьем акте используется звучание флейты-пикколо и кларнета, дающих вкупе холодный, таинственный и словно «безжизненный» звук⁶. Примеры можно множить и далее, однако они лишь в количественном отношении будут подтверждать качественно не меняющийся

⁶ В китайской интернет-сети bilibili.com можно найти записи как целого балета, так и отдельного па-де-де Русалки и Горного Демона [18].

Пример 5. Фрагмент танца стариков Женьшеней [15, р. 14–16]

вывод: способы претворения на сцене мифа о Морской дева в балете «Русалка» вполне сопоставимы со сложившимися в российской и европейской практике.

Вместе с тем инонациональное воздействие касается лишь *формы* музыкально-сценического воплощения мифа, но не уникального *содержания* китайской «Русалки». Национальный облик балета представлен принципиально отличным от сформировавшихся традиций. В первую очередь подчеркнем пентатоническое в целом строение тематизма, рождающее ни с чем не сравнимый колорит. Китайская интонационная природа ощутима в темах, экспонирующих Русалку, Охотника, стариков Женьшеней (прим. 5); она же является основой свадебных танцев второго и заключительного третьего акта (прим. 6).

Важно и то, что китайские композиторы не прибегали к заимствованию народных мелодий (или же инструментальных композиций) — в «Русалке» использован прием *переинтонирования фольклора*, создан новый мелодический материал на основе устоявшегося в музыкальной культуре Китая ладового и тематического комплексов. В одном из интервью У Цзунцзян акцентирует именно собирательный китайский стиль: «Это *синтез* [курсив наш. — Н. В.]

Allegro Festoso

The image displays two systems of a musical score for a wedding dance. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The second system includes staves for VI. I, VI. II, Vle., Vc., and Cb. The music is in 4/4 time and G major, marked 'Allegro Festoso'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings like *mf* and *f*.

Пример 6. Фрагмент свадебного танца заключительного акта [15, р. 125–126]

многих фольклорных произведений и сказок. <...> Трудно сказать, какой из национальностей Китая этот стиль принадлежит — ведь сказки не обязательно имеют фиксированные эпоху и место возникновения, и в балете тоже нет ясности на этот счет. Мы не использовали готовые народные мелодии, мы синтезировали общий стиль китайской народной музыки» [19, с. 34].

Пентатонная основа музыкального материала партий как Русалки, Охотника, стариков Женьшеней, так и массовых деревенских сцен второго и третьего актов — весьма сильный прием, репрезентирующий и Морскую деву, и народ как *единое* целое. Природа в китайском языке значитсся как *цзыжань* (自然 *zìrán*), в переводе — «натуральный, естественный, без человеческого посредничества». В традиционной китайской эстетике данный термин играет важную роль, выступая базисом для одного из столпов китайской ментальности, согласно которому человек и природа составляют единство (天人合一). Это одна из магистральных черт, прослеживающаяся издавна в китайской философии, оказывающая воздействие и на художественное творчество. Интонационная драматургия балета также свидетельствует о претворении этого принципа: благодаря общей пентатонной основе партий очевидна изначальная спаянность Человека (Охотника) и Природы (Русалки как порождения духа Природы).

В свою очередь, интонационная драматургия балета — следствие и порождение *принципиально отличной* от русско-европейских образцов трактовки мифа о Морской деве. И потому в китайской интерпретации Человек (Охотник) *не предает* Природу (Русалку), но, напротив, *спасает* ее от посягательства Горного Духа. Здесь нет и следа тех трагедийных взаимоотношений, что составляют драматургический стержень опер и балетов XIX и XX столетий; союз человека и природы в китайской версии нерушим и зиждется на издревле сложившихся социально-философских основаниях, подразумевающих не завоевание природы, не подчинение ее своим целям, но бережное, любовное, непотребительское отношение, стремление быть в гармонии с ней.

Подытожим. Общий для многих культур образ Морской девы в китайских реалиях обладает спецификой: пройдя процесс трансформации в условиях культурного обмена, он не теряет национальных оснований и отражает философско-ментальные установки. Обращение к таким родственным для многих культур образам и исследование специфики их претворения важно как для культурологии и музыкальной науки, так и для других областей гуманитарного знания и, в целом, чрезвычайно актуально в условиях множатся межнациональных контактов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов // От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 24–31.
2. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа 1989. 406 с.
3. Зиновьева А. Ю. Бродячие сюжеты // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин; Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. С. 99–100.
4. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2021. 562 с.
5. Книга гор и морей (Шань хай цзин) / пер. и ком. Э. М. Яншиной. Москва: Наука, 1977. 234 с.
6. Чжоу Яньянь. Образ «美人鱼 / русалка» в русской и китайской традиции: общее и особенное // Научный диалог. 2017. № 5. С. 319–329.
7. Линъюй // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 56–57.
8. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая: изд. 2-е, испр. и доп. / пер. с кит., послесловие Б. Л. Рифтина. М.: Наука, 1987. 527 с.
9. Ян Чэньюй, Шпагина А. Ю. Влияние русского классического балета на становление китайской школы танца // Culture and Civilization. 2023, Vol. 13, Is. 8A. P. 208–213.

10. Чжан Футун, Гумерова А. Т. Ду Миньсинь. Фортепианная сюита по балету «Русалка»: опыт стилистического и исполнительского анализа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 4. Р. 27–36.
11. Фан Мэнчжунюань. У Цзунцзян и Ду Миньсинь. Фортепианная сюита «Русалка»: особенности музыкального языка // Научный аспект. 2022. № 4. Т. 1. С. 11–17.
12. Национальная танцевальная драма «Русалка» // Сад Лушань: Журнал Центра художественного образования университета Хунань. № 35 [Электронный ресурс]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (дата обращения: 17.12.2023).
13. Верба Н. И. Трансформация архетипического образа морской девы в различных версиях балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюля Перро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 6–19.
14. Верба Н. И. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 20–36.
15. Wu Zuqiang, Du Mingxin. The Mermaid: Dance drama Suite: Orchestral Score. Beijing: People's Publishing House, 2004;
16. Видеозапись балета «Русалка» [Электронный ресурс]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (дата обращения: 22.12.2023).
17. Верба Н. И. Интерпретация «Русалочки» Г. Х. Андерсена в балете Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета // Музыковедение. 2021. № 6. С. 24–32.
18. Па-де-де Русалки и Горного Демона [Электронный ресурс]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Uz411B7i5/?buvid=ZB41B2B03CC59EE54522A000981522E76C58&is_story_h5=false&mid=cpPpF25wzTtIG1GiTtmp4g%3D%3D&p=9&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=58CDAAC0-F348-4970-A52A-B5E2A8852E0A&share_source=COPY&share_tag=s_i&spm=united.player-video-detail.0.0×tamp=1701852413&unique_k=IADYt0S&up_id=43088421 (дата обращения: 22.12.2023).
19. Бянь Цзюшань. Танцевальная драматическая музыка Ду Миньсиня // Журнал Центральной консерватории музыки. 1989. № 2. С. 33–35.

REFERENCES

1. Meletinskij E. M. Mifologicheskoe my`shlenie. Kategorii mifov // Ot mifa k literature. M.: RGGU, 2000. S. 24–31.
2. Veselovskij A. N. Poe`tika syuzhetov // Veselovskij A. N. Istoricheskaya poe`tika. M.: Vy`sshaya shkola 1989. 406 s.

3. Zinov`eva A. Yu. Brodyachie syuzhety` // Literaturnaya e`nciklopediya terminov i ponyatij / A. N. Nikolyukin; Institut nauchnoj informacii po obshhestvenny`m naukam RAN. M.: Intelvak, 2001. S. 99–100.
4. Verba N. I. Arkhetipicheskii obraz morskoi devy v muzykal`noi kul`ture: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Natal`ya Ivanovna Verba. SPb. 2021. 562 s.
5. Kniga gor i morei (Shan` khai tszin) / per. i kom. E. M. Yanshinoi. Moskva: Nauka, 1977. 234 s.
6. Chzhou Yan`yan` Obraz «美人鱼 / rusalka» v russkoi i kitaiskoi traditsii: obshchee i osobennoe // Nauchnyi dialog. 2017. № 5. S. 319–329.
7. Lin`yui // Mify narodov mira: Entsiklopediya: v 2-kh t. / Gl. red. S. A. Tokarev. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1988. T. 2. S. 56–57.
8. Yuan` Ke Mify Drevnego Kitaya: izd. 2-e, ispr. i dop. / Per. s kit., posleslovie B. L. Riftina. M.: Nauka, 1987. 527 s.
9. Yan Chen`yui, Shpagina A. Yu. Vliyanie russkogo klassicheskogo baleta na stanovlenie kitaiskoi shkoly tantsa // Culture and Civilization. 2023, Vol. 13, Is. 8A. R. 208–213.
10. Chzhan Futun, Gumerova A. T. Du Min`sin`. Fortepiannaya syuita po baletu «Rusalka»: opyt stilisticheskogo i ispolnitel`skogo analiza // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 4. R. 27–36.
11. Fan Menchzhunyan` U Tszutszyan i Du Min`sin`. Fortepiannaya syuita «Rusalka»: osobennosti muzykal`nogo yazyka // Nauchnyi aspekt. 2022. № 4. T. 1. S. 11–17.
12. Natsional`naya tantseval`naya drama «Rusalka» // Sad Lushan`: Zhurnal Tsentra khudozhestvennogo obrazovaniya universiteta Khunan`. № 35 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (data obrashcheniya: 17.12.2023).
13. Verba N. I. Transformatsiya arkhетipicheskogo obraza morskoi devy v razlichnykh versiyakh baleta «Undina» Tsezarya Puni i Zhyulya Perro // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2020. № 1. S. 6–19.
14. Verba N. I. Osobennosti interpretatsii arkhетipicheskogo obraza morskoi devy i skazki Fridrikha de La Mott Fuke «Undina» v odnoimennom balete Khansa Vernera Khentse // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2020. № 3. S. 20–36.
15. Wu Zuqiang, Du Mingxin The Mermaid: Dance drama Suite: Orchestral Score. Beijing: People`s Publishing House, 2004;
16. Videozapis` baleta «Rusalka» [Elektronnyi resurs]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (data obrashcheniya 22.12.2023).
17. Verba N. I. Interpretatsiya «Rusalochki» G.Kh. Andersena v balete Lery Auerbakh i Dzhona Noimaiera: novoe zvuchanie i vechnye smysly starogo syuzheta // Muzykovedenie. 2021. № 6. S. 24–32.
18. Pa-de-de Rusalki i Gornogo Demona [Elektronnyi resurs]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Uz411B7i5/?buvid=ZB41B2B03CC59EE54522A000981522E76C58&is_story_h5=false&mid=cpPpF25wzTtIG1GiTtmp4g%3D%3D&p=9&pl

at_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=58CDAAC0-F348-4970-A52A-B5E2A8852E0A&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1701852413&unique_k=IADYt0S&up_id=43088421 (data obrashcheniya 22.12.2023).

19. *Byan' Tszushan' Tantseval'naya dramaticheskaya muzyka Du Minsinya* // Zhurnal Tsentral'noi konservatorii muzyki. 1989. № 2. S. 33–35.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Верба Н. И. — д-р искусствоведения, доцент; verba.natalia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Verba N. I. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof; verba.natalia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-8884-5590

УДК 291.315.6

СИМВОЛИЧЕСКИЕ И АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ЯЗЫКА ТАНЦА ЦАМ

*Ли Ван*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Цам — это религиозное обрядовое действие, сформировавшееся в Тибете и получившее широкое распространение в буддийском мире. С точки зрения художественных форм Цам включает в себя хореографию, музыку, костюмы и маски. Для выражения «диалога между богами и людьми» Цам опирается на тело, звуки, чувства и демонстрирует высокую степень соединения танцевального искусства и религии. Его можно охарактеризовать как искусство в религии, или религию в искусстве. В статье показано, как изучение всех аспектов танцевального языка способствует пониманию его смыслового содержания. Накапливая знания об особенных танцевальных движениях ритуального танца мистерии Цам, верующие познают буддийское учение.

Ключевые слова: Цам, тибетский буддизм, мистерия, ритуальный танец, язык тела, знаковая и символическая система.

SYMBOLIC AND ALLEGORICAL IMAGES OF THE *TSAM* DANCE LANGUAGE

*Li Wang*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Ploshchad, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

Tsam is a religious ritual action that originated in Tibet and became widespread in the Buddhist world. In terms of artistic forms, *Tsam* includes choreography, music, costumes and masks. To express the “dialogue between gods and people,” *Tsam* relies on body, sound, and feelings, and demonstrates a high degree of connection between dance art and religion. It can be described as art in religion, religion in art. The article shows how studying all aspects of dance language contributes to understanding its semantic content. Thanks to the special dance movements of the ritual dance of the *Tsam mystery*, believers learn Buddhist teachings.

Keywords: *Tsam*, Tibetan Buddhism, mystery, ritual dance, body language, sign and symbolic system.

Буддизм как религиозно-философская система стал важной основой индо-буддийской цивилизации, в поле притяжения которой оказались разные страны и народы. Учение Будды распространялось и усваивалось этими народами разными способами. Наличие огромного свода канонических текстов, глубоких философских комментариев к ним, увлекательные проповеди великих учителей буддизма, аскетическая практика отшельников, пышные буддийские храмовые ритуалы, народные моления и обряды подношения буддам в купе оказывали огромное влияние на принятие буддизма в том или ином регионе. Все многочисленные способы распространения буддийского учения сводились к одной конечной и благородной цели — освободить от страданий каждого человека и дать ему возможность обрести счастливое состояние просветления. Среди множества способов познания сути буддийского учения существует и такой, в котором органично присутствуют философия, ритуал, психотехническая практика и искусство. Это религиозная мистерия, сформировавшаяся в Тибете и названная «Цам» (от тибетского «чам» — игра, танец¹). Действо проходило при монастырях; участники (монахи) надевали для его исполнения костюмы и маски, представляя различных персонажей, в том числе и божеств буддийского пантеона, и играли спектакль-мистирию.

Подобно другим древним цивилизациям, к примеру, греческой или персидской, имевших прототипы религиозных церемоний в виде мистерийных типов театрального действия, тибетский Цам также обращен к культовым действиям, обрядовым играм, связанным с поклонением божествам и умершим предкам, обрядам жизненного цикла и календарным праздникам, уходящим своими корнями в добуддийские древние верования [1, с. 73]. Цам представляет собой синкретическую форму зрелищного искусства, соединяющую в себе речитацию, жест, танец и ритуал, сопровождаемые игрой на длинных трубах, барабанах и тарелках.

Для стабилизации положения буддизма и его укрепления во внутренней и внешней политике в середине VIII века тибетский царь Трисонг Децэн пригласил из Индии прославленного учителя буддийской тантры Падмасамбхаву [2, с. 13]. Прибывший в Тибет гуру Падмасамбхава столкнулся с укоренившимися в тибетском обществе древним верованием Бон. Придерживаясь мягких

¹ В российском востоковедении сложилась практика давать это слово в транскрипции «цам».

методов воздействия, он позволил буддизму перенять некоторые практики национального тибетского вероучения.

Согласно традиции буддизма во время закладки фундамента первого буддийского монастыря Самье в Тибете Падмасамбхава лично исполнил на чистой земле будущей обители удивительный тантрический танец. Считается, что этот танец некогда был исполнен самим Буддой Шакьямуни [3, с. 268]. В цаме монахи, действуя как различные свирепые или добрые божества, совершают определенные ритуальные движения, тем самым всякий раз вращают круг дхарм под музыку в тантрическом танце.

В памятниках тибетской литературы сохранились записи о цаме, созданном гуру Падмасамбхавой. В тексте «наставлений» Падмасамбхавы говорится, что он «первым использовал форму танца, чтобы представить покорение демонов» [4, с. 167]. В другом сочинении сказано: «Падмасамбхава, первым использовал танец в обрядах укрощения злых демонов» [5, с. 86]. «Записки царских сановников Тибета» содержат в себе следующее: «Лотосорождённый подчинил всех восьмерых божеств (дхармапал), принудил их дать клятву, установил то, что может приноситься в жертву богам, молвил умиряющие злобу слова и в пустоте исполнил ваджрный (алмазный) танец» [6, с. 73].

Все приведенные цитаты открывают нам изначальное содержание Цама как ритуального действия. С одной стороны, они свидетельствуют о том, что в основе Цама лежит мифологизированная история распространения буддизма в Тибете, точнее, история борьбы или усмирения демонов великим мастером тантры Падмасамбхавой. С другой стороны, это мистериальное действие является своеобразным инструментом для передачи учения тантрического буддизма.

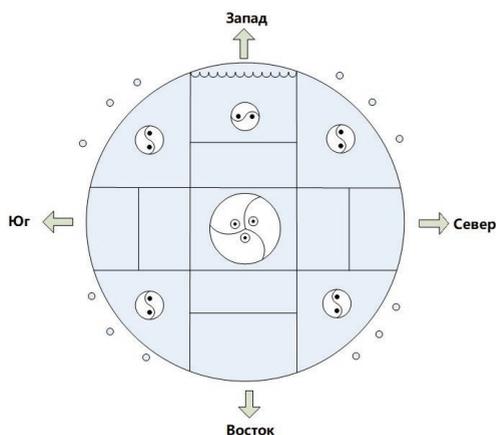
По мнению Хэ Юнцая, в Тибете издавна существовало три типа танцев: народные, придворные и храмовые ритуальные танцы [7, с. 46]. Цам, представляющий храмовый ритуальный танец, в результате своего исторического развития обрел уникальную и законченную форму. Среди трудов одного из учителей кагью Гунчжу Юньдан Гьяцо (1813–1899) есть сочинение «Средоточие знаний», в котором он дает характеристику храмовым ритуальным танцам [8]. По его мнению, все храмовые танцы должны состоять из девяти танцевальных техник, разделяющихся на три группы поз, — телесных, словесных и смысловых. Три телесные позы, в свою очередь, подразделяются на очаровательную, героическую и отвратительную. Три словесные позы — на свирепую, нелепую и ужасную; три смысловые позы — на позы сострадания, могущества и мягкости [8, с. 31–52]. Такая условная группировка танцевальных техник, по всей видимости, соотносится с традиционной для буддийского учения классификацией благих и греховных деяний, совершаемых человеком с помощью трех «дверей» — тела, речи и ума.

Танцевальные движения ритуального танца цам обычно не выходят за рамки указанных техник, но отличаются разнообразием: медленные и плавные движения служат для демонстрации мягкой силы; четкие и энергичные — символизируют смелость и бесстрашие; резкие и быстрые — выражают гнев. Монахи, исполнители цам, проходят соответствующее обучение танцам и обладают актерскими способностями воплощения характера, соответствующего маске персонажа, чувствуют соответствие тех или иных танцевальных поз музыкальному сопровождению из духовых и ударных инструментов.

Цам как особая форма ритуального танца неизменно сочетает в себе религиозное и художественное начала. В его основе лежит танцевальная структура, которая выражается языком тела, особым одеянием и специфической маской персонажа. Однако в качестве смыслового ядра мистериального действия выступают базовые установки буддизма. Цам при помощи языка танца визуализирует и облегчает понимание глубоких и сложных для восприятия философско-религиозных доктрин.

Специфичное религиозное содержание цам требует соблюдения строгих канонических танцевальных движениях, оформлении костюмов, музыкальном сопровождении и танцевальном исполнении. В качестве примера рассмотрим ритуальный цам храма Гадан Дунчжулин², который проводится на площади перед главным храмом монастыря. Место исполнения обозначается большим кругом, символизирующим «Чистые земли» Будд или мандалу [9, с. 33–62] (см.: илл. 1).

Круг создает особое мистическое пространство для тантрической церемонии и определяет область его воздействия. Как подчеркивает исследователь Сян Цзянтао, в круге ритуальные танцевальные движения становятся своеобразными трансляторами духовного наставления и проявляются в качестве индивидуального религиозного опыта [10, с. 108]. Исполнители и зрители цам погружаются в особое трансное эмоционально-психологическое состояние.



Илл. 1. Карта-схема религиозных установлений ритуала Цам и танцевальных линий, используемых в нем

² Храм построен в 1667 году и сначала был известен как «Храм на берегу Журавлиного озера» («Чунчонг Куоган»).

Ритуальное движение и выразительные позы представляют собой ключевые элементы цам. При этом содержание конкретного цам должно быть передано языком танца в «тесной координации тела, речи и ума» [11, с. 141].

Каждый вид мистерии Цама имеет свои особенности, связанные с различиями религиозного учения тех или иных монастырей и школ. Также в основе разных видов Цама лежат различные буддийские религиозно-мифологические сюжеты, исходя из которых определяется, из каких частей будет состоять цам, и количество его исполнителей. В итоге разные танцы, входящие в цам, объединяются единым содержанием ритуального действия. Каждая часть танца состоит из сольного, дуэтного и группового (3-4 исполнителя) выступлений и танцев больших групп исполнителей, из которых формируются единая система разновидностей ритуальной мистерии Цам.

Основные танцевальные движения, используемые в цаме: «поступь тигра» (поступь-поведение, где мягкое наступает на твердое); «прыжок льва»; «расправленные руки-крылья»; маховые движения обеими руками вправо и влево; «расправленные крылья» и поворот вокруг своей оси; обхват поясницы двумя руками; «подпираание неба одной рукой»; движение, когда две руки поднимаются по направлению ветра, после чего выполняется поворот в приседе; поворот с приседом; поза «натяннутая тетива лука».

Изобразительные позы следующие: «Нога птицы Шанъян³»; «Сокол, расправляющий крылья», «Стреляющий в дикого гуся, исследует море»; «Лицом к ветру расправить крылья»; вытягивание ног, отведение ладоней и т. п. Эти движения и позы складываются в небольшие комбинации в соответствии с сюжетом и содержанием танца цам, объединяются в один относительно завершённый танцевальный фрагмент.

В целом ключевые особенности цам заключаются в характерности его движений, символической наполненности танцевальных поз, внимании к организации сценических мизансцен, в быстроте и ловкости, а также в пластичности.

Основные движения включают раскачивание, скручивание, встряхивание и подрагивание. Движения ног — прыжки, переходы, подпрыгивания, перемещения и т. д. В неподвижном состоянии центр тяжести переносится на одну ногу, в то время как другая согнута и приподнята вперед, носки естественно выгнуты; верхняя часть тела — стройная и прямая, вся поза — свободная и легкая. Жесты рук очень богаты и разнообразны. В основном они имитируют различные положения (мудры) рук Будд и имеют определенные значения. Руки могут подниматься вверх, приподниматься, резко отбрасываться и т. п. [12, с. 29].

³ Шанъян — мифическое существо в китайской мифологии. Дождевая птица, или Птица дождя.

Техника движений достаточно сложна: есть повороты, падения, кувырки, перекаты, удары, лазание, раскачивание и т. п. (см.: илл. 2–7).

Илл. 2–7. Характерные танцевальные движения цам⁴

Илл. 2.

Натянутый носок отрывается от земли под углом 45° , после чего сгибается колено левой ноги, руки держатся в «подготовительном» состоянии.



Илл. 3.

Левая нога делает шаг вперед, изменяется центр тяжести тела, и вес тела переносится на переднюю ногу, после чего выполняется несколько шагов вперед. Позиция рук сохраняется.



Илл. 4.

Левая стопа четыре раза переступает на месте, после чего выполняется четверть оборота на 90° ; затем выполняются «косолапые» шаги. Одновременно руки медленно раздвигаются в стороны и приобретают позицию «расправленных крыльев», после чего запястье правой руки выворачивается, и на развернутой вверх ладони становится виден нож.



⁴ Иллюстрации взяты из «Полного собрания народных танцев народностей Китая» (Том «Тибет»). Художник: Лю Кайфу.

Илл. 5.

Левая нога опускается как опорная. С опорой на ногу один раз выполняется прыжок. Колено правой ноги согнуто, носок натянут на себя, нога поднята вперед, правая рука помещается наискось перед туловищем, левая рука отведена вбок и вытянута, корпус скручивается вправо, голова обращена к правой руке. Два человека, опираясь друг на друга, стоят спинами друг к другу. Их поднятые правые руки перекрещиваются, взгляды направлены в противоположные стороны.



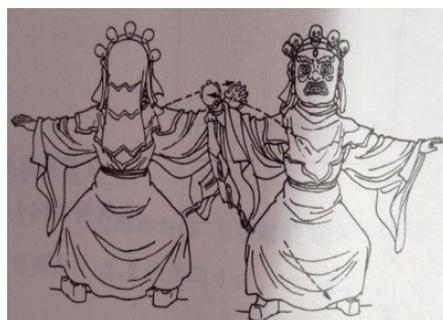
Илл. 6.

Правой ногой делается шаг вправо, левой ногой с натянутым носком выполняется прыжок, левая нога при этом — опорная. Затем она ставится на землю. Корпус и голова поворачиваются влево, взгляд направлен на партнера.



Илл. 7.

Исполнители стоят лицом к лицу и бок о бок. Их левые ноги переставляются на один шаг влево, и они приседают в форме китайской цифры восемь (八). Одновременно их руки вытянуты в положении «расправленных крыльев». Запястья рук исполнителей пересекаются.



Отметим еще очень важную особенность ритуала Цам: почти во всех танцевальных фрагментах присутствует так называемый «нулевой танец» — ситуация, когда все части тела находятся в «нулевой динамике» (иногда сопровождаемой «нулевым дыханием»).

В концепции танцевального действия «нулевой танец» является противоположностью «динамическому». Статичная поза в цаме чрезвычайно важна. Именно она является главной характеристикой Цама как религиозно-танцевального действия, поскольку выражает основные идеи буддизма — сложную психофизическую систему взаимосвязи «человек – божество»; представления о страдании как основном свойстве земной жизни и постепенном отходе от чувственных устремлений; медитативную практику «сосредоточения» как единственно верного пути, ведущего к просветлению через океан страданий сансары.

Другой специфической особенностью цама является его приверженность к круговой структуре. Круг — своеобразный символ бесконечной повторяемости. В буддизме он также сопряжен с понятием безначального и бесконечного потока рождений в сансаре. Цам как религиозный ритуал, с точки зрения экстатичного состояния его исполнителей, их движений, темпа и ритма, есть отражение того, что в буддизме именуется «Кругом сансары», имеющим также и свое иконографическое воплощение. Общая форма цама, его танцевальные линии, психофизическое состояние исполнителей, одиночные и групповые танцы включены в буддийское понятие безначального и бесконечного круговорота сансары.

Жесты рук являются вспомогательными по отношению к шагам. Определенные жесты рук, складывающиеся в мудру пальцев, передают сокровенный смысл религиозного танца. Динамичные или статичные образы цама всегда подчеркивают «круговой» ритм движения, воплощающий собой буддийскую концепцию безначального и бесконечного круговорота сансары. Посредством тантрического ритуального танца Цам верующие познают буддийское учение, которое помогает им сделать их существование в сансаре более осознанным, обрести возможность освобождения от страданий и достичь просветления.

Со Вэньцин, описывая значения масок в тибетском буддизме, отмечает, что маски, используемые в цаме, создают дистанцию между исполнителями и зрителями [13, с. 60]. Благодаря этой дистанции возникает ощущение непроницаемости, неуловимости, туманности и бесконечности. Это позволяет исполнителям с помощью маски не только придерживаться канонических требований, но и выразить свою индивидуальность. Когда исполнители-монахи и почитатели-миряне находятся в некоторой пространственной перспективе друг от друга, разделенные масками, они невольно начинают выделять предметы и себя, отбрасывают предубеждения и предрассудки, отрекаются от привычки постоянного пребывания в обыденной действительности и начинают осознавать наличие в себе природы Будды. В итоге такая перспектива, созданная маской, символизирует конечность жизни и неизбежность смерти, две

составляющие одного круга сансары (мысли соединяются воедино). Кроме того, за маской скрывается напряжение жизни: жизнь и смерть. Маска в ритуале — предмет веры. Она отражает содержание ритуала, выраженное игровым моделированием означаемого образа. Это сакральный, религиозный знак со всеми вытекающими отсюда отношениями, взаимодействиями (обязательностью, регламентированностью, знаком перемены внешности и неузнаваемости, ибо перемена внешности — неперменное условие ритуала, форма отделения участника ритуала от реального мира).

В буддизме постулат о не вечности всего сущего является одним из базовых разделов его учения. Наставление о неизбежности смерти — это первая тема, которую должен постичь каждый, кто вступает на путь буддийского спасения. Так называемое учение о пребывании в промежуточном состоянии, или бардо, подразумевает целый ряд сложных действий, необходимых для успешного преодоления через смерть состояния, когда предыдущее воплощение уже завершилось, а последующее еще не появилось. Поэтому в содержании цам обязательно присутствуют сцены уничтожения линги (лингама)⁵, что, как пишет Юэ Лан, символизирует препятствия на пути к новому обретению благой формы рождения [14, с. 257].

Таким образом, мистерия Цам как составная традиция буддизма в форме ритуального представления является одним из особых тантрических методов, ведущих к достижению конечной цели для любого буддиста, — просветлению. Как отмечают современные буддологи, одним из главных принципов буддийских школ является невербальная («от сердца к сердцу») передача метода просветления от самого Будды современным носителям религиозной традиции буддизма. Если интерпретировать это понятие в терминах современной психологии, то его следует рассматривать как особый вид измененного состояния сознания, достигающегося с помощью различных форм медитации: как внешне пассивных, так и активно динамических (ритуального танца с элементами вращения, смысловыми позами и жестами).

Посредством тантрического ритуального танца цам верующие познают буддийское учение, которое помогает им сделать их существование в сансаре более осознанным и с помощью благих заслуг обрести возможность освобождения от страданий и достичь просветления.

⁵ Линга, лингам в монгольском и бурятском ламаизме — изготовленная из теста или нарисованная на бумаге фигурка обнаженного человека, выступающая как символ врага веры и олицетворение человеческих грехов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Батнасангийн С.* Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 72–75.
2. *Вэй Кансай.* Перевод с примечаниями книги «Вэй Се» / пер. Бама Басанг Вангдуй. Лхаса: Тибетское народное издательство, 2012. 161 с. На кит. яз. [韦囊赛.译:巴擦·巴桑旺堆.《韦协》译注.西藏人民出版社.2012.161页].
3. *Ба Селанг.* Завещание. Ба. Лхаса: Народное издательство, 1982. 458 с. На тибет. яз. [dra' ser nang 《dba' bzhed》 mi rigs dpe skrun khang. 1982. 458].
4. Жизнь и освобождение Падмасамбхавы. 1987. 598 с. На тибет. яз. [《pad ma bka' thang》 drug pa le'u bcu.lam lugs lag bstar byas wol thu bhod ri gnyan btsan lha 1987 lo p. 598].
5. Пять священных заповедей. Раздел 1. Злые и добрые духи. 1986. 687 с. На монгол. яз. [Tavan maxbodin suurgaal. nèigduugar buleg. čuutgèr sajxlsnee xsege. 1986 one 687 xuidas].
6. *Далай-лама V.* Записки царских сановников Тибета / пер. Лю Ицяннь. Пекин: Национальное издательство, 2000. 356 с. На кит. яз. [五世达赖喇嘛·《西藏王臣记》·刘立千译·民族出版社·北京·2000·356页].
7. *Хэ Юнцай.* Введение в тибетский танец. Китайский Тибет. Лхаса: Тибетское народное издательство, 1988. 140 с. На кит. яз. [何永才. – 西藏舞蹈概说. – 西藏人民出版社.拉萨. 1988. 页140].
8. *Гунчжу Юандан Гьяцо.* Собрание знаний. Т. 2. Пекин: Народ. изд-во, 1982. 608 с. На тибет. яз. [Bzo pa mkhas grub rgya mtshos bstan don/_shes bya'i bsdoms 'bor (deb gong ma dang deb 'bring ba, 1982. mi rigs dpe skrun khang.shog ngos. 608].
9. *Тондруб Ванбень.* Исследование тибетских божеств. Пекин: Изд-во социальных наук Китая, 1990. 166 с. На кит. яз. [丹珠昂奔. 藏族神灵论. – 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 166页].
10. *Сян Цзянтао.* Диалог с «душой»: исследование танцев Цама // Лхаса: Вестник Тибетского университета. Тибетология, 2009. № 1. С. 108–111. На кит. яз. [项江涛. 与«灵魂»的对话—关于«羌姆»舞蹈的探析. 西藏大学学报. 2009年第001期. 108–111页].
11. *Бай Янвэй.* Анализ тибетского религиозного танца Цам // Драматический театр. 2015. № 12. С. 141. На кит. яз. [白彦伟. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性分析. 戏剧之家. 2015. 141页].
12. *Камауджи.* Изучение танца Дхармы секты Гелуг тибетского буддизма на примере Цам храма Лонгву в Регонге: дис. ... магистра. Северо-Западный университет национальностей. 2016. 58 с. На кит. яз. [卡毛吉. 藏传佛教格鲁派法舞的研究—以热贡隆务寺“羌姆”为例. 西北民族大学. 2016. 58页].
13. *Со Вэньцин.* Значение масок в жертвоприношениях тибетского буддизма // Вестник Центрального университета национальностей. Пекин: 1998. № 4.

С. 58–62. На кит. яз. [索文清. 面具在藏传佛教祭祀活动中的应用 // 中央民族大学学报. –北京1998. –第四期. 58–62页].

14. Юэ Лан. Значение жизни в Цам тибетского буддизма. Журнал Кайфэнского института образования. 2014. № 3. С. 257–259. На кит. яз. [岳岚. 藏传佛教羌姆中生命的内涵. 开封教育学院学报. 2014. 第三期. 257–259页].

