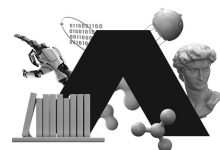




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 3(92)
2024

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

А. Я. Ваганова



Дорогие наши читатели и авторы!

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

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

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



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Андриенко Е. А. Развитие хореографической формы от Ж.-Ж. Нoverрa до М. И. Петипа . . 6	
Груцынова А. П. Смыслы либретто балетов И. И. Вальберха	21
Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта	41
Пушкина И. А. Хореография Мариуса Петипа в оперных спектаклях	54
Федорченко О. А. Екатерина Вазем — педагог Императорского петербургского Театрального училища (Часть I)	68

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Безуглая Г. А. От балетмейстерской сборной партитуры к авторскому музыкальному произведению: «Танцевания» Пьера Гарделя и Этьенна Мегюля.	81
--	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Жирова В. В. Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы. . . .	98
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Меньшиков Л. А., Сачков И. С. Понятие партнеринга в западных танцевальных исследованиях	112
Русаков А. Ю. Жанр сказки в отечественном киноискусстве: история и современность .	125
Фотина Д. А. Феномен абулии в современном искусстве	134
Хрущева Н. А. «Китеж» Артура Зобнина в контексте русского метамодерна	148
Цыбулько О. А. Александр Антоновский в премьерной постановке «Пана Воеводы» Н. А. Римского-Корсакова	160

МЕМУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Соколов-Каминский А. А. Необыкновенным — быть!.	173
---	-----

Правила направления и опубликования научных статей	192
Порядок рецензирования научных статей	195
Редакционная политика журнала	197
Редакционная этика журнала	198
К сведению подписчиков	199

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Andrienko E. A.</i> The development of choreographic forms from J.-G. Noverre to M. Petipa . . .	6
<i>Grutsynova A. P.</i> Senses of the libretto of I. I. Valberkh's ballets	21
<i>Kondratova P. A.</i> Traditions and innovations in the work of William Forsythe	41
<i>Pushkina I. A.</i> Marius Petipa's choreography in opera performances	54
<i>Fedorchenko O. A.</i> Ekaterina Vazem at the Imperial Theater School in St. Petersburg (Part I) .	68

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Bezuglaia G. A.</i> From the choreographer's combined score to the author's musical work: <i>Dancemania</i> by Pierre Gardel and Étienne Méhul	81
--	----

BALLET DANCERS TRAINING

<i>Zhirova V. V.</i> The development of the Classical Dance Curriculum in the process of reforming ballet education in Russia in the 1860–1920s	98
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Menshikov L. A., Sachkov I. S.</i> The concept of partnering in Western dance studies	112
<i>Rusakov A. Y.</i> The genre of fairy tales in the domestic film art: History and modernity	125
<i>Fotina D. A.</i> The phenomenon of abulia in contemporary art.	134
<i>Khrustcheva N. A.</i> Kitezh by Artur Zobnin in the context of Russian metamodern	148
<i>Tsybulko O. A.</i> Alexander Antonovsky in the premiere of the opera <i>Pan Voyevoda</i> by N. A. Rimsky-Korsakov.	160

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Extraordinary — to be.	173
---	-----

Requirements for author's manuscripts.	192
Peer-review.	195
Editorial policy.	197
Ethics policy	198
To data of followers	199

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ОТ Ж.-Ж. НОВЕРРА ДО М. И. ПЕТИПА

Андриенко Е. А.¹

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва,
Малый Кисловский пер., д. 6, 125009, Россия.

В статье рассматривается эволюционное развитие хореографической формы в теоретических трудах Ж. Ж. Новерра, К. Блазиса, а также в творчестве Ш.-Л. Дидло. Анализируются особенности малой и крупной формы в творчестве Ж. Перро и А. Сен-Леона — предшественников М. Петипа, завершившего процесс формообразования. Приводятся примеры изменения и совершенствования хореографических форм *pas de cinq* и *pas d'action* в балете «Дочь Фараона» в редакциях М. Петипа (1862) и П. Лакотта (2000), а также закономерное изменение первой верхней поддержки из *pas de trois* балета «Пахита» в редакции М. Петипа. Представлен методический анализ вариации феи *Violant* из балета «Спящая красавица» в различных хореографических версиях.

Ключевые слова: хореографические формы, Новерр, Блазис, Дидло, Перро, Сен-Леон, Петипа, Дочь Фараона, поддержка, Пахита.

THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC FORMS FROM J.-G. NOVERRE TO M. PETIPA

Andrienko E. A.¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, 6, Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009,
Russian Federation.

This article examines the evolutionary development of choreographic form in the theoretical works of J.-G. Noverre, C. Blasis, as well as in the works of Ch.-L. Didelot. The features of small and large forms in the works of J. Perrot and A. Saint-Leon, the predecessors of M. Petipa, who completed their final formation, are analyzed. Examples are given of modification and improvement of the choreographic forms *pas de cinq* and *pas d'action* in the ballet *The Pharaoh's Daughter* in the editions

of M. Petipa (1862) and P. Lacotte (2000). And also, a natural change in the first upper lift from the pas de trois of the ballet *Paquita* in the version of M. Petipa. A methodological analysis of the variation of the fairy Violante from *The Sleeping Beauty* ballet in various choreographic versions is presented.