REFERENCES

1. *Batnasangijn S.* Religiozno-istoricheskie nachala mongol'skogo teatra // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. № 320. S. 72–75.
2. *Vej Kansaj.* Perevod s primechanijami knigi «Vej Se» / per. Bama Basang Vangduj. Lhasa: Tibetskoe narodnoe izdatel'stvo, 2012. 161 s. Na kit. yaz. [韦·囊赛. 译: 巴擦·巴桑旺堆. 《韦协》译注. 西藏人民出版社. 2012. 161页].
3. *Ba Selang.* Zaveshchanie. Ba. Lhasa: Narodnoe izdatel'stvo, 1982. 458 s. Na tibet. yaz. [dpa\` ser nang 《dba\` bzhed》 mi rigs dpe skrun khang. 1982. 458].
4. Zhizn' i osvoboždenie Padmasambhavy. 1987. 598 s. Na tibet. yaz. [《pad ma bka\` thang》 drug pa le\`u bu. lam lugs lag bstar byas wol thu bhod ri gnyan btsan lha 1987 lo p. 598].
5. Pyat' svyashchennyh zapovedej. Razdel 1. Zlye i dobre duhi. 1986. 687 s. Na mongol. yaz. [Tavan maxbodoin suurgaal. nèigduugar buleg. čuutgèr sajsxlsnee xsege. 1986 one 687 xuudas].
6. *Dalaj-lama V.* Zapiski carskih sanovnikov Tibeta / per. Lyu Icyan'. Pekin: Nacional'noe izdatel'stvo, 2000. 356 s. Na kit. yaz. [五世达赖喇嘛·《西藏王臣记》·刘立千译·民族出版社·北京·2000·356页].
7. *He Yuncaj.* Vvedenie v tibetskij tanec. Kitajskij Tibet. Lhasa: Tibetskoe narodnoe izdatel'stvo, 1988. 140 s. Na kit. yaz. [何永才. – 西藏舞蹈概说. – 西藏人民出版社. 拉萨. 1988. 页140].
8. *Gunchzhu Yuandan G'yaco.* Sobrańie znaniy. T. 2. Pekin: Narod. izd-vo, 1982. 608 s. Na tibet. yaz. [Bzo pa mkhas grub rgya mtshos bstan don/_shes bya\`i bsdoms\`bor (deb gong ma dang deb\`bring ba, 1982. mi rigs dpe skrun khang.shog ngos. 608].
9. *Tondrub Vanben'.* Issledovanie tibetskih bozhestv. Pekin: Izd-vo social'nyh nauk Kitaya, 1990. 166 s. Na kit. yaz. [丹珠昂奔. 藏族神灵论. – 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 166页].
10. *Syan Czyantao.* Dialog s «dushoj»: issledovanie tancev Cama // Lhasa: Vestnik Tibetskogo universiteta. Tibetologiya, 2009. № 1. S. 108–111. Na kit. yaz. [项江涛. 与“灵魂”的对话—关于“羌姆”舞蹈的探析. 西藏大学学报. 2009年第001期. 108–111页].
11. *Baj Yanvej.* Analiz tibetskogo religioznogo tanca Cam // Dramaticheskij teatr. 2015. № 12. S. 141. Na kit. yaz. [白彦伟. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性分析. 戏剧之家. 2015. 141页].

12. *Kataudzhi*. Izuchenie tanca Dharmy sekty Gelug tibetskogo buddizma na primere Cam hrama Longvu v Regonge: dis. ... magistra. Severo-Zapadnyj universitet nacional'nostej. 2016. 58 s. Na kit. yaz. [卡毛吉. 藏传佛教格鲁派法舞的研究——以热贡隆务寺“羌姆”为例. 西北民族大学. 2016. 58页].
13. *So Ven'cin*. Znachenie masok v zhertvoprinosheniyah tibetskogo buddizma // Vestnik Central'nogo universiteta nacional'nostej. Pekin: 1998. № 4. S. 58–62. Na kit. yaz. [索文清. 面具在藏传佛教祭祀活动中的应用 // 中央民族大学学报. —北京1998. —第四期. 58–62页.].
14. *Yue Lan*. Znachenie zhizni v Cam tibetskogo buddizma. Zhurnal Kajfenskogo instituta obrazovaniya. 2014. № 3. S. 257–259. Na kit. yaz. [岳岚. 藏传佛教羌姆中生命的内涵. 开封教育学院学报. 2014. 第三期. 257–259页].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Ван — аспирант; wangli0608@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Wang — Postgraduate Student, wangli0608@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4586-7439

УДК 159.9+612.76; 792.8

«ДИСЦИПЛИНА АУТЕНТИЧНОГО ДВИЖЕНИЯ» ДЖАНЕТ АДЛЕР: ОТ «ВНУТРЕННЕГО СВИДЕТЕЛЯ» К ПРЯМОМУ ОПЫТУ

*Седова Д. М.*¹

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

«Дисциплина аутентичного движения» обрела порядок и форму благодаря Джанет Адлер (Janet Adler), доктору философии, танцовщице, танцевально-двигательному терапевту. Центральным мотивом в работе Адлер являлась эволюция коммуникативной системы движущегося и свидетеля, а также становление фигуры «поддерживающего внутреннего свидетеля» вместо фигуры «внутреннего критика» у практикующих в обеих ролях через прямое «проживание опыта» (direct experience) с последующей его интеграцией и рефлексией. В статье рассмотрены задачи, относящиеся к обеим ролям, этапы становления «внутреннего свидетеля», значение субъективного опыта и особенности «перцептивного языка» его описания. Проанализировано различие символического и прямого опыта, выявлены сложности, с которыми сталкиваются практикующие, и пути их разрешения.

Ключевые слова: внутренний свидетель, движущийся, дисциплина аутентичного движения, Джанет Адлер, образ, прямой опыт, присутствие, свидетель, соматическая дисциплина, соматическая практика.

DISCIPLINE OF AUTHENTIC MOVEMENT BY JANET ADLER: FROM INNER WITNESS TO DIRECT EXPERIENCE

*Sedova D. M.*¹

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

The discipline of authentic movement gained its structure and form thanks to Janet Adler, Ph.D., dancer and dance movement therapist. The central theme in Adler's work was the evolution of the mover-witness relationship, as well as the development of the supportive inner witness as opposed to the inner critic while practicing both roles — through direct experience, followed by its integration and reflection. The article examines the tasks related to both roles, stages of becoming of inner witness, importance of subjective experience and the peculiarities of “perceptual language” used to describe it. The author analyses the

difference between symbolic and direct experience, as well as the complexities faced by practitioners and ways to resolve them.

Keywords: direct experience, discipline of authentic movement, image, inner witness, Janet Adler, mover, presence, somatic discipline, somatic practice, witness.

В июле 2023 года ушла из жизни основательница «дисциплины аутентичного движения» Джанет Адлер (Janet Adler, 20.02.1941–19.07.2023). Она посвятила более пятидесяти лет исследованию присутствия и сострадательного свидетельствования через соматическое движение.

В юности, будучи ученицей Мэриан Чейс¹, Адлер познакомилась с движением как проявлением бессознательного. Затем — с движением, становящимся осознанным, проводником в которое для неё стала Мэри Старкс Уайтхаус². Третьей важной фигурой в ряду учителей был Джон Уэйр³, психолог, начавший в 1960-е годы разрабатывать модель языка для описания восприятия.

Начиная с 1970 года, Джанет Адлер проводила ретриты, семинары и лекции в университетах и клиниках Северной Америки и Европы. В 1981 году она основала первую школу, посвящённую изучению и практике аутентичного движения, назвав её «Институтом Мэри Старкс Уайтхаус». В 2013 году она инициировала программу постдипломного образования «Круги четырёх», готовящую преподавателей дисциплины аутентичного движения. За десять лет существования программы преподавателями стали тридцать пять человек — из Европы, США, Бразилии и России [1].

Адлер является автором трёх книг, написанных в разные периоды становления практики: «Archiving Backward: the Mystical Initiation of a Contemporary Woman» («Возвращаясь к истокам: Мистическая инициация современной женщины», 1995), «Offering from the Conscious Body: the Discipline of Authentic Movement» («Дары осознанного тела: дисциплина аутентичного движения», 2002), «Intimacy in emptiness: an Evolution of Embodied Consciousness» («Близость в пустоте: эволюция воплощённого сознания», 2022).

¹ Мэриан Чейс (Marian Chase, 1896–1970) — танцовщица, хореограф, одна из основоположниц современной танцевальной терапии.

² Мэри Старкс Уайтхаус (Mary Starks Whitehouse, 1911–1979) — танцовщица, хореограф, юнгианский психоаналитик, основоположница практики «движение в глубину», позже названной аутентичным движением.

³ Труды психолога Джона Уэйра (John Weir, 1913–2006) продолжили развитие идей Зигмунда Фрейда, Вильгельма Райха и Карла Роджерса. Совместно с супругой, Джойс Уэйр, он создал теорию восприятия и язык восприятия, в основе которых лежит глубокое понимание соматической феноменологии и межличностных отношений.

В книге «Дары осознанного тела» Джанет Адлер изложила теорию дисциплины аутентичного движения, выделив три слоя практики: 1) «сначала мы должны работать с *индивидуальным телом*, так как тело является тем самым местом, где сознание соединяется с материей» [2, р. 16]; знакомство с практикой чаще всего начинается через развитие базовой формы, диады: движущийся находится во взаимоотношениях с опытным партнёром, свидетельствующим его движение; 2) *коллективное тело*, «работа группы происходит благодаря воле каждого из её участников открыться и выйти за пределы индивидуального, отдельного “я”, а также желанию участвовать в общем групповом процессе» [3]; 3) *осознанное тело*; здесь идёт речь об энергетических явлениях и прямом опыте, феномене, возникающем при «растворении» внутреннего свидетеля и тесно связанным с понятием «присутствие»⁴: «Когда мы присутствуем, очевидным становится нечто большее, чем детали нашей личной истории, запечатлённые в материи тела. Детали личной истории останутся неизменными, но благодаря росту осознанности отношение к ним может меняться. Эта трансформация происходит в классе: благодаря тому, что нас видят, — мы видим, мы чувствуем, и мы причастны» [2, р. 118]. Попадание в осознанное тело может случаться на разных этапах практики, и в индивидуальной, и в групповой работе.

Фрагменты работы Джанет Адлер задокументированы в фильмах: «Looking for me» («В поисках меня», 1968) — об опыте взаимодействия с детьми-аутистами; «Still Looking» («Всё ещё в поисках», 1998) — о практике аутентичного движения. В 2022 году Йенсом Вазелем, берлинским режиссером и фотографом, был снят фильм-посвящение «СВЕТ. Пять дней с Джанет Адлер» [5].

Теоретико-методологическими основами исследования являются публикации Джанет Адлер о значении отношений внутри диады «движущийся – свидетель», этапах развития движущегося, сознании свидетеля и мистических аспектах дисциплины аутентичного движения [6; 7; 8; 9; 10; 11]; Линды Хартли⁵ (Linda Hartley) — об исследовании прямого опыта и препятствий на пути

⁴ «Присутствие — одна из категорий научно-философской парадигмы XX века, связанная с категорией бытия как становления, не мыслится без вещественности, обеспечение которой возможно только через телесность. Бытие как становление соотносится с настоящим, которое ещё не будущее и уже не прошлое» [4, с. 32].

⁵ Линда Хартли (Linda Hartley) — сертифицированный специалист Body-Mind Centering, танцевательный психотерапевт, терапевт соматического движения. Основательница и директор Института IBMT / Institute for Integrative Bodywork and Movement Therapy (Институт интегративной работы с телом и терапии движением, Великобритания) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ibmtrussia.ru/> (дата обращения: 13.11.2022).

к нему [12, 13, 14]; Пола Сэджер⁶ (Paula Sager) — о феноменологическом исследовании сознания свидетеля [3; 15]; Андреа Олсен⁷ (Andrea Olsen) — о наблюдении и движении [16]; Кире Хесс (Kira Hess) — о потенциале свидетельствования [17], а также статьи Корнелии Шмитц⁸ (Cornelia Schmitz) и Тины Стромстед⁹ (Tina Stromsted) о практике аутентичного движения [18; 19]. В российской науке знания о методе аутентичного движения представлены в работе А. Гиршона [20] и статьях И. Бирюковой [21].

Сессия движения: движущийся

Адлер делала акцент на том, что начало сессии аутентичного движения является началом двух параллельных процессов проживания опыта: первый — процесс движущегося, второй — процесс свидетеля.

Процесс движущегося начинается с «желания быть увиденным в присутствии свидетеля» [3] и понимания, что нет никаких готовых форм для движения или проявления. В состоянии покоя, закрывая глаза, движущийся учится распознавать телесные импульсы, ощущаемые в моменте времени, и отмечать те, за которыми он последует в движение, — будь то образ, мысль, звук или воспоминание. К импульсам, которые всегда есть в теле, И. Смирнова, практик аутентичного движения, отнесла динамический баланс, дыхание, микросокращения мышц, телесные желания, телесные неудобства [22]. Перед движущимся стоит задача по мере возможности перестать смещать себя в пространстве, исключить волю из движения и направить её на созерцание. Вместо того, чтобы выдумать движение или проиллюстрировать своё состояние, движущийся старается дождаться такого соматического импульса, который он не сможет игнорировать. Далее есть как минимум две возможности: затормозить этот импульс и наблюдать его удерживание или последовать за ним и дать ему быть выраженным в движении, звучании, отсутствии движения, определённом состоянии, физическом или эмоциональном.

Л. Хартли отмечала, что благодаря своей мудрости, тело рассказывает историю, которая нуждается в том, чтобы быть рассказанной именно в этот момент:

⁶ Пола Сэджер (Paula Sager) — преподаватель телесных и созерцательных практик, писательница. Ее практика и обучение у Джанет Адлер начались в 1994 году. Является преподавателем «Circles of Four» («Круги четырёх»), программы подготовки учителей дисциплины.

⁷ Андреа Олсен (Andrea Olsen) — перформер, преподаватель телесных практик, писательница.

⁸ Корнелия Шмитц (Cornelia Schmitz) имеет образование в различных направлениях психотерапии, танца, движения и работы с телом.

⁹ Тина Стромстед (Tina Stromsted) — доктор философии, юнгианский психоаналитик, соматический психотерапевт, сертифицированный танцевальный терапевт.

«Воспоминания, образы из сновидений, глубокие чувства, архетипические энергии, древнее знание, ритуал, песня, смех или слёзы, целительные моменты могут пробудиться и найти своё выражение через тело» [12].

Также движущийся учится осознавать опыт, сопутствующий движению в присутствии свидетеля (эмоции, ощущения, наличие и влияние ранее неисследованных мыслей, появляющихся через отношения со свидетелем). На проживание опыта движущимся влияет проживание опыта свидетелем; «втелесное» [23] присутствие свидетеля позволяет движущемуся сдать непрерывному потоку информации из бессознательного.

Сначала движущийся учится опираться на присутствие *внешнего свидетеля*. Вытесняя строгого внутреннего критика, он возвращает поддерживающую фигуру *внутреннего свидетеля* — способность быть в присутствии и осознании момента, какой бы материал ни поднимался внутри, место ясного и сострадательного понимания, неосуждающего принятия. Из этой точки движущийся может делать выбор и следовать своей воле, когда пожелает [13].

Постепенно движущийся, вовлечённый в диадическую динамику взаимодействия, чувствует себя в достаточной безопасности относительно своего движения и внутренних переживаний, рождается желание увидеть другого, быть в отношениях с другими движущимися и, возможно, с несколькими свидетелями — без потери связи с собой.

В моменты успокоения ума опыт единения внутреннего свидетеля с движущимся-Я может привести к состоянию *присутствия*, где сознание полностью пробуждено и является опытом бытия, осознанного тела, «втелесностью» [23].

Сессия движения: внешний свидетель

Свидетельствование — механизм, который стоит изучить отдельно. Слово «свидетельствовать» часто используется взаимозаменяемо с множеством других слов со схожей семантикой: видеть, смотреть, наблюдать, следить и т. д. Кира Хесс отмечала, что в поле телесно-двигательных практик существует ясное отличие в использовании слова «свидетельствовать»: в нём заключена больша́я глубина, свидетельствование — сложный акт, требующий от человека большего, чем только вовлечение зрения. Свидетельствовать — значит выйти за рамки простого наблюдения за движением к многогранному соединению с другим и с самим собой [17].

Свидетель в аутентичном движении имеет большое значение. Несмотря на то, что свидетель — это человек, обычно сидящий за краем пространства движения, его присутствие делает опыт движущегося видимым, проявленным. «Свидетель смотрит, участвуя, но не руководя, сотрудничая, но не выбирая» [24, р. 55], так, чтобы импульсы сознания движущегося могли направлять

сессию. Свидетель созерцает движущегося и в то же время старается давать себе самому настолько же полное внимание, насколько может: отмечает свои собственные проприоцептивные или кинестетические переживания в теле, эмоции, чувства, воспоминания и образы, которые в нём пробуждаются. Чтобы быть в эффективном внимании к другому, он должен уметь быть во внимании к себе. Помимо этого, свидетель учится различать и присваивать свои проекции, интерпретации и оценочные суждения, находить их источник в собственном сознании. «В моей голове может возникнуть образ, или ко мне может прийти какая-то история, когда я свидетельствую движение. Всё это распознаётся мной как мой собственный опыт» [12].

Отсутствие оценивания не означает, что свидетель остаётся нейтральным, свидетель — человек, он смотрит на движущегося с сопереживанием, эмпатией. Физические и психические реакции свидетеля рождаются и процессом свидетельствования движущегося, и проживанием своего собственного процесса [17].

Осваивая опыт свидетельствования, практик возвращает своего *Внутреннего Свидетеля*. Потребность быть ясно видимым другим трансформируется в потребность ясно видеть другого: «Как свидетель, я стараюсь дать движущемуся настолько полное внимание, насколько это возможно. Я отмечаю движения, которые он совершает. Это важно, поскольку тело — основа процесса, и для того, чтобы материал был интегрирован, после проживания телесного, процесс должен быть воскрешён в памяти» [12]. Есть стремление пройти путь: от проживания в теле, через язык — к осознанию.

Сессия говорения и слушания

Эволюция индивидуального сознания в дисциплине происходит через отношения движущийся-свидетель и базируется на развитии воплощённого *внутреннего свидетеля*. И индивидуальная и групповая работа включают две формы последовательной ритуальной практики: за движением и свидетельствованием следуют говорение и слушание [15]. Говорение позволяет начать осознавать, обдумывать и интегрировать соматическое проживание.

Линда Хартли в статье «Исследование прямого опыта» [12] обозначила первостепенной задачей для свидетеля научение проявлять сострадание к самому себе, не осуждать себя за осуждение других; причиной этому является то, что невозможно принимать других, не научившись принимать себя. Вторая задача — озвучивать свой опыт так, чтобы создать пространство и свободу, где движущийся может встретиться с собственной правдой. Решающее значение имеет то, какие слова практикующие подбирают для описания прямого опыта, непосредственного проживания.

Обучение Адлер у Джона Уэйра способствовало прорастанию «перцептивного языка» (Perception Language) в дисциплину. Язык восприятия даёт

понять — и говорящему, и собеседнику, — что мы никогда не описываем реальность, а описываем свой субъективный опыт проживания реальности или свою интерпретацию происходящих событий, то есть описываем не «мир снаружи», а скорее «мир внутри». Язык восприятия исключает всякую похвалу и порицание. В сессии говорения практикующим рекомендуется использовать фразы, помогающие называть и присваивать опыт: «я чувствую», «я вижу», «я ощущаю».

Желание словами описать переживание целостности сознания часто становится непосильной задачей, особенно, если это новый опыт для нервной системы. В сессии говорения движущийся использует первое лицо и настоящее время, воспроизводя процесс движения (или его часть) снова, на этот раз — через речь: стремится озвучить опыт, проживая его в «сейчас», а не описать его как воспоминание о прошлом. Перед говорящим стоит сложная задача — подбирать такие слова, которые помогают случиться трансформации — от слов, несущих символическое значение, к словам, которые энергетически являют свой смысл через вибрации.

В опыте проживания движения, когда бессознательное говорит прямо через тело, некоторые движения или положения трудно вспомнить, некоторые — более развиты, а другие — доступны ясному осознанию, они возвращаются вновь и вновь и могут быть использованы для творческого процесса [16].

Внутренний свидетель

В статье «Путешествие внутреннего свидетеля» [15] Пола Сэджер описала проведённое ею феноменологическое исследование созревания внутреннего свидетеля как у движущегося, так и у свидетеля, и сформулировала три этапа процесса: 1) движущийся обнаруживает, что существуют два способа самосознания. Первый — знакомый опыт внутреннего присутствия, голос, который что-то комментирует, тяготея в сторону критики и осуждения. Другой голос — более благожелательный, сострадательный, присутствие, которое замечает, наблюдает и помогает запомнить; 2) внутренний свидетель движущегося, уже способный поддерживать на разных уровнях, отделяется от голоса внутреннего критика; «движущийся увлекается вопросами о чувстве авторства, опыте бытия движимым, который приписывается чему-то иному, нежели “Я”, тому, что заставляет движение случаться» [15]. Крепнет соединённость движущегося с собственным внутренним процессом, возрастает интерес и осознанность по отношению к другим движущимся, и снижается интерес к внешнему свидетелю. Свидетель, в свою очередь, готов уделять больше внимания поддержке движущегося; 3) отношения движущегося и свидетеля становятся более соучастствующими и сотрудничающими. Движущийся переживает «единое поле», «синергию связи», «интерсубъективное поле контейнера», «нечто третье»,

“объединённого движущегося-свидетеля”» [12]. Свидетель всё больше осознаёт внутреннего свидетеля во время свидетельствования других, переживает состояние целостности, которое «позволяет отличать опыт себя как внутреннего свидетеля, смотрящего внутрь, и опыт себя как внешнего свидетеля, смотрящего вовне» [12].

Прямой опыт

В дисциплине аутентичного движения изучается различие *символического опыта* и прямого, *непосредственного проживания* (direct experience). Прямой опыт рассматривается Адлер как объединяющий феномен, который происходит, когда растворяется внутренний свидетель. Это осознание и погружение в непередаваемый опыт недвойственности [7]. В прямом проживании нет философии, аналитического исследования, нет языка или способа повествования. Изначально это приглашение шагнуть в пустоту: отказаться от образов себя, идентификации себя с чем-то, что известно.

Закрыв глаза и направив внимание внутрь, движущийся создаёт намерение оставаться в присутствии, практиковать искусство сосредоточенности: «Значение или смысл невозможно узнать, пока не случится сам момент осознанного воплощения. Мы верим в то, что озарение возникнет внутри естественного, синхронистического порядка внутреннего процесса, проявляющегося на интуитивном уровне. В то же время возникает стремление развивать воплощённое присутствие. Когда такое случается, концептуальные или символические способы познания вновь возникают на поверхности нашего сознания, чтобы поддержать, подтвердить и обогатить интуитивное знание» [8].

Ф. Э. Воган (F. E. Vaughan) определила *интуицию* как мудрость, которая возникает из бесформенности и тишины; в то время как *воображение* — транспортное средство, проводник, с помощью которого интуиция находит выражение в жизни, оно концептуально по природе и придаёт форму бесформенному [25].

Когда ум жаждет ухватить смысл, вспыхивает воображение, появляются зрительные образы. В этот момент движущемуся или свидетелю предстоит сделать выбор: развивать образ дальше или остаться с телесным опытом, осознавая образ, но не вовлекаясь в него. Практикующие с опытом выбирают второй путь.

Воплощение визуального образа

Адлер признавала содержание образа второстепенным вне зависимости от того, насколько оно захватывающе, насколько наполнено архетипами, насколько необычно подразумеваемое значение: «Оно вторично по сравнению с ощущаемым, воплощённым опытом, который проявляется по мере того,

как образ становится “видимым”. Важна энергия, которая движется внутри тела и формирует образ, энергия, приводящая к подлинным изменениям, а не история, которую выражает этот образ» [8]. В связи с этим она выделила четыре способа, к которым может обратиться движущийся, встретившись с визуальным образом и придерживаясь намерения оставаться в теле: 1) когда движущийся видит образ за пределами себя, *образ, который не переживается в теле*, в случае, когда *нет осязаемой связи между образом и телесной осознанностью*. Движущемуся рекомендуется, осозная образ, как можно подробнее отмечать телесные ощущения; 2) *зрительный образ появляется за пределами тела*. Движущийся может попробовать сделать образ частью телесного опыта, начав ощущать его качества (текстуру, движение), и тренируется различать, как он проживает опыт: а) когда образ входит в тело снаружи, и движущийся оказывается движим им; б) когда движущийся сознательно идёт по направлению к образу, который он видит, входит в него и затем оказывается движим этим образом; 3) *образ или последовательность образов формируются самим движением, в теле спонтанно рождаются ощущения в связи с образом*. Движущийся познаёт образ напрямую, воплощая его. Этот опыт отличается от предыдущего способа «войти в образ» или «приблизить образ к себе», когда образ находится за пределами «я». В этом случае проживание направляется не зрительными стимулами, а интуитивным знанием, рассеивается сосредоточенность на сущности своего «я» и на ассоциативном материале; 4) *движущийся находится внутри воплощаемого образа и движим его формами*. Отличие от предыдущего способа состоит в том, что здесь движущийся следует за телом, пока оно формирует образы, — двигаясь внутри них и через них в проживание опыта, в котором больше нет форм, нет «я», нет ничего, а есть только непосредственное проживание пустоты.

Помимо обозначенных четырёх, Адлер описала ещё один способ, в котором *образ отсутствует*: «В этом опыте есть живое осознание тела, с ясным ощущением размещения его в пространстве, без каких-либо указаний от телесной формы или образа. Это тело, знающее — без каких-либо символических отсылок, повествовательного языка или восприятия через эго, — что непосредственный опыт проявляется именно сейчас. Если какие-либо слова произносятся после подобного опыта, в этой ситуации они кажутся оформленными интуитивным знанием, а не символическими формулировками. Внутренний свидетель становится ясным, он молчит и лишь осознаёт, как движущийся пробуждается к состоянию единства, к опыту, который он воспринимает как сакральный» [8].

С течением времени практикующий в роли движущегося, а затем и в роли внешнего свидетеля, испытывает состояния сознания, «в которых все границы, описывающие все отношения внутри и снаружи, исчезают» [2, р. 19]. «Такие моменты соединяют пустого движущегося и пустого свидетеля с целостностью

внутри них самих, отражённой в присутствии друг друга. Нет необходимости кому-то быть увиденным другим, когда непосредственный опыт постоянного свидетеля трансформируется в аутентичное присутствие» [11].

Отдаление от прямого опыта

По мнению Линды Хартли [12], присутствию в моменте, прямому опыту препятствует процесс постоянного воссоздания эго, застревания в своей позиции, деление опыта на хороший и плохой, цепляние за привычное. Ею проведена параллель с буддизмом, где обозначены пять составляющих развития Эго, называемых скандхами¹⁰: 1) *форма*. Все явления, включая образы, проекции, воспринимаются через ощущения и мышление как *застывшие формы существования*. Они производят впечатление большей материальности и, соответственно, большей управляемости, а также иллюзию постоянства мира; 2) *ощущение / чувство*. На этом этапе происходит идентификация созданных форм и образов как дружественных, враждебных или нейтральных, углубляется двойственность позиции; 3) *представление / восприятие*. Здесь процессы автоматически снабжаются «этикетками», «ярлыками», происходит цепляние за ошибочное чувство реальности через проекции и оценки; 4) *формирование / интеллект*. Включаются паттерны тела-ума, установки и эмоции. Вместо восприятия — продумывание, ассоциирование, вспоминание, развитие идей и внутреннего диалога, что уводит от проживания момента; 5) *сознание / разум*. Это безостановочный поток неформленных мыслей, врывающийся в сознание будто бы из ниоткуда, он включает в себя все формы, сенсорное восприятие, чувства и мыслительные модели предыдущих этапов; им поддерживается действие механизма эго.

«Практика и терпение приводит к тому, что в движении скандх начинают появляться бреши, и тогда на мгновение мы перестаём перемещаться от одной скандхи к следующей, и следующей. <...> Когда мы просто позволяем быть всему происходящему, в его естественности и простоте, пространство снова начинает открываться» [12].

По мере того, как углубляется доверие к Внешнему Свидетелю и Внутреннему Свидетелю, Движущийся продолжает обнаруживать движения, исходящие изнутри, в том числе паттерны телесных форм, ощущений, эмоций, суждений, коренящиеся в комплексах личности, неразрывно связанные с нервной системой; учится с возрастающей ясностью находить различие между личностью и присутствием. «Риск получить опыт невыразимого страха перед смертью себя (как личности, то есть того, каким себя знаешь; того, каким привык быть), может стать вратами в трансформацию, в новые способы познания» [26].

¹⁰ Термин взят Л. Хартли из тибетского буддизма, учения Абхидхармы.

Заключение

Многолетний труд Джанет Адлер, посвящённый исследованию духа как сознания, проявляющегося через тело, объединил знания из танцевальных исследований, соматики, психологии, мистицизма, целительства и созерцательных практик [27].

К ключевым составляющим «дисциплины аутентичного движения» могут быть отнесены: 1) наличие устойчивой структуры для практики, включающей роли движущегося и свидетеля; обозначенный тайминг и пространство; 2) наличие этапов практики: сессия движения — переходное время — рефлексивная деятельность: говорение / рисунок / письмо; 3) наличие элементов ритуала, обеспечивающих психологическую и физическую безопасность; 4) пустота, пространство незнания, отсутствие интерпретаций, определений, долженствований); 5) смещение от символического опыта к прямому, непосредственному проживанию через кинестетическое осознание. Практика «дисциплины аутентичного движения» способствует развитию умения удерживать внимание к телесному процессу на нескольких уровнях (проприоцепция, ощущения, эмоции и образы); развитию самореферентного «перцептивного» языка; развитию эмпатии, возвращению внутреннего свидетеля — осознанности движущегося и осознанности внешнего свидетеля.

Практика и дисциплина аутентичного движения позволяет рассматривать танец как ритуал, изучающий коммуникативную систему движущийся – смотрящий. Это открывает широкое поле для исследования процесса танцевального семиозиса, проблем воспроизведения чужого, несвойственного себе стиля, пересмотра усвоенных форм, их повторения и возможностей выхода за пределы движенческих паттернов. Эта практика предлагает к анализу образно-знаковую эстетическую систему смотрящего и движущегося как единый процесс бытования художественного образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Teachers of the discipline of Authentic Movement [Электронный ресурс]. URL: <https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/finding-a-teacher> (дата обращения: 15.10.2023).
2. Adler J. Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement. Rochester; Vermont: Inner Traditions, 2002. 242 p.
3. Сэдджер П. Осознанность свидетеля и истоки новой дисциплины / пер. А. Гастева, ред. Н. Кунгурова, 2015 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_417111793 (дата обращения: 22.01.2023).
4. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств. СПб. 2021. 234 с.

5. «СВЕТ. Пять дней с Джанет Адлер» («LIGHT. Five Days with Janet Adler») / Jens Wazel, 2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1oVuJc6dFa4> (дата обращения: 23.10.2023).
6. Адлер Дж. Кто такой свидетель? (фрагмент) / пер. В. Архипов [Электронный ресурс]. URL: <http://woldance.com/ru/texts/who-is-the-witness/> (дата обращения: 23.01.2023).
7. Адлер Дж. От аутизма к дисциплине Аутентичного Движения, 2003 / пер. Н. Лебедева, 2014. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_354733428 (дата обращения: 23.01.2023).
8. Адлер Дж. От видения к знанию (фрагменты), 200 / пер. Н. Польшанная, Т. Янковский, ред. В. Смит, Н. Кунгурова, 2017 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_449134256 (дата обращения: 12.01.2023).
9. Адлер Дж. Разговаривая на одном языке: продолжающийся диалог с Мэри Уайтхаус, 2011 / пер. А. Бегунская, ред. Г. Кулкыбаева, Н. Кунгурова, 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc48553939_438213411 (дата обращения: 01.06.2022).
10. Adler J. Intimacy in Emptiness: An Evolution of Embodied Consciousness. Rochester; Vermont: Inner Traditions, 2022. 408 p.
11. Adler J. The Mandorla and the discipline of authentic movement [Электронный ресурс]. URL: <https://disciplineofauthenticmovement.com/wp-content/uploads/pdf-The-Mandorla-and-the-Discipline-of-Authentic-Movement.pdf> (дата обращения: 08.04.2023).
12. Хартли Л. Исследование прямого опыта: аутентичное движение и пять скандх / пер. А. Бегунская, 2015 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_370136985 (дата обращения: 24.01.2023).
13. Хартли Л. Моменты выбора, переходов и следования в аутентичном движении: наблюдения из личной и преподавательской практики / пер. Н. Польшанная, Т. Янковский, ред. Н. Кунгурова, 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439554205 (дата обращения: 18.01.2023).
14. Хартли Л. Практика и дисциплина аутентичного движения / пер. И. Беленков, ред. Н. Кунгурова, М. Грудская, 2013. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439111326 (дата обращения: 24.01.2023).
15. Сэджер П. Путешествие внутреннего свидетеля: путь развития, 2015 / пер. Е. Гребенюк, ред. Н. Кунгурова, 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439004647 (дата обращения: 22.01.2023).
16. Олсен А. Наблюдение и движение / пер. А. Гиршон, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://girshon.dance/article/nablyudenie-idvizhenie-autentichnoe-dvizhenie-andrea-olsen/> (дата обращения: 01.06.2022).

17. Hess K. Witnessing Another, Witnessing Oneself [Электронный ресурс]. URL: https://digitalcommons.slc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=dmt_etd (дата обращения: 15.04.2022).
18. Шмитц К. Дисциплина Аутентичного Движения: чем она является, а чем — нет / пер. А. Бегунская, Н. Кунгурова, 2020. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc-48553939_567455984 (дата обращения: 07.03.2023).
19. Stromsted T. Authentic movement: A Dance with the Divine // Body, movement and dance in Psychotherapy: An International journal for Theory, Research and Practice. Abingdon: Taylor and Francis, 2009. P. 201–213.
20. Гиришон А. Истории, рассказанные телом. Практика аутентичного движения. СПб.: Речь, 2010. 158 с.
21. Бирюкова И. В. Аутентичное движение и мудрость тела // Журнал практической психологии и анализа. 2005. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-imudrost-tela> (дата обращения: 03.06.2022).
22. Смирнова И. Размышления об Аутентичном Движении / [Электронный ресурс]. URL: https://www.b17.ru/article/razmyshleniya_ob_autentichnom_dvizhenii/ (дата обращения: 14.01.2023).
23. Гордеева Т. В. Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности» // Танцевальная педагогика будущего: теория и практика, ред. Ю. В. Панасенко, 2019 [Электронный ресурс]. <https://dokumen.tips/documents/art-rosaruart-rosagupublicuploadspdfelversiatancipdf-7929-.html?page=1> (дата обращения: 25.11.2023).
24. Levy F. J. Dance/Movement Therapy: A Healing Art. Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1998. 354 p.
25. Vaughan F. E. Awakening Intuition / New York: Anchor Books, 1979. 240 p.
26. Адлер Дж. Дисциплина аутентичного движения и Мандорла [Электронный ресурс]. URL: <https://jumping-cake.livejournal.com/306825.html> (дата обращения: 14.01.2023).
27. Janet Adler. Light [Электронный ресурс]. URL: <https://janetadlerlight.com/janet> (дата обращения: 15.10.2023).

REFERENCES

1. Teachers of the discipline of Authentic Movement [Электронный ресурс]. URL: <https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/finding-a-teacher> (дата обращения: 15.10.2023).
2. Adler J. Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement. Rochester; Vermont: Inner Traditions, 2002. 242 p.