Keywords: choreographic forms, Noverre, Blasis, Didelot, Perrot, Saint-Leon, Petipa, *The Pharaoh's Daughter*, lift, *Paquita*.

Когда речь идет о философских понятиях содержания и формы, то в балетном спектакле они, как и в любом другом произведении искусства, неразделимы. Содержание всегда реализуется в форме, а она, в свою очередь, отображает содержание. Об этой взаимосвязи в трактате «Письма о танце» писал выдающийся балетмейстер Ж.-Ж. Новерр: «Всякий сложный и пространственный балет, действие в котором нечетко и запутанно, сюжет коего я могу понять лишь с программой в руках, замысел которого я не почувствую; балет, не дающий ни экспозиции, ни завязки, ни развязки — по моему разумению, будет лишь простым танцевальным дивертисментом, более или менее удачно выполненным. Такой балет очень мало способен тронуть меня, ибо он не характерен, лишен действенности и интереса» [1, с. 52–53]. Новерр первым в конце XVIII – начале XIX века возвел искусство танца на новую высоту, начав совершенствование хореографической формы. Он первым выступил против второстепенной роли балета в дивертисментном украшении оперы и призвал к монументальности и самостоятельности формы балетного искусства. Все его мысли были направлены на волнующую балетное сообщество тогда и сегодня проблему отказа от беспредметного «трюкаческого» танца. Почти все высказывания балетмейстера актуальны и в наше время. В его трактате есть рассуждение о симметрии «...в выходах, которые сами по себе ничего не говорят, лишены всякой выразительности и служат лишь для того, чтобы дать время передохнуть первым танцовщикам. Также уместны они в общем балете как завершение празднества, их можно еще допустить в чистом танце pas-de-quatre, хотя и в таких танцах нелепо жертвовать выразительностью и чувством ради ловкости тела и проворства ног. Но в действенных сценах симметрия должна уступать место природе» [1, с. 61].

НOVERр также считает, что «для своего совершенствования балетмейстер должен познакомиться с композиционными приемами лучших постановщиков. В их талантливых постановках он найдет различный колорит, разнообразное противопоставление групп, рисунок распределения персонажей, особую экспрессию и увлекательный язык пантомимы» [1, с. 61]. В этих высказываниях можно проследить зарождение форм, желание Новерра видеть закономерность, изобретательность в композиции групп.

Первые новерровские опыты в создании хореографической формы выглядели иначе, чем те каноны, которые мы используем сегодня. Вот как Новерр объясняет композицию ансамблевой сцены: «Если балетмейстер хочет поставить танец двадцати четырех борцов, он должен отказаться от какой бы то ни было симметрии фигур, движений, позиций и групп. Чтобы придать этому действию характер правды, он должен составить двенадцать различных *pas-de-deux*. Эта трудная работа отнимет у него несколько дней. Когда все эти *pas* будут составлены и разучены исполнителями, каждым в отдельности, их надлежит соединить в большой ансамбль» [1, с. 61]. Таким образом, из высказываний балетмейстера мы можем понять, что современная каноническая форма чистого классического танца в исполнении танцовщицы и танцовщика (*pas de deux*) выглядит совсем иначе, относительно начала XIX века.

Ж.-Ж. Новерр стоял у истоков зарождения форм классического танца, которые в дальнейшем развили и усовершенствовали последующие поколения талантливых балетмейстеров, приверженцев реформ основоположника классического балета. Одним из последователей Новерра становится балетмейстер, педагог и теоретик танца К. Блазис. В своей творческой деятельности он постоянно ищет новые приемы и методы в искусстве танца, а также новые выразительные средства для композиционного построения спектакля. Одним из первых, опираясь на возможности смежных (живопись и скульптуру) искусств, графически точно и профессионально он фиксирует положения и позы танцовщиков в классическом танце. Всегда педантичный и дисциплинированный в работе, он сочиняет балетные либретто, прорабатывает музыку с композитором, вычерчивает схемы и пути движения артистов на сцене, записывает мизансцены, делает наброски поз и групп. Но главным достоинством Блазиса являются его теоретические труды: «Элементарный теоретический и практический трактат об искусстве танца» (1820), «Полное руководство к танцу» (1830). Первый посвящен технике и методике танца, а второй отображает вопросы композиционного построения балетного спектакля. Как и Новерр, Блазис ратует за эмоциональную насыщенность балетного действия и признает за ней решающее значение, отрицая технику как самоцель. Ю. И. Слонимский пишет о Блазисе: «Такой амплитуды деятельности среди мастеров балета не было ни до Блазиса, ни после него. ...Блазис строит систему там, где ее не было, классифицирует то, что до него было бесформенной грудой» [1, с. 84].

Как утверждалось ранее, термин *pas de deux*, существующий с XVIII века, совершенно не совпадает с нашим пониманием *pas de deux* — хореографическим дуэтом, лишенным игровой задачи и являющимся формой чисто классического танца. Обычно эта инструментальная, каноническая форма связана в хореографическом спектакле с остановкой сюжета и имеет четкую

и устойчивую структуру. Но в начале 20-х годов XIX века, в эпоху творческой деятельности в России выдающегося французского танцовщика, педагога и балетмейстера Ш.-Л. Дидло, мы можем проследить постепенное развитие этой хореографической формы (*pas de deux*) в современном значении. Для творчества Дидло характерна связь действия с танцами, которые должны были отвечать основной задаче пластически воссоздаваемых характеров. Поэтому *pas de deux* в эпоху Дидло все же имело более действенную структуру, чем инструментальную. Прием дуэтной поддержки еще не существовало. Они не практиковались в России, на столичной сцене, так как не являлись академичными и считались вульгарными при подъеме танцовщицы выше уровня груди партнера (хотя в Европе под влиянием итальянских виртуозов практиковались перебросы танцовщицы через спину, резкие падения в руки кавалера, подобие «рыбки» (прыжок в руки партнера), которые восторженно принимались публикой). В балетах Дидло в дуэтах применяют простейшие поддержки, идущие от объятий, всевозможные движения, останавливающие партнера, неожиданные столкновения, различные позы. Такие поддержки, безусловно, не являются эффектными технически, но не создают разрыва между формой приема и его содержанием, не выпадают из драматургии спектакля. «Такой должна быть всякая поддержка, обусловленная сюжетом, психологически мотивированная им и вытекающая из него в любом балете, который задуман не как дивертисмент, а как пьеса» [2, с. 60]. Балеты Дидло были исполнены драматизма, где основным выразительным средством была действенная пантомима, органически объединенная с танцем и легко переходящая в него. В его постановках возникли развернутые массовые танцы, где возросла роль кордебалета. Таким образом, спектакли Дидло предвосхитили возникновение романтизма в хореографическом искусстве Франции 30–40-х годов XIX века.

В эту эпоху появилась пальцевая техника в женском классическом танце, позволившая создавать и совершенствовать новые выразительные приемы, создающие ощущение легкости и полетности. К концу XIX века разрабатывается новый стиль женского танца, насыщенный виртуозной пальцевой техникой. В балетном искусстве окончательно складываются формы классического танца. В спектакли входят ритмизированная и танцевальным пантомима, а также пантомимный танец. В сюжетных балетах основное место занимает *Pas d'action*, а также танцевальные и мимические сцены. Вырабатываются музыкально-хореографические формы — дуэтные (*pas de deux*), групповые (*pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de cinq*, *pas de six*) и массовые (*grand pas*, *pas d'ensemble*).

Основным преимуществом создания форм классического танца стала возможность сосуществования в Императорском театре двух различных школ — французской и итальянской. Каждая внесла свой вклад в создание малой и крупной форм балетного спектакля: французская сформировала основные

каноны и выстроила танцевальную структуру «чистого» танца, а итальянская внесла техницизм и действенность.

В конце XIX века, в эпоху М. И. Петипа, все канонические малые и большие формы сформировались и достигли совершенства. Поскольку балетмейстер мастерски владел композиционным построением и умением сочетать различные группы участников внутри той или иной хореографической формы, он и сегодня является непревзойденным в компоновке различных классических элементов. Многие из его балетов являются примером удачного соединения малых и крупных форм в составе одного спектакля. Ярким примером могут служить авторские балеты «Дочь Фараона» (1862), «Баядерка» (1877), «Спящая красавица» (1890), «Раймонда» (1898), а также балеты других балетмейстеров в редакции Петипа: «Корсар» (1863), «Пахита» (1847). В балете «Спящая красавица» в качестве примера лучших образцов малой формы представлены вариации фей (*variations*), *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы, *pas de deux* Авроры и Дезире, *pas de quatre* феи камней; и крупные формы *grand pas d'ensemble* пролога, *grand pas d'action*, (дивертисмент) характерная сюита сказок, финальные *balabiles*. В дополнение к вышеперечисленному выделим выдающиеся образцы хореографической формы из других балетов Петипа:

«Пахита» (премьера 1847-го). В возобновлении 1881 года добавлены детская мазурка, *pas de trois* и *Grand pas*;

«Дочь Фараона» (премьера 1862-го). В возобновлении 1885 года добавлен *pas de cinq*;

«Корсар» (премьера 1858-го, *pas d'esclaves* на музыку П. Ольденбургского). В возобновлении 1863-го во второй акт включены *pas de six* для Медоры, кавалера и четырех танцовщиц на музыку Ц. Пуни, расширено трио Одалисок до *pas de trois*, добавлен деми-характерный танец «Маленького корсара», исполнявшийся балериной в мужском костюме. В редакции 1868 года добавлена картина в форме *Grand pas* «Оживленный сад»;

«Баядерка» (премьера 1877-го) — *pas d'action* и трио теней;