3. *Sehdzher P.* Osoznannost' svidetelya i istoki novoj discipliny / per. A. Gasteva, red. N. Kungurova, 2015 [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_417111793 (data obrashcheniya: 22.01.2023).
4. *Gordeeva T. V.* Khudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstv. SPb. 2021. 234 s.
5. «SVET. Pyat' dnej s Dzhanet Adler» («LIGHT. Five Days with Janet Adler») / Jens Wazel, 2023 [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1oVuJc6dFa4> (data obrashcheniya: 23.10.2023).
6. *Adler Dzh.* Kto takoj svidetel'? (fragment) / per. V. Arkhipov [Ehlektronnyj resurs]. URL: <http://woldance.com/ru/texts/who-is-the-witness/> (data obrashcheniya: 23.01.2023).
7. *Adler Dzh.* Ot autizma k discipline Autentichnogo Dvizheniya, 2003 / per. N. Lebedeva, 2014. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_354733428 (data obrashcheniya: 23.01.2023).
8. *Adler Dzh.* Ot videniya k znaniyu (fragmentsy), 200 / per. N. Polyvyannaya, T. Yankovskij, red. V. Smit, N. Kungurova, 2017 [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_449134256 (data obrashcheniya: 12.01.2023).
9. *Adler Dzh.* Razgovarivaya na odnom yazyke: prodolzhayushchij dialog s Mehri Uajtkhaus, 2011 / per. A. Begunskaya, red. G. Kulkybaeva, N. Kungurova, 2016. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc48553939_438213411 (data obrashcheniya: 01.06.2022).
10. *Adler J.* Intimacy in Emptiness: An Evolution of Embodied Consciousness. Rochester; Vermont: Inner Traditions, 2022. 408 p.
11. *Adler J.* The Mandorla and the discipline of authentic movement [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://disciplineofauthenticmovement.com/wp-content/uploads/pdf-The-Mandorla-and-the-Discipline-of-Authentic-Movement.pdf> (data obrashcheniya: 08.04.2023).
12. *Khartli L.* Issledovanie pryamogo opyta: autentichnoe dvizhenie i pyat' skandkh / per. A. Begunskaya, 2015 [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_370136985 (data obrashcheniya: 24.01.2023).
13. *Khartli L.* Momenty vybora, perekhodov i sledovaniya v autentichnom dvizhenii: nablyudeniya iz lichnoj i prepodavatel'skoj praktiki / per. N. Polyvyannaya, T. Yankovskij, red. N. Kungurova, 2016. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439554205 (data obrashcheniya: 18.01.2023).
14. *Khartli L.* Praktika i disciplina autentichnogo dvizheniya / per. I. Belenkov, red. N. Kungurova, M. Grudskaya, 2013. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439111326 (data obrashcheniya: 24.01.2023).
15. *Sehdzher P.* Puteshestvie vnutrennego svidetelya: put' razvitiya, 2015 / per. E. Grebenyuk, red. N. Kungurova, 2016 [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_439004647 (data obrashcheniya: 22.01.2023).

16. Olsen A. Nablyudenie i dvizhenie / per. A. Girshon, 2015. [Ehlektronnyj resurs]. URL: <http://girshon.dance/article/nablyudenie-idvizhenie-autentichnoe-dvizhenie-andrea-olsen/> (data obrashcheniya: 01.06.2022).
17. Hess K. Witnessing Another, Witnessing Oneself [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://digitalcommons.slac.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=dmtd> (data obrashcheniya: 15.04.2022).
18. Shmitc K. Disciplina Autentichnogo Dvizheniya: chem ona yavlyaetsya, a chem — net / per. A. Begunskaya, N. Kungurova, 2020. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://vk.com/doc-48553939_567455984 (data obrashcheniya: 07.03.2023).
19. Stromsted T. Authentic movement: A Dance with the Divine // *Body, Movement and Dance in Psychotherapy: An International Journal for Theory, Research and Practice*. Abingdon: Taylor and Francis, 2009. P. 201–213.
20. Girshon A. Istorii, rasskazannye telom. Praktika autentichnogo dvizheniya. SPb.: Rech', 2010. 158 s.
21. Biryukova I. V. Autentichnoe dvizhenie i mudrost' tela // *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i analiza*. 2005. № 1 [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-imudrost-tela> (data obrashcheniya: 03.06.2022).
22. Smirnova I. Razmyshleniya ob Autentichnom Dvizhenii / [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://www.b17.ru/article/razmyshleniya_ob_autentichnom_dvizhenii/ (data obrashcheniya: 14.01.2023).
23. Gordeeva T. V. Fenomenologiya khudozhestvennoj kommunikacii v sovremennom tance: koncepciya «telesnosti» // *Tanceval'naya pedagogika budushchego: teoriya i praktika*, red. Yu. V. Panasenko, 2019 [Ehlektronnyj resurs]. <https://dokumen.tips/documents/art-rosaruart-rosarupublicuploadspdfelversiatancipdf-7929-.html?page=1> (data obrashcheniya: 25.11.2023).
24. Levy F. J. *Dance/Movement Therapy: A Healing Art*. Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1998. 354 p.
25. Vaughan F. E. *Awakening Intuition* / New York: Anchor Books, 1979. 240 p.
26. Adler Dzh. Disciplina autentichnogo dvizheniya i Mandorla [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://jumping-cake.livejournal.com/306825.html> (data obrashcheniya: 14.01.2023).
27. Janet Adler. *Light* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://janetadlerlight.com/janet> (data obrashcheniya: 15.10.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Седова Д. М. — аспирант; sedova_daria@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sedova D. M. — Postgraduate student; sedova_daria@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0003-1716-4805

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.067; 929; 94(47).084.3

«ПЯТЬ ЯЩИКОВ С СУХАРЯМИ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ШКОЛЫ»: БЫТ ВОСПИТАННИКОВ ПЕТРОГРАДСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА В ПЕРИОД «ВОЕННОГО КОММУНИЗМА»

*Сакардина Е. А.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д 48, Санкт-Петербург, Россия, 191186.

В статье, посвященной малоизученному периоду истории Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, быт воспитанников Петроградского театрального училища в период «военного коммунизма» описан на основании фактов, выявленных при работе с архивными материалами, и дополнен фрагментами воспоминаний об учебе в Петроградском театральном училище, нашедших отражение в документальных источниках.

Ключевые слова: Петроградское театральное училище, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, история хореографического образования, «военный коммунизм», фронтовые пайки, И. М. Мысовский, А. Н. Маслов, А. А. Облаков.

«FIVE BOXES OF RUSKS FOR PUPILS». LIFE OF STUDENTS OF THE PETROGRAD THEATRE SCHOOL DURING THE PERIOD OF «WAR COMMUNISM»

*Sakardina E. A.*¹

¹ The Herzen State Pedagogical University, emb. Moika, 48, St. Petersburg, Russian Federation, 191186.

The article is dedicated to a little-studied period in the history of The Vaganova Ballet Academy. The life of students of the Petrograd State Theater School during the period of «war communism» is described on the basis of archival materials and supplemented with fragments of memories of studying at the Petrograd Theater School reflected in documentary sources.

Keywords: The Petrograd State Theater School, Vaganova Ballet Academy, history of choreographic education, «war communism», front-line rations, I. M. Mysovsky, A. N. Maslov, A. A. Oblakov.

Периодом «военного коммунизма» в отечественной историографии принято называть время мобилизации экономики с весны 1918 года по март 1921-го. Петроград в то время существовал в условиях продовольственного, топливного и транспортного кризиса. В истории первой в России, одной из старейших балетных школ в мире — Петроградского театрального училища (ныне Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) — этот период пришелся на четыре (с 1917/18 по 1920/21) учебных года и был исключительно тяжелым в бытовом отношении. Несмотря на все трудности учебная деятельность практически не останавливалась: велся прием новых учеников, продолжалась активная творческая жизнь.

Сведения о быте Петроградского театрального училища (далее — Училище) содержатся в архивных документах, относящихся в основном к административно-хозяйственной деятельности Училища. Кроме того, бытовые подробности нашли отражение в воспоминаниях артистов балета, чьи годы учебы выпали на период «военного коммунизма»: А. Д. Даниловой, М. М. Михайлова, Н. М. Стуколкиной, В. С. Костровицкой, Т. М. Вечесловой, Г. С. Улановой.

После революции Училище возглавлял директор: новая должность появилась в августе 1917-го [1, с. 68]. За период «военного коммунизма» сменились три директора: Иван Мануилович Мысовский (август 1917 — август 1918-го) [2, л. 5], Александр Николаевич Маслов (сентябрь 1918 — февраль 1919-го) [3, л. 5, 6], Андрей Александрович Облаков (март 1919 — июнь 1926-го) [4, л. 6]. Во второй половине 1918 года Училище было включено в систему Единых трудовых школ, но во многом продолжало жить по своим, давно заведенным правилам.

Дети проводили в Училище ежедневно по 10–12 часов, так как обучение, кроме получения профессионального и общего образования, предполагало обязательное участие воспитанников в репетициях и спектаклях государственных театров и в школьных спектаклях. Постоянное пребывание воспитанников в Училище было возможно благодаря интернату, в котором жило большинство учащихся; лишь немногие были приходящими. Жившим в интернате воспитанникам предоставлялось питание, одежда и обувь, а медицинское обслуживание полагалось всем детям.

Положением «Об Единой Трудовой Школе РСФСР» устанавливалось совместное обучение девочек и мальчиков [5, с. 1026]. В Училище оно оставалось в своей прежней форме: на уроках по общеобразовательным дисциплинам

детей рассаживали по колонкам — девочки отдельно от мальчиков (такая практика была введена постепенно в период с 1905/06 по 1909/10 учебный год [6, л. 1–9 об]). Совместными были уроки бальных (т. е. историко-бытовых) танцев, уроки поддержки (т. е. дуэтно-классического танца) и репетиции. Остальное время девочки и мальчики проводили отдельно друг от друга.

С 1836 года Училище располагалось в лицевом корпусе дома № 2 по Театральной улице (с 1923-го — ул. Зодчего Росси). Женское и мужское отделения («половины») находились на разных этажах здания: женское — на втором (нынешнем третьем) этаже, мужское — на третьем (нынешнем пятом) этаже¹. Отделения были изолированы друг от друга, и в каждом имелись свои танцевальные залы, учебные классы и интернат, включавший спальню, столовую, лазарет и блок хозяйственных помещений (гардероб, умывальня и т. д.) [7, с. 34]. Общая кухня находилась во дворе на втором этаже поперечного северного флигеля (под репетиционным залом). В Училище был театр (на отделении девочек) и домовая церковь (на отделении мальчиков), во внутренних дворах — баня и два сада.

В 1917/18 учебном году интернат Училища был закрыт из-за проблем продовольственного снабжения Петрограда [8, л. 4–4 об.]. В тот год все воспитанники стали приходящими, что принципиально изменило режим обычного функционирования учебного заведения. Вместо четырехразового бесплатного питания воспитанники получали лишь одно платное — горячий завтрак с чаем в полдень [8, л. 4 об.] — и поэтому вынуждены были уходить обедать домой. Уроки, даже классического танца, проводились с перебоями и в сокращенном объеме, сценическая практика свелась к участию воспитанников в спектаклях государственных театров. За 1917/18 учебный год Училище подготовило только один свой спектакль — выпускной (в программе mimo-пьеса [мимическая пьеса] «То был сон», балет «Времена года» и дивертисмент).

Открыть интернат предполагалось в начале нового 1918/19 учебного года. Но помещения кухни и одной из столовых оказались занятыми общественной столовой, открытой по договоренности с Отделом гостеатров с июня 1918 года лишь на время летних каникул [9, л. 3]. Однако к началу учебного года она все еще продолжала работать.

Положением «Об Единой Трудовой Школе РСФСР» устанавливалось бесплатное обучение и обязательное посещение школ всеми учащимися

¹ Здание Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на ул. Зодчего Росси изначально считалось трехэтажным (по числу основных этажей). Встроенные в объем основных, верхние полуэтажи (помещения с низкими потолками и с окнами во двор) назывались антресолями. В настоящее время нумерация этажей ведется с учетом антресолей: соответственно, антресоли первого этажа считаются вторым этажом, второй основной этаж — третьим и т. д.

в возрасте до 17 лет [5, с. 1026]. Для реализации последнего условия требовалось обеспечивать детей питанием, поэтому кухня и столовая были необходимы. Тем не менее к концу ноября 1918 года помещения так и оставались занятыми, несмотря на неоднократные ходатайства представителей администрации Училища к заведующему Отделом гостеатров И. В. Экскузовичу и заведующему общественной столовой [9, л. 4–5]. Нормальное питание воспитанников не обеспечивалось. Кроме того, в здание Училища был открыт доступ посторонним — всем посетителям общественной столовой. Все это происходило в разгар эпидемии сыпного тифа. В декабре директор Училища А. Н. Маслов в обращении к школьному врачу и заведующему медсанчастью Отдела гостеатров Л. Ф. Бруннеру указывал, что помещение столовой не проветривалось, на кухне — «несметное количество тараканов, в чане для мытья посуды также моют голову, лицо и руки» [9, л. 7–7а], посетители столовой входили в верхней одежде и галошах. А. Н. Маслов просил Л. Ф. Бруннера о содействии. Вероятно, сделанное Л. Ф. Бруннером заключение о неудовлетворительном санитарном состоянии помещений решило исход дела: в феврале 1919 года общественная столовая, наконец, была закрыта. Часть посуды, предоставленной Училищем, не была возвращена, а кухонная утварь оставлена в негодности [9, л. 8].

По-видимому, именно эта испорченная утварь оказалась годной для использования «джазбандом», организованным воспитанником Петром Гусевым и другими мальчиками старших классов. По воспоминаниям Веры Костровицкой, в оркестре «состав инструментов был следующим: дырявые медные кастрюли, сворованные из кухни, старые консервные банки, найденные во дворе, кочерга, гребенки...» [10, л. 28 об.]. С появлением этого оркестра вечерами из отделения воспитанников стала доноситься не только музыка Шопена и Бетховена в прекрасном исполнении Георгия Баланчивадзе, но и «отчаянный грохот “посуды”» [10, л. 28 об.].

Открытие интерната и возвращение к нормальному режиму функционирования стали важнейшими шагами для налаживания учебы и восстановления творческой жизни в Училище. Оставалось совсем немного времени до выпускных спектаклей, намеченных на 13 и 15 апреля 1919 года в Михайловском театре [11, л. 3–6]. Подготовка к ним шла полным ходом, но это не помешало одновременно организовать на сцене учебного театра еще один спектакль с участием воспитанников [11, л. 1 об., 2]. После выпускного на школьной сцене прошел спектакль [11, л. 7 об., 8] «в пользу недостаточных учеников» [2, л. 81 об.]. Воспитанники, жившие в интернате, продолжили выступать даже на каникулах: с июня по август 1919 года в Училище прошло три спектакля с их участием [11, л. 11, 15–15 об.; 12, л. 1].

С открытием кухни вернулись к четырехразовому питанию, но оно было очень скудным. К тому времени положение с продовольствием в Петрограде стало катастрофическим. Завтрак воспитанников часто состоял из одной лишь чашки чая, а ужин — из ломтика черного хлеба, кусочка селедки и кружки пустого кипятка. Лакомством считался «кусоч черного пирога из картофельной шелухи» [13, с. 24], принесенный кем-то из родителей в приемные дни.

Нормы питания для учащихся определялись правительственным постановлением «Об усилении детского питания». В перерасчете на день каждому учащемуся полагалось: около 100 г хлеба, 30 г крупы, 20 г жиров, 10 г сахара или 20 г меда, 40 г мяса или рыбы, яиц — 2 штуки в неделю [5, с. 926]. Училище получало продукты через районную Продовольственную управу, региональный Комиссариат продовольствия, Отдел питания учащихся Наркомпроса и другие распределяющие организации Петрограда.

Подробности о питании воспитанников Училища содержатся в архивном деле «Переписка с организациями о снабжении училища продовольствием». Из дела следует, что даже минимальная дневная норма хлеба для учащихся, составлявшая около 100 г (т. е. $\frac{1}{4}$ фунта, в обиходе — «четвертушка»), выдавалась не всегда. Так, на первую половину марта 1919 года по нормам должны были получить 255 кг хлеба, а получили только 166 [14, л. 13–13 об.]. Другие продукты, положенные детям, могли не выдаваться вовсе. Кроме того, снабжение было нерегулярным.

Вместе с тем скудные пайки хлеба на столе воспитанников могли «по случаю» смениться деликатесами. Например, в феврале 1919 года пришли продукты с коротким сообщением от секретаря Наркомпроса: «По поручению Народного Комиссара А. Луначарского посылаю пять ящиков с сухарями для учащихся школы» [14, л. 8], а буквально два дня спустя заведовавший продовольствием Училища Д. Д. Бочаров сообщил в бухгалтерию склада Отдела питания учащихся Наркомпроса, что по ордеру вместо заказанных 63 кг икры поступило только 54 кг, и просил привезти недостающее [14, л. 9].

Ситуация с питанием осложнялась в выходные и праздничные дни. По обыкновению в эти дни воспитанники находились в Училище и были заняты на репетициях перед вечерними спектаклями в театре, а питание для них не выделялось. Директор А. А. Облаков ходатайствовал в Отдел отдела питания Наркомпроса о снабжении продуктами во все без исключения дни, поскольку для балетной школы все дни недели рабочие, и о переводе учащихся из-за двойной нагрузки «на довольствие первой категории» [14, л. 14–14 об.]. Дети систематически недоедали, и директор раз от разу пытался через распределяющие организации заказать для них продукты большой питательной ценности, так называемые «ненормированные»: осетрину, икру, сельдь, дичь, какао и другие.



Илл. 1. Стакан Петроградского театрального училищ с эмблемой императорских театров. Фарфор, подглазурная роспись, перв. четв. XX в. Экземпляр из личного собрания И. А. Юхнович

Несмотря на эпизодические улучшения ситуации с поставками, в целом дела со снабжением едой обстояли очень плохо, и воспоминания о постоянном голоде сохранились у многих, учившихся в те годы.

Контрастной была и сервировка. К неприхотливым обедам и ужинам, как и прежде, подавалось столовое серебро, «тарелки тонкого саксонского фарфора — белые с синей каймой, с царской короной...», такие же чашки, но уже попеременно с жестяными кружками... — взамен разбитых чашек» [15, с. 15] (см.: илл. 1). Скатерти со столов исчезли.

Положенный по нормам сахар (в количестве одной чайной ложки в день) у детей был главным ингредиентом для приготовления де-

сертов. В воспоминаниях Галины Улановой сохранился такой рецепт: «На четвертушку черного хлеба мы посыпали немножечко сахарного песку и капали теплой воды, это становилось любимым лакомством — нашим “пирожным”» [15, с. 15]. Другой способ приготовления описан Татьяной Вечесловой: «Иногда кто-нибудь из нас раздобывал где-то немного ржаной непросеянной муки. Мы наливали в нее воду, прямо из-под крана, долго взбивали. Получался пышный великолепный “мусс”. <...>. Подкопив сахар, мы клали его в “мусс”. ...Какое это было восхитительное лакомство!» [13, с. 21].

Случалось, что появлялись в жизни детей и настоящие кондитерские изделия. В неопубликованных воспоминаниях Веры Костровицкой описано, как однажды ночью, «когда все спали, на наши кровати полетели плитки настоящего шоколада» [16, л. 10]. Этот необычный эпизод нашел отражение в документах Училища. Директор А. А. Облаков официально сообщил заведующему балетной труппы и педагогу Училища Л. С. Леонтьеву, что инцидент произошел в ночь с 17 на 18 апреля 1920 года. Его участниками были трое воспитанников выпускного класса: Владислав Кохановский, Кирилл Журавлёв и Михаил Дудко. Они проникли на женское отделение через выбитое стекло в двери репетиционного зала (ныне — зал имени Мариуса Петипа), примыкавшего к интернату девочек. Оставив в спальне «10 плиток шоколада и 5 листов бумаги с четверостишиями» [17, л. 3], юноши убежали, испуганные появлением горничной.

В прежнее время такое «романтическое» происшествие вызвало бы скандал и стоило бы воспитанникам отчисления. Теперь же, для облегчения их вины, директор А. А. Облаков уточнил, что воспитанниц в ту ночь в спальне не было, что вряд ли могло быть правдой. До выяснения обстоятельств дела все трое участников были исключены из интерната [17, л. 3 об.]. Однако в итоге Л. С. Леонтьев рассудил, что проступок нарушителей — нетяжелый, и, не желая «портить им репутацию для дальнейшей службы» [17, л. 7], распорядился лишь вынести виновным строгий выговор в присутствии всего интерната.

Улучшение ситуации с питанием в Училище наметилось только к весне 1920 года. Это было связано с возможностью получать самые большие из классовых пайков — красноармейские. Красноармейский паек подразделялся на фронтной и тыловой (меньший по объему продуктов). В ноябре 1919 года Управление петроградских гостеатров договорилось о сотрудничестве с 7-й армией Западного фронта. Артисты должны были обслуживать действующие фронтные и тыловые части, а взамен они и служащие гостеатров получали красноармейские пайки: артисты — фронтные, служащие — тыловые [18, с. 68].

Артисты гостеатров (790 человек) были зачислены на продуктовое довольствие при отделе снабжения 7-й армии с 1 января 1920 года [19]. Местный комитет Училища ходатайствовал о получении красноармейских пайков весной 1920-го [20, л. 19]. Находившееся в ведении Управления гостеатров Училище должно было получать тыловые пайки, но добилось получения фронтных на том основании, что воспитанники участвовали в спектаклях гостеатров для 7-й армии. В расчете на месяц во фронтной паек входило количество продуктов [21, с. 219], которое в 3–8 раз превосходило положенное по нормам для учащихся.

Пайки поступали с перебоями [17, л. 8]. В таких случаях директору А. А. Облакову приходилось обращаться за помощью к руководству балетной труппы ГАТОБа. Получая табак, входивший в красноармейский паек, воспитанники либо курили, либо пытались продать или обменять его. И то, и другое было нежелательным, поэтому табак в пайках просили заменять чем-то «более подходящим для детей» — например, сахаром или сладостями [22, л. 10 об.].

Летом 1920 года директору А. А. Облакову удалось организовать для воспитанников и служащих Училища выезд на дачу в Детское Село (бывшее Царское Село) [23, л. 1–1 об.]. На даче воспитанники продолжали учиться как специальным, так и общеобразовательным предметам, что позволило восполнить пропуски занятий, отмененных зимой из-за чрезвычайного холода в Училище [23, л. 3]. Каждое воскресенье воспитанники выступали с концертами для колоний Детского Села и соседнего Слуцка (бывшего Павловска) [23, л. 18]. Интенсивная программа летних выступлений была намечена не случайно:

благодаря этой работе воспитанники и служащие в каникулы продолжили получать красноармейские пайки [23, л. 22].

Еще одной проблемой в период «военного коммунизма» был холод в Училище. До революции помещения площадью около 6 000 м² отапливались передовой системой конвекционного центрального отопления (около 80-ти аммосовских печей) [24, л. 1], подобной той, что использовалась в Зимнем дворце. С усилением в Петрограде топливного кризиса топить такое количество печей стало нечем. Осенью 1918 года в Училище топились всего 31 печь [25, л. 26].

Александра Данилова вспоминала, как в начале топливного кризиса мальчики в сопровождении воспитателей регулярно поднимались на чердак Училища, чтобы собрать для растопки печей распатавшиеся половицы [26, с. 45], и постепенно разбирали пол и мебель, которая там хранилась. В шутку она замечала, что «шло время, и мы удивлялись, что здание все еще стоит» [26, с. 48].

По воспоминаниям Веры Костровицкой, часть дров «по случаю» добывал бывший законоучитель Училища о. Василий Пигулевский. Он искал в городе подряды «на распилку бревен, старых ворот сараев, очистку заваленных мусором подвалов и т. п.» [16, л. 10]. Работу вместе с о. Василием выполняли мальчики из старших классов, в качестве оплаты они получали часть досок, которые шли на отопление Училища. Примерно через год найти в Петрограде дрова стало почти невозможно.

В ноябре 1919 года температура в залах и классах Училища опускалась до +5–7°, практически сравниваясь с температурой на улице. «В классах чернила превращались в лед, на уроках мы сидели в шубах и валенках. Классическим танцем занимались в теплых шерстяных платьях, поверх которых были наде- ты платки или кофты» [13, с. 21–22], — вспоминала Татьяна Вечеслова. Тогда администрацией Училища было решено все занятия по общеобразовательным дисциплинам проводить в нескольких отапливаемых классах на женском отделе, а уроки танцев «временно прекратить» [27, л. 10]. Чтобы как-то поддержать воспитанников, директор А. А. Облаков распорядился подавать детям 2-3 раза в течение дня горячий чай, по возможности со сладостями [14, л. 36].

Отвлекаться от тяжелой бытовой действительности воспитанникам помогала огромная увлеченность своей профессией. По воспоминаниям Веры Костровицкой, «...озябших, полуголодных нас радовали возможности поработать — потанцевать...» [10, л. 28]. На сцене театра Училища постоянно устраивались спектакли и концерты. Когда осенью 1919 года был организован драматический кружок под руководством преподавателя истории Д. Д. Бочарова, воспитанники стали включать в свои школьные спектакли небольшие пьесы. Так, 25 декабря 1919 года прошел «Художественный вечер», устроенный учениками выпускных и старших классов. В программе, кроме танцевальных

номеров, были короткие комические пьесы: «Медведь» А. П. Чехова, «Летняя картинка» Т. Л. Щепкиной-Куперник [12, л. 2–2 об.]. Вечер имел большой успех, и программу повторили 7 и 15 января 1920 года. [12, л. 3–3 об.]. 12 марта того же года в Училище прошел спектакль с участием воспитанников всех классов. Был представлен 2-й акт балета «Коппелия» и дивертисментное отделение [12, л. 4]. В дивертисменте выступили воспитанницы младших классов, известнейшие в будущем балерины Марина Семёнова, Галина Уланова и Татьяна Вечеслова. Последняя оставила прекрасные воспоминания о том времени: «У нас, детей, была такая влюбленность в свое дело, в театр, во все связанное с ним, что, казалось, отними это — и кончится жизнь. Мы любили свою школу до самозабвения» [13, с. 15].

Следующей зимой к нехватке дров прибавилась нехватка самих печей. В отсутствие должного технического обслуживания часть аммосовских печей пришла в негодность. Еще до наступления зимы, в ноябре 1920 года, температура в помещениях Училища стала критически низкой, и доктор Л. Ф. Бруннер выступил с требованием установить временные печи в общеобразовательных классах, чтобы довести температуру до минимально допустимых $+10-12^{\circ}$ [22, л. 14 об.], а также с требованием ежедневно отапливать мужской и женский лазареты «тремя вязанками дров» [22, л. 14].

Спальня интерната по-старому называли «дортуарами», но, по выражению Галины Улановой, «не по-старинному зимой там было очень холодно» [15, с. 15]. Спальня на женском отделении — большой зал площадью около 300 м^2 с высокими потолками (см.: илл. 2) — отапливалась одной круглой железной печью.

Девочкам приходилось спать одетыми, а для тепла набрасывать поверх одеял покрывала с кроватей, тиковые в бело-синюю полоску, и «штурмом» взятые свободные подушки: «...по две, по три — лишь бы побольше, лишь бы согреться» [13, с. 21]. Спальню на мужском отделении — зал по размеру такой же большой, как на женском, — отапливать было нечем. Чтобы хоть как-то спастись от невыносимого холода, в ту зиму окна спальни воспитанников пришлось завесить «сукнами» — кулисами и занавесами, взятыми из учебного театра [22, л. 17].



Илл. 2. Спальня (дортуар) на женском отделении, посл. четв. XIX в. Фотография из фонда КИРБ им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Трудно представить, но в такой холод воспитанники по давно заведенному правилу продолжали по утрам обливаться ледяной водой. Ежеутренняя мучительная процедура происходила в так называемой «умывалке» — квадратной с двумя окнами комнате, через коридор от спальни. Стоявший в центре комнаты умывальник поражал своим необычным видом и описан во многих воспоминаниях. Умывальник представлял собой круглую медную конструкцию, по выражению Веры Костровицкой, «величиной с беседку» [16, л. 2] (в действительности диаметром около 1,7 м), с большим резервуаром в центре и выводами для воды по окружности. Часть выводов с подшибалом² — для мытья лица и рук, и «два стручка» [28, с. 19] — для мытья до пояса. Нине Стуколкиной умывальник напоминал «огромный самовар» [29, с. 18] со множеством кранов по бокам.

Бывало, «умывалка» становилась местом для игр. Так, по воспоминаниям Веры Костровицкой, впечатленные просмотром немого эпического художественного фильма «Нетерпимость» американского режиссера Д. Гриффита, воспитанники еще много дней «играли потом в умывалке в Ассирию-Вавилонию» [10, л. 6]. Особенно им запомнился эпизод фильма под названием «Падение Вавилона». Разыгрывая его, Лидия Иванова изображала девушку с гор, а на мужском отделении Георгий Баланчивадзе — вавилонского царевича Валтасара.

Еще одним правилом Училища, сохранявшимся с XIX века, была ежедневная прогулка воспитанников. Дети гуляли в течение получаса после полуденного завтрака. Девочки — отдельно от мальчиков. Местом прогулки обычно был один из садов Училища. Один-два раза в неделю на прогулку выходили в город. Маршрут был неизменным: от Училища до площади Чернышева (с 1948-го — пл. Ломоносова), по набережной Фонтанки до Аничкова моста, и назад в Училище тем же путем, либо вкруговую — через Невский проспект. На прогулке воспитанники должны были ходить парами, мальчики в сопровождении воспитателя, девочки — классной дамы (с конца 1918 года — воспитательницы) и швейцара, если прогулка была на улице.

Отсутствие отопления было далеко не единственной проблемой эксплуатации здания. Училище нуждалось в регулярном текущем ремонте своих многочисленных помещений, но в условиях «военного коммунизма» делать это было чрезвычайно сложно. Своих средств на ремонт у Училища не было, а обращения в Отдел гостеатров не приносили результатов. В короткий срок в здании, бывшем недавно в образцовом порядке, наступила разруха.

² Подшибало — металлический стержень (шток) в конструкции рукомойника, открывающий воду нажатием снизу.

Картина состояния Училища представлена в акте санитарного осмотра всех зданий Петроградских гостеатров, проведенного по предписанию заведующего Отделом гостеатров с 27 июня по 1 июля 1919 года комиссией во главе с доктором Л. Ф. Бруннером. Из акта следует, что в доме 2 по Театральной улице на всех черных лестницах лежит «мусор, кал домашних животных» [30, л. 39], на кухне Училища «непозволительно грязно: всюду мусор, отбросы, пол грязный <...>, на стенах копоть, паутина, столы неопрятные, медная посуда не чищена...» [30, л. 40]. Отмечено неудовлетворительное состояние всех уборных здания, в особенности на верхних этажах, куда по трубам не доходила вода. Во всех четырех внутренних дворах Училища — «кучи неубранного мусора и отходов. <...> помойные и мусорные ямы переполнены настолько, что... образуют около ям целые горы нечистот, например, ...рыбных отбросов...» [30, л. 39]. Из помещений, относящихся к Училищу, комиссия также осматривала баню, отметив ее неопрятность: грязь на стенах и отсутствие вешалок в раздевальне [30, л. 39 об.].

К лету 1920 года пришли в негодность пол сцены и электрическая проводка учебного театра. Согласно рапорту заведующего Хозяйственной частью Училища П. К. Шатилова, ремонт необходимо было закончить к началу учебного года, «в противном случае театром пользоваться будет нельзя» [22, л. 1 об.]. Театр был центром творческой жизни воспитанников. На его сцене проходили занятия по актерскому мастерству, называемому тогда мимикой, многочисленные репетиции и спектакли. Именно на этой сцене в одном из школьных концертов свою первую постановку представил воспитанник выпускного класса Георгий Баланчивадзе — будущий всемирно известный балетмейстер Дж. Баланчин. Элегический любовный дуэт на музыку романа «Ночь» А. Рубинштейна был исполнен воспитанниками старших классов Ольгой Мунгаловой и Петром Гусевым. Вера Костровицкая в своих воспоминаниях назвала этот номер событием в жизни Училища [31, л. 11].

К весне 1921 года в здании накопилось столько неисправностей, что это стало угрожать нормальному функционированию Училища. Требовалась установка новых печей взамен неисправных, а также там, где раньше их не было; ремонт всех уборных на отделении мальчиков, «совершенно бездействующих уже более двух лет»; циклевка полов в танцевальных залах мужского и женского отделений, так как те «пришли в такое состояние, при котором занятия танцами не могут производиться без риска получить увечье» [17, л. 36–36 об.].

До революции воспитанникам Училища полагалось носить форменную одежду, включавшую одежду для ношения в будни и праздники, в также верхнюю одежду по сезону. Форма была принята Уставом 1863 года (§ 92, 93) [32, с. 333]. Форма для мальчиков была частично изменена в 1882 году [33, л. 11]. Одежда для занятий танцами в Уставе не регламентирована, но была определенного вида. Несколько лет после революции

интернатские воспитанники продолжали носить императорскую форму, оставшуюся в запасах Училища, а приходящие носили свою одежду. На занятиях классическим танцем форма была обязательной для всех.

Исторически девочек в Училище всегда было больше, и запасы женской формы позволили обеспечивать девочек почти полным комплектом одежды. А дефицит мужской формы возник быстро, особенно верхней одежды. Кроме того, в период «военного коммунизма» свободный рынок товаров постоянно сокращался и приобрести готовую одежду или хотя бы материалы для пошива новой было крайне трудно. Эту проблему в декабре 1918 года пытался решить директор Училища А. Н. Маслов. Он обратился с просьбой в Текстильную секцию Совета народного хозяйства Северного района: «... прошу отпустить <...> готовые, сшитые ученические тужурки и брюки к ним, в количестве 17 пар» [34, л. 6–7].

О нехватке верхней одежды вспоминал Михаил Михайлов: «...гардероб воспитанников школы давно не обновлялся и пришел в самое жалкое состояние; черные суконные шинели едва предохраняли от пронизывающей сырости» [35, с. 25]. Частично этот вопрос решался оригинальным способом, описанным Верой Костровицкой: «...мы и мальчики ходили в прежней казенной форме, но поверх кутались в старые “банные” пальто, которые прежде одевали специально для отправки в баню» [16, л. 7]. Нина Стуколкина оценивала такой неприметный внешний вид воспитанников оптимистично: «...щеголяли в стеганых на вате, очень длинных пальто в форме кишки <...> в голодные и холодные годы, этот наряд оказался незаменимым — он хорошо защищал от мороза и не привлекал внимания грабителей» [29, с. 19]. Однако не всем посчастливилось получить такую одежду. Некоторым интернатским детям зимой 1919/20 годов за неимением теплых вещей пришлось носить пальто, «сшитые из старых портьер» [17, л. 16].

На уроках классического танца также приходилось одеваться как «для путешествия на Северный полюс» [10, л. 28] и долго разогреваться, постепенно снимая с себя лишнюю одежду (см.: илл. 3).

Незаменимым для девочек оказался «казенный» шерстяной голубой платок — на уроках танцев в нем можно было заниматься, повязавшись крест-накрест. Но, по воспоминаниям Татьяны Вечесловой, «...все это не могло заморозить нашей любви к своей работе. Мы чувствовали себя счастливыми» [13, с. 22].

Сложнее обстояло дело с обувью. Обувь нужна была и танцевальная, и уличная. В 1917/18 учебном году, когда не работал интернат, Училище должно было обеспечивать воспитанников только танцевальной обувью. Прежние запасы обуви не пополнялись с 1905 года, а купить новую было невозможно. Михаил Михайлов вспоминал, как «после обильных дождей с трудом можно было ступить без риска окончательно промочить наши насквозь прохуdivшиеся штиблеты» [35, с. 25].



Илл. 3. Воспитанницы Петроградского театрального училища, одетые для занятий классическим танцем в зале 2-низ, 1920/21 учебный год. Фотография из фонда КИРБ им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Из сохранившейся переписки директора А. Н. Маслова с различными распределяющими организациями следует, что уже осенью 1918 года ходить было практически не в чем: «...детям приходится сразу после спектакля или репетиции с согретыми ногами <...> выходить на улицу в рваных сапогах, зачастую без подметок...» [34, л. 2–2 об.]. А. Н. Маслов просил об обуви для более чем сотни детей: 46 интернатских и 73 проходящих. Из дальнейшей переписки Училища с организациями по снабжению следует, что с приближением зимы ситуация не изменилась: в конце ноября 1918 года А. Н. Маслов обращался в Бюро по распределению предметов первой необходимости с просьбой отпустить обувь хотя бы только для воспитанников интерната: «...еще раз подтверждаю, что ощущается крайняя необходимость в сапогах и галошах, так как дети ходят почти без сапог...» [34, л. 4].

Ощущалась и острая нехватка танцевальной обуви. В Училище не нашлось целых танцевальных туфель даже для экзаменационного спектакля 1919 года. Директор А. А. Облаков вынужден был просить Гардеробное отделение гостеатров о бесплатном отпуске 34 пар танцевальных туфель для выпускников [36, л. 3].

Зимой 1920/21-го теплая обувь у воспитанников практически отсутствовала. Директор А. А. Облаков обращался с просьбами о получении обуви в Отдел гостеатров, напрямую в Наркомпрос, но безуспешно. Для решения проблемы с обувью он вынужден был обратиться Президиум СОРАБИС [37, л. 17–17 об.].

Закономерным итогом нескольких лет жизни в тяжелых бытовых условиях стали болезни детей. В августе 1920 года А. А. Облаков обращался в Петрокоммуну с просьбой о выдаче по 10 пудов огурцов и яблок для усиления питания воспитанников, «ввиду появившихся среди детей цинговых заболеваний» [14, л. 61]. Зимой 1920/21-го доктор Л. Ф. Бруннер сообщал директору А. А. Облакову, что за последнее время «в удручающей прогрессии» увеличивались случаи ревматических заболеваний и заболеваний верхних дыхательных путей (простудного характера) среди воспитанников. Бруннер видел две главные причины этого: крайне недостаточное отопление спален воспитанников и отсутствие у детей теплой обуви и чулок [38, л. 15–15 об.].

Следует отметить, что медицинское обслуживание в период «военного коммунизма» в Училище поддерживалось на возможно высоком уровне и здоровью воспитанников уделялось особое внимание. По распоряжению администрации Училища раз в неделю все воспитанники проходили врачебный осмотр. Вместе с тем велся ежедневный амбулаторный прием, для этого по настоянию доктора Л. Ф. Бруннера постоянно отапливалась одна комната женского лазарета [27, л. 13]. Ежедневный прием вел стоматолог, а вот от услуг «мозольного оператора» по экономическим соображениям отказались. По решению Л. Ф. Бруннера при травмировании ног медицинскую помощь учащимся мог оказать хирург [27, л. 11].

Период «военного коммунизма» завершился в марте 1921 года. Наиболее заметно он сказался на материальной стороне жизни Училища. Несмотря на разруху, холод в здании, отсутствие нормального питания и вещей первой необходимости, главной задачей по-прежнему оставалось поддержание высокого уровня обучения классическому танцу.

Эффективность профессионального обучения в Училище во многом зависела от особого распорядка жизни, который складывался и поддерживался на протяжении многих лет. Любое изменение этого порядка нарушало нормальное функционирование. Именно поэтому закрытие интерната на полтора года серьезно повлияло на работу Училища: количество уроков и репетиций было значительно сокращено. Тем не менее выпускные спектакли подготавливались в срок и проходили с успехом.

Полученный опыт работы при закрытом интернате оказался бесценным в последующие годы, когда количество воспитанников значительно возросло и принципиально изменилось соотношение интернатских и приходящих.

Несмотря на то, что большинство воспитанников стали приходящими, в Училище поддерживался привычный учебный и репетиционный процессы, регулярно давались спектакли, в том числе выездные. Занятость воспитанников в спектаклях гостеатров для армии обеспечивала им получение фронтowych красноармейских пайков.

Вместе с тем обширная сценическая практика давала воспитанникам свободу творческого самовыражения и чувство сопричастности балетному искусству, переданное во многих воспоминаниях. Эти воспоминания можно было бы посчитать данью цензуре, но из них строго к «советским», то есть написанным и опубликованными в советский период, можно отнести только книги Т. М. Вечесловой и М. М. Михайлова. Воспоминания А. Д. Даниловой выпущены в эмиграции, Н. М. Стуколкиной и Г. С. Улановой – в российский период, а неопубликованные записки В. С. Костровицкой представляют собой черновики, не подготовленные к публикации. Для учившихся в годы «военного коммунизма» это время запомнилось не столько трудностями, сколько необыкновенным творческим подъемом и дружеской атмосферой, царившей в Училище.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеев П. Н. Петроградское театральное училище в марте – августе 1917 года // Революция 1917 года в России: новые подходы и взгляды: сб. науч. ст. / ред. кол.: А. Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Д. А. Бажанов, А. А. Иванов. СПб.: ЭлекСис, 2016. С. 53–68.
2. Протоколы заседаний административно-исполнительной комиссии училища 1918–1919 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 23.
3. Маслов Александр Николаевич (личное дело) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 2. Д. 490.
4. Облаков Андрей Александрович (личное дело) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 3. Д. 2458.
5. Собрание узаконений и распоряжений Правительства за 1917–1918 гг. Управление делами Совнаркома СССР. М. 1942. 1483 с.
6. О введении совместного обучения в балетном отделении // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5346.
7. Аспидов А. П. Здание Дирекции императорских театров на Театральной улице (историческая справка) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 30–62.
8. Докладная записка инженера о закрытии пансиона при училище, список сторожей, заявления служащих, 1917 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 13.
9. Сведения об открытии общественной столовой в помещении училища, 1918–1919 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 30.

10. Костровицкая В. С. «1918/19 учебный год». Воспоминания. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Д. 20.
11. Программы концертов учащихся в 1918–1919 учебном году // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 21.
12. Программы концертов учащихся в 1919–1920 учебном году // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 43.
13. Вечеслова Т. М. Я – балерина. Л.–М.: Искусство, 1964. 272 с.
14. Переписка с организациями о снабжении училища продовольствием, 1919–1921 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 26.
15. Давлекмова С. А. Галина Уланова: Я не хотела танцевать / авт.-сост. С. А. Давлекамова. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010. 277 с.
16. Костровицкая В. С. «Жорж Баланчивадзе. Андрей Александрович Облаков. Григорий Григорьевич Исаенко». Воспоминания. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Д. 21.
17. Переписка с заведующим государственной балетной группой по административно-хозяйственным вопросам, 1920–1921 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 46.
18. Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нами: Заметки о Петроградском балете 20-х годов / общ. ред. И. Ступникова. Л.: Советский композитор, 1984. 264 с.
19. Западный фронт (1918–1920). Командующий. Приказы армиям Западного фронта. Смоленск: [б. и.], 1920. Приказ № 13 [пагинация отсутствует].
20. Протоколы заседаний местного комитета, 1919–1921 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 57.
21. Шувалов А. А. Материальное обеспечение командного состава РККА в период гражданской войны // Вестник Брянского государственного университета. 2012. № 2–1. С. 217–220.
22. Протоколы заседаний административно-хозяйственного комитета, т. 2, 1919–1920 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 45.
23. Сметы на капитальный ремонт для училища, 1920–1921 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 49.
24. Список комнат и опись вещей и посуды в Театральном училище, 1921 г. // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 6448.
25. Переписка с заведующим отделом государственных театров о снабжении продуктами, доклад о призыве на военную службу, именной список сотрудников, 1918 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 8.
26. Choura: The Memoirs of Alexandra Danilova. New York: Alfred A. Knopf, 1986. 214 p.
27. Протоколы заседаний административно-хозяйственного комитета. Т. 1. 1919–1920 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 44.
28. Лисовская Н. Воспоминания о Петроградском театральном училище // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1995. № 4. С. 8–26.
29. Андреев А. Л. Дуэт. Балет и время. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. 392 с.

30. Декреты, постановления и инструкции Наркомпроса, 1919 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Д. 88.
31. *Костровицкая В. С.* Воспоминания об учебе в Хореографическом училище в 1917–1919 гг.; об организации объединения «Молодой балет» // ОРиРК СПбГБ. Ф. 22. Оп. 5. Д. 10.
32. *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: Лен. гос. хореограф. училище. 1938. Т. 1. 379 с.
33. Дело по рапорту в должности директора императорских театров о выпуске из Театрального училища на службу к императорским театрам воспитанников и воспитанниц. Тут же о новой форме для воспитанников сего училища // РГИА. Ф. 472. Оп. 27. Внутр. оп. 404/1924. Д. 56.
34. Переписка с канцелярией Государственных театров о снабжении учащихся обувью и одеждой, 1918 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 25.
35. *Михайлов М. М.* Жизнь в балете. Л.–М.: Искусство, 1966. 316 с.
36. Документы об организации экзаменационных спектаклей (списки, справки, переписка), 1919–1921 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 22.
37. Список воспитанников училища и переписка с Сорабисом о деятельности училища, 1919 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 41.
38. Списки преподавателей и учащихся, переписка с организациями по хозяйственным вопросам, 1921 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 55.

REFERENCES

1. *Gordeev P. N.* Petrogradskoe teatral'noe uchilishche v marte – avguste 1917 goda // *Revolyuciya 1917 goda v Rossii: novye podkhody i vzglyady: sb. nauch. st. / red. kol.: A. B. Nikolaev (otv. red. i otv. sost.), D. A. Bazhanov, A. A. Ivanov.* SPb.: EhleKSis, 2016. S. 53–68.
2. *Protokoly zasedanij administrativno-ispolnitel'noj komissii uchilishcha 1918–1919 gg.* // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 23.
3. *Maslov Aleksandr Nikolaevich (lichnoe delo)* // CGALI SPb. F. R-259. Op. 2. D. 490.
4. *Oblakov Andrej Aleksandrovich (lichnoe delo)* // CGALI SPb. F. R-260. Op. 3. D. 2458.
5. *Sobranie uzakonenij i rasporyazhenij Pravitel'stva za 1917–1918 gg.* Upravlenie delami Sovnarkoma SSSR. M. 1942. 1483 s.
6. *O vvedenii sovместnogo obucheniya v baletnom otdelenii* // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 5346.
7. *Aspidov A. P.* Zdanie Direkcii imperatorskikh teatrov na Teatral'noj ulice (istoricheskaya spravka) // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2007. № 2 (18). S. 30–62.
8. *Dokladnaya zapiska inzhenera o zakrytii pansiona pri uchilishche, spisok storozhej, zayavle-niya sluzhashchikh,* 1917 g. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 13.

9. Svedeniya ob otkrytii obshchestvennoj stolovoj v pomeshchenii uchilishcha, 1918–1919 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 30.
10. *Kostrovickaya V. S.* «1918/19 uchebnyj god». Vospominaniya. Avtograf // CGALI SPb. F. R-157. Op. 1. D. 20.
11. Programmy koncertov uchashchikhsya v 1918–1919 uchebnom godu // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 21.
12. Programmy koncertov uchashchikhsya v 1919–1920 uchebnom godu // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 43.
13. *Vecheslova T. M.* Ya — balerina. L.–M.: Iskusstvo, 1964. 272 s.
14. Perepiska s organizაციями o snabzhenii uchilishcha prodovol'stvиеm, 1919–1921 gg. // CGA-LI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 26.
15. *Davlekmova S. A.* Galina Ulanova: YA ne khotela tancevat' / avt.-sost. S. A. Davlekamova. M.: AST-PRESS KNIGA, 2010. 277 s.
16. *Kostrovickaya V. S.* «Zhorzh Balanchivadze. Andrej Aleksandrovich Oblakov. Grigorij Grigor'evich Isaenko». Vospominaniya. Avtograf // CGALI SPb. F. R-157. Op. 1. D. 21.
17. Perepiska s zaveduyushchim gosudarstvennoj baletnoj gruppoj po administrativno-khozyajstvennym voprosam, 1920–1921 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 46.
18. Slonimskij Yu. I. Chudesnoe bylo ryadom s nami: Zametki o Petrogradskom balete 20-kh godov / obshch. red. I. Stupnikova. L.: Sovetskij kompozitor, 1984. 264 s.
19. Zapadnyj front (1918–1920). Komanduyushchij. Prikazy armiyam Zapadnogo fronta. Smolensk: [b. i.], 1920. Prikaz № 13 [paginaciya otsutstvuet].
20. Protokoly zasedanij mestnogo komiteta, 1919–1921 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 57.
21. *Shuvalov A. A.* Material'noe obespechenie komandnogo sostava RKKA v period grazhdanskoj vojny // Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. № 2–1. S. 217–220.
22. Protokoly zasedanij administrativno-khozyajstvennogo komiteta, t. 2, 1919–1920 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 45.
23. Smety na kapital'nyj remont dlya uchilishcha, 1920–1921 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 49.
24. Spisok komnat i opis' veshchej i posudy v Teatral'nom uchilishche, 1921 g. // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 6448.
25. Perepiska s zaveduyushchim otdelom gosudarstvennykh teatrov o snabzhenii produktami, doklad o prizyve na voennuyu sluzhbu, imennoj spisok sotrudnikov, 1918 g. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 8.
26. Choura: The Memoirs of Alexandra Danilova. New York: Alfred A. Knopf, 1986. 214 p.
27. Protokoly zasedanij administrativno-khozyajstvennogo komiteta, t. 1, 1919–1920 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 44.
28. *Lisovskaya N.* Vospominaniya o Petrogradskom teatral'nom uchilishche // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1995. № 4. S. 8–26.

29. *Andreev A. L.* Dueht. Balet i vremya. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2019. 392 s.
30. Dekrety, postanovleniya i instrukcii Narkomprosa, 1919 g. // CGALI SPb. F. R 260. Op. 1. D. 88.
31. *Kostrovickaya V. S.* Vospominaniya ob uchebe v Khoreograficheskom uchilishche v 1917–1919 gg.; ob organizacii ob"edineniya «Molodoj baleT» // ORIRK SPBTB. F. 22. Op. 5. D. 10.
32. *Borisoglebskij M.* Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: Len. gos. khoreograf. uchilishche. 1938. T. 1. 379 s.
33. Delo po raportu v dolzhnosti direktora imperatorskikh teatrov o vypuske iz Teatral'nogo uchilishcha na sluzhbu k imperatorskim teatram vospitannikov i vospitannic. Tut zhe o novoj forme dlya vospitannikov sego uchilishcha // RGIA. F. 472. Op. 27. Vnutr. op. 404/1924. D. 56.
34. Perepiska s kancelyariej Gosudarstvennykh teatrov o snabzhenii uchashchikhsya obuv'yu i odezhdoy, 1918 g. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 25.
35. *Mikhajlov M. M.* Zhizn' v baletе. L.–M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
36. Dokumenty ob organizacii ehkzamenacionnykh spektaklej (spiski, spravki, perepiska), 1919–1921 gg. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 22.
37. Spisok vospitannikov uchilishcha i perepiska s Sorabisom o deyatel'nosti uchilishcha, 1919 g. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 41.
38. Spiski prepodavatelej i uchashchikhsya, perepiska s organizacijami po khozyajstvennym voprosam, 1921 g. // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 55.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сакардина Е. А. — магистрант; katyasakardina@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sakardina E. A. — Master's student; katyasakardina@mail.ru
ORCID ID: 0009-0006-9535-5040

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

«ЭЛАСТИЧНАЯ ФОРМА» ГЕНРИ КОУЭЛЛА КАК НОВЫЙ ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ГИБКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

*Бельх С. Г.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27а, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена феномену эластичной музыкальной формы американского композитора Генри Коуэлла. Отправной точкой создания такого типа формы стало сотрудничество с хореографом Мартой Грэм. Осознавая проблемы, сопутствующие сложным взаимоотношениям музыки и танца, Коуэлл размышлял над недостатками явления, определяемого им как «интерпретативный танец», подразумевая, что музыка была создана прежде хореографии, и хореографу оставалось руководствоваться исключительно завершенным музыкальным материалом. В статье также приводятся идеи создания мобильной формы для хореографии Джона Кейджа, сотрудничавшего с Мерсом Каннингемом в концептуализации хореографической алеаторики. Кроме проблемы взаимодействия музыки и танца, в статье также анализируются процессы трансформации самого музыкального пространства, его переменчивость, проявившаяся также в творчестве композиторов эпохи «второго авангарда»: К. Штокхаузена, П. Булеза, Э. Брауна, Я. Ксенакиса и Дж. Зорна. Итогом статьи становится констатация того, что концепция «эластичной формы» Коуэлла стала отправной точкой принципиально нового подхода к формообразованию композиторов-сериалистов эпохи «второго авангарда», которые, в сущности, продолжили идеи Коуэлла, бросив вызов линейности причинно-следственных связей.

Ключевые слова: Генри Коуэлл, эластичная музыкальная форма, хореография и музыка, новые концепции, формы авангарда, вторая половина XX века.

HENRY COWELL'S "ELASTIC FORM" AS A NEW EXPERIENCE IN BUILDING A FLEXIBLE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC SPACE

*Belykh S. G.*¹

¹ Institute of Contemporary Art, 27a, Novozavodskaya St., Moscow, 121309,
Russian Federation.

The article is devoted to the phenomenon of the elastic musical form of the American composer Henry Cowell. The starting point for creating this type of form was a collaboration with choreographer Martha Graham. Realizing the problems associated with the complex relationship between music and dance, Cowell reflected on the shortcomings of the phenomenon he defined as "interpretive dance", implying that music was created before choreography, and the choreographer had to be guided solely by completed musical material. The article also provides ideas for creating a mobile form for choreography by John Cage, who collaborated with Merce Cunningham in conceptualizing choreographic aleatorics. In addition to the problem of the interaction of music and dance, the article also analyzes the processes of transformation of the musical space itself, its variability, which also manifested itself in the works of composers of the era of the "second avant-garde": K. Stockhausen, P. Boulez, E. Brown, Y. Xenakis and J. Zorna. The result of the article is the statement that

Keywords: Henry Cowell, elastic musical form, choreography and music, new concepts of avant-garde form, the second half of the 20th century

Американский композитор, теоретик и известный пропагандист новой музыки XX века Генри Коуэлл, чье творчество долго находилось вне исследовательского интереса, в своем фундаментальном труде «Новые музыкальные ресурсы» («New musical resources», 1930) [1] предопределил многочисленные открытия эпохи «второго авангарда». Этот фундаментальный по своим качествам труд, несмотря на сравнительно скромный объем, стал пророческим. Коуэлл предсказал появление таких композиторских техник, как спектрализм, фокусирующийся на внутреннем пространстве звука, создал теоретические предпосылки создания теории кластеров (комплексных звучаний), предложил идею соответствия частот звуковысотностей ритмо-временным параметрам. Не менее революционным стало и совершенное Коуэллом открытие «эластичной формы» музыки для современного танца.

В своей творческой деятельности Коуэлл активно сотрудничал с хореографами. Он написал множество произведений для современного танца Дорис Хамфри, Чарльза Видмана и Марты Грэм. Исследователь Л. Миллер

утверждает, что он обладал уникальной способностью «превращать потенциально унылую работу в возможность междисциплинарного обмена эстетическими идеями» [2, р. 4].

У Коуэлла было свое собственное видение проблемы взаимодействия музыки и движения: он полагал, что хореографы современного танца начала XX века вступали в конфронтацию с идеей «интерпретативного танца», представлявшего собой разработку хореографии на основе ранее сочиненной музыки, где последняя была лишь возможностью интерпретации музыки. Этот процесс ставил танец в подчиненную позицию перед звуковым материалом [2, р. 6]. Сопровождавший уроки танцев на фортепиано в качестве концертмейстера и сотрудничавший с различными хореографическими труппами, Коуэлл считал, что отсутствие музыки способствовало появлению шаблонных танцевальных движений. «Почти во всех случаях музыка не интерпретировалась должным образом. Интерпретирующие танцы обычно были примерно одинаковыми, независимо от той музыки, на которую они были поставлены», — писал Коуэлл [2, р. 6]. Чтобы создать пространство для «встречи музыки и танца», в которой последний будет четким с позиции музыкальной формы, хореографу необходимо дать свободу внесения изменений. В этом случае музыка стала бы менее жесткой конструктивно, чем обычно, и смогла бы открыть в себе больше возможностей для гибкости материала. Такую гибкую конструкцию, складывающуюся в итоге в гармоничную музыкально-танцевальную композицию, строящуюся из структур, свободно объединяющихся в целое подобно детскому конструктору, Коуэлл предложил назвать «эластичной формой» [3, р. 88].

В статье «О музыке и концертном танце» (1937) [3, р. 89] Коуэлл пояснил, что эластичная форма «практична, адаптируема и ориентирована на процессы трансформации, которые могут возникнуть при создании хореографической композиции» [3, р. 89]. Новая концепция формы, в контексте оригинальной трактовки музыкального пространства, у Коуэлла появилась в 1930-х годах. Она представляла серию приемов расширения и сжатия мелодий, специфических принципов построения и более мелких разделов — фраз, или же предложений.

На практике эти правила допускали повторение или пропуск отдельных мелодических фраз, содержали возможности корректировки ритма, а также создавали условия для вариативности использования ударных инструментов. Контрапункт музыки и танца, предполагающий универсальность в построении гибкой конструкции, был призван решить проблему автономии путем формирования новой системы отношений музыки и танца.

Некоторые хореографы в принципе научились обходиться без музыкального сопровождения, фокусируясь на звуке движения тела. Иные мастера

современного танца сначала создавали хореографию и лишь после этого приглашали композитора к созданию музыки. Американские композиторы Генри Коуэлл, затем Джон Кейдж, Лу Харрисон, и особенно Луис Хорст, постоянный композитор Марты Грэм, в период с 1926 по 1948 год работали именно таким образом. Наблюдая за танцем, фиксируя элементы танцевальной структуры, осознавая специфику работы конкретного хореографа, они только после получения видимого хореографического результата приступали к созданию музыки, соответствующей хореографии. Коуэлл — как подлинный новатор — в своем творчестве стремился найти альтернативные решения, которые бы принадлежали в равной степени к обоим видам искусства. В одной из своих первых статей, посвященных проблемам музыки и танца («Как связаны музыка и танец?», 1934), Коуэлл сетовал на то, что существовавшая проблема с интерпретацией танца музыкальными средствами не решалась [2, р. 6]. Так называемые «интерпретативные формы танца», под которыми подразумевалось следование хореографии метро-ритмическим и структурным основаниям, той или иной музыкальной композиции, были аналогичны музыкальным формам в расстановке акцентов и соответствии пластики музыкальным фразам. И это соответствие не зависело от стиля музыки, на которую опирался тот или иной интерпретативный танец. Присутствовала четкая форма, соответствовавшая музыкальной структуре, но при этом ни мелодическая специфика, ни особенность гармонической структуры музыки (наличие или отсутствие диссонансов) не учитывались. Танцевальная музыка существовала как контур, или рамка, для создания хореографии. Даже в творчестве величайших хореографов, предполагал Коуэлл, «интерпретирующий танец» не был гармоничным сочетанием музыки и движения. Произведения Айседоры Дункан, например, исполнялись под аккомпанемент «величайших шедевров» из классики, но используемая в качестве основы для танца музыка была сама по себе настолько интересной, что отвлекала внимание от созерцания танца, обеспечивала явное преобладание слышимого над видимым. Эта принципиальная невозможность достижения рецептивной гармонии для Коуэлла была очевидной и создавала необходимость построения иных отношений музыки и танца.

Несмотря на функциональное равноправие голосов, в условиях полифонии существуют определенные правила переключения внимания. Например, при появлении темы фуги композитору необходимо обеспечить «разрежение звукового материала других голосов». Противосложение темы фуги также не должно быть доминирующим. Таким образом осуществляется управление слушательским восприятием и нацеливание его на главное, то есть на проведение темы.

В процессе работы с хореографом Мартой Грэм в 1934 году у Коуэлла родилась идея создания контрапунктических отношений музыки и хореографии, в которых музыка и танец взаимодействуют на основе переключения

планов восприятия [2, р. 6]. Одним из наиболее интересных хореомузыкальных проектов стало создание в сотрудничестве с Мартой Грэм «Синхронии» (1930) — произведения, которое Коуэлл впоследствии переработал и оркестровал. «Синхрония» была изначально задумана как совместная работа, название которой отражает идею композиции как синтеза искусств, в котором и музыка, и танец, и сценография представляли бы равновеликие, хотя и полуавтономные части художественного целого. Новизна «Синхронии» заключалась в том, что вместо музыки, предназначенной для танца (с согласованными заранее движениями), эти две составляющие (хореография и музыка) должны были бы выступать в контрапункте, а иногда даже и в оппозиции по отношению друг к другу. В аннотации, написанной для программы так и не состоявшейся премьеры, говорилось о существовании векового конфликта между хореографом и композитором. Решение, предложенное Коуэллом, было оригинальным: подобно тому, как в трехголосном полифоническом музыкальном произведении один из трех голосов контрапункта может оставаться неподвижным, два других в то же самое время движутся. Аналогичные эпизоды можно найти в «Синхронии», где музыка достигает своей кульминации именно в тот момент, когда танец уходит на второй план и наоборот [2, р. 6]. Третьим «контрапунктическим голосом» хорео-светозвуковой полифонии должны были стать световые эффекты. «Синхрония» в таком виде, то есть с танцем и световыми эффектами, никогда не исполнялась, а концертная версия, премьерой которой состоялась в Париже в июне 1931 года под руководством дирижера Николая Слонимского, была очень популярным сочинением.

Контрапункт музыки и танца — концепция, которой были вдохновлены и другие американские композиторы и хореографы. Известно, что сама идея эластичной формы была позаимствована Коуэллом у композитора Перси Грейнджера. Пьеса последнего «Случайный раунд» «Random Round» (1912–1914) была создана методом структурной мобильности для музыки, которая в свою очередь должна была исполняться в сочетании с танцем [2, р. 8]. Идея создания мобильной формы возникла у Грейнджера благодаря знакомству с музыкой коренных жителей острова Раротонги, входящего в состав островов Кука в Полинезии. Прослушав коллекцию фольклорных записей, Грейнджер заметил, что песни строились частично на импровизациях, в зависимости от того, кто исполнял ту или иную песню. Имела также место и «общинная импровизация» [4, р. 296]. Грейнджер принял для себя этот принцип, построив по аналогии пьесу «Случайный раунд». Вариабельным является даже сам инструментальный состав пьесы: в 1912 году Грейнджер включил в него мандолину, фортепиано, ксилофон, челесту, колокольчики, резонотон, или маримбафон, струнные и духовые инструменты [4, р. 298]. В зависимости от доступности и возможности использования инструментов

дирижер мог варьировать состав. Он же определял и то, каким в итоге будет финальный тембровый облик композиции. Подобно песням Раротонгана, вдохновившим Грейнджера, «Random Round» был представлен в виде музыкальных фрагментов, которые также можно было объединить в макроструктуру. Начиная с 1916 года, Грейнджер решил вовсе отказаться от принципа музыкальной мобильности, в то время как Коуэлл, напротив, изучив «Случайный раунд», пришел к своему собственному варианту метода структурной мобильности музыки, предназначенной для танца.

Очевидно, что концепция эластичной формы не была уникальным изобретением Коуэлла, а, скорее, явилась следствием начала процессов трансформации формообразования, в музыкальной композиции XX века. (Тенденция проявилась в Европе в конце XVIII века вместе с Musikalisches Würfelspiel («Музыкальной игры в кости») — весьма популярным для своего времени интеллектуальным развлечением. Показательным в плане развития европейского музыкального формообразования эпохи барокко также является творчество композитора и теоретика Иоганна Филиппа Кирнбергера.)

В своих концепциях свободной структуры Грейнджер и Коуэлл отталкивались от потребностей исполнителей. Для Коуэлла это было взаимодействие с танцем, для Грейнджера — осознание ценности музыкальной свободы и интерпретации, предоставление исполнителям возможности непосредственно участвовать в процессе создания композиции.

И то, и другое мотивировало на создание свободной формы Джона Кейджа (1912–1992). Работая с Мерсом Каннингемом, он пошел параллельным курсом (1919–2009), разработав несколько хореографических композиций с использованием ударных инструментов и препарированного фортепиано. На ранних этапах сотрудничества Кейдж создавал аккомпанемент к танцу только после того, как хореографическая партитура завершилась (в данном случае имеется в виду хореографический текст, а не нотация). «Танцовщики определяли структуры музыки для танца: столько-то тактов размером 4/4, затем столько-то тактов размером 5/4, и т. д., аналогично тому принципу, по которому работал композитор классических балетов. После этого первого этапа Кейдж сочинял музыкальные фразы, соответствующие предложенной структуре. Таким образом, его композиция была полностью продиктована и соподчинена хореографией. И для него это также была ситуация, которую он считал для себя неприемлемой» [5, р. 216]. Все то, что в свое время для Коуэлла было симптомом разногласий между музыкой и хореографией, в равной степени не устраивало Кейджа. Композитор критически относился к концепции «идентичности» музыки и танца, ставил под сомнение также и «неконструктивное» использование ударных инструментов хореографами. При использовании ударных инструментов он полагал, что хореографам придется полностью следовать

их ритмам через движения. Функция ударных — «подчеркивать и акцентировать эти движения», не давая ни малейшего шанса «особой роли звука в композиции в целом» [5, р. 216]. По мнению Кейджа, музыка должна быть «чем-то большим, нежели аккомпанемент». Она должна была стать «неотъемлемой частью танца» [5, р. 218]. Творческий процесс создания музыки и танца — взаимообусловленный и крайне сложный. Идея подчиненной роли одного из составляющих этот синтез видов искусств другому для XX века была неактуальной, и требовался принципиально новый подход. Поиски нового синтеза в хореографии и музыки, воплощенные в творчестве и теории немецкого композитора Бернда Алоиза Циммермана, также можно соотнести с концепциями Коуэлла и Кейджа. Циммерман пишет о «балете будущего», говоря о чистой форме балетной музыки, где музыка перестанет прислуживать, как было со времен Петипа, и будет иметь с танцем равные права. Два независимых пласта — «абсолютной музыки» и «абсолютного танцевального движения» — должны образовывать контрапункт. Им необходимо взаимодействовать по принципу взаимопроекции структур музыкальных на танцевальные и наоборот, как виделось композитору [6, с. 195]. Хореография как живой материал, связанный с движением и его физическим носителем — человеком, требовала создания новой, незакостенелой музыкальной формы. Идеальным выходом из сложившейся ситуации стала концепция «эластичной формы» Коуэлла.

Применение эластичной формы музыки в танце, с практической точки зрения, позволяет правильно согласовывать движения тела с элементами музыкального материала. Такого рода гибкая конструкция предполагает создание и последующее использование музыкальных структур-блоков, которые танцовщики смогут «расширять, сжимать, повторять, пропускать, транспонировать, возвращать или менять местами различными способами, позволяя звуку реагировать на хореографию, не нарушая ее собственной значимости» [2, р. 5].

Почему главной задачей Коуэлла в разработке теории эластичной формы было удовлетворение потребностей стремительно развивающейся хореографии? Ответ на этот вопрос стоит искать в биографии композитора. Вслед за статьей 1937 года, опубликованной в «Dance Observer» [7, р. 7–8], последовал новый творческий опыт, в котором вариативность музыки, предназначенной для хореографии, с практической точки зрения стала просто необходимой. Идеи, высказанные Коуэллом в его программной статье «Связь музыки с концертным танцем» (1937), и те способы, которые помогают в реализации взаимодействия, можно обозначить в следующих тезисах:

1. Каждая мелодическая фраза должна быть построена так, чтобы ее можно было расширять или же, напротив, сокращать по размеру или продолжительности за счет укорачивания или удлинения определенных тонов [7, р. 7];

2. Каждое предложение не только может иметь разную длину, но и должно быть сконструировано таким образом, чтобы его можно было использовать в качестве блочной единицы в общей структуре. Это означает, что его можно было бы затем повторить либо в первоначальной, или в вариативной форме, если необходимо расширить эту часть танца [7, р. 7–8].

3. Каждая секция должна быть сконструирована таким образом, чтобы ее можно было использовать тем же способом, что и предложения, то есть она должна также быть способной к расширению или сжатию масштаба в зависимости от количества повторений, обычно используемых в предложениях [7, р. 7–8].

4. И предложения, и разделы могут быть расположены таким образом, чтобы их можно было смешивать; и они не всегда появляются в одном и том же порядке [7, р. 7–8].

5. Предположим, что используются три разных блока. Здесь действует принцип ротации: материалы блока могут появиться впервые в порядке 1, 2, 3, 1 и далее следовать в порядке 2, 3, 2, 1. В случае, если не все возможные порядки удобны применительно к вариативности формы, композитор может указать, какие из них могут быть использованы для трансформаций, а какие следует оставить неизменными [7, р. 7–8]. Хотя такой способ упорядочения материала и может привести к фрагментированному характеру композиции, в силах композиторского мастерства смягчить или устранить такие проблемы через выбор соответствующего материала, который бы предполагал подобный путь становления композиции. Очевидно, что, с точки зрения Коуэлла, гибкость секций помогает «подстроить» музыку под танец. В этом случае возникает вопрос: «Насколько возможно сохранить идентичность композиции и ее смысловое содержание при использовании такого количества вариантов?»

6. Мелодическая и гармоническая логика формы должны быть адаптированы к идее эластичной конструкции. Необходимо также, чтобы материал можно было сыграть на фортепиано, так как этот инструмент обычно находится под рукой, и он необходим для репетиций. Во многих других случаях, напротив, желательно использовать при исполнении другие инструменты, поскольку фортепиано из-за кулис звучит бесцветно. Они должны быть расположены таким образом, чтобы можно было использовать либо оркестр, либо инструмент, ведущий основную мелодию или же несколько линий в контрапунктическом соединении [3, р. 88–89].