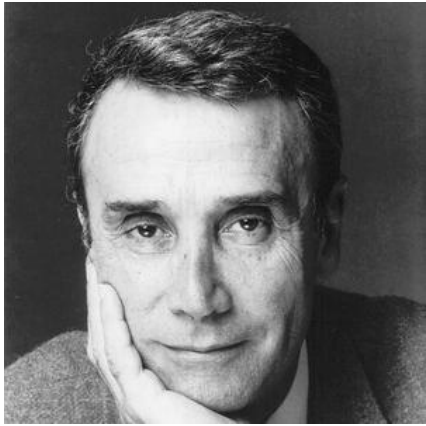
«Лебединое озеро» (премьера совместно с Л. Ивановым 1895-го) — *pas de trois*;

«Раймонда» (премьера 1898-го) — *pas d'action* второго акта, *Grand pas* третьего акта.

Ф. В. Лопухов описал используемые в *pas de cinq* «Дочери Фараона» Петипа движения: «глиссе (скользящий прыжок, в котором нога почти не отрывается от пола), в плывущем арабеске и такие же глиссе, но с поворотом-туром на месте, как и амбуате с поворотом, большие со-де-баски, большие кабриоли с откидкой корпуса назад в воздухе, притом зачастую кабриоли на круазе, что очень трудно выполнить» [3, с. 63]. Все эти элементы использовал в своем

pas d'action «Дочери Фараона» П. Лакотт. А также Ф. В. Лопухов утверждает, что у Петипа «все движения поставлены не просто, чтобы заполнить музыку, а так, что одно движение рождало другое. Это значит — движение могло служить и подготовкой к следующему и становиться основным в процессе хореографического развития» [3, с. 63]. Эту закономерность в своей крупной форме, вытекающей из развития и противоборства тем, продолжил Лакотт. И благодаря этому сложносоставная хореографическая форма воспринималась свободно и зрителями, и профессионалами (хореографами, педагогами и артистами) (см.: табл. 1).

Таблица 1. Изменение и совершенствование хореографических форм в балете «Дочь Фараона»

 М. Петипа	 П. Лакотт
(По описанию Ф. Лопухова) Премьера 1862 г. (К. Розатти) Мариинский театр	Премьера 2000 г. (Н. Ананиашвили, Н. Грачева, С. Филин, Н. Цискаридзе) Большой театр
<i>Pas de cinq</i>	<i>Pas d'action</i>
Нет сюжетного развития.	Сюжетное развитие присутствует.
На афише заявлено 6 участников, но партия Таора — нетанцевальная. Танец построен на 5 участников.	Всего 40 участников вместе с кордебалетом. Танцы чисто дивертисментной формы.
<i>Entrée</i>	
Маленькие позировочные группы, участвуют все 5 исполнителей.	Аспиччия, Таор, 4 танцовщицы и 2 танцовщика.
	Вариация танцовщицы.
	Вариация танцовщицы.
	Вариация танцовщика.

<i>Adagio</i>	
4 женщины и 1 мужчина. Развивалось в различных фигурациях от одной позировочной группы к другой. Завязка, основанная на групповых позах, переходит в танцевальное движение.	Аспиччия, 2 танцовщика, 12 женщин кордебалета, 12 мужчин кордебалета.
<i>Вариации</i>	
Вариации в музыке не обособлены и не существуют независимо от целого. Музыка каждой вариации вытекает из предыдущей.	Двойка танцовщиц. Двойка танцовщиц. Мужская вариация + 12 женщин кордебалета.
В вариациях преобладают сольные выступле- ния, но изредка персонажи соединяются и тан- цуют по двое: то две женщины, то женщина с мужчиной.	Вариация Рамзеи + 4 арапчонка.
Вариация Аспиччии для М. Кшесинской (1898) не связана с развитием хореографии спектакля, не сочетается с безупречно классической формой <i>pas de cinq</i> .	Вариация Аспиччии.
	Вариация Таора.
	Кода: Аспиччия, Таор, Рамзея, Пасифонт, 4 танцовщицы, 2 танцовщика.

У Петипа в балете «Пахита» существует вставное *pas de trois*, являющееся инструментальной формой чистого танца, но не несущее сюжетной нагрузки. При необходимости оно могло быть включено в спектакль или изъято из него. По утверждению Лопухова, «...верховой подъем, как хореографическое новшество, был утвержден именно в “Пахите”, причем как в “чистом”, так и в сюжетном танце. В первом акте “выжим” балерины партнером оправдывался тем, что героиня была цыгано-испанской танцовщицей, которая выступала перед гостями. Вверх поднимали не мифическое существо, а “натуральную” женщину, отчего прием “выжима” приобрел особую эффектность». [3, с. 59–60]. А. Волынский отмечал особую пластичность, изумительную элевацию и «легкость в перебрасывании тела» в стремительных полетах в исполнении Э. И. Вилль, П. Н. Владимирова, А. Я. Вагановой в коде *pas de trois* из балета «Пахита». «Вариация Вагановой отменно чиста (*pas de trois* из «Пахиты»). ... Артистка отделяется от пола, как птица. А в воздухе она как бы рвет ногами паутину, скрещая их необычайно быстро. Все тело у нее при этом живет» [4, с. 339] — так описывается исполнительское мастерство в этом *pas de trois* А. Я. Вагановой — будущего основателя системы классического танца.