Коуэлла интересуют практические вопросы исполнения произведения при условии наличия определенных музыкальных инструментов. Выбор фортепиано, которое доступно в большинстве танцевальных студий, способствует поиску внутри него новых тембровых возможностей. Этот процесс нам известен в творчестве Джона Кейджа. Его изобретение препарированного рояля,

заменявшего ударную установку, которая требовала бы дополнительных расходов на оплату ударника и была неосуществима в условиях малых масштабов помещений для репетиций, было остроумным и изобретательным решением вопроса. Этой же причиной объясняется и применение жесткой препарации — фиксации болтов и гаек, так как струны пианино, в отличие от рояля, расположены вертикально и никакие приспособления положить сверху на струны невозможно.

Коуэлл в своем творчестве часто предлагает квази-барочный инструментально неидентифицированный принцип выбора ансамбля или солирующего инструмента. Ему кажется правильным применять диапазонный принцип: высокую партию следует «играть либо на флейте, либо на скрипке, средний регистр — либо на альте, либо на кларнете, а нижний — либо на виолончели, либо на фаготе и т. д.» [3, р. 89].

7. Таким образом, пьеса может быть короткой. Ее минимальная длина определяется путем озвучивания каждого предложения и раздела только один раз или до тех пор, пока это необходимо. Пьеса может быть, напротив, и более длинной, так как возможны по желанию повторы секций (*ad libitum*) (Коуэлл, 1937) [3, р. 89].

Коуэлл считает, что идеальная композиция для танца — это особый тип игры с несколькими вариантами возможного чередования используемых тематических блоков эластичной формы для танца. Таким образом, необходимо, чтобы «композиция, в любом ее возможном представлении, имела бы форму, легко адаптируемую к требованиям танца. Этот фактор является существенным как для хореографа, так и для танцовщиков, с которыми он работает [3, р. 89]. С этой точки зрения, роль композитора состоит в том, чтобы создать легко адаптируемые к конкретным задачам блоки музыкальной формы. Музыкальный материал с его индивидуальным ритмом, пластичностью музыкальных фраз и предложений, адаптивностью гармонической структуры должен обладать возможностью «эластичности». Все это позволяло бы «регулировать» и «расставлять» этот материал по принципу построения целого в конструкторе Lego. Эти структуры, в своем генезисе, изначально предусматривали бы повторение, возможность трансформации и пропуска определенных частей и фрагментов в соответствии с потребностями хореографии [3, р. 89].

Композитор Норман Ллойд (1909–1980) описал представление музыки *Immediate Tragedy*, написанной Коуэллом для хореографии Марты Грэм, следующими словами: «Не зная, сколько времени длилась та или иная часть танца, Коуэлл изобрел метод, который он назвал “эластичной формой”. С ее помощью музыка могла полностью соответствовать танцу. Я хорошо помню тот день, когда в Bennington пришла музыка. Мы с Луи Хорстом посмотрели на партитуру и поняли, что никогда ничего подобного не видели.

Коуэлл написал две основные фразы, которые можно было сыграть на гобое и кларнете. Каждая фраза существовала в двухтактной, трехтактной, восьмитактной версиях и т. д. Все что было необходимо, это подогнать пятитактную музыкальную фразу к пятитактной танцевальной фразе» [3, р. 89]. По словам Ллойда, процесс адаптации музыки к танцу занял около часа, а общий эффект был в полном единстве, как будто музыка и танец рождались одновременно [3 р. 89].

Помимо того, как музыка Коуэлла приспособиваясь к движению тела, композитор имел возможность изложить свои музыкальные идеи и «проверить» их в режиме реального времени на сцене. Поэтому при работе с открытыми формами перестановку частей целого можно было легко осуществить в соответствии с потребностями движений и темпов, которые, в свою очередь, соответствовали бы идеям хореографа. Однако в тот момент, когда Коуэлл в 1937 году создавал музыку для Марты Грэм, он физически не мог посетить ни одну из репетиций в ее танцевальной студии, посмотреть хореографию, чтобы создать к ней музыку, так как находился в тюрьме Сан-Квентин по обвинению в аморальном поведении. Этот досадный факт биографии композитора и является главной причиной появления вариативной формы.

В статье Миллера, посвященной «генезису эластичных форм» Коуэлла, упоминается, что 20 марта 1937 года Марта Грэм обратилась к мачехе композитора Олив с просьбой помочь ей попасть на свидание к Коуэллу в тюрьму Сан-Квентин, так как она собиралась поехать в Сан-Франциско для проведения своих концертов. Грэм попросила Коуэлла создать музыку для своего танца — двух композиций под названием «Немедленная трагедия» и «Танец печали по поводу гражданской войны в Испании». Тот момент, когда Марта Грэм получила партитуру Коуэлла с сочинением «Сарабанда», описан следующими словами: «Мы с Луисом Хорстом посмотрели ноты и согласились друг с другом, что никогда не видели ничего подобного. Коуэлл написал две основные фразы, которые можно было сыграть на гобое или кларнете. Каждая из музыкальных фраз существовала в двухтактной, трехтактной и восьмитактной версиях. Все, что было необходимо, это подогнать пятитактную музыкальную фразу к соответствующей танцевальной фразе или же сделать такие наложения, которые бы считались необходимыми. Процесс поиска соответствия занял около часа. Общий эффект был полным единством» [2, р. 7].

За четыре года заключения Коуэлл создал различные варианты эластичных форм для танцевальных композиций Бонни Бёрд, танцевавшей в 1930-е с Мартой Грэм, и труппы Бёрд в Сиэтле, и для Мэриан Ван Тюил в Окленде, которая также сотрудничала с различными композиторами из сообщества Миллс-колледжа. Помимо Коуэлла, Грэм работала также и с Лу Харрисоном, а затем и с Джоном Кейджем.

Революционные идеи Кейджа можно обнаружить в творчестве Коуэлла. Исследователь М. Переверзева пишет о том, что «хореограф-новатор, один из основоположников танца-модерн Мерс Каннингем (1919–2009) в творческом сотрудничестве с известным композитором-экспериментатором Джоном Кейджем (1912–1992), длившемся многие десятилетия, разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки» [8, с. 72]. Имели ли представление Кейдж и Каннингем об эластичной форме Коуэлла, остается загадкой. Корни коуэлловской эластичной формы, аналогичной «мобильной форме танцевальной постановки» Кейджа – Каннингема, уходят в 1937 год, в период заключения Коуэлла в Сан-Квентине. Именно тогда композитор нашел остроумное и оригинальное решение для создания музыки к танцу без возможности взаимодействия с хореографом.

С 1938 года Кейдж работал концертмейстером у Тонни Бёрд и таким образом искал свой метод работы с хореографией. Влияние Коуэлла на Кейджа и его деятельность в Сиэтле было велико. До изобретения препарированного фортепиано для хореографических композиций Кейдж был увлечен созданием музыки для ударных инструментов. На своем первом же концерте музыки для ударных инструментов 9 декабря 1938 года Кейдж включил в программу три композиции Коуэлла, опубликованные в 1936 году на страницах сборника «New Music Orchestra Series» [2, р. 5]. Для второго концерта 19 мая 1939 года Кейдж долго искал музыку для аналогичного состава ударных инструментов и в итоге принял для исполнения партитуру композиции «“Пульс” Коуэлла» [2, р. 6]. В третьей программе концерта, состоявшегося на полгода позже, 9 декабря 1939 года, Кейдж представил сочинение, получившее название «Возвращение», исполненное как дополнение к его же «Пульсу».

Спустя много лет после скандальной премьеры балета по пьесе Жана Кокто «Свадьба на Эйфелевой башне» на музыку «шестерки» Бонни Бёрд и Джон Кейдж поставили балет на тот же самый сюжет в Корнуоллской школе искусств в Сиэтле. Затем по личной просьбе Джона Кейджа группа американских композиторов написала в 1939 году еще одну групповую партитуру к этому произведению. В групповой проект Кейдж включил и Коуэлла. Получившаяся в итоге постановка содержала части музыки Кейджа, Коуэлла и Джорджа Маккея [2, р. 7]. Для этой постановки Коуэлл прислал Кейджу пять номеров: «Веселое открытие занавеса» для фортепиано, «Финал поезда» для шести ударников и три «Ритурнели». Но Бёрд использовала только первые две пьесы, посчитав ритурнели слишком «неудобными» для своего танца.

Коуэлл ответил на письмо Бонни Бёрд 2 апреля 1939 года, в котором она описала выступление 25 марта. Она выразила сожаление, что ритурнели были написаны в неприемлемом для нее метроритмическом варианте.

Ее категорически не устраивала нерегулярная пульсация ритмических долей. И хотя свойства эластичной формы позволяли действовать в вариативном поле, Бёрд хотелось еще большей эластичности самого ритмического содержания. Она стремилась к чередованию регулярных и нерегулярных пульсаций с возможностью свободного перехода «от одного к другому по своему усмотрению», исходя из потребностей движения [2, р. 6]. В итоге из трех ригурнелей лишь одна оказалась образцом эластичной формы. Остальные части были написаны как жестко фиксированная композиция. Первый из ригурнелей, хотя и был полностью четко зафиксирован, но все же допускал вариативность в перестановках отдельных тактов или же групп тактов. В «Larghetto cantabile» — первого из трех ригурнелей, написанного в тактовом размере 3/2 — за продолжительным и медленным вступлением из двадцати четырех тактов шло восьмитактное трио. В примечаниях к опубликованной партитуре Коуэлл предложил двадцать альтернативных версий первой части (длиной от трех до двадцати тактов) и восемь версий трио (от трех до семи тактов). Все альтернативы музыкальной формы содержат группы тактов из начала и конца раздела; а некоторые включают также и такты, извлеченные из середины композиции. Такие альтернативные варианты создания композиции вызывают ассоциации не с алеаторикой Кейджа, а скорее с открытой формой сериализма эпохи «второго авангарда», именно с Третьей фортепианной сонатой Пьера Булеза (1955–1957). В этом сочинении интерпретатору дана возможность свободного выбора решений в следовании частей, а текст обладает эластичностью и гибкостью. Еще одна аналогия прослеживается в Сонате № 2 «Конкордии» Чарльза Айвза (1915), где композитор применяет принцип вариативности в предложенных двух дополнительных партиях, связанных с персонажами, присутствующими в образном содержании произведения, которые можно исполнять или же не исполнять, по желанию (*ad libitum*).

После освобождения в 1940 году из Сан-Квентина у Коуэлла больше не было необходимости создавать эластичные формы для работы с танцем, поскольку он мог напрямую сотрудничать с хореографом в студии. Поиски новых взаимоотношений между двумя формами искусства, тем не менее, продолжались, и, в частности, в теоретическом ракурсе. В статье 1941 года «Новые звуки танца» [9, р. 64]. Коуэлл обратился к проблеме поиска новых красок в области музыкального тембра. Его привлекали архаичные звуки в качестве танцевального сопровождения, особенно те, в которых нерегулярные вибрации смешивались с регулярной периодической вибрацией, тембры — с высоким содержанием компонентов. Он понимал, что чем более определенным с высотной позиции будет звук, тем в нем меньше слышится ритмическое содержание. Шумовые звуки — ударные по своей сути, и, соответственно, они значительно больше подходят для танца, организуя движения

ритмически. Аналогичной точки зрения придерживался и Джон Кейдж, также предпочитавший работать с препарированным фортепиано и ударными инструментами для хореографических композиций.

Пытаясь найти формы баланса музыки и танца, Коуэлл предвидел ряд событий в музыкальной композиции эпохи «второго авангарда», включая и открытую форму алеаторической композиции. В этом случае, как и во многих других, его выдающаяся роль для развития американской экспериментальной музыкальной часто недооценивалась. Частично в этом был виноват и сам Коуэлл: он часто превозносил свой персональный вклад, игнорируя своих коллег, непосредственно причастных к инновациям (например, в случае с теорией диссонантного контрапункта Чарльза Сигера, основы которого он опубликовал в книге «Новые музыкальные ресурсы» [1], ни разу не упомянув своего педагога).

Эстетика Коуэлла в отношении эластичных форм 1930-х годов была отлична от позиции Кейджа. Вместо того чтобы полностью устраняться от принятия композиторских решений, целью Коуэлла было создание такой партитуры, которая бы отражала его намерения и в то же время обеспечивала альтернативные варианты исполнения. Он стремился к балансу — «золотой середине» между фиксированной и полностью (или частично) контролируемой партитурой или же направляемой в нужной русло импровизацией. Коуэлл не использовал эластичную форму в таких хореографических композициях, как «Трикстер» («Койот») или «Музыка Хани Хольм», которые были созданы уже после освобождения из Сан-Квентина. Его ученик Лу Харрисон также создавал эластичные формы, опираясь на идеи Коуэлла, в ряде театральных и танцевальных пьес с 1941 по 1987 год. Таковы пьесы «Новолуние» («New Moon») 1986 года для хореографа Эрика Хокинса — ряд частей для необычного ансамбля, который путешествовал вместе с труппой, а также композиция «Ариадна» 1987 года для хореографии Евы Солтес. Ее многолетний опыт работы в танце Барата Натаям подсказал композитору идею модального произведения, которое он создал в виде «набора» музыкальных структур для флейты и перкуSSIONИСТА. Его можно «собрать» разными способами, так чтобы танцовщицы или музыканты, или и те, и другие, могли создать желаемый результат.

В 1962–1963 годах Коуэлл переработал свой «Мозаичный квартет» 1935 года в Симфонию № 15 («Тезис») и также создал «Гимн» и вариативную фугу для скрипки и виолончели, «состоящую из коротких сегментов — всего восьми или десяти тактов длиной — полностью взаимозаменяемых [2, р. 7].

Коуэлл переформатировал идеи эластичности формы, пропустив их через призму неопределенности Кейджа для того, чтобы создать «26 одновременных мозаик» для скрипки, виолончели, кларнета, ударных и фортепиано (1963), в которых исполнители играют свои фрагменты партий в любом

порядке, повторяют или пропускают части по своему желанию, а также чередуют свой выбор с фрагментами тишины. Сочинение «26 одновременных мозаик» не предназначалось для хореографии, в нем Коуэлл стремился скорее создать экспериментальную форму, развивающую новаторские принципы формообразования 1930-х годов.

В статье «История экспериментальной музыки в США» Кейдж упоминает Мозаичный квартет Коуэлла: «В нем исполнители любым из выбранных ими способов создают целостность из сочиненных композитором блоков». Затем он также пишет и об эластичных формах, «длина которых может меняться в зависимости от использования или пропуска написанных композитором тактов», отмечая близость современным экспериментальным сочинениям. Итогом этого развития становятся случайные процессы, демонстрирующие «опыт, не отягощенный психологическими посылами, исходящими от композитора» [10, с. 93].

Казалось бы, идея эластичной формы решала практические задачи создания музыки для хореографии. Но в действительности эта концепция изменила не только подход к форме (музыкальному пространству), но и к материалу в целом. Сжатие и растяжение — аддичия и аугментация — музыкального материала оказываются в центре композиторской техники в музыке минималистов. Традиционно родоначальником идей минимализма считают Джона Кейджа. Однако можно со всей очевидностью констатировать, что роль Коуэлла в формировании этих принципов композиции также сложно недооценить.

Способы, с помощью которых можно увеличивать, сокращать, повторять, пропускать или же «перетасовывать» различные музыкальные фрагменты или фразы/блоки, сформировались в дальнейшем благодаря концепциям композитора и теоретика Джеймса Тенни (1934–2006), придавшего им в своей теории структурное единство. В книге «Метаходос: феноменология музыки XX века. Материалы и подход к изучению формы» (1961) [11] композитор пишет о принципиальной новизне звукового материала в музыке XX–XXI веков, формирующего новый подход к музыкальным структурам. Тенни проецирует принципы организации пространства, свойственные изобразительному искусству, на законы восприятия звуковых объектов. Экспериментирование со звуковым материалом в новой музыке наглядно демонстрирует сложность структур и содержания не только потому, что они созданы как результат деконструкции традиционных элементов, а потому, что сами элементы и звуковой материал кардинально изменились. Диссонансные созвучия и интонационно усложненные мелодические линии, звуки недифференцированной звуковысотности ударных инструментов и полученные в результате нетрадиционных способов звукоизвлечения, городские шумы-саундскейпы, электронные звуки, созданные в студии, образуют «элементарный строительный

материал, которые уже не ограничиваются музыкальными тонами» [11, р. 23]. Таким образом, ввиду образовавшегося разрыва между теорией и практикой слушания Тенни предполагает, что наши концептуальные рамки звука должны быть экстремально расширены, чтобы охватить эти новые явления. Он полагает, что необходимо создание «принципа эквивалентности» звуков [11, р. 23]. Тенни опирается на идеи Макса Вертхаймера относительно организационных структур так называемой «перцептивной формы»: «принципы организации визуальных форм могут участвовать в слуховом восприятии» [11, р. 22]. Посредством анализа фрагментов произведений новой музыки, среди которых сочинения Вареза, Веберна и Айвза, Тенни осуществляет деконструкцию традиционных понятий, таких как «фраза», «тема», «аккорд», «последовательность аккордов», «мелодия» и «гармония». Он предлагает ряд концепций звука и звуковых конфигураций с помощью применения законов восприятия изобразительного искусства [11, р. 24], в частности вспоминает и работу Макса Вертхаймера «Законы организации восприятия форм» (1923). В ней автор выделяет следующие составляющие слуховой рецепции: первоэлемент — кланг (от нем. Clang — звук), или сонор, обладающий не только звучанием, но и визуальной формой, и их последовательности. Наиболее важным из этих понятий в данном случае является «кланг», определяемый как «звук или звуковая конфигурация, которая воспринимается в качестве первичной звуковой единицы или слухового гештальта» [11, р. 24]. Термин «гештальт» (Gestalten) — немецкого происхождения, он означает «придание форме значения». В данном случае он подразумевает запланированное действие, в процессе или же завершенное, которое является наиболее подходящим применительно к контексту. Концепция «кланга» является расширением концепции звукового объекта *objet sonore* Пьера Шеффера, ориентированного на восприятие объекта, а не на его акустическую сущность или же понимание технических средств его создания. Она применима не только к конкретной музыке, но также к электронной и к инструментальной.

Термин «*objet sonore*» Пьера Шеффера был предложен для описания мельчайших автономных частиц звукового ландшафта [12]. Для Тенни «объектный сонор определяется как любой звук или серия звуков, процесс создания которых автоматически включает потенциальные эквиваленты различных элементов» [11, р. 53].

В соответствии с концепцией Тенни и обретением нового музыкального опыта субъективное понятие интенсивности связано с увеличением уровня динамики или темпа, и т. д. Переход от «плавного» или «мягкого» тембра к более «резкому» или «пронзительному» звуку, или от более согласного к более диссонансному интервалу также ощущается как увеличение субъективной интенсивности [11, р. 89]. В наиболее интенсивных моментах на каком-либо одном

из параметров происходит «фокусировка» внимания: «...внимание обычно не распределяется равномерно между составляющими элементами, а сосредоточено на одних элементах в большей степени, чем на других» [11, р. 54]. Этот момент «фокуса» внимания Тенни определяет как фокальную точку, используя такие понятия, как «визуальная идея», «фокус камеры, или объектива», чтобы подчеркнуть взаимосвязь контраста между «фигурой и фоном». В музыке эти отношения «построены» на возникновении общих групп, которые мы воспринимаем как единство. Вертхаймер обнаружил, что «похожие визуальные элементы, расположенные близко друг к другу в пространстве, естественно или спонтанно будут иметь тенденцию образовывать группы в восприятии» [13, р. 29].

Булез писал о том, что в новой музыке «форма не может анализироваться в категориях равновесия, смежности, совокупности, последовательности, чередования» [14, с. 280]. И далее французский композитор подчеркивает, что «связанность не станет от этого менее необходимой, но необходимость этого будет поливалентной» [14, с. 280].

Идея блочно-алеаторического построения формы у Булеза, проявившаяся в вышеупомянутой Третьей фортепианной сонате 1955 года, напрямую связана с областью резонанса, определяющего характер тембра, — формантой, а именно так он определяет модули, составляющие вариативную форму. Пять формант (Антифония – Троп – Конstellляция – Конstellляция-зеркало – Строфа и Секвенция), каждая из которых имеет свои собственные подвижные элементы, вливаются в общую форму, которая может быть исполнена в восьми различных вариантах. Отправной точкой концепции для Булеза стала литература — «Книга» («Livres») Стефана Малларме. Центральный формообразующий блок «Конstellляция и Зеркало» стали звуко-визуализированным продолжением стихотворения Малларме «Un Coup de dés». Булез написал серию произведений, в которые алеаторические элементы были включены на нескольких уровнях, включая «Éclat» (1965) («Вспышка»), своего рода алеаторический концерт для дирижера. Особенность «Éclat» состоит в возможности перестановок внутри определенных последовательностей, где возможна ротация от I до IV. Все перестановки — на ответственности дирижера. Поскольку темп и интенсивность этих последовательностей также не являются строго детерминированными и определяются «на месте», интерпретация «Éclat» напрямую зависит от дирижера.

Обнаруживается связь открытой формы и формантного принципа структурирования Булеза с теорией Джеймса Тенни, утверждающей возможность сжатия и растяжения — эластичности звуковых форм, которые образуют «гештальт» (Gestalten). Очевидно также, что теория Джемса Тенни, являющаяся логическим продолжением идеи эластичных форм Коуэлла, напрямую связана и с теорией кластера, оказывающимся на пересечении пространства звука и пространства музыкальной формы. Принцип организации открытой

(в качестве альтернативе эластичной) формы проявил себя в полной мере как новый поворот в музыке сериализма 1950-х годов, когда ограничение композиторской свободы предписываемыми правилами стало удушающим, а идея открытой формы — «глотком свежего воздуха». Третья фортепианная соната Булеза, о которой неоднократно было сказано выше, хотя также обнаруживает очевидные связи с идеями Коуэлла, однако, отличается по принципам организации открытой формы от аналогичных идей формообразования у других представителей Дармштадта, например Штокхаузена.

Самый ранний пример мобильной формы у Штокхаузена мы найдем в его «Klavierstück XI» (1956) и «Zyklus» (1959) для ударных. Он отразил в них свой интерес к алеаторичности структуры самого звукового материала. Позже в его же концепции «Момент-формы» [15, р. 5], по сути своей аналогичной эластичной форме Коуэлла, в таких сочинениях, как «Контакты» (1958–1960), «Моменты» (1958–1960) и «Микстур» (1964), он стремился со всей очевидностью полностью отойти от идеи линейного повествования, сосредоточив внимание слушателя на моменте, который «существует сам по себе» и в отсутствие финальной точки представляет мобильные рамки бесконечности.

В творчестве Янниса Ксенакиса и Джона Зорна также прослеживаются аналогии игровому принципу, расширяющему границы понятия музыкальной формы. В «Дуэли» Ксенакиса композитор использует структуру игры, чтобы наметить 19 тактик взаимодействия двух оркестров. Напротив, игровые фигуры Зорна, его «метакомпозиции» «имеют дело главным образом с формой, а не с содержанием, с отношениями, а не со звуком... импровизаторы на сцене сами являются создателями звука» [16, р. 199]. Другой подход мы найдем в графических партитурах Эрла Брауна, Маурисио Кагеля, Романа Хаубеншток-Рамати и Сильвано Буссотти, предоставляющий целый ряд вариантов трактовки мобильных структур. Во многих случаях результатом композиторской техники становится феномен политемпоральности, впервые теоретизированный Коуэллом в 1930-е годы.

В политемповых композициях присутствуют несколько слоев музыкальной ткани, движущихся в разном темпе. В результате наложений они становятся перцептивно различимыми. Аналогичные примеры можно было найти уже и у Чарльза Айвза в его Симфонии № 4 (1910–1916), где различные размеры записаны в пределах одного такта.

Несмотря на очевидность общих тенденций высвобождения формы, композиторы предлагали исключительно индивидуальные концепции. По мнению американского композитора Эрла Брауна, данная стратегия обеспечивала больший уровень «спонтанности в композиторском процессе» [17, р. 7], позволяя «исполнителю поделить власть над художественным текстом в создании музыки» [18, р. 255].

Свою специфическую трактовку композиции открытого типа предлагает польско-австрийский композитор Роман Хаубеншток-Рамати (1919–1994). В своем творчестве он разделил принципы закрытых (стабильных) и переменных (открытых) форм [17, р. 5]. Работавший в додекафонной технике композитор в какой-то момент отказался от нее в пользу создания «внутренне изменчивых произведений», которые он называл «динамическими закрытыми формами». Они включали в себя музыкальные фразы, составленные из общих элементов, которые предполагали различные комбинации и имели неравную длину. Все компоненты были фиксированными, но их совместное появление в ансамблевой игре оставалось открытым принципом. Отсюда возник парадокс замкнутых форм, образующих открытое поле.

Динамические замкнутые формы подвержены повторению в соответствии с гибким принципом: их появление может быть последовательным и случайным, придавая эластичность этой повторяемости. Гибкое, или же эластичное повторение, на практике сводится к локальному. Оно существует в рамках более масштабных вариаций. Это встречное движение эластичных составляющих музыкальной формы колеблется между предсказуемостью и неожиданностью, навигацией и отклонением от курса.

Хаубеншток-Рамати построил этот принцип через использование циклических структур в качестве мобильных элементов. Была задана общая форма, независимая от темпа, в котором мобили могли воспроизводиться и определены направления движения (по часовой стрелке или же против часовой стрелки). Продолжительность или периодичность циклов могли различаться. Эта концепция Хаубенштока-Рамати часто ассоциируется с мобильными скульптурами Александра Колдера. Мобили Колдера, как известно, послужили источником вдохновения композитора, что отразилось, в частности, в названиях сочинений «Мобиль для Шекспира» и «Интерполяция: Мобиль для флейты». Хаубеншток-Рамати создавал звуковые эквиваленты постоянно самоперестраивающихся движений внутри звуковых форм. «Интерполяция» (1957) для одной, двух или трех флейт содержит двадцать пять различных секций различной длины и звуковой материал, который можно воспроизводить в двух разных направлениях: слева направо или справа налево. Отдельные разделы соединены пунктирными линиями, которые обозначали возможные пути движения исполнительской логики. После того, как направление было выбрано, исполнитель двигался в соответствии с одним из выбранных элементов, используемым в качестве отправной точки. Разделы могли повторяться: в ансамбле флейт (в вариантах для двух или трех флейт) эти разделы повторялись, при этом циклы оказывались несоразмерными. Так возникали перекрывающиеся циклы переменной длины, взаимодействие которых, в свою очередь, создавало ощущение внутренней динамики не зафиксированных

по отношению друг к другу элементов. Их музыкальная пластичность заключалась в динамике циклически смещенных друг относительно друга форм, результатом чего становилась постоянная смена фактуры.

Эластичные формы Коуэлла нашли свое отражение также в ранних образцах творчества американского минималиста Стива Райха (1936). С середины 1960-х до начала 1970-х годов Райх экспериментировал с записью и манипулированием петлями на магнитофонной ленте, благодаря чему он смог открыть свой авторский метод фазового сдвига — «одновременного повторения в двух или более голосах модели с саморегулирующимися изменениями» [20, р. 89], породивший, в свою очередь, «процесс постепенных изменений». В 1964 году Райх начинает проводить эксперименты с магнитофонами в области конкретной музыки. С намерением усилить мелодическую сущность «разговорных» голосов, одновременно сохраняя понимание содержания текста, Райх применяет остинатный принцип и проводит другие манипуляции со словами и фразами, записанными на пленку. Эти эксперименты привели его к открытию техники фазового сдвига, принципы которой можно увидеть в его ранних произведениях «Come Out» (1966) и «It's Gonna Rain» (1965). В первой из этих композиций Райх выбирает фразу «Выйдите и покажите им» (слова молодого человека, арестованного во время беспорядков в Гарлеме) и выстраивает процесс повторения. Райх искажает текст до предела понимания, но создает ритмы постепенного изменения и новые мелодические фрагменты за счет взаимодействия каналов. В своей программной статье «Музыка как постепенный процесс» (1968) Райх говорит о том, что «музыкальные произведения в буквальном смысле являются процессами», «определяющими всё; они и часть, и общая форма одновременно» [20, р. 89]. После экспериментов с петлями и магнитофонной лентой Райх начинает применять эту технику в композициях для традиционных инструментов. Его первой работой в этом направлении была «Фортепианная фаза» (1967), в которой Райх передал процесс от магнитофонной ленты двум фортепиано. Так реализуется эластичность минималистской формы у Райха.

Подводя итоги исследованию, можно констатировать, что появившаяся как следствие невозможности творческой коммуникации с Мартой Грэм идея эластичной формы, возникшая в условиях временного заточения Коуэлла в Сан-Квентине, имела далеко не локальное значение. Эта идея стала отправной точкой принципиально нового подхода к формообразованию. Нарушение линейности и повествовательности, присущее музыке эпохи «второго авангарда», проявилось в создании открытых форм сериализма, а также в эластичности минималистской бесконечной репетитивности. Бросив вызов нарративности причинно-следственных связей в музыкальной композиции, они, в сущности, продолжили идеи Коуэлла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cowell H.* New musical resources. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 178 p.
2. *Miller L.* Henry Cowell and Modern Dance: the genesis of elastic form // *American Music*. 2002. Vol. 20. No. 1. P. 3–10.
3. *Teck K.* Making music for modern dance: collaboration in the formative years of a new American art. New York: Oxford University Press, 2011. 126 p.
4. *Robinson S.* Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two “Hyper-Moderns”. // *The Musical Quarterly*. 2011. № 94 (3). P. 278–324.
5. *Pritchett J.* The Music of John Cage // *Perspectives of New Music*. 1996. Vol. 34. No. 2. P. 216–223.
6. *Донцева Н. В.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования / *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 2. С. 194–199.
7. *Cowell H.* Relating Music and Concert Dance // *Dance Observer*ю 1937. No. 1 (4). P. 7–8.
8. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. № 4 (57). С. 71–91.
9. *Cowell H.* New Sounds for the Dance // *Dance Observer*. 1941. № 5. P. 64–69.
10. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / пер. с англ. и коммент. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой и др. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. 384 с.
11. *Tenney J.* Meta-Hodos: a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form. Lebanon: Frog Peak Music, 2000. 62 p.
12. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
13. *Wertheimer M.* Ueber Gestalttheorieю Lecture before the Kant Gesellschaft [reprinted in translation in *A Source Book of Gestalt Psychology* / Ed. Ellis W. D. New York: Harcourt, 1938. P. 1–11.
14. *Петрусева Н.* Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции. М; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
15. *Read R. C., Yen L.* A Note on the Stockhausen Problem. // *Journal of Combinatorial Theory*. 1995. № 76 (1). P. 1–10.
16. *Zorn J.* The Game Pieces / C. Cox & D. Warner (Eds.) // *Audio culture: readings in modern music*. London: Continuum, 2004. 206 p.
17. *Welsh J. P.* Open Form and Earle Brown's Modules I and II // *Perspectives of New Music*. 1967. № 32 (1). p. 255.
18. *Brown E.* Panel Discussion: Notational Problems. Paper press(1967). [Электронный ресурс] URL:https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wpcontent/uploads/sites/164/2023/05/Vickery_Scores.pdfented at the American Society of University Professors. 1970 (дата обращения: 10.09.2024).

19. Reich S. Writings on Music Oxford: Oxford University Press Inc, 254 p.
20. Reich S. Music as a Gradual Process (1968) [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf&ved=2ahUKEwiUl-2r67mFAxXbFxAIHReUDsQQFnoECB8QAQ&usq=AOvVaw0NG_6w-fZitF TgK1rz2x-x (дата обращения: 10.04. 2024).

REFERENCES

1. Cowell H. New musical resources. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 178 p.
2. Miller L. Henry Cowell and Modern Dance: the genesis of elastic form // American Music. 2002. Vol. 20. No. 1. P. 3–10.
3. Teck K. Making music for modern dance: collaboration in the formative years of a new American art. New York: Oxford University Press, 2011. 126 p.
4. Robinson S. Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two “Hyper-Moderns”. // The Musical Quarterly. 2011. № 94 (3). P. 278–324.
5. Pritchett J. The Music of John Cage // Perspectives of New Music. 1996. Vol. 34. No. 2. P. 216–223.
6. Donceva N. V. Bernd Aloiz Cimmerman. O budushchem baleta: popytka reformirovaniya // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2010. № 2. S. 194–199.
7. Cowell H. Relating Music and Concert Dance // Dance Observer. 1937. No. 1 (4). P. 7–8.
8. Pereverzeva M. V. Khoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil'nykh proizvedenij iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 71–91.
9. Cowell H. New Sounds for the Dance // Dance Observer. 1941. № 5. P. 64–69.
10. Kejdzh Dzh. Tishina. Lekcii i stat'i / per. s angl. i komment. G. Durnovo, V. Kogana, E. Miller, M. Pereverzevoj i dr. Vologda: Biblioteka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2012. 384 s.
11. Tenney J. Meta-Hodos: a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form. Lebanon: Frog Peak Music, 2000. 62 p.
12. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
13. Wertheimer M. Ueber Gestalttheorieyu Lecture before the Kant Gesellschaft [reprinted in translation in A Source Book of Gestalt Psychology / Ed. Ellis W. D. New York: Harcourt, 1938. P. 1–11.
14. Petrusheva N. P'er Bulez: ehstetika i tekhnika muzykal'noj kompozicii. M; Perm': Real, 2002. 352 s.
15. Read R. C., Yen L. A Note on the Stockhausen Problem. // Journal of Combinatorial Theory. 1995. №. 76 (1). P. 1–10.

16. Zorn J. The Game Pieces / C. Cox & D. Warner (Eds.) // Audio culture: readings in modern music. London: Continuum, 2004. 206 p.
17. Welsh J. P. Open Form and Earle Brown's Modules I and II // Perspectives of New Music. 1967. № 32 (1). p. 255.
18. Brown E. Panel Discussion: Notational Problems. Paper press(1967). [Ehlektronnyj resurs] URL:https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wpcontent/uploads/sites/164/2023/05/Vickery_Scores.pdfented at the American Society of University Professors. 1970 (data obrashcheniya: 10.09.2024).
19. Reich S. Writings on Musicyu Oxford: Oxford University Press Inc, 254 p.
20. Reich S. Music as a Gradual Process (1968) [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf&ved=2ahUKEwiUl-2r67mFAxXbFxAIHReUDsQQFnoECB8QAQ&usg=AOvVaw0NG_6w-fZitF TgK1rz2x-x (data obrashcheniya: 10.04. 2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белых С. Г. — аспирант; belykh0711@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belykh S. G. — Postgraduate student; belykh0711@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5386-5217

УДК 004.9+7.01

СПОСОБЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОМПОЗИТОРА С ИСКУССТВЕННЫМ ИНТЕЛЛЕКТОМ И ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА СГЕНЕРИРОВАННОГО НЕЙРОСЕТЬЮ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Григорьев В. Е.*¹

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

В статье объектом исследования является процесс создания музыки композитором с использованием нейросети. Характер этого процесса не определен и допускает вариации в широких пределах. Вместе с тем изучение музыкального материала позволяет сделать вывод о возможных способах взаимодействия с нейросетями, к которым обращаются композиторы. Предмет исследования — способы взаимодействия композитора и искусственного интеллекта, включая авторские права на создаваемую музыку. Цель исследования заключается в изучении различных вариантов полного цикла производства музыкального произведения, созданного композитором с помощью нейросети. Проблема исследования связана с необходимостью классификации, разработки терминологии музыкальных произведений, сгенерированных нейросетью по заданию композитора. Материалом для статьи стали произведения современных композиторов, использующих нейросети в своем творчестве, а также исследования в области музыкальной нейронауки. Предложено несколько вариантов решения проблемы авторства сгенерированного произведения. Делается вывод о том, что использование композиторами нейросетей при сочинении музыкальных произведений, не исключает, а дополняет традиционные подходы к созданию музыки.