Поскольку в эпоху Петипа еще не существовало верхних виртуозных поддержек, допустим, что подъем в *pas de trois* в балете «Пахита» — *pas jete entrelace*¹ — исполнялся как перенос через верх балерины с одной стороны на другую. А. Волынский так описывал *pas de trois* в критических статьях: «Это *Pas de trois* отмечено особенною логичностью в строении своих частей. Оно разворачивается на медленном темпе, ритмично до последней мелочи, с преобладанием хореографии над звуком, пластической фразы над фразою музыкальною. Это цельный кусок с характером компактного единства и традиционной фактуры на всем его протяжении. Фигуры текут одна из другой нерасторжимо. Внутреннее чувство нарастает и накапливает с мягкостью постепенностью и передается гаммою темпов, идущих непрерывно вверх, от плывущего арабеска через круги на большой высоте к воздушно-смелым перекидным прыжкам на руках у кавалера. Последние детали этого номера захватывают даже своею патетичностью» [5, с. 101]. И только с развитием верхних поддержек в 20–40-е годы XX века подъем балерины стал исполняться на вытянутых руках с задержкой танцовщицы в воздухе. С помощью фрагмента фильма «Искусство русского балета», где о балетах М. И. Петипа рассказывает Н. Дудинская (1965), в балетах «Спящая красавица» (фильм-балет, 1983, Большой театр — вторая редакция 1973-го Ю. Н. Григоровича), «Золотой век», 1989 (фильм-балет, Большой театр — авторская редакция постановки 1982-го Григоровича), «Дочь фараона» (авторская редакция 2000-го Лакотт) мы можем проследить эволюцию *pas jete entrelace* в развитии: с удержанием танцовщицы в *I arabesque*; с удержанием и поворотом на половину круга на вытянутых руках; с удержанием и сбросом в руки партнера; с удержанием и полным оборотом по кругу. Таким образом внутри хореографической инструментальной формы с течением времени постоянно усложняются и совершенствуются технические элементы в дуэтом и сольном танце.

«Есть закономерность в том, что в области теории балета самые плодотворные идеи и наиболее ценные концепции принадлежали практикам. Музыковед, филолог, театровед, приступая к работе, имеют возможность анализировать конкретный текст — партитуру, литературное произведение. Что касается балета, то, излагая свои мысли по поводу спектакля, критики преимущественно пользуются эмпирическими воспоминаниями, представлениями скорее приблизительного порядка, нежели точными данными. К чести хореографических критиков, нужно сказать, что большинство из них — фанатики своего дела. Они смотрят спектакли десятки, а то и сотни раз и могут точно воспроизвести не только отдельные фрагменты, но порой целые вариации и дуэты. Однако полным хореографическим текстом балетного спектакля на сегодняшний

¹ Перекидной («переплетенный») выброс, прыжок (фр. — *pas jete entrelace*).

день владеют только практики», — утверждала балетовед Г. Н. Добровольская [3, с. 3]. Необходимость в фиксации и описании хореографических форм в классических спектаклях именно практиками сегодня является одной из важнейших задач в балетном сообществе.

Главной особенностью творчества Петипа является безупречное владение всеми возможными формами классического танца. О его мастерстве написано немало восторженных отзывов современниками и последователями. В творчестве балетмейстера инструментальные и действенные формы хореографии приобрели ту четко выстроенную каноническую структуру танца, которой мы пользуемся поныне.

Сформированные при Петипа малые канонические формы — вариации (variations), па де де (pas de deux), па де трыа (pas de trois), па де катр (pas de quatre), па де сенк (pas de cinq), па де сис (pas de six). От па де де (pas de deux) до па де сис (pas de six) — приобрели устойчивую структуру антре (entrée), адажио (adagio), вариации (variations) участников, кода (coda). Без малой формы невозможно создать хореографическое произведение с высокохудожественной ценностью, а также стать мастером крупной хореографической формы. Вариации являются кульминационными моментами спектакля в создании образа героя и раскрывают характер персонажа. Но, по мнению Петипа, они представляют наиболее сложную форму танца для сочинения и воплощения. Об этом мэтр пишет так: «Да будет известно публике, что самое трудное во всяком па — это сочинить вариации, потому что каждый раз нужно им придать совсем новый стиль, отличный от всех остальных» [6, с. 64]. Петипа и сегодня считается непревзойденным мастером женской вариации. Ее сочинение и построение — это индивидуальный подход в работе с каждой из исполнительниц, учитывающий ее физические возможности и дарования. А. В. Ширяев пишет о работе Петипа с артистами: «С солистами он работал совершенно отдельно. Во время работы он тщательно изучал их, выискивал хорошие штрихи их дарований, старательно добивался тренировки в найденных движениях и тогда строил танец в соответствии с дарованием. Бывало так: покажет готовое движение, артистка балета бьется, бьется — ничего не выходит, тогда он перестраивает па» [2, с. 303]. Этот принцип создания хореографии Петипа подтверждает Легат рассказами об индивидуальной работе мэтра с исполнительницами во время сочинения вариаций, па де де и сольных номеров. Сначала он прослушивал музыкальный материал, обдумывал его некоторое время, затем прослушивал музыку снова, мысленно сочиняя танец, и только затем приступал к работе, составляя композицию танца и разделяя ее по восьмым долям такта. Свои мысли и идеи он объяснял исполнителям словесно, а после того, как рисунок танца складывался, просил исполнить получившийся вариант, при этом корректируя позы и движения. А затем говорил:

«Ну, а теперь как следует» [6, с. 242], чтобы увидеть окончательный вариант. Легат писал о таланте мэтра: «Его коньком были женские сольные вариации. Здесь он превосходил всех мастерством и вкусом. Петипа обладал поразительной способностью находить наиболее выгодные движения и позы для каждой танцовщицы, в результате чего созданные им композиции отличались и простотой, и грациозностью. Он редко давал комбинации, требующие виртуозной техники, уделял главное внимание грациозности линий и поз» [6, с. 241]. О его композиции в танце пишет в своих воспоминаниях и Е. В. Гельцер: «В вариациях, также как и в ролях, у Петипа была сквозная линия, а не только набор движений и трудностей, которые являются у некоторых балетмейстеров следствием недостатка фантазии» [6, с. 235].

Рассмотрим в качестве примера вариацию Феи Violante («Неистовая», по Петипа) из *Grand pas d'ensemble* пролога балета «Спящая красавица». Эта вариация поставлена для исполнительницы роли феи, имеющей волевой характер и наделяющей Аврору смелостью (по Сергееву). Именно вариации фей, одаривающих Аврору, по утверждению Лопухова, являются кульминационными в *pas d'ensemble*: «Петипа при этом основывался не на случайных движениях, а следовал логике развития образов в прологе» [3, с. 86]. Первой исполнительницей феи Violante на премьере 1890 года была В. В. Жукова 1-ая. Обязаны ли мы непосредственно ее физическим данным и таланту в постановке Петипа этой блистательной вариации, или были еще исполнительницы, исходя из возможностей которых был сочинен хореографический текст? В балетмейстерских экспликациях к балету «Спящая красавица» сохранились комментарии Петипа: «Виолант — очень хорошо Жукова» [6, с. 191]. Отступая от академических канонов, требующих округленного или удлиненного *allonge* положения кисти в классическом танце, Петипа для трактовки образности, передающей энергию феи, находит гениальный прием с вытянутым указательным пальцем. При этом острые и колкие движения рук в вариации четко соответствуют движениям ног в *pas jeté piqué* на палец в направлении маленькой и большой поз.

Автору статьи посчастливилось быть ученицей выдающейся русской балерины, педагога и ученицы А. Я. Вагановой, М. Т. Семёновой, работать вместе с ней над ролью феи Violant. На протяжении многих лет Семёнова была бесменным репетитором сольных партий в балете «Спящая красавица» Большого театра. Репетиции позволили почувствовать и осознать важность оттенков в исполнении именно этих, несвойственных классической хореографии движений кисти. По ее совету следовало добавить гораздо больший наклон корпуса в сторону указующего перста, при этом перед завершением фиксации позы кистью исполнялся небольшой *rond en dedans*, что, безусловно, смягчало движение, но не делало его менее энергичным и волевым. Без сомнения, Семёнова,

учитывавшая индивидуальные особенности учениц и исходившая из их возможностей, создавала как талантливый зодчий незабываемые сценические образы, являясь для нас последовательницей и носительницей традиций А. Я. Вагановой и М. И. Петипа в хореографическом искусстве.

Если мы разберем эту вариацию, то заметим, что ее первая часть с *pas jeté ripié* в различных хореографических версиях остается неизменной, за исключением позы *attitude* вперед. По утверждению Лопухова, а также в редакциях Сергеева и Вихарева, это всегда поза *attitude effacée*, так как феи одаривают Аврору светлыми качествами. (По утверждению Гусева и в редакции Григоровича, это положение позы *attitude croisée*.)

Вторая часть имеет различия в хореографической интерпретации. У Гусева она описана так: «Делается шесть *glissade* на пальцах с легким подскоком (левая нога в пятой позиции всегда впереди). Движение по диагонали между точками 7 и 8. ...После шести *glissade* на пальцах седьмой делается на *plié* с переменной ног (теперь правая нога спереди в пятой позиции) и обычное *relevé*, то есть вскочить на пальцы в пятую позицию. Резко меняется *epaulement*, и голова поворачивается вправо. Вся эта фраза делается еще раз, теперь уже вправо, и заканчивается *relevé* в пятой позиции у точки 2» [6, с. 296]. У Сергеева — пять маленьких *pas de chat* с левой ноги на пальцах, шестое — *pas assemble* со сменой ноги. Все исполняется с правой ноги. Вихарев придерживается этой же версии во второй части. А у Григоровича в этой части исполняются пять *pas assemble* с *plié relevé* с левой ноги на пальцах, а затем все исполняется с правой ноги. Таким образом порывистый характер движения не меняется, а сохраняет остроту прыжков на пальцах, даже при смене хореографических элементов с *pas de chat* на *pas assemble*.