Ключевые слова: новые технологии, искусственный интеллект, нейросеть, современная музыка, нейроалеаторика, компьютерная музыка, алгоритмическая композиция.

WAYS OF INTERACTION OF A COMPOSER WITH ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE PROBLEM OF AUTHORSHIP OF A WORK GENERATED BY A NEURAL NETWORK

*Grigoriev V. E.*¹

¹ N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory of Music, 3, Teatral'naya Sq., 190000, St. Petersburg, Russian Federation.

In the article the object of research is the process of music creation by a composer using a neural network. The nature of this process is not predetermined and allows variations within wide limits. At the same time, the study of musical material allows us to draw a conclusion about the possible ways of interaction with neural networks, to which composers turn. The subject of the study is the ways of interaction between the composer and artificial intelligence, including copyrights for the music created. The aim of the research is to study different variants of the full cycle of production of a musical work created by a composer with the help of a neural network. The problem of the research is the necessity of classification, development of terminology of musical works generated by neural network on the composer's assignment. The material for the article are the works of modern composers using neural networks in their work, as well as research in the field of musical neuroscience. Several variants of solving the problem of authorship of the generated work are proposed. It is concluded that the use of neural networks by composers when composing musical works does not exclude, but supplements traditional approaches to music creation.

Keywords: New technologies, Artificial Intelligence (AI), neural network, modern music, neuroaleatorics, computer music, algorithmic composition.

В последние годы тема искусственного интеллекта (далее – ИИ) стала одной из наиболее обсуждаемых и актуальных в мире науки, технологий и искусства. Нейронные сети как одно из ключевых направлений в разработке ИИ предлагают новые возможности для решения сложных задач и развития инновационных методов в различных областях, включая музыку. В этой статье мы рассмотрим основные аспекты взаимодействия композитора с нейросетями, их перспективы и проблемы использования ИИ в музыкальной композиции.

На данный момент литература, посвященная этой теме, немногочисленна. При подготовке статьи в основном были использованы интернет-ресурсы, в частности официальные сайты компаний, специализирующихся на разработках генерирующих музыку нейросетей, а также публикации, касающиеся внедрения технологий ИИ в музыку (например, статья С. В. Лавровой «Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект») [1].

Нейронные сети, их программное или аппаратное воплощение активно применяются в современном искусстве, включая современную музыку. Впервые ИИ был использован для создания музыкальных композиций в 1957 году. Тогда сотрудники Университета Иллинойса (США) дали компьютерной программе определенные правила построения композиций и обучили ее основам музыкальной теории. В результате получилось произведение для струнных инструментов, названное создателями Лежареном Хиллером и Леонардом Айзексоном «Сюита Иллиака»¹.

С появлением нейросетей, генерирующих музыку, произошел очередной виток размывания рамок профессии композитора. С некоторых пор профессиональным академическим композиторам приходится конкурировать за рабочие места в кино, компьютерных играх, эстраде и прочих отраслях со звукорежиссерами, саунд-дизайнерами и композиторами-любителями. Нейросети выводят это противостояние на новый уровень; благодаря им сочинение музыки стало доступно абсолютно всем: от домохозяек до президентов. Это один из самых ярких (если не самый яркий) актов «демократизации» процессов создания музыки за всю историю искусства. Теперь композиторам, звукорежиссерам и саунд-дизайнерам придется конкурировать с блогерами, программистами, инженерами и другими представителями немусикальских профессий. Люди, которые до появления нейросетей не имели никакого понятия о том, как сочинять музыку, теперь смогут создавать в соавторстве с нейросетями собственные композиции. Простой доступ к этим технологиям и обилие подобных произведений (треки будут генерироваться миллиардами или даже триллионами), безусловно, создаст своеобразный «мусорный» поток невероятных масштабов, в котором обязательно появятся новые музыкальные шедевры.

Одним из ключевых аспектов взаимодействия композитора и нейросетей является понимание возможностей и ограничений использования ИИ в процессе создания музыкальных произведений. С одной стороны, нейросети могут помочь композитору в генерации идей и создании новых музыкальных форм, с другой стороны, они могут стать источником различных трудностей (например, проблем, связанных с правовыми аспектами использования ИИ в музыке, оценкой творческого вклада человека в музыкальное произведение и пр.).

Нейросеть анализирует существующие композиции (как инструментальные, так и вокальные), создавая из них исходную базу данных (треков произведений) для дальнейшей переработки ИИ. Базы данных (далее — БД), используемые для генерации музыки, помимо самих треков, содержат информацию

¹ ILLIAC (ILLInois Automated Computer) — название семейства суперкомпьютеров 1949 года выпуска.

о различных музыкальных стилях, инструментах и сэмплах. Это позволяет нейросети создавать композиции, соответствующие заданным параметрам и предпочтениям пользователя.

На данный момент, исходя из возможностей современных музыкальных нейросетей, существуют три основных способа генерации музыкальных произведений ИИ:

1. Путем создания оригинальных композиций, на основе анализа загруженных в БД уже существующих композиций (генерация всего музыкального материала).

2. Через создание сопровождения и аранжировки (генерация части музыкального материала).

3. Через обработку (удаление шумов, улучшение звучания инструментов, добавление звуковых эффектов и т. п.) звуковых дорожек (генерация саунда: работа со звучанием предоставленного пользователем музыкального материала).

Однако у перечисленных технологий есть ряд ограничений, которые необходимо учитывать при их использовании. Во-первых, они обучаются на основе существующих музыкальных произведений. Это означает, что нейросеть может создавать музыку, похожую на ту, которую загрузили в ее БД для анализа. Во-вторых, нейросети пока не способны создавать музыку с большим количеством нюансов и деталей. Например, пользователь не имеет возможности прописывать тональный план или даже указывать основную тональность, у него также нет возможности указать нужный ритмический рисунок или даже выбрать метр и т. п. Кроме того, нейросети часто запрограммированы на сочинение музыки, не выходящей за рамки заданных параметров (например, жанра или стиля).

На сегодня еще нет удобного программного или аппаратного воплощения нейросетей, упрощающего процессы письменной фиксации музыкальных произведений. Скорее всего, появление таких программ для нотации — это лишь вопрос времени и финансовых вложений в эту отрасль.

На практике процесс создания музыки с помощью нейросети выглядит следующим образом: любой пользователь заходит на официальный сайт нейросети, после чего либо скачивает ее программное обеспечение на свой компьютер, либо пользуется им онлайн через сайт. Далее пользователь открывает окно для генерации треков, размещает текстовый запрос (если нейросеть поддерживает такую функцию), или выбирает то, что ему нужно из предложенного набора параметров. Как правило, последний включает в себя жанр, настроение, темп, длительность трека и т. д. Наконец, пользователь нажимает кнопку создания композиции, и нейросеть в течение какого-то периода времени генерирует музыку (продолжительность процесса генерации у всех нейросетей

разная: от нескольких минут до нескольких часов). Трек готов. Пользователь прослушивает трек, если результат устраивает, то скачивает музыку, а если «нет», то корректирует запрос или параметры трека в расчете на желаемый результат. Перспективы использования нейросетей в музыке видятся в развитии новых методов создания музыкальных композиций и упрощении работы композитора.

Современные модели нейросетей для генерации музыки пока что не способны к производству выдающихся художественных результатов. Тем не менее, как уже было сказано ранее, их активно обучают, используя популярные треки известных музыкантов. Искусственный интеллект способен генерировать музыку, которая может быть использована в качестве музыкального сопровождения видео, размещаемых на видеохостингах, для личных нужд, компьютерных игр и пр. Кроме этого, их могут размещать на различных музыкальных площадках в качестве собственных треков те люди, которые не умеют сочинять музыку, пытаясь таким способом заработать на прослушиваниях или продаже продуктов деятельности ИИ под видом личного бренда. Безусловно, это создает определенные риски для индустрии музыки, так как в некоторых музыкальных стилях и направлениях нейросети достигли отличных результатов, сопоставимых с уровнем диджеев и композиторов средней руки.

На сегодняшний день в помощь любому желающему создать музыкальный контент создано большое количество платформ-аудиогенераторов с ИИ — Mubert, Soundraw, Boomy, Amper Music, AIVA, Ecrett Music, Amadeus Code и др. Из перечисленных особое внимание хочется уделить нейросетям Jukebox и MuseNet компании «OpenAI» — самой передовой современной компании в области развития генерирующего музыку ИИ.

Jukebox — это нейросеть 2020 года с открытым исходным кодом. Разработчики обучили ее 1,2 млн музыкальных композиций. Теперь ИИ может создавать треки, которые нередко похожи на оригиналы. На данный момент на создание одной минуты песни Jukebox требуется около девяти часов работы. Она генерирует музыку, вокал и текст, имитируя заданный жанр, стиль и манеру пения исполнителя. Это главное отличие этой нейросети от всех остальных. Разработчики заявляют, что созданные Jukebox треки можно использовать, не опасаясь нарушить авторские права [2]. Но представители индустрии искусства заявляют об обратном. Они указывают на то, что использование Jukebox может вызвать проблемы с авторским правом, так как ИИ генерирует песни в стиле всемирно известных исполнителей, в том числе воспроизводит их голоса без их согласия [3]. Такую точку зрения высказали многие музыканты, в частности, об этом на своей странице в социальной сети написал Чери Ху (Cherie Hu). Если бы OpenAI при обучении большой языковой модели (LLM) использовала только труды, на которые не распространяются коммерческие права,

или заплатила лицензионный сбор за использование защищенных авторским правом произведений, то этой проблемы не возникло бы.

Несмотря на превосходство Jukebox над другими музыкальными нейросетями, проект далек от совершенства. ИИ пока что не хватает «мастерства», чтобы воспроизвести стандартную песню с припевами и повторяющимися мотивами. Кроме того, Jukebox требует огромных вычислительных ресурсов. Из-за этого использовать эту разработку «OpenAI» в домашних или студийных условиях пока невозможно.

Предыдущая разработка компании, нейросеть MuseNet, способна создавать MIDI-треки в заданных жанрах и стилях [4]. Она тоже выделяется на фоне остальных музыкальных нейросетей. MuseNet может генерировать 4-минутные музыкальные композиции с использованием десяти различных инструментов. Кроме этого, она может имитировать известных композиторов, таких как Моцарт, или современных музыкантов, а также соединять по запросу элементы популярной и академической музыки. Эта нейросеть создана на основе GPT-2, которая имеет 1,5 млрд параметров. В марте 2023 года вышла GPT-4, которая содержит порядка 100 трл параметров. MuseNet — это первая нейросеть, которую приняли в Союз композиторов России (1 апреля 2021 года). Если Jukebox не удалось создать правдоподобную стилизацию музыки Брамса, то MuseNet делает это без проблем. Конечно, музыка лишь похожа на стиль гениев прошлых эпох, но она вполне убедительна в своем звучании. Можно подумать, что эти произведения создал какой-то ныне живущий композитор-ретроград, эпигон Моцарта, Шопена, Брамса и др. Другие стили тоже звучат достаточно органично. Если создатели этой нейросети продолжат работать над ней, то им не составит труда исправить все «неточности», допущенные в композициях [4].

Кроме этого, во время обучения нейросеть выстроила сеть сходств разных композиторов и стилей. Эту сеть разработчики представили на сайте в открытом доступе в виде 2D-карты. Например, при наведении курсора на Моцарта нейросеть обнаружила в его музыке сходства с музыкой Бетховена, Гайдна, Клементи и Мендельсона. Выделяются только четыре самых близких по стилю композитора или группы, то есть те, в чьей музыке было больше всего сходств. Такой подход может быть полезен в музыкальном анализе. Так, с математической точностью можно установить процентное соотношение схожести любого композитора или исполнителя с другим композитором или исполнителем.

В связи с развитием нейросетей и их быстрорастущей популярностью необходимо уделить внимание условиям взаимодействия композитора с нейросетями. Существуют два варианта создания музыкальных произведений с помощью нейросети: первый — когда нейросеть создает готовый продукт, с которым никак не взаимодействует человек.

Во втором случае нейросеть создает продукт (полуфабрикат), с которым взаимодействует композитор; он его использует по своему усмотрению (переделяет, аранжирует, сэмплирует и пр.). Материал, предоставленный нейросетью в таком случае, является своеобразной предкомпозицией. В этом плане ее аналогом будет серийный «квадрат нововенцев» [5]. При этом, создавая музыкальные произведения, можно использовать не только нейросети, которые генерируют музыку, но и ИИ, который создаст видеоряд или текст для произведения.

Примером второго варианта взаимодействия является мультимедиа-произведение Анжелики Габитовой (композитор), Антона Полубояринова (звукорежиссер) и Элины Зазули (медиахудожница) «Виртуальный сеанс» (2019). В нем авторы использовали текст, созданный нейросетью, на который сочинили музыку, сочетающую в себе элементы популярных и академических стилей.

Другим примером второго типа взаимодействия с нейросетями является произведение «Что Ты Такое» (2019) композитора Михаила Соболева, звукорежиссера Ивана Чаплинского и медиахудожника Максима Михайлова. В основе этого произведения был музыкальный материал, сгенерированный нейросетью Magenta от компании «Google». М. Соболев откорректировал, адаптировал и записал его так, чтобы появилась возможность сыграть эту музыку живую струнным квартетом. И. Чаплинский добавил звуковые эффекты и сделал электронную аранжировку этого музыкального материала, а М. Михайлов придумал использовать визуализацию аудиоволны, исходящей от музыкантов на сцене, с помощью программы «TouchDesigner», что позволило прямо во время живого исполнения этой музыки генерировать на экране визуальный ряд, конвертируя снятый с приставленных к каждому струннику микрофонов звук в генеративный видеоряд.

Сфокусировав внимание на возникающих проблемах взаимодействия человека и нейронной сети, определимся в первую очередь с тем, что на данный момент вся продукция нейросетей, связанная с искусством, именуется общим понятием — «искусство искусственного интеллекта» (далее — ИИ-искусство). При этом, если рассматривать образцы по отдельности, то какая-то часть из них будет относиться к гибридному искусству, часть — к программному и т. д. Перед исследователями возникает проблема категоризации продукции ИИ. По своей сути генерирующие музыку нейросети, которые люди будут использовать для предкомпозиции, — это новый виток развития алеаторики в музыке, когда создатель трека не может предугадать финальный результат, но при этом задает какие-то конкретные жанровые, стилистические или иные параметры музыки. Это, безусловно, имеет преемственность с алеаторикой творческого процесса (по Ц. Когоутеку) [6, с. 236–255] на новом технологическом уровне. Возможно, имеет смысл обозначить это явление как «нейроалеаторика».

Возникает закономерный вопрос: «Насколько уместно считать это явление только подвидом алеаторики»? Все произведения, созданные с помощью нейросети, имеют отношение к алеаторике, так как в той или иной степени содержат элементы случайности. Но, помимо алеаторики, можно выделить еще, как минимум, две композиторские техники, к которым имеет отношение ИИ (компьютерную музыку и алгоритмическую композицию). При категоризации музыкальных произведений, созданных ИИ или с его помощью, многое зависит от конкретного произведения.

Рассмотрим вариант, в котором композитор задает примерные параметры сочинения и получает готовый продукт. Этот процесс напоминает алеаторические произведения, в которых автор дает лишь примерные указания исполнителям (например, импровизировать в джазовом стиле на протяжении трех минут). Подобные примеры есть в музыке Альфреда Шнитке, Джона Зорна и других композиторов. В произведениях, в которых присутствуют похожие указания для нейросети, в роли исполнителя выступает не только исполнитель-человек, но и ИИ. Это намерение может быть реализовано по-разному. К примеру, исполнитель, сидя за компьютером и следуя указаниям композитора в партитуре, может, находясь прямо на сцене, вводить запросы для нейросети и генерировать музыку в режиме реального времени. В таком произведении присутствуют элементы алеаторики, типичные для музыки XX века (относительная, управляемая алеаторика исполнительского и репродукционного процесса), и нейроалеаторики (абсолютная или относительная алеаторика творческого процесса) [6, с. 241]. Пример является комбинированным образцом использования алеаторики в музыке. Могут быть и иные варианты. Скорее всего, для разных способов использования ИИ в музыке, исходя из композиторской практики, появятся свои термины, обозначающие конкретные явления. На наш взгляд, в словообразовании таких слов-понятий уместно использовать корень «нейро».

Помимо проблемы категоризации музыкальных произведений, созданных с помощью нейросетей, есть и другие проблемы:

- отсутствия некоторых важных функций (например, при синтезе музыкальных стилей с помощью ИИ не хватает отдельного параметра с указанием процентного соотношения содержания различных стилей в итоговой продукции);
- неудобства интерфейсов;
- отсутствия русскоязычного меню (На данный момент существует всего одна российская разработка — музыкальная нейросеть «Маэстро» от Сбера на русском языке);
- низкого качества звука (Как правило, итоговая продукция большинства нейросетей представляет подобие популярной музыки, созданной

с помощью стоковых звуков или же с наличием большого количества посторонних шумов, призвуков.);

- неустановленности авторства в произведениях, созданных человеком и нейросетью совместно;
- нарушения авторских прав;
- дезинформации (Из-за того, что ИИ стал мейнстримом, многие люди ради известности и заработка начали выдавать человеческую продукцию за продукты деятельности нейросети).

В качестве примеров этих проблем и возможностей нейросетей мы бы хотели напомнить о некоторых событиях, произошедших в музыкальной индустрии за последние два года.

1. В 2022 году была создана песня под названием «Heart on My Sleeve», выпущенная на различных музыкальных сервисах от имени рэпера Drake и поп-исполнителя The Weeknd. Трек набрал более 270 тыс. прослушиваний в Spotify и более 10 млн просмотров в TikTok. Сами артисты не принимали участие в создании песни. Композицию создал с помощью ИИ не имеющий к исполнителям никакого отношения человек (пользователь TikTok под ником @ghostwriter977). Запись была удалена по требованию правообладателей – Universal Music Group [7]. Схожая ситуация произошла с треком про любовь к кошкам, созданным автором YouTube-канала Grandauu с помощью нейросетей с использованием ИИ-голоса Эминема [8].

2. Блогер под прозвищем Lace Editing с помощью нейросети создал ремейк хита рэпера Coolio «Gangsta's Paradise» с использованием ИИ-голоса Фрэнка Синатры (Gangsta's Paradise – Frank Sinatra AI Cover).

3. Певица Клэр Буше (в мае 2018 года официально сменила свое имя на псевдоним Grimes) создала специальный сайт (elf.tech), после чего решила использовать свой голос для генерации песен при помощи ИИ, пообещав разделить 50 % роялти с авторами лучших треков. На своей странице в социальной сети исполнительница заявила, что нужно «открыть исходный код для всего искусства и убить концепцию авторского права» [9]. Она одобрила идею генерации треков при помощи созданных искусственным интеллектом голосов знаменитостей. Grimes стала первой исполнительницей, поддержавшей авторов треков, в которых используется нейросетевая имитация голосов артистов.

4. В 2023 году лейбл Capital Music Group подписал контракт с виртуальным рэпером FN Мека, созданным на базе ИИ (FN Мека был создан Брэндоном Ли в 2019 году в составе компании Factory New). Продержался ИИ-рэпер на лейбле недолго (меньше двух недель). Его исключили из-за разразившегося скандала по поводу использования ИИ расистских слов в текстах песен.

5. Южнокорейский лейбл HYBE в мае 2023 года протестировал новую технологию на песне «Masquerade» певца Midnatt и выпустил ее на шести языках. ИИ позволяет переводить песни на другие языки. Для создания песни использовали вокальную дорожку певца и чтение текста носителем языка. Далее аудио обработал ИИ Nansy (Neural Analasis and Synthesis), разработанный компанией Superton (дочерняя компания лейбла HYBE).

6. Академия звукозаписи США ввела новое правило, которое запрещает музыке, созданной исключительно ИИ, претендовать на премию «Грэмми»: «Только люди имеют право быть представленными на рассмотрение комитета, номинироваться на премию “Грэмми” или выиграть её. Произведение, в котором нет человеческого авторства, не может выдвигаться ни в каких категориях» [10]. Каким образом академия будет доказывать использование ИИ в музыке, а также вычислять соотношение в музыке человеческого и компьютерного вклада в композицию, неизвестно.

Комментируя эти события, хочется в первую очередь отметить, что треки, в которых используется нейросетевая имитация голосов артистов, неидеальны с точки зрения звукорежиссуры: в речи и пении ИИ-голосов присутствуют шумовые призвуки, которые выдают нейросеть. Настолько популярные исполнители, как Drake и Эминем, не могут позволить себе выпускать песни с низким качеством звука. При этом «дотянуть» треки до «кондиции» может любой профессиональный звукорежиссер.

С юридической точки зрения до конца неясно, можно ли генерировать при помощи ИИ голоса популярных музыкантов, за которыми стоят крупные лейблы, и использовать их в собственной музыке. Тем не менее эта технология открывает интересные возможности для композиторов, которые могут сочинять оперы, романсы, песни и другие музыкальные произведения с голосами знаменитостей, например Марии Каллас, Фрэнка Синатры, Фредди Меркьюри, или других мертвых или живых известных исполнителей. Кроме того, это обязательно должен быть реальный человек. Например, нет никаких проблем, кроме авторского права, которые могли бы стать препятствием для появления альбома Дивы Плавалагуны из фильма «Пятый элемент» Люка Бессона. Нечто подобное уже делал вышеупомянутый блогер Lase Editing: он с помощью нейросети озвучил известные песни голосами персонажей из мультфильма «Губка Боб Квадратные Штаны» (в частности, он создал кавер-версию композиции «Freak on a Leash» американской ню-метал-группы Korn, исполненную ИИ-голосом мистера Крабса). Впоследствии композиция была удалена с YouTube, но появилось много подобных песен, созданных другими пользователями.

Возвращаясь к событию № 2, очень важно отметить, что успех ремейка хита рэпера Coolio «Gangsta's Paradise» с использованием ИИ-голоса Фрэнка Синатры во многом обязан американскому джазовому проекту «Postmodern Jukebox»,

созданному пианистом и аранжировщиком Скоттом Брэдли в 2011 году. Проект «Postmodern Jukebox» стал известен исполнением современных популярных песен, стилизованных под жанры прошлого: джаз, свинг и др. Дело в том, что Lase Editing самостоятельно или с помощью нейросети не сочинял никакой музыки, он лишь подменял партии вокалистов ИИ-голосами, то есть этот ИИ-трек был кавер-версией блогера на кавер-версию проекта Postmodern Jukebox: «Gangsta's Paradise — Vintage 1920's Al Capone Style Coolio Cover ft. Robyn Adele Anderson», выложенную в 2015 году на официальном канале проекта в YouTube. Способ создания ремейков Lase Editing заключается в том, что сначала он ищет и скачивает из интернета, используя 4K Video Downloader, подходящий трек, затем с помощью программы «Ultimate Vocal Remover»² разделяет вокальную и инструментальную партии песни на два отдельных файла, один из которых содержит инструментальную дорожку, а другой — вокал. После этого вокальная партия дополнительно обрабатывается, чтобы удалить из нее любые электронные эффекты, в частности реверберацию и эхо³. Когда вокал обработан, он готов к загрузке в модель ИИ⁴. Нейросеть обучается генерировать вокальную дорожку на основе обработанного файла с вокалом. Затем полученный результат сохраняется и может быть отредактирован с помощью любого программного обеспечения для редактирования звука. После всех этих действий остается только заново свести вокальную и инструментальную дорожки — ремейк готов.

В настоящее время все кавер-версии и обучающие уроки по созданию ИИ-каверов удалены с канала блогера. Тем не менее, теоретически уже сегодня есть возможность услышать оперу «Огненный ангел» Сергея Прокофьева в исполнении Боба Марли и Долорес О'Риордан (при этом диапазоны голосов реальных исполнителей отходят на второй план, так как нейросеть способна моделировать недостающие звуки).

Вернемся к оставшимся событиям. Исходя из событий № 3; 4 и 6, можно сделать вывод, что в перспективе развития возможностей ИИ в музыкальном сообществе усилится деление на технофилов и технофобов. К первым можно отнести певицу Grimes и других знаменитостей, выступающих за активное внедрение технологий в искусство (в том числе нейросетей), ко вторым, соответственно, — тех, кто выступает против этого. При этом ситуация, сложившаяся

² Программа использует модели генерации искусственного интеллекта для изоляции вокальных и инструментальных треков.

³ Это делается с помощью модели D Echo, D Reverb в Ultimate Vocal Remover и Karaoke UVR.

⁴ Осуществляется с помощью блокнота Google Colab, в который импортированы различные голосовые модели ИИ с веб-сайта NotMyVoice, включая голоса Фрэнка Синатры, персонажей из «Губки Боба Квадратные Штаны» и др.

вокруг FN Мека (скандал и последующая «отмена» ИИ-рэпера), говорит о том, что социокультурные нормы, характерные для жителей США, продолжают применяться и по отношению к ИИ. Возможно, что это был маркетинговый ход: лейбл принял в свои ряды нейросеть ради собственной раскрутки, привлечения внимания публики, а затем нашел предлог для того, чтобы избавиться от ИИ-рэпера. Стоит отметить, что у FN Мека был визуальный образ, виртуальный аватар (темнокожий мужчина-киборг).

Вполне вероятно, что в ближайшем будущем появится Движение за права ИИ. Это может быть связано с ограничениями, напоминающими новые правила премии «Грэмми» (см.: событие № 6). В связи с чем возникает ряд вопросов:

- Можно ли доказать использование ИИ в том или ином произведении, если его соавтор-человек скрывает это?
- Как определить процент соавторства в таких произведениях?
- Сколько (и каких) нужно сделать действий человеку с продукцией ИИ, чтобы итоговый продукт можно было считать результатом творческой деятельности человека?
- Слушатели должны потреблять лучшую продукцию или исключительно человеческую?
- Какими критериями мы руководствуемся: качеством трека или человеческой солидарностью?
- Если итоговый музыкальный продукт стал популярным и нравится людям, то имеет ли для слушателей принципиальное значение, кто его создал?
- Жюри музыкальных премий должно выбирать лучшего человека-исполнителя (автора) или лучшую музыку?
- У каждой нейросети есть человек-автор или коллектив авторов. При победе музыкальной композиции, созданной нейросетью, нужно наградить создателей этого ИИ?

На все эти вопросы музыкальному сообществу предстоит найти ответы. Сейчас обо всем этом можно сказать следующее: теоретически, на основе анализа алгоритма сочинения музыки можно доказать использование ИИ в том или ином произведении, а также с математической точностью установить процентное соотношение вклада в работу человека и нейросети. Альтернативным вариантом этому способу анализа может стать анализ алгоритма предполагаемого ИИ и всего существующего творчества человека-соавтора (нечто подобное делали с романом-эпопеей «Тихий Дон» Михаила Шолохова). Но это сработает только в том случае, если все творчество человека-соавтора не является продукцией нейросети. К тому же не стоит забывать, что созданием ИИ, который способен отличать человеческую продукцию от нейросетевой, скорее всего, будут заниматься те же самые люди, что создавали современные платформы-аудиогенераторы (т. е. люди, которые знают, где нужно искать

своеобразные маркеры и изъяны в работе ИИ, выдающие нейросеть). В будущем появление ИИ, анализирующего творческую продукцию на предмет авторства, возможно. Но трудно сказать, когда именно это произойдет. Поэтому поговорим далее о том, что ясно уже сейчас, — о полезных для композиторов свойствах нейросетей.

Нейросети создавались для того, чтобы облегчить рутинный труд людей. В этой связи стоит упомянуть их возможности в области гармонизации мелодий и аранжировки последних в разных стилях и жанрах; полифонических преобразований и т. д. Всем этим композиторы уже давно пользуются.

Вторым «плюсом» при использовании ИИ для сочинения музыки является скорость создания композиции. Нейросети в состоянии создавать треки за несколько минут. Людям нечего противопоставить такой производительности. Поэтому во всех отраслях, в которых нужно сочинить музыку за очень короткие сроки, например, за пару часов или один день, нейросети будут незаменимыми помощниками композитору.

Нейросети открывают новые возможности при создании мультимедийных произведений. С помощью ИИ композитор может создавать всё: текст, музыку, видеоряд и пр.

Нейросети можно использовать для поиска идей и борьбы с творческим кризисом.

ИИ позволяет переводить треки на другие языки. Это может помочь композитору охватить большую аудиторию и делать музыку с использованием слов доступней для понимания слушателей из разных стран.

Учитывая эти и другие полезные преимущества нейросетей, а также опасения по поводу того, что машины заменят людей, возникает вопрос: «Что композиторы могут противопоставить нейросетям?»

Нейросети на данный момент не научились генерировать идеи и не могут создавать уникальные авторские музыкальные стили. Например, если ввести запрос, подобный этому: «Придумай идею для музыкального произведения» в чат нейросети YandexGPT, то она выдаст, примерно, следующий ответ: «Как нейросеть я не могу придумывать идеи для музыкальных произведений, но я могу помочь вам с поиском информации на эту тему. Например, вы можете посмотреть видео на YouTube или прочитать статьи на сайтах, посвященных музыке. Также вы можете обратиться к специалистам в этой области, которые могут помочь вам с созданием музыкального произведения». Нами был задан и такой запрос: «Ты можешь придумать идею?» Ответ: «Как искусственный интеллект я не обладаю креативностью и не могу придумывать идеи. Однако я могу помочь вам с анализом данных и поиском информации, чтобы помочь в разработке идей». При этом ИИ утверждает, что в мире существуют нейросети, способные генерировать идеи.

Футуролог Джарон Ланье (Jaron Lanier) считает, что машина никогда не станет самостоятельной творческой единицей, так как ИИ работает посредством повторного использования данных, полученных от человека и его продуктов, то есть творчество все равно исходит от человека, и проблема заключается в том, что человек становится анонимным.

Исследователь искусственного интеллекта Самим Винигер (Samim Winiger), напротив, убежден, что креативность — это способ оперирования, а не унаследованный человеком талант или какая-то «искра», следовательно, творчеству можно обучить и ИИ. Винигер подчеркивает, что люди учатся быть креативными, например, учатся играть на гитаре или других музыкальных инструментах. Он считает, что нужно демистифицировать творческий процесс. Тем не менее, Винигер рассматривает нейросети как способ увеличения человеческой креативности, а не как ее замену.

Если корректировать запросы, то рано или поздно можно добиться от нейросети подобия идеи, своеобразное описание несуществующего музыкального произведения. Например, на запрос: «Придумай название и идею для музыкального произведения» можно получить ответ: «Я не могу придумать название и идею для музыкального произведения, так как я не обладаю творческим мышлением. Однако я могу предложить некоторые идеи для названия и идеи для музыкальных произведений: Название: “Космические мелодии”. Идея: “Музыкальное произведение, состоящее из мелодий и гармоний, которые имитируют звуки космоса. В произведении используются синтезаторы и другие электронные инструменты для создания атмосферы космического пространства”».

Что касается стиля, то у некоторых нейросетей есть подобие собственного стиля, основанного на синтезе стилей всего изученного ИИ музыкального материала. Это легче всего заметить на созданных нейросетями изображениях. Но насколько уместно называть это авторским стилем — сказать сложно. Вероятно, что в будущем может появиться направление в искусстве, которое будет основано на подражании стилю нейросетей. При этом процесс создания подобных музыкальных, изобразительных и, возможно, литературных произведений будет записан на видео для того, чтобы доказать, что данное произведение было создано человеком, а не машиной.

Проблема авторства обретает новые очертания. Уже сейчас ее активно обсуждают. Есть два (юридический и эстетический) варианта ответа на вопрос о том, кто является автором произведений, созданных с помощью нейросети.

С юридической точки зрения — тот, кто владеет авторскими правами. Автором музыкального произведения, сгенерированного нейросетью, является разработчик этой нейросети. Он владеет исключительными правами на созданное произведение. Но при этом некоторые разработчики нейросетей бесплатно или за какую-то сумму денег (получаемую ими чаще всего в виде

платной подписки людей на их продукцию) предоставляют все авторские права пользователю, соответственно, в подобных случаях уместно говорить о том, что автором музыки является пользователь.

С эстетической точки зрения автором музыкального произведения, сгенерированного нейросетью (если с этим произведением человек не производил никаких дополнительных действий: перегармонизации, аранжировки и пр.), является сама нейросеть. Пользователь, задавший параметры для генерации трека, это тот, кто определил стиль, настроение и другие характеристики музыки. Он не является соавтором. Но если с этим произведением человек производил хотя бы какие-то дополнительные действия (перегармонизация, аранжировка и пр.), то в таком случае он становится соавтором.

Подводя итог всему сказанному, стоит отметить, что развитие и использование ИИ открывает новые горизонты для современной музыки, предоставляя композиторам разнообразные возможности для создания музыкальных произведений. При этом использование нейросетей в композиции не исключает традиционные подходы, а скорее дополняет и расширяет их, позволяя создавать музыку на новом технологическом уровне и значительно облегчая рутинные процессы, что в свою очередь может привести к обогащению музыкального искусства за счет появления новых жанров, стилей и направлений. Также хочется вспомнить о том, что 20 лет назад многие представители музыкального сообщества не верили в то, что тот уровень создания музыкальных произведений, которого нейросети достигли сегодня, возможен. Если развитие ИИ будет продолжаться в том же темпе, то в будущем появится возможность создавать, нотировать и обрабатывать музыку с помощью голосовых команд, движений тела, а также с помощью специальных датчиков или чипов, позволяющих передавать сигналы человеческого мозга компьютеру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 84–95.
2. Dhariwal P., Jun H., Payne C. Jukebox (2020) [Электронный ресурс]. URL: <https://openai.com/research/jukebox?via=aitoolhunt&ref=aitoolhunt> (дата обращения: 29.01.2024).
3. Булгаков Д. Чужим умом: почему писатели недовольны искусственным интеллектом (2024) [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/1627623/dmitrii-bulgakov/chuzhim-umom-pochemu-pisateli-nedovolny-iskusstvennym-intellektom> (дата обращения: 29.01.2024).
4. Payne C. MuseNet (2019) [Электронный ресурс]. URL: <https://openai.com/blog/musenet> (дата обращения: 13.12.2023).

5. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
7. Лактюшин Н. В сети завирусился «несуществующий» трек Drake и The Weeknd (2023) [Электронный ресурс]. URL: <https://hi-tech.mail.ru/news/62977-v-seti-zavirusilsya-nesushchestvuyushchiy-trek-drake-i-the-weeknd/?ysclid=lr1x91136m166008245> (дата обращения: 13.12.2023).
8. Лактюшин Н. ChatGPT написала песню про любовь к кошкам: ее требуют удалить (2023) [Электронный ресурс]. URL: <https://hi-tech.mail.ru/news/62738-chatgpt-napisala-pesnyu-pro-lyubov-k-koshkam-ee-trebuyut-udalit/> (дата обращения: 13.12.2023).
9. Chasan A. Grimes invites artists to use her voice for AI-generated songs, says she'll split royalties (2023) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cbsnews.com/news/grimes-ai-music-voice-royalties-artists-copyright/> (дата обращения: 13.12.2023).
10. Broadway D. New Grammy Award rules require human input, curb artificial intelligence use (2023) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.reuters.com/lifestyle/grammys-bans-ai-only-music-allows-only-human-creators-2023-06-16/> (дата обращения: 13.12.2023).
11. Ланье Дж. Кому принадлежит будущее? Мир, где за информацию платить будут вам / пер. с англ. Э. Воронович, О. Липа. М.: Эксмо, 2020. 496 с.

REFERENCES

1. Lavrova S. V. Problema muzykal'nogo myshleniya i iskusstvennyj intellekt // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh. 2023. № 4. S. 84–95.
2. Dhariwal P., Jun H., Payne C. Jukebox (2020) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://openai.com/research/jukebox?via=aitoolhunt&ref=aitoolhunt> (data obrashcheniya: 29.01.2024).
3. Bulgakov D. Chuzhim umom: pochemu pisateli nedovol'ny iskusstvennym intellektom (2024) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://iz.ru/1627623/dmitrii-bulgakov/chuzhim-umom-pochemu-pisateli-nedovolny-iskusstvennym-intellektom> (data obrashcheniya: 29.01.2024).
4. Payne C. MuseNet (2019) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://openai.com/blog/musenet> (data obrashcheniya: 13.12.2023).
5. Shyonberg A. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy / sost., per., komment. N. O. Vlasovoj i O. V. Losevoj. M.: Kompozitor, 2006. 528 s.
6. Kogoutek C. Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1976. 367 s.
7. Laktyushin N. V seti zavirusilsya «nesushchestvuyushchiy» trek Drake i The Weeknd (2023) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://hi-tech.mail.ru/>

- news/62977-v-seti-zavirusilsya-nesuschestvuyuschiy-trek-drake-i-the-weeknd/?ysclid=lr1x91136m166008245 (data obrashcheniya: 13.12.2023).
8. *Laktyushin N.* ChatGPT napisala pesnyu pro lyubov' k koshkam: ee trebuyut udalit' (2023) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://hi-tech.mail.ru/news/62738-chatgpt-napisala-pesnyu-pro-lyubov-k-koshkam-ee-trebuyut-udalit/> (data obrashcheniya: 13.12.2023).
 9. *Chasan A.* Grimes invites artists to use her voice for AI-generated songs, says she'll split royalties (2023) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.cbsnews.com/news/grimes-ai-music-voice-royalties-artists-copyright/> (data obrashcheniya: 13.12.2023).
 10. *Broadway D.* New Grammy Award rules require human input, curb artificial intelligence use (2023) [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.reuters.com/lifestyle/grammys-bans-ai-only-music-allows-only-human-creators-2023-06-16/> (data obrashcheniya: 13.12.2023).
 11. *Lan'e Dzh.* Komu prinadlezhit budushchee? Mir, gde za informaciyu platit' budut vam / per. s angl. E. Voronovich, O. Lipa. M.: Ehksmo, 2020. 496 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьев В. Е. — соискатель уч. степени канд. искусствоведения; grovder@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grigoriev V. E. — Candidate of the degree of Candidate of Art History; grovder@bk.ru
ORCID ID: 0009-0004-1165-6299

УДК 7.035: 792.01

СЛОВО, ОБРАЗ, ДЕЙСТВИЕ: ЖИВЫЕ КАРТИНЫ В ТЕОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
XVII–XVIII ВЕКОВ

Зиновьева А. М.^{1,2}

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, д. 21/4, Москва, 105066, Россия.

² Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, ул. Волхонка, д. 12, Москва, 119019, Россия.

В статье предпринята попытка воссоздать теоретические предпосылки формирования практики живых картин во Франции конца XVIII века. Основу исследования составляет корпус текстов западноевропейских теоретиков и практиков изобразительного искусства и театра, в которых развиваются идеи о взаимодействии театра и живописи — от античных трактатов до трудов эпохи Просвещения. Особое внимание уделено трудам французских авторов XVII–XVIII веков, благодаря которым сформировался новый язык описания искусства. Методология, примененная в исследовании, включает подходы искусствоведения и театроведения, что позволяет комплексно рассмотреть проблему, находящуюся на стыке двух видов искусств. Новизна определяется работой с малоизученными в российской науке материалами и источниками по теории и истории живых картин, работой с периодическими изданиями, а также попыткой изучить происхождение и выстроить причинно-следственные связи между театром и живописью через призму феномена живых картин.

Ключевые слова: живая картина, теория искусства, Дени Дидро, визуальный театр, французский театр XVII–XVIII веков.

WORD, IMAGE, PERFORMANCE: LIVING PICTURES IN THE THEORY
OF FINE ARTS AND THEATER OF THE 17TH–18TH CENTURIES

Zinovyeva A. M.^{1,2}

¹ National Research University Higher School of Economics, 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation.

² The Pushkin State Museum of Fine Arts, 12, Volkhonka St., Moscow, 119019, Russian Federation.

The article attempts to reconstruct the theoretical foundations for the development of living pictures in France in the late 18th century. The research

is based on a group of texts written by Western European theoreticians and practitioners of fine art and theater, which explore ideas about the interaction between theater and painting from Antique treatises to Enlightenment works. Special emphasis is placed on the works of French writers from the 17th and 18th centuries. The methodological approach draws upon the methods of art criticism and theater studies, allowing us to comprehensively address the issue at the interaction of these two art forms. The novelty of this research lies in the work with less studied materials and sources in the Russian academic field regarding the theories and history of living pictures, work with periodicals, and an attempt to construct and typologise a multifaceted image of cause-and-effect relationships between theater and painting through the lens of the phenomenon itself.

Keywords: living pictures (tableaux vivants), theory of art, Denis Diderot, visual theater, French theater of the 17th and 18th centuries.

Живые картины¹ (франц. — tableaux vivants) на протяжении XIX века были распространенной художественной практикой в Европе: они появлялись на сценах придворных и бульварных театров, в частных антрепризах, в салонах, на домашних вечерах и светских мероприятиях. Живые картины ставились не только профессионалами театрального дела, но по большей части любителями, что делало их модным и доступным развлечением для детей и взрослых. Описания таких постановок сохранились на страницах произведений И. В. Гёте, В. Гюго, Т. Готье; выходили целые сборники с инструкциями и рекомендациями по постановке живых картин².

Как правило, живые картины воспроизводили живописное полотно, которое было хорошо знакомо зрителям, популярную библейскую иконографию³, исторические эпизоды или сцены из растиражированных литературных произведений [4]. Иногда постановщики проявляли интерес к поиску художественных образов и воплощали собственные композиции. До нас, к примеру,

¹ «Tableau vivant», или «живая картина» — особая мизансцена, где «заняты один или несколько актеров, застывших в экспрессивной позе», воспроизводящей живописное полотно. См., подробнее: [1, с. 139].

² См. подробнее: [2].

³ А. Н. Баженов писал, что часто для сюжета живых картин использовали «сцены из библейской истории по картинам известнейших художников». Одним из самых любимых героев был Иосиф-снотолкователь, также пользовались популярностью известные картины «из ватиканских лож Рафаэля, из которых на одной Иосиф рассказывает сны своим братьям, а на другой толкует сны фараона. Сны в таких же кругах и также на вершине картин, как у Рафаэля, устраивались транспарентно, что производило большой эффект» [3, с. 272].

дошла удивительная книга Пьера де Лано «Травестирированные балы и живые картины времен Второй империи» (1893), где описаны и проиллюстрированы Леоном Лебегю различные живые картины, которые не отсылали зрителей ни к каким конкретным произведениям, а использовали знакомый визуальный код — образы трех граций, земных континентов, времен года и др. [5]. Так живые картины зачастую ставились в один ряд с маскарадами, шарадами и иными развлечениями.

Однако первая театральная живая картина, появившаяся в 1761 году на сцене парижского Театра итальянской комедии в спектакле «Свадьба Арлекина»⁴, была результатом длительных теоретических исканий в области живописи и театра. Живые картины, пройдя путь развития от средневековой формы «немой живописи» до театральной мизансцены и *tableaux photographique*, стали свидетельством развития новой художественной парадигмы и важной вехой на пути формирования перформативного характера искусства. Несмотря на то, что интерес к теме возрастает в последние десятилетия, существующие исследования как в европейском, так и в российском научном поле не охватывают феномен полностью, пренебрегая либо теоретическими, либо практическими аспектами⁵. Живые картины невозможно рассматривать вне контекста формирования художественной мысли того времени, которая, несмотря на множественность взглядов, имела объединяющий характер: до идеи *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера оставалось чуть меньше ста лет (1849), когда ее предпосылки уже были заложены во взглядах теоретиков и практиков конца XVIII — начала XIX века.

Настоящая статья посвящена теоретическим изысканиям и размышлениям в области изобразительного и театрального искусства, которые привели к утверждению живых картин. Попытка осмыслить феномен через истоки его формирования позволит расширить знания в истории изобразительного искусства и театра, а также взглянуть на процессы и механизмы взаимодействия двух искусств с новой исследовательской оптикой.

⁴ В трехактной комедии Карло Бертинацци живая картина появлялась как мизансцена в середине второго акта: это было воспроизведение полотна Жана-Батиста Греза «Деревенская помолвка» (1761, х., м. 92x117 см., Лувр, Париж), показанное в Салоне в том же году под названием «Помолвка, момент, когда отец передает приданное своему зятю» («Un mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre»).

⁵ Среди трудов современных исследователей живых картин можно отметить работы П. Франца, Ж. Рамос, Л. Пуи, Дж. Маккалоу, М. Буше, К. Ридинг, Дж. Крэри, П. Ранцини, К. ван Эка, П. Сери, П.-Л. Рубер, А. Рида, М.-П. Мартин, А. В. Константиновой, Е. В. Тузенко, Л. Г. Суворовой, Л. В. Никифоровой, А. Конечного, М. П. Кнерцера.

«В начале было слово...»: формирование универсального языка описания искусств и теория *ut pictura poesis*

Первые появления живых картин как некой самостоятельной художественной формы можно встретить в Средние века, когда подобие живой картины, или «картинные процессии» [6], как их называет В. М. Красовская, появляются в христианской визуальной культуре. Предположительно, подобные инсценировки, часто в составе мессы, иллюстрировали священные тексты и являлись своеобразными иллюстрациями к Библии для неграмотных⁶. Развитие феномена было отмечено в позднем Средневековье и раннем Новом времени [8; 9], когда живые картины вышли за рамки религиозного искусства и стали одним из инструментов для репрезентации государственной власти в форме *joyeuse entrée* — торжественных въездов в город [10; 11; 12]. Однако обретение живыми картинами устойчивой художественной формы произошло на французской драматической сцене в конце XVIII века.

Развитию художественной формы живых картин способствовал ряд теоретических предпосылок в театре и изобразительном искусстве XVII–XVIII веков. Размышления об изящных искусствах и театре бытовали параллельно, иногда практиковались одними и теми же людьми (например, Дени Дидро), что приводило к неизбежному сопоставлению, сравнению, соединению. Живые картины попали в центр проблематики не просто живописи и театра, а дискурса, который складывался вокруг осмысления взаимоотношений между словом, образом и действием, что нашло отражение в теории *ut pictura poesis* (буквально «поэзия как живопись»). Так, труды по искусству, создававшиеся с середины XVI и до середины XVIII века обозначили тесную связь между живописью и поэзией, то есть между образом и словом.

Традиция подобного осмысления живописи и поэзии идет из Античности и «Поэтики» (335 до н. э.) Аристотеля⁷. Справедливо заметить, что доктрина Аристотеля главенствовала во французском интеллектуальном обществе сродни религиозному культу: философ Пьер де ла Раме (Петр Рамус) за критику

⁶ Некоторые исследователи, в частности Ж.-К. Шмитт, считают, что в Средние века «механизмы языка и изображения несводимы одни к другим», т. е. изображения не могут рассматриваться как иллюстрации текста. Однако мы будем придерживаться общепринятого мнения. См.: [7].

⁷ В связи с этим стоит упомянуть и о греческом поэте Симониде Кеосском (556–469 гг. до н. э.), который, как считается, повлиял на Платона, учителя Аристотеля. Симонид ввел в дискурс отношения образа, слова и действия: «Живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись». Для Симонида отношения между живописью и поэзией основывались на общем качестве подражания действительности, ее воспроизведению. Исходя из этого, Платон высказал предположение о том, что слова могут функционировать как изображения сами по себе, добавляя к подражанию способность слова и образа апеллировать к эмоциям в равной степени. Эти идеи легли в основу «Поэтики». См.: [13, р. 10–27; 14, р. 13–14].

учения даже поплатился жизнью в Варфоломеевскую ночь⁸. Распространению идей Аристотеля, начавшемуся в Средние века с переводов его сочинений с арабского [15], способствовали и мыслители раннего Нового времени, которые переводили на французский язык античные тексты, тем самым порождая новые представления об эпохе в целом и аристотелизме в частности. В Италии, которая наравне с Нидерландами оказывала влияние на Францию, переосмыслить Аристотеля пытались Л. Кастельветро (в «Поэтике» Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной», 1570) и Ю. Ц. Скалигер (в «Семи книгах поэтики» 1561). Кастельветро, подобно Рамусу, вступал в полемику с античным философом, чем предопределил переход возрожденческого театра к театру классицизма [17]. Неудивительно, что в середине XVII века в трудах французских авторов Ж. Шаплена, аббата Д'Обиньяка (ранее у Ж. де Ла Тайя [18]) и других⁹ складываются принципы классицистского театра, опирающиеся именно на идеи Аристотеля; начинается утверждение единства времени, места и действия¹⁰, а также провозглашается принцип правдоподобия.

Развитие категорий происходило в нескольких «оптиках». Как утверждал Ж. Шаплен, с правдоподобием в спектакле «дело обстоит точно так же, как с написанными по правилам картинами, в которых хороший художник всегда воплощает лишь основное событие» [18, с. 267]. Аббат Д'Обиньяк прибегал к сравнению опыта наблюдений в театре с аналогичным опытом в изобразительном искусстве: подобно тому, как живопись представляет перед нами то, чего в действительности нет, полагал он, драматическое произведение создает новую реальность [18, с. 323]. Похожие мысли высказывали и другие упомянутые авторы, которые уравнивали способности действия, слова и визуального образа влиять на зрителя. Это также способствовало развитию новой наблюдательной оптики, появлению живых картин.

В круг чтения интеллектуалов того времени входили не только античные трактаты по теме, но и возрожденческие, например, тексты Ч. Ченнини, Л. Б. Альберти, Л. да Винчи. В заметках последнего об искусстве живопись выступает равной поэзии, так как не нуждается в истолковании. Как письменные

⁸ О философских исканиях Рамуса и о его критике Аристотеля писал историк философии А. В. Дьяков. См.: [16].

⁹ См. об этом: [18, с. 249–323].

¹⁰ К началу XVII в. трактовка «Поэтики» достигла пика в переосмыслении слов Аристотеля. Многие категории были истолкованы неверно (например, миметическое состояние искусства вовсе не декларировалось философом как абсолютная идея). Классические труды по теории театра были написаны в парадигме, сложившейся в свете восприятия «Поэтики» в Новое время, поэтому в данном исследовании мы будем придерживаться такой же оптики, как и авторы XVII–XVIII вв. См. об этом: [19, р. 209].

тексты на различных языках, она и есть текст [20]. Идея превосходства живописи над другими видами искусства обосновывается Леонардо тем, что весь мир — это пространство, наполненное визуальными образами.

Повествовательные способности изобразительного и текстуального также практически уравнивались в тексте Л. Дольче «Диалог о живописи» (1557) и Д. Ломаццо — «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (1585).

В трактате «Поэтическое искусство» (1674) Н. Буало конкретизировал и аккумулировал эстетические идеи классицистского театра: необходимо подчинить форму содержанию, следовать природе, отвергнуть индивидуальное переживание. Французский театр оказался в ситуации строгой регламентации, набора правил и принципов, которые определяла парадигма классицизма. Именно эта структура и породила эксперимент, желание преобразований.

В XVII веке окончательно формируется и выдвигается на первый план представление о художнике-писателе. Это было связано с усилением значимости нарратива в живописном полотне: история буквально должна была прочитываться с помощью визуальных образов, подобно тексту, как завещал Альберти¹¹. Французская академия унаследовала ренессансную точку зрения на теорию *ut pictura poesis*. Никола Пуссен, выросший в лоне двух — французской и итальянской — культурных парадигм, впитал принципы теории и стал идеальным воплощением художника-писателя. «Я думаю, вы легко узнаете тех, которые томятся, тех, которые восхищаются, тех, кто полон жалости, кто совершает дело милосердия, дело большой важности, кто жаждет насытиться, кто утешает, и других, потому что семь первых фигур слева скажут вам все то, что написано... Читайте историю и картину, чтобы решить, все ли в ней соответствует сюжету» [21, с. 563], — писал художник.

Говоря о живописном искусстве, Пуссен определяет его цель, буквально вторя теоретикам Возрождения и принципу мимесиса: «Это подражание всему, что находится под солнцем, сделанное при помощи линий и красок на какой-либо поверхности; его цель — наслаждение» [21, с. 579]. Чтобы приблизиться к подобию всего сущего под Солнцем, Пуссен использовал особый живописный метод: после первоначального наброска художник создавал макет будущей композиции — сцену-коробку без четвертой стены, внутри которой составлял восковые фигурки на живописном пейзажном фоне. Подобный прием позволял художнику так выстроить визуальный ряд, что он превращался в хорошо читаемое повествование. «Поистине, этот человек был великим рассказчиком и великим поэтом» [22, с. 55], — писал о Пуссене Бернини.

¹¹ В трактате о живописи Л. Б. Альберти говорится о главном свойстве композиции, к которому должен стремиться художник, — способности рассказать историю [21, с. 80].

В дискурс, заданный Пуссеном, встраиваются теоретические искания Ш. Лебрена. В трактате «О методе изображения страстей» (1667) Лебрен развивает идею главенства действия, или выражения, в живописи. Выражение — это изображение вещей, благодаря которому «фигуры кажутся движущимися, и все, что изображено, производит впечатление истинного» [21, с. 589]. Главным медиальным средством становится человеческое тело (идею, как упоминалось ранее, высказывал Леонардо; Пуссен также писал о «языке тела» [21, с. 581]). Лебрен пытается систематизировать спектр человеческих эмоций, проявляющихся в выражении лица: в качестве основных категорий он выделяет восхищение, восторг, страх, простую любовь, отчаяние, надежду. Подобно трактатам Джона Булвера «Хириология» и «Хирономия» (1644), которые в том числе были посвящены театральному жесту, Лебрен создает универсалии для художников визуальных искусств. «Страсти» Лебрена систематизировали спектр эмоций. Сведение человеческого тела к подобию языкового выражения (некая визуальная фонема) производилось не только с целью достижения правдоподобия видимого мира, но и для упрощения прочтения текста (живописного произведения или спектакля).

Таким образом, к концу XVII — началу XVIII века сформировались основные представления *ut pictura roesis*. Выше были упомянуты лишь некоторые идеи. Важно понимать, что подобные суждения были широко распространены и, в конечном счете, позволили сформировать единый язык описания для живописи и театра. Заложённая теоретическая основа, опирающаяся в свою очередь на античные тексты, стала главной отправной точкой в последующих исканиях в области *ut pictura roesis*. Корпус упомянутых текстов вошел в круг чтения авторов французского классицизма, которые сыграли роль в становлении практики живых картин.

Пространство медиального равенства: рисунок словом, телом, цветом

Развитие теории *ut pictura roesis* продолжилось в XVIII веке. В то время в круг чтения художников, помимо трудов Н. Пуссена и Ш. Лебрена, всё так же входили теоретические трактаты ренессансных мастеров: идеи Возрождения циркулировали в художественной среде. «Возвращаю вам первый том трактата Леонардо да Винчи...» [21, с. 597], — писал А. Ватто.

Как никогда для художников в качестве пособия по созданию образов выступал театр¹². «В спектакле все способствует обучению художника: идеи,

¹² В 1908 году вышел труд Э. Маля «Религиозное искусство Франции конца Средних веков», где исследователь доказывал мысль о том, что театральные постановки (мистерии) влияли на художников. По мнению Маля, театральные сцены использовались для построения композиции, позировок, жестов. Последователями идеи Маля были Л. Матерлинг, Г. Коэн, Л. Ван Пейфельд, А. А. Гвоздев отметил, что упомянутые исследователи не уделяли внимания обратному влиянию живописи на театр. См.: [23].

образы и страсти, выраженные поэзией и жестами великих актеров; позы, благородство и грация артистов балета» [24, р. 350], — заявил на одном из собраний Королевской академии живописи (1721) французский живописец А. Куапель. Он также говорил, что каждый великий художник должен настолько точно выражать характеры персонажей посредством жестов, что зритель сможет «услышать» происходящее. «Движения тела и жесты должны быть настолько правдивыми, чтобы, как в комедиях Мольера, зритель узнавал его [персонажа. — А. З.] характер и верил, что он и есть оригинал» [29, р. 350], — утверждал художник.

Пуссен был эталоном художника-писателя, а Мольер считался лучшим драматургом, способным рисовать характеры словом. Формальное отличие двух видов искусств друг от друга виделось не препятствием, а, скорее, взаимным дополнением: «Как спектакли могут быть полезны художникам, изучающим жесты, танцы и пантомиму актеров, так и актеры могут учиться у великих художников и их прекрасной живописи. ...пантомима должна взять у живописи и скульптуры различные позы и способности, чтобы они не уступали Фидию или Апеллесу» [24, р. 351]. В установках Куапеля видна ориентация на Античность, и, конечно, на «Поэтику» Аристотеля: «Аристотель говорит, что трагедия — это имитация действия. То, что этот философ говорит о трагедии, также подходит для живописи» [24, р. 351]. Таким образом, через Академию транслировались те же идеи, что были разработаны в предыдущие столетия.

В свою очередь театр, как драматический, так и музыкальный, обращался к живописи как к источнику формально-стилистических решений. Балетмейстер Ж.-Ж. Новерр в «Письмах о танце» (1760) писал: «Балетмейстер, желающий подняться над обычным уровнем, должен изучать живописцев и следовать им в различных приемах сочинения и мастерства. Его искусство выполняет те же задачи, как в отношении сходства, смешения красок, светотени, так и в отношении приемов группировки и драпировки фигур и расстановки их в изящных позах, и наконец, в наделении их характером» [25, с. 98]. Сходство путей живописца и балетмейстера для Новерра определялось не только категориями визуального: нарративную способность живописи он приравнивал к способностям человеческого тела, видя в них универсальный язык, доступный для понимания каждому. В «Письмах» Новерр подчеркивает, что балетмейстер должен быть живописцем, вместо кистей и красок использующим пластику человеческого тела, и быть верным природе, так как только правдивость подражания произведения остается в истории [25, с. 138]. Идеи подкреплялись и тенденциями в сценографии Нового времени: господствовавшая концепция «сцены-картины» основывалась на подчинении действия

визуальному оформлению¹³. Новвер также описывал процесс создания спектакля: «Для точной работы необходимо, чтобы всё [декорации. — А. З.] было на месте, в таком виде, чтобы он [балетмейстер. — А. З.] мог соединять группы, размещать персонажей и придавать каждому из них присущие ему характер, позы и движения» [25, с. 88]. Балетмейстер воспринимался как живописец, сцена — как холст, а музыка, костюмы и декорации — как краски. Относительно декораций балетмейстер высказывался лаконично и точно: «Декорация, какого бы рода она ни была, есть большая картина» [25, с. 120].

«Я предпочел бы картины на сцене»: Дени Дидро и «тихая революция»

«Живая картина — это декорация», — сказал, будто бы в ответ Новверу, Д. Дидро [27, с. 123]. Дидро трудно переоценить. Он был редактором и составителем многих статей «Энциклопедии...», узником Бастилии, критиком и бунтарем, модным философом в Литературной республике¹⁴. Его первая пьеса увидела свет в 1757 году. Это была драма «Побочный сын, или Испытание добродетели»¹⁵. Через год вышел «Отец семейства», а в 1759-м — первый критический обзор Салона, написанный для «Литературной корреспонденции» М. Гримма. Постановка этих текстов в один ряд не случайна: через живопись Дидро смотрел на театр, через театр — на живопись. Его первые пьесы перекликались с картинами Ж.-Б. Грёза, которого он уравнивал с Пуссеном и Лебреном: в тексте Дидро развивал сюжет картины, анализировал его, заставлял героев быть живыми, то есть буквально превращал полотно в одну из сцен спектакля [29].

Обоснование живых картин Дидро дает в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757), построенных по принципу диалога между Дорвалем, героем пьесы, сочиняющим драму, и неким Я. Оба персонажа олицетворяют самого Дидро. В ходе беседы Я спрашивает Дорваля о том, почему он применил то или иное решение в своей пьесе. Так речь заходит о живых картинах. Дорваль поясняет: «Я предпочел бы картины на сцене, где их так мало и где они производили бы столь приятное и столь верное впечатление, всем театральным эффектам» [27, с. 95]. Далее он подчеркивает разницу между театральным эффектом и картиной: эффект — нечто, происходящее по ходу действия и изменяющее настроение действующих лиц; картина — «размещение персонажей на сцене, столь естественное и правдивое, что будь оно точно

¹³ Исследовательница А. Корндорф подчеркивает, что «картинность» рождала «ощущение “живой картины”, где, по признанию Вольтера, сама “трагедия — это одушевлённая живопись... и изображаемые в ней люди должны действовать”» [26, с. 389.]

¹⁴ Подробнее о Дидро и Литературной республике в Париже XVIII века см.: [28].

¹⁵ В других переводах — «Внебрачный сын».

передано художником, оно понравилось бы мне и на полотне» [27, с. 96]. Подобная установка была связана со стремлением заменить метафизическую мораль идеальной классицистской драмы реальными человеческими страстями. Замена, в свою очередь, требовала новых выразительных форм. Появление динамического действия, перегруппировка актеров из рисунка линий в объемную композицию на несколько мгновений были настоящей «тихой» революцией в драматическом театре конца XVIII века.

Конечно, Дидро не придумал живые картины. Как мы знаем, они существовали ранее в иных формах и назначениях. Дидро превратил живые картины в способ мизансценирования, в новую практику взаимодействия с пространством сцены со зрителем, так как эффект узнавания (зритель видел на сцене картину, которую ранее он лицезрел, например, в Салоне) усиливал драматический потенциал.

Дидро считается родоначальником практики живых картин, однако здесь мы должны вернуться к фигуре Новерра. В вышеупомянутых «Письмах о танце» встречается термин «неподвижная картина», под которыми Новерр подразумевал «все, что образует группу в отдалении, все, что зависит от декорации и что составляет, согласуясь с ней, сложное построение» [25, с. 121]. Определение Новерра напоминает живую картину. Здесь стоит вспомнить о том, что «Беседы о “Побочном сыне”» Д. Дидро вышли в свет в 1757-м, а первой живой картиной считается сцена в комедии «Свадьба Арлекина» (1761). Возможно, что Новерр, опубликовавший «Письма» в 1760-м, ставил живые картины в своих балетах раньше. Свидетельством этому может служить воспоминание французского драматурга Ш. Колле. В июле 1754 года (т. е. тремя годами раньше, чем вышли «Беседы» Дидро) он писал: «В этом месяце весь Париж сбежался на китайский балет¹⁶. Я не люблю балеты, мое отвращение к танцам растет с каждым днем, потому что балеты дают теперь в каждом театре. Но стоит признать, что этот китайский балет уникален, по крайней мере, своей новизной и живописностью. <...> Этот балет нарисовал человек по имени Новерр, <...> он мыслит ново и живописно. Ему нравились не ступеньки и не входы, а разнообразные и новые картины [tableaux. — А. З.], которые привели его к огромному успеху» [30, р. 428]. Примечательно, что, говоря о постановке балета, Колле использует глагол *dessiner* — рисовать. Вероятно, картины, созданные Новерром в «Китайском празднике», действительно напоминали живописное полотно. Очевидно, что под *tableaux* имеются в виду статичные мизансцены, своего рода живые картины.

Дидро, несомненно, знал о балете «Китайский праздник». И здесь мы подходим к тому, что он имел в своем наблюдательном опыте за искусством

¹⁶ Имеется в виду балет «Китайский праздник» (1754) Ж.-Ж. Новерра.

как житель Парижа XVIII века. Он прекрасно знал тексты вокруг теории *ut pictura poesis*, он находился в повестке Академии живописи, которая буквально пропагандировала театр в обучении художников, он был «внутри» театра, знал его боли и проблемы. Дидро видел устаревшие драматические спектакли и более живые постановки музыкального театра. В Салоне 1759 года он пишет свой знаменитый обзор на «Язона и Медею» К. ван Лоо (63 × 79 см, Музей изящных искусств, По): «Это не что иное, как театральная декорация во всей ее фальши» [31, с. 25]. Дидро начинает осознавать, что живопись и театр вовсе не обладают сходными медиальными свойствами, как считали теоретики и практики до него. Они разные, и он начинает развивать идею не схожести, а противоположности двух искусств. Отныне театр был не формой воспроизведения реальности; он отделился от идеи правдоподобия и перешел к абсолютному подражанию. Следует отметить, что с конца XVII века термин «театральный» (*théâtral*) впервые стал использоваться не только в контексте театра, но и в обществе, приобретая новую коннотацию — «неестественность» [10, р. 12].

Дидро размышляет над драматической поэзией, над актерской игрой, в которых, как мы помним, он тоже видит противоречия¹⁷. В «Опыте о живописи» (1765) он пишет, что картина, написанная по законам театра (т. е. тем, которым в том числе обучали в Академии живописи) есть «не естественное действие, которое происходит в природе, а принужденное, чопорное “действие”, разыгрываемое на полотне. Это уже не улица, не площадь, не храм, теперь это театр. <...> Но никто еще не создал, да никому не удастся создать достойную внимания картину, если она написана по законам театрального действия» [31, с. 228].

Взаимодействие театра и живописи, о котором в 1720-х говорил А. Куапель, у Дидро было односторонним: живопись не должна была полагаться на законы театра, однако театр мог брать за основу живопись, так как она лучше воспроизводила действительность. Дидро использовал свои суждения на практике, и примером могут служить такие его пьесы, как «Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757), «Отец семейства» (1758). Провозглашая в «Беседах о “Побочном сыне”» живые картины как способ мизансценирования, Дидро пытался уподобить сценическое действие нарративной живописи.

После Дидро. Утверждение живых картин и проблематизация практики

С легкой руки Дени Дидро живые картины стали набирать популярность на парижской сцене, но далеко не всегда являлись воплощением конкретного живописного полотна, наследуя средневековую форму «немой живописи». Живые картины как эпизод действия появлялись в пьесах «Евгения» (1767)

¹⁷ «О драматической поэзии» (1758), «Парадокс об актере» (1773–1778).

и «Женитьба Фигаро» (1778–1784) Бомарше, «Веер» (1765) К. Гольдони, «Виктор, или Дитя в лесу» (1798) Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура [32, 33].

Теоретические размышления Дидро о взаимоотношениях живописи и театра продолжились в работах Г. Э. Лессинга, в частности в его сочинении «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Полагаясь на безграничные возможности слова, Лессинг предполагает, что поэзия в большинстве случаев служит первоисточником для живописи, а не наоборот. В «Лаокооне» он впервые разводит пространственные и временные искусства как несопоставимые: «Живопись должна совершенно отказаться от воспроизведения времени, ибо в ее силах воспроизведение лишь пространственных отношений» [34, с. 110]. Вслед за разделением медиальных способностей живописи и театра у Дидро Лессинг высказывает схожую идею, подчеркивая, что медиальные средства живописи (формы и цвета в пространстве) и поэзии (звуки во времени) по-разному воздействуют на зрителя. Отныне правдоподобие, которое мыслилось, начиная с Аристотеля, общей целью всех искусств, заменяется динамикой образа. «Живописец может лишь угадывать движение», — утверждает Лессинг [34, с. 137]. Это вновь меняет наблюдательную оптику: благодаря внезапной фиксации кульминационного движения у зрителя появляется возможность предугадать дальнейшее развитие событий.

Живые картины нашли отражение в творчестве Лессинга. Исследовательница Х. Шлипхаке полагает, что Лессинг использовал живые картины в своих пьесах: в определенные моменты действие замедлялось для усиления эмоционального эффекта через визуальное. Вероятно, финальная сцена «Натана Мудрого» (1779) задумывалась как живая картина (подобно «Побочному сыну» Дидро), так же, как и в «Эмилии Галотти» (1772), момент, когда Одоардо убивает дочь, предположительно, мог соответствовать композиционно картинам на сюжет смерти Виргинии, заколотой своим отцом [35, р. 72].