Третья часть с продвижением по диагонали из точки 2 в точку 6 с продвижением в *pas sus-sous* и повторение первой части, у всех хореографов остается неизменной.

В четвертой части с *tour chaînés* вновь встречаются различия редакций. У Гусева — это четыре, пять *tour chaînés* параллельно рампе из точки 7 в точку 3. Заканчивая на *plié* в пятой позиции, правая нога впереди, затем балерина делает четыре *sissonne simple* на пальцах с разных ног, заканчивая переходом на *plié* левой ноги; правая нога исполняет *sur le cou-de-pied* впереди для последующего повтора *tour chaînés*. Вся комбинация повторяется два раза, но при повторе *sissonne simple* исполняется три раза, а четвертый — это уже затактное начало на *plié* левой ногой в позе *attitude* вперед для семи *grand pas emboîtes* вперед с продвижением по полукругу к центру сцены и *pas tombée* на правую ногу в *plié* на *croisée*.

У Сергеева в редакции 1952 года начало части выглядело иначе: сначала два *tour chaînés* на полупальцах, два *sissonne simple* на полупальцах

(с правой ноги), затем три с разных ног (начиная с левой). Комбинация повторялась, а далее, с затактового положения *правой* ноги в attitude вперед на plié, исполнялась комбинация «по Гусеву»: с grand pas emboîtes и с выходом на центр сцены. Данная редакция в своем начале была видоизменена Сергеевым и Дудинской в хореографии 1989 года: три tour chaînés на пальцах, заканчивались passe и сменой правой ноги спереди назад на plié, затем шли три changement de pied на пальцах с окончанием relevé в V позиции на пальцах (правая нога впереди). Как видим, начало стало исполняться на пальцах. После повтора первой комбинации следующая до конца делается как у Гусева.

Вихарев также выбрал эту версию для своей редакции 1999 года. У Григоровича в эту часть внесены изменения (и опять именно в ее начало!). У него исполняются три tour chaînés на пальцах и три temps glissé en tournant в позе I arabesque, затем левая нога подводится в V позицию вперед и следует soutenu en tournant. В повторе комбинации вместо soutenu — плие на правой ноге; левая нога на на sur le cou-de-pied — сзади (для выхода на следующие grand pas emboîtes и завершение как у Гусева).

Последняя, пятая часть вариации, у Сергеева и Вихарева включает double rond de jambe en l'air и pas tombée на croisée с pas de bourrée, исполняемые три раза с разных ног, далее следует pas tombée на effacé назад, не сходя с пальцев, затем — pas coupé правой ногой спереди и assemble с plié relevé. А у Григоровича pas tombée делается на croisée, и правая нога в pas coupé ставится сзади, затем также идут pas assemble и plié relevé. Tours dégagé en dehors по диагонали исполняются со сменой положения рук (руки поочередно то в I, то в III позициях) во всех редакциях.

Все балетмейстеры очень бережно реконструировали хореографию Петипа, дабы сохранить уникальность формы вариации фей пролога первого акта «Спящей красавицы» и не потерять их стилистические особенности, так как, по утверждению Лопухова, «...ни одна вариация у Петипа не требует словесных пояснений; вариации понятны сами по себе, ибо в самих движениях каждой раскрывается сущность даров, приносимых Авроре» [3, с. 86].

Почему именно Петипа стал тем балетмейстером, в творчестве которого окончательно сформировались и достигли своего совершенства основные формы классического танца? Обладая даром сохранять все лучшее в балетном репертуаре театра, созданное его предшественниками, Петипа сумел донести до следующих поколений бесценные образцы хореографии эпохи идеалистического и драматического романтизма («Сильфида», «Жизель», «Пахита», «Корсар»). В этом, безусловно, есть его выдающаяся заслуга, выделяющая Петипа из общего ряда хореографов современности. Получив место главного балетмейстера Императорского театра, он не стремился утвердиться в своей неподражаемости, убрав из репертуара лучшее из того, что создали его

предшественники. Вот что говорил Григорович: «Наделенный талантом большим и самобытным, Петипа никогда не был нигилистом, никогда не пренебрегал опытом своих предшественников. Его открытия, подводящие итог целой эпохи балетного театра, были основаны на серьезном знании прошлого, на умении отобрать из исторического опыта прежних хореографов все самое жизнеспособное и объективно ценное» [6, с. 286]. Умение наблюдать, анализировать, переосмысливать и совершенствовать опыт предшественников позволили Петипа стать непревзойденным мастером классической хореографии.

Большим талантом и мастерством в создании начальных основ хореографической формы обладали предшественники Петипа — Ж. Перро и А. Сен-Леон. Именно их опыт в этой области оказал влияние на становление Петипа как балетмейстера и повлиял на окончательное формирование хореографических форм, объединив весь накопленный опыт (см.: табл. 2).