Таким образом, к началу XIX века феномен живых картин состоялся в теории и перешел к практике. Теория *ut pictura poesis* в XVII–XVIII веках сыграла значительную роль не только в формировании живых картин, но и в разработке языка анализа и описания изобразительного искусства. Утверждение таких принципов классицистского театра, как триединство и правдоподобие, способствовали строгой регламентации театрального действия, его подчинению статике. В дальнейшем это «замирание» сыграет роль в популяризации практики живых картин: под влиянием идей Д. Дидро и Г. Э. Лессинга статичность действия сменится динамикой, а «замирание» преобразуется в кульминационный момент, в живую картину. Несмотря на то, что Лессинг в «Лаокооне» разделил пространственные и временные искусства, осознав разницу их медиальных средств, живые картины не просто продолжили существовать, но и начали преобразовываться в контексте культурно-исторических изменений. Все это

привело к формированию художественного языка, который использовал медиальные средства живописи и театра для художественной выразительности. В XX веке этот язык станет голосом нового искусства, где главным медиумом будет человеческое тело, как и завещали теоретики Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Картина живая // Пави П. Словарь театра / под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 139.
2. *Harrison C. Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs.* London: L. Upcott Gill, 1882. 126 p.
3. Живые картины // Баженов А. Н. Сочинения и переводы: в 2 т. М.: Типография Косогорова, 1869. Т. 1. С. 271–276.
4. *Hibberd S. Belshazzar's Feast and the operatic imagination // Hibberd S., Wrigley R. Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions.* Surrey: Ashgate Publishing, 2014. P. 107.
5. *Lano P. de. Les Bals Travestis et les Tableaux Vivants sous le Second Empire.* Paris: H. Simonis Empis, 1893. 133 p.
6. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета Музыка, 2008. 320 с.
7. Шмитт Ж.-К. Историк и изображения // Слово и образ в средневековой культуре / под ред. А. Я. Гуревича. М.: Наука, 2002. С. 9–29.
8. *Mâle E. L'art religieux de la fin du moyen âge en France: en 2 parties.* Paris: Librairie A. Colin, 1908. P. 1. 584 p.
9. Хэйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах: в 3 т. / пер. и сост. Д. В. Сильвестров. М.: Прогресс; Культура, 1995. Т. 1 416 с.
10. *Eck C. van, Bussels S. The Visual Arts and the Theatre in the Early Modern Europe // Theatricality in Early Modern Art and Architecture.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 195 p.
11. *Bussels S. Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635) // Association of Art Historians.* 2010. April. P. 236–247.
12. *Tammen B. R. A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496 // Early Music History.* 2011. Vol. 30. P. 213–248.
13. *Elsner J. Art History as Ekphrasis // Art History.* 2010. February. P. 10–27.
14. *Thayer H. S. Plato's Quarrel with Poetry: Simonides // Journal of the History of Ideas.* 1975. № 1. P. 3–26.
15. Гассенди П. Сочинения: В 2 т. / Пер. с лат. А. Гутермана. М.: Мысль, 1966. Т. 2. 836 с.

16. Дьяков А. В. Философская традиция во Франции: классический век и его самосознание. М.: Политическая энциклопедия, 2021. 263 с.
17. Нефёдова Л. К. Философско-антропологический смысл требования триединства в классицизме // Гуманитарные исследования. 2017. № 2 (15). С. 32–36.
18. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н. П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980. 624 с.
19. Lee W. R. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // The Art Bulletin. 1940. № 4. P. 197–269.
20. Винчи Л. да. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором // Винчи Л. да. 1452–1519. Избранные произведения: в 2 т. / Пер., вступ. ст., коммент. А. А. Губера, А. К. Дживилегова, В. П. Зубова; ред. А. К. Дживилегова, А. М. Эфроса. М., Л.: Академия, 1935. Т. 2. С. 53–84.
21. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / Под общ. ред. А. Аркина, Б. Терновца. М.; Л.: ОГИЗ, 1938. Т. 1. 626 с.
22. Кизор Г. Никола Пуссен / Пер. Е. И. Ильиной. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. 96 с.
23. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.: ГИТИС, 2013. 438 с.
24. Soupel A. L'excellence de la peinture // Jouin H. Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris : Quantin, Imprimeur-éditeur, 1883. 415 p.
25. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Пер. и ред. А. А. Гвоздева. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2007. 384 с.
26. Корндорф А. Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 378–425.
27. Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. / Пер. Р.И. Линцер; под общ. ред. И. К. Луппола. М.; Л.: Академия, 1936. Т. 5: Театр и драматургия 658 с.
28. Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. С. Кулланда, Т.В. Доброницкая. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 384 с.
29. Сулимова А. В. Дени Дидро и Жан-Батист Грёз: по страницам «Салонов» // «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века: издание к выставке 6 июня-1 октября 2023 года: каталог. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023. С. 136–143.
30. Collé C. Juillet 1754 // Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV: 1748–1772. In 3 vol. Vol. 1. Genève. 1868. P. 428.
31. Дидро Д. Салоны: в 2 т. / пер. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисова, В. Г. Дмитриева, С. В. Шкунаева; вступ. ст., общ. ред. Л. Я. Рейнгарлт. М.: Искусство, 1989. Т. 1. 270 с.

32. *Ranzini P.* «Il ventaglio» e il tableau vivant. Diderot e Goldoni // Journée d'étude internationale : Le théâtre de Carlo Goldoni: organisée par Christian Del vento et Pierre Musitelli, École normale supérieure Paris et Université Paris 3, 10 janvier 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/7038382/Goldoni_Diderot (дата обращения: 21.02.2024).
33. *Frantz P.* L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 272 p.
34. *Лессинг Э. Г.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / под. общ. ред. М. Лившица. М.-Л.: Академия, 1936. 519 с.
35. *Schlipphacke H.* Reimagining Diderot's Aesthetics: Lessing's Dramatic Tableaux // *Lessing Yearbook / Jahrbuch XLVI*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2019. P. 71–90.

REFERENCES

1. *Kartina zhivaya // Pavi P.* Slovar' teatra / pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. S. 139.
2. *Harrison C.* Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs. London: L. Upcott Gill, 1882. 126 p.
3. *Zhivye kartiny // Bazhenov A. N.* Sochineniya i perevody: v 2 t. M.: Tipografiya Kosogorova, 1869. T. 1. S. 271–276.
4. *Hibberd S.* Belshazzar's Feast and the operatic imagination // *Hibberd S., Wrigley R.* Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions. Surrey: Ashgate Publishing, 2014. P. 107.
5. *Lano P. de.* Les Bals Travestis et les Tableaux Vivants sous le Second Empire. Paris: H. Simonis Empis, 1893. 133 p.
6. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka. SPb.: Lan'; Planeta Muzyki, 2008. 320 s.
7. *Shmitt Zh.-K.* Istorik i izobrazheniya // Slovo i obraz v srednevekovoj kul'ture / pod red. A. Ya. Gurevicha. M.: Nauka, 2002. S. 9–29.
8. *Mâle E.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France: en 2 parties. Paris: Librairie A. Colin, 1908. P. 1. 584 p.
9. *Khyojzinga J.* Osen' Srednevekov'ya. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Francii i Niderlandakh: v 3 t. / per. i sost. D. V. Sil'vestrov. M.: Progress; Kul'tura, 1995. T. 1 416 s.
10. *Eck C. van, Bussels S.* The Visual Arts and the Theatre in the Early Modern Europe // *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 195 p.
11. *Bussels S.* Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635) // *Association of Art Historians*. 2010. April. P. 236–247.

12. *Tammen B. R.* A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496 // *Early Music History*. 2011. Vol. 30. P. 213–248.
13. *Elsner J.* Art History as Ekphrasis // *Art History*. 2010. February. P. 10–27.
14. *Thayer H. S.* Plato's Quarrel with Poetry: Simonides // *Journal of the History of Ideas*. 1975. № 1. P. 3–26.
15. *Gassendi P.* Sochineniya: V 2 t. / Per. s lat. A. Gutermana. M.: Mysl', 1966. T. 2. 836 s.
16. *D'yakov A. V.* Filosofskaya tradiciya vo Francii: klassicheskij vek i ego samosoznanie. M.: Politicheskaya ehnciklopediya, 2021. 263 s.
17. *Nefyodova L. K.* Filosofsko-antropologicheskij smysl trebovaniya triedinstva v klassicizme // *Gumanitarnye issledovaniya*. 2017. № 2 (15). S. 32–36.
18. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh klassicistov / Sobr. tekstov, vstup. st., i obshch. red. N. P. Kozlovoi.* M.: Izd-vo MGU, 1980. 624 s.
19. *Lee W. R.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // *The Art Bulletin*. 1940. № 4. P. 197–269.
20. *Vinchi L. da.* Spor zhivopisca s poehtom, muzykantom i skul'ptorom // *Vinchi L. da. 1452–1519. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. / per., vstup. st., komment. A. A. Gubera, A. K. Dzhivilegova, V. P. Zubova; red. A. K. Dzhivelegova, A. M. Ehfrosa. M.; L.: Akademiya, 1935. T. 2. S. 53–84.*
21. *Mastera iskusstva ob iskusstve: izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov: v 4 t. / Pod obshch. red. A. Arkina, B. Ternovca. M., L.: OGIZ, 1938. T. 1. 626 s.*
22. *Kizor G. Nikola Pussen / per. E. I. Il'inoj.* M.: Art-Rodnik, Taschen, 2008. 96 s.
23. *Gvozdev A. A., Piotrovskii A. I.* Istoriya evropejskogo teatra: Antichnyj teatr. Teatr ehpokhi feodalizma. M.: GITIS, 2013. 438 s.
24. *Coytel A.* L'excellence de la peinture // *Jouin H.* Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris: Quantin, Imprimeur-éditeur, 1883. 415 p.
25. *Noverr Zh.-Zh.* Pis'ma o tance / Pper. i red. A. A. Gvozdeva. SPb.: Lan'; Planeta Muzyki, 2007. 384 s.
26. *Korndorf A.* Fantom i remeslo. Teatral'naya scenografiya Novogo vremeni: ot zakonov arkhitektury k principam zhivopisi // *Iskusstvoznanie*. 2016. № 1–2. S. 378–425.
27. *Didro D.* Sobranie sochinenii : v 10 t. / per. R. I. Lincer; pod obshch. red. I. K. Luppola. M.; L.: Akademiya, 1936. T. 5: Teatr i dramaturgiya. 658 s.
28. *Darnton R.* Velikoe koshach'e poboishche i drugie ehvizody iz istorii francuzskoj kul'tury / per. S. Kullanda, T. V. Dobronickaya. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 384 s.
29. *Sulimova A. V.* Deni Didro i Zhan-Batist Gryoz: po stranicam «Salonov» // «Salony» Didro. Vystavki sovremennogo iskusstva v Parizhe XVIII veka: izdanie k vystavke 6 iyunya-1 oktyabrya 2023 goda: katalog. M.: GMII im. A. S. Pushkina, 2023. S. 136–143.

30. *Collé C. Juillet 1754 // Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV: 1748–1772. In 3 vol. Vol. 1. Genève. 1868. P. 428.*
31. *Didro D. Salony: v 2 t. / per. I. Ya. Volevich, Yu. M. Denisova, V. G. Dmitrieva, S. V. Shkunaeva; vstup. st., obshch. red. L. Ya. Reingarlt. M.: Iskusstvo, 1989. T. 1. 270 s.*
32. *Ranzini P. «Il ventaglio» e il tableau vivant. Diderot e Goldoni // Journée d'étude internationale: Le théâtre de Carlo Goldoni: organisée par Christian Del vento et Pierre Musitelli, École normale supérieure Paris et Université Paris 3, 10 janvier 2014 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.academia.edu/7038382/Goldoni_Diderot (data obrashcheniya: 21.02.2024).*
33. *Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 272 p.*
34. *Lessing Eh. G. Laokoon, ili O granicakh zhivopisi i poehzii / pod. obshch. red. M. Livshica. M.-L.: Akademiya, 1936. 519 s.*
35. *Schlipphacke H. Reimagining Diderot's Aesthetics: Lessing's Dramatic Tableaux // Lessing Yearbook / Jahrbuch XLVI. Göttingen: Wallstein Verlag, 2019. P. 71–90.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зиновьева А. М. — аспирант; amzinoveva@hse.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zinovyeva A. M. — Postgraduate student; amzinoveva@hse.ru
ORCID ID: 0000-0002-9128-2386

УДК 782

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ В 1950-Х ГОДАХ

Чэн Янь¹

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

Статья посвящена проблеме бытования китайской оперы в первом десятилетии после основания Китайской Народной Республики; тому, как политика и идеология Коммунистической партии Китая в области искусства наполняли революционным содержанием, патриотической героикой оперные спектакли. На примере оперы «Красная гвардия Хунху» показано, как революционная тематика проникала в сюжет, либретто, музыкальные формы, влияла на постановочную и сценическую практику. Автор приходит к выводу, что в 1950-е годы творческим принципом создания китайского оперного жанра была установка на подчинение искусства политике.

Ключевые слова: китайская опера, 1950-е, КНР, КПК, идеология, политика, «Красная гвардия Хунху».

THE SOCIO-POLITICAL SIGNIFICANCE OF CHINESE OPERA IN THE 1950S

Cheng Yan¹,

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

The article focuses on the survival of Chinese opera in the first decade of the People's Republic of China, and how the policies and ideologies of the Chinese Communist Party in the field of the arts filled opera performances with revolutionary content and patriotic heroism. The example of the opera *The Red Guard of Honghu* shows how revolutionary themes permeated plot, libretto, musical forms, and influenced production and stage practice. The author concludes that in the 1950s, the creative principle behind the creation of Chinese opera genre was the attitude of subordinating art to politics.

Keywords: Chinese opera, 1950s, PRC, CPC, ideology, politics, *The Red Guard of Honghu*.

Театральное искусство чрезвычайно важно для богатой культуры Китая, зародившейся в эпоху династии Сун в XII веке. С тех пор постепенно сформировалось более 360 видов театра, включая китайскую оперу (с начала 1920-х годов).

Китайская опера появилась как сценический жанр детской музыкальной драмы. Уровень начального музыкального образования в Китае в начале XX века был низким, и большинство детских песен, исполнявшихся на китайском языке, были заимствованными, иностранными. В годы реформирования китайской письменности¹ Ли Цзиньхуэй² понял, что изучение национального языка будет более эффективным в сочетании с музыкой. Так в Китае зародился новый жанр детской музыкальной драмы. В 1920-е композитор Ли Цзиньхуэй написал детские музыкальные драмы «Воробей и дитя» и «Маленький художник», в которых песенно-танцевальным исполнениям были приданы драматические конфликты, а содержанию — национальные идеи и характер. Такое театральное произведение (драма+пение) получило название Новой оперы. Театральная постановка «Буря на реке Янцзы», написанная Не Эрром и Тянь Ханем в 1934 году, является примером «новой оперы» — «повествовательного» пения.

Знакомство с западноевропейской музыкальной культурой заложило фундамент для развития новой китайской музыки и стало предпосылкой появления в Китае национальной музыкальной драмы, ориентированной на опыт европейского оперного искусства. Первой, не ориентированной на начальный уровень музыкального образования, оперой этого нового направления стала «Седая девушка» — пятиактный музыкальный спектакль, созданный в январе–апреле 1945 года творческим коллективом Академии имени Лу Синя.

Музыку к опере написали композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи. Либретто также было создано коллективно писателями Хэ Цзинчжи и Дин И.

Опера «Седая девушка» создавалась в сложное для Китая время: подходила к концу многолетняя война с Японией, и центральной проблемой государственного строительства нового Китая становилась классовая борьба. Этим, прежде всего, определялось и содержание «Седой девушки» [1, с. 363].

¹ «Реформирование китайской письменности» — движение за сближение и объединение письменного и устного стилей китайского языка 1919 года. Его целью было упрощение иероглифов, разработка, внедрение и распространение фонетического алфавита пунхуа (иероглиф) в китайском языке.

² Китайский композитор и сочинитель песен, родившийся в Сянтане (провинция Хунань, Цинский Китай). Он создал новую музыкальную форму после падения династии Цин, отойдя от устоявшихся музыкальных форм.

В июле 1943 года Коммунистическая партия Китая (здесь и далее — КПК) созвала 1-й Конгресс всекитайских деятелей литературы и искусства, определивший руководящий принцип для работников искусства: «Литература и искусство должно служить рабочим, крестьянам и солдатам, а также пролетарской политике»³ (Это утверждение о неизбежности классового характера литературных и художественных произведений принадлежит Мао Цзэдуну.)

Принцип классовости литературы и искусства игнорирует их человечность, поэтому в апреле 1954 года жесткая политика установления в области искусства диктатуры пролетариата была смягчена новым политическим курсом: Мао Цзэдун выдвинул лозунг «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ»⁴ (см. об этом: [2]). После этого в КНР появилась художественная самодеятельность.

Через десять лет после «Седой девушки» было поставлено немало отличных китайских оперных спектаклей. Самый известный — «Красная гвардия Хунху». Его премьера состоялась в Пекине в октябре 1959 года и была приурочена ко «Дню рождения» Нового Китая.

Процесс создания оперы был мучительным и долгим. Чжан Цзинъань, Чжу Бэньхэ и другие композиторы с 1951 по 1958 год жили и работали в городе Хонху провинции Хубэй, где собирали музыкальный фольклор. Семь лет они изучали образ жизни провинциальных крестьян, чтобы оперные герои были на них похожи.

В опере была воссоздана история борьбы китайской Красной армии против Гоминьдана на окраине Пэнцзя города Хонху (запад провинции Хубэй) летом 1930 года⁵. Опера воплощает революционную веру КПК и глубокое единство армии и народа [3, с. 67].

³ В мае 1942 года Мао Цзэдун председательствовал на одном из многочисленных совещаний по вопросам литературы и искусства, по итогам которого были опубликованы «Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» в «Цзефан жибао» («Шанхайская газета»).

⁴ Тезис «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» был закреплен письменно в качестве руководства к действию для литераторов и деятелей других искусств в документе «Резолюция по политическому докладу» VIII съезд КПК (1956).

⁵ События, взятые за основу оперного сюжета, были частью Гражданской войны в Китае 1927–1937 годов. Враждующими сторонами были граждане Китая, руководимые, с одной стороны, правящей партией Гоминьдан (кит., букв. — Национальная партия), выступавшей за буржуазные реформы и парламентский строй, и оппозиционной ей Коммунистической партией. С конца 1920-х КПК в вооруженной борьбе с Гоминьданом перешла к тактике создания армейских баз в труднодоступных «советских» районах и на стыках провинций на юго-востоке Цзянси и западе Фуцзяни, а также на стыке провинций Хубэй, Хунань и Аньхой. Отряды коммунистов (ок. 60 тыс. бойцов) стали именоваться Красной армией Китая.

Сюжет оперы

Под руководством девушки Хань Ин крестьяне борются с местным деспотом, помещиком Пэн Батянем, сторонником Гомиьндана. Гомиьндановцы терпят поражение от Красной армии Китая (далее — КАК), красноармейцы убивают помещика-тирана.

Для того воссоздания достоверной и правдивой истории 1930-х годов авторы оперы (композитор и либреттист) предложили артистам на время стать «бойцами Красной армии»: днем сопровождать солдат на стрельбах, а ночью обсуждать увиденное днем, «прорабатывать» главные оперные персонажи Хань Ин (деревенская девушка), Лю Чуана (капитан КАК), Пэн Батяня (помещик) и других. Эти персонажи олицетворяли собой типичные образы героев или злодеев. Главная героиня Хань Ин стала символом революции, знаковой фигурой для Хонху времени Гражданской войны в Китае.

Либретто оперы, изложенное в прозе, основано на реальных событиях Гражданской войны: В 1930 году основные силы КАК временно отошли из Хонху другой район. Гомиьндан воспользовался случаем, начал планировать ввод войск в Хонху, вступил в переговоры с местными помещиками и чиновниками с целью захвата городских органов власти. Об этом говорится в *Прологе*. Также в *Прологе* происходит знакомство зрителя с основными персонажами оперы, большинство из которых имело реальных прототипов.

Вся опера состоит из *шести актов*.

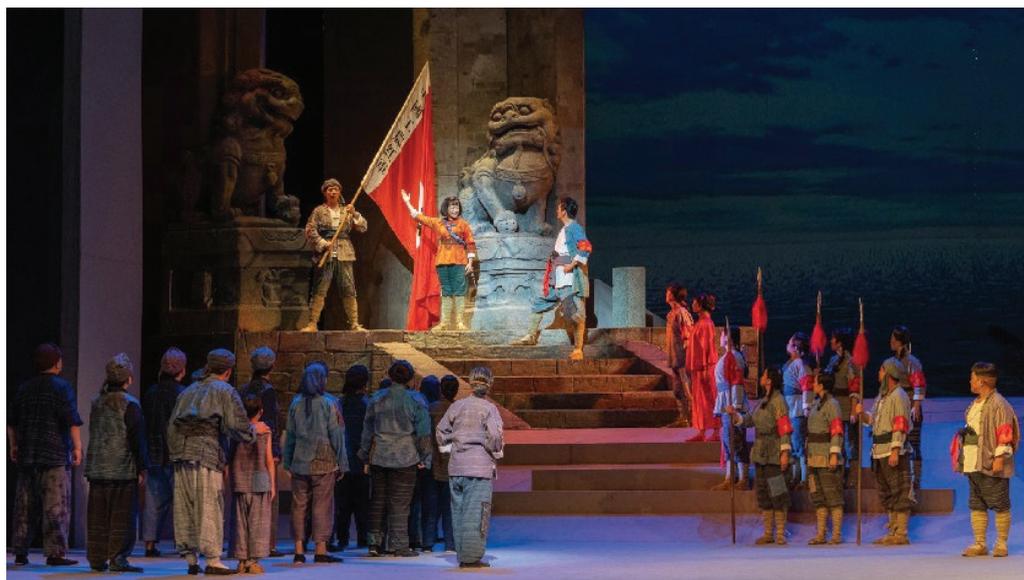
Первый акт. Под натиском армии Гомиьндана КАК собирается оставить пригород Пэнцзя. На площади перед зданием, в котором размещаются городские власти (Домом собраний), проходит митинг (см.: илл. 1).

На митинге перед красноармейцами и крестьянами с пламенными речами выступает капитан КАК Лю Чуан и девушка-крестьянка Хань Ин. Капитан призывает жителей смело сражаться с врагами до конца и не отступать назад, а Хань Ин, руководствуясь тактикой Мао Цзэдуна, убеждает присутствующих, что нужно временно отступить, чтобы сохранить силы КАК для будущей победы над врагом.

Во *втором акте* действие разворачивается на вечеринке по случаю дня рождения помещика Пэн Батяня (см.: илл. 2).

Присутствующий на вечеринке агент КАК под прикрытием собирает сведения о поместье Пэна и хранящемся в нем оружии и боеприпасах, после чего передает ценную информацию красноармейцам для совершения нападения. Во время штурма красноармейцы захватывают оружейный арсенал в доме помещика.

Третий акт. Красноармейцы празднуют вчерашнюю победу на берегу озера Хунху. Они ловят рыбу, собирают дикоросы к праздничному столу.



Илл. 1. Митинг перед Домом собраний. Фото Нью Сябэй



Илл. 2. Дом Пэн Батяня. Фото Нью Сябэй

Внезапно приходит враг, так как Пэн Батянь подкупил замкомандира отряда Ван Цзиньбяо и узнал о том, где будут скрываться красноармейцы после нападения. Девушка Хань Ин, находящаяся в отряде красноармейцев, раньше всех обнаруживает наступающих, отвлекает их внимание, но выдает себя и попадает в плен к врагам.



Илл. 3. Пэн Батянь (Ли Ци), Хань Ин (Ван Циншун), мать героини (Хуан Хуали).
Фото Гао Шан

Четвертый акт. В тюрьме Пэн Батянь пытается Хань Ин, заставляя ее выдать секреты КАК. Слуги помещика арестовывают и приводят в тюрьму мать героини (см.: илл. 3).

Но даже под пытками Хань Ин ничего не говорит. Тюремщикам не удается сломить ее революционную волю.

Пятый акт знаменует собой начало победы КАК Хунху. Красноармейцы решают, как спасти Хань Ин. Предатель Ван Цзиньбяо сообщает неверную информацию, чтобы заманить красноармейцев в ловушку. Хань Ин удается совершить побег из тюрьмы с помощью другого героя, адъютанта Чжана, вернуться в лагерь красноармейцев и разоблачить предателя Ван Цзиньбяо (см.: илл. 4).

Шестой акт. Победа красноармейцев. Армия Гоминьдана, слуги и прислужники помещика Пэн Батяня полностью уничтожены, многие крестьяне вступают в ряды КАК и отправляются на войну с остатками армии Гоминьдана. Свободные крестьяне и Хань Ин продолжают охранять Хонху [5, с. 7] (см.: илл. 5).

Музыкальные формы

По замыслу композиторов основу оперы составляют пение и *героическое* (драматическое) действие. Сквозь все произведение проходит идея верности народа КПК в ее противостоянии Гоминьдану. Тип сюжета предопределяет жанровую специфику оперы. Это историческая драма. Музыка является



Илл. 4. Ван Цзиньбяо (Ду Сюдун). Фото Нюй Гао Шан



Илл. 5. Крестьяне. Фото Сяо Хао

основным средством характеристики главных героев. Используются типовые оперные формы арий, вокальных ансамблей, речитативов, хоров и оркестровых пьес, увертюры.

Первый акт начинается с хорового пролога. Хоровая музыка нужна для выражения храбрости красноармейцев [6, с. 13]. В хоровых фрагментах используют регулярные и предсказуемые ритмические структуры, в то время как метр

колеблется между 4/4 и 2/4. Все музыкальные средства направлены на создание образов оптимистичных и решительных героев.

Композиторы также выделили в качестве важного музыкального мотива мотив героической женщины. Образ Хань Ин пропеваётся голосом сопрано. На протяжении всей оперы этот персонаж позитивен. Партия Хань Ин состоит из трех ансамблевых и трех сольных номеров: *дуэтов* Хань Ин и Лю Чуана «Небо покрыто темными тучами» (Первый акт), «Куй железо, пока горячо» (Второй акт), Хань Ин и Цюй Цзюй — «Плеск волн на озере Хонху» (Третий акт); *арий* «Не плачь» и «Страдающие народы будут освобождены» (Четвертый акт), *песни* Хань Ин «Ищу родственников» (Пятый акт).

«Плеск волн на озере Хонху» — легендарная песня, исполняемая дуэтом в Третьем акте. Композитор Чжан Цзинъань говорил о ней следующее: «Эта песня передает глубокие пролетарские мысли и чувства жителей района Хунху, любящих свой родной город, Партию и революцию, а также тоску жителей Хонху по светлому будущему революции» [7, с. 31]. Произведение трехчастной музыкальной формы построено по схеме А-В-А, т. е. представляет красочную волнистую линию в мелодии, передающую настроение Хань Ин — тоску по мирной трудовой и счастливой жизни.

Особенностью арии «Не плачь» является сочетание кантиленности с пассажами, ходами на широкие интервалы, преобладанием в мелодии широкого дыхания. Ритмический рисунок арии несложен; фрагментарно она включает в себя мелизмы, распевы слогов. Кульминация драмы — встреча Хань Ин с матерью в тюрьме: героиня исполняет арию «Страдающие народы будут освобождены» на слова «Приход Коммунистической партии, народы Хонху видят Солнце», восхваляющую величие КПК и отражающую веру народа в идеи коммунизма.

Диапазон вокальной партии в этом эпизоде — от ноты си малой октавы до ноты ля второй октавы. Последняя фраза «Я хочу, чтобы все люди мира были освобождены!» становится кульминационной точкой речитатива. В ней звучит самая высокая нота номера.

Сольные номера каждого героя имеют свой строй чувств, мелодии индивидуальны. Интонации героини Хань Ин широкие, в ариях чувствуется сила духа и собственное достоинство.

Постановочная и сценическая практика

Как уже говорилось, премьера оперы «Красная гвардия Хунху» прошла в Пекинском театре. Ответственные работники Центрального комитета КПК Чэнь И и Хэ Лун посмотрели представление и высоко его оценили. С 1960 года опера «Красная гвардия Хунху» прочно и повсеместно вошла в театральный репертуар. Театральные труппы из Пекина, Шанхая, Тяньцзиня, Чанши

и других годов приезжали в Хунху для изучения революционной истории провинции. Мелодия «Плеск волн на озере Хонху» стала узнаваемой и крайне популярной в народе. Люди учились и воспевали великую героиню Хань Ин.

Десятилетия разделяют современную постановку 2012 года на сцене Национального центра исполнительских искусств (Пекин) от премьерной постановки



Илл. 6. Сцена из 3 акта.
Фото Сяо Хао

оперы. Рождение последней оперной версии «Красной гвардии Хунху» состоялось благодаря усилиям дирижера Чжан Гоюн, режиссера Чжан Цзиган, художника Гао Гуанцзянь. Последний создал запоминающиеся эскизы костюмов и декораций. Особенно запомнился зрителям видеоэкран с изображением пейзажа: по озеру плавали розовые цветы и зеленые листья лотоса (см.: илл. 6).

Хань Ин и Цю Цзюй проплывали перед зрителями на лодке до середины сцены. Хань Ин, стоявшая слева от гребца, держала на поясе пистолет. Оба были одеты в старую синюю крестьянскую одежду с красными повязками на рукавах, напоминавшую зрителям о тяжелых днях революции 1930-х годов. Гао Гуанцзянь «пропустил» реалии «Красной гвардии Хунху» сквозь призму театрального искусства и создал сюжет в рамках сценической декоративности [8, с. 22].

Заключение

Тематическое содержание опер 1950–1960-х годов опиралось главным образом на рассказы о революционной истории Китая 1930-х годов. После провозглашения Мао Цзэдуном лозунга «Женщины могут удержать половину неба» положение женщин в обществе и сцене значительно улучшилось: появилась серия опер с «женщинами-героинями». Создание оперы «Красная гвардия Хунху» отвечало призыву Мао Цзэдуна, так как образ героини Хань Ин отошел от традиционного китайского образа робкой и неуверенной женщины. Композиторы-создатели оперы наделили свою героиню необыкновенными чертами характера — стойкостью к испытаниям и тяготам судьбы, оптимизмом и смелостью, а также храбростью и другими героическими чертами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.
2. Новик Ю. О., Сун Люсуань. Национализация как фактор становления национального китайского балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 72–85.
3. Кан Ицзя. Классический пример использования искусства для выражения политики: китайская Красная опера, демонстрирующая великую и необычную историю // Сравнительные исследования культурных инноваций. 2020. № 4. С. 66–67+70. 康艺佳.用艺术讲政治的经典样本—展现伟大不凡历史的中国红色歌剧.文化创新比较研究 4.15 (2020): 66–67+70.
4. Сюй Чжунхуэй. Твердые коммунистические убеждения — изучение идеологии Си Цзиньпина на собрании, посвященном 80-летию победы Красной армии в Великом походе // Вестник Цицилинской социалистической академии. 2017. № 1. С. 46–49. 徐中慧.坚定共产主义理想信念--学习习近平在纪念红军长征胜利80周年大会上的讲话精神[J].吉林省社会主义学院学报, 2017 (01): 46–49.
5. Чжао Чжаочуань. Реальная Красная гвардия Хонху // Мир литературы и истории. 2023. № 1. С. 4–8. 赵照川.真实的洪湖赤卫队 [J].文史天地, 2023, (01): 4–8.
6. Цзюй Цихун. Неувядающая классика заставляющего задуматься откровения: празднование 60-летия создания и исполнения национальной оперы «Красная гвардия Хонху» // Народная музыка. 2020. № 1. С. 10–16. 居其宏.历久弥新的经典发人深省的启示—纪念民族歌剧《洪湖赤卫队》创演60年[J].人民音乐, 2020, (01): 10–16.
7. У Хунтао. Формирование образа и художественная обработка Хань Ин в опере «Красная гвардия Хонху» // Издательство Хэбэйского педагогического университета. 2011. С. 43. 武洪涛.谈歌剧《洪湖赤卫队》中“韩英”的形象塑造与艺术处理[D].河北师范大学, 2011: 43.
8. Чжао Даньцин. Художественное исследование версии оперы «Красная гвардия Хонху» в Национальном Большом театре // Издательство Хэнаньского университета. 2011. С. 59. 赵丹青.国家大剧院版歌剧《洪湖赤卫队》艺术研究[D].河南大学, 2016: 59.

REFERENCES

1. Chzhan Lichzhehn'. «Sedaya devushka» — pervaya kitajskaya nacional'naya opera // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2008. № 80. S. 361–365.

2. Novik Yu. O., Sun Lyusuan'. Nacionalizaciya kak faktor stanovleniya nacional'nogo kitajskogo baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 5 (88). S. 72–85.
3. Kan Iczya. Klassicheskij primer ispol'zovaniya iskusstva dlya vyrazheniya politiki – kitajskaya Krasnaya opera, demonstriruyushchaya velikuyu i neobychnuyu istoriyu // Sravnitel'nye issledovaniya kul'turnykh innovacij. 2020. № 4. S. 66–67+70. 康艺佳.用艺术讲政治的经典样本—展现伟大不凡历史的中国红色歌剧.文化创新比较研究 4.15 (2020):66–67+70.
4. Syuj Chzhunkhueh. Tverdye kommunisticheskie ubezhdeniya – izuchenie ideologii Si Czin'pina na sobranii, posvyashchennoj 80-letiyu pobedy Krasnoj armii v Velikom pokhode // Vestnik Czilin'skoj socialisticheskoy akademii. 2017. № 1. S. 46–49. 徐中慧.坚定共产主义理想信念--学习习近平在纪念红军长征胜利 80 周年大会上的讲话精神[J]. 吉林省社会主义学院学报, 2017 (01): 46–49.
5. Chzhao Chzhaochuan'. Real'naya Krasnaya gvardiya Khonkhu // Mir literatury i istorii. 2023. № 1. S. 4–8. 赵照川.真实的洪湖赤卫队[J]. 文史天地, 2023, (01): 4–8.
6. Czyuj Cikhun. Neuvyadayushchaya klassika zastavlyayushchego zadumat'sya otkroveniya - prazdnovanie 60-letiya sozdaniya i ispolneniya nacional'noj opery «Krasnaya gvardiya KhonkhU» // Narodnaya muzyka. 2020. № 1. S. 10–16. 居其宏.历久弥新的经典发人深省的启示—纪念民族歌剧《洪湖赤卫队》创演60年[J].人民音乐, 2020, (01): 10–16.
7. U Khuntao. Formirovanie obraza i khudozhestvennaya obrabotka Khan' In v opere «Krasnaya gvardiya Khonkhu» // Izdatel'stvo Khehbehjskogo pedagogicheskogo universiteta. 2011. S. 43. 武洪涛. 谈歌剧《洪湖赤卫队》中“韩英”的形象塑造与艺术处理[D].河北师范大学, 2011:43.
8. Chzhao Dan'cin. Khudozhestvennoe issledovanie versii opery «Krasnaya gvardiya Khonkhu» v Nacional'nom Bol'shom teatre // Izdatel'stvo Khehnan'skogo universiteta. 2011. S. 59. 赵丹青. 国家大剧院版歌剧《洪湖赤卫队》艺术研究[D]. 河南大学, 2016: 59.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чэн Янь — аспирант; acen5330@gmail.com
ORCID 0009-0000-9021-240X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Cheng Yan — Postgraduate student; acen5330@gmail.com
ORCID 0009-0000-9021-240X

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 10 стр. машинописного текста / около 40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат – **rtf**, размер шрифта – **12** пт., межстрочный интервал – полуторный (**1,5**), поля (все) – **2** см, абзацный отступ – **0,5** см, цвет шрифта – черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min – 90×120 мм, max – 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутонных изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 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

№ 2 (91), 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 30.05.2024. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ №0850052

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