Если Сен-Леон в процессе своего творчества открыл правила построения сольной вариации и дивертисментных номеров, сумел поставить их достаточно быстро и просто в соответствии с четким композиционным замыслом, при этом продемонстрировав техницизм в балетных партиях и дивертисментах, то Перро явил миру драматический танцевальный спектакль, где танец — основа действия, отрицающая технику как самоцель. Он также продемонстрировал мастерство композиции кордебалетных сцен и балабилей, подчиненных единому режиссерскому плану, определенному ходом действия.

Все эти полярные приемы сочинения танца двух выдающихся балетмейстеров Петипа сумел объединить в своем творчестве и явился «собирателем» [2, с. 284] русского балета, сохранил бесценные творения предшественников, создал собственные неповторимые шедевры и окончательно сформировал хореографические формы классического танца.

«Богатая хореографическая лексика Петипа во много раз превосходит современные балеты. Для нашей молодежи запас слов Петипа все еще не достигаем. Стоит только сравнить любую современную постановку с композицией Петипа, чтобы понять, как много еще нужно сделать для того, чтобы владеть таким богатым языком танца, какой был у этого мастера» [2, с. 286]. Благодаря преемственности поколений и реформаторской деятельности выдающихся балетмейстеров конца XIX – начала XX века мы можем и сегодня успешно использовать созданные ими приемы и формы, а также развивать, совершенствовать и видоизменять их, тем самым продвигая искусство хореографии вперед.

Таблица 2. Особенности малой и крупной формы, приобретенные М. И. Петипа от предшественников

 Ж. Перро 1848–1859 (годы работы в Мариинском театре)	 А. Сен-Леон 1859–1869 (годы работы в Мариинском театре)
Драматическое осмысление танцевального спектакля. Танец — главный смысловой и действенный фактор хореографического спектакля. Представитель мелодраматического направления в балете. Режиссерская разработка спектакля. Мастер композиции массового танца и мастер балабуля (фр. – ballabile). Разделение кордебалета на группы, состоящие из персонажей с определенной сюжетной нагрузкой. Подчинение массовых сцен режиссерскому плану, оправданному ходом действия. (Обыгрывает сценическую композицию.) Отрицание техники как самоцели танца. Доходчивость и убедительность мизансцены, какими бы средствами она не была сделана. Главенство сюжетного образа и характера героев в создании балетных партий.	Балерина — ось спектакля, главное действующее лицо балета. Выявление у исполнительниц лучших черт их дарований в танцах и вариациях. Воспитание плеяды русских балерин и создание стиля «русского балета». Создание дивертисментных номеров из простейших элементов. Умение переносить на балетную сцену облагороженные «национальные танцы». Четкость композиционного замысла в дивертисментных номерах и вариациях. Умение эффектно использовать в спектакле технические возможности машинерии. Свобода в обращении с материалом всех балетных жанров, видов и средств хореографии для доходчивости спектакля. Демонстрация техники в балетных партиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. 358 с.
2. Слонимский Ю. И. Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа: учеб. пос. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 320 с.
3. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
5. «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1914-1915: учеб. пос. // сост. Н. Н. Зозулина, Е. А. Куликова (Щепелева). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2023. 206 с.
6. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимский. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

REFERENCES

1. Klassiki khoreografii. L., M.: Iskusstvo, 1937. 358 s.
2. Slonimskij Yu. I. Mastera baleta. K. Didlo, Zh. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa: ucheb. pos. 2-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 320 s.
3. Lopukhov F V. Khoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
4. Blok L. D. Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
5. «Vitijshtvennyj Akim». Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1914–1915: ucheb. pos. // sost. N. N. Zozulina, E. A. Kulikova (Shchepeleva). SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2023. 206 s.
6. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskij. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Андриенко Е. А. — аспирант, доц. кафедры хореографии, заслуженная артистка РФ;
andrienkolen@mail.ru
ORCID 0009-0001-0447-5754

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abdrienko E. A. — Postgraduate student, Ass. Prof. of the Chair, Honoured Artist of the Russian Federation; andrienkolen@mail.ru
ORCID 0009-0001-0447-5754

УДК 792.8

СМЫСЛЫ ЛИБРЕТТО БАЛЕТОВ И. И. ВАЛЬБЕРХА

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, М. Кисловский переулок, д. 6; Москва, 125009, Российская Федерация.

² Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Б. Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Российская Федерация.

Статья посвящена особенностям либретто балетов И. И. Вальберха. В первую очередь автор анализирует присутствующие в них символы, знаки, жесты. Символы связаны с описанием особенностей сценографии торжественных спектаклей. Знаки поясняют происходящее действие (это надписи; имеющие особенное значение предметы; «говорящие» имена). В жестах отражаются особенности сценического поведения персонажей, а в эмоциональных «жестах» — явные проявления испытываемых ими чувств. Анализируя случаи упоминания танцев, автор приходит к выводу, что для балетмейстера было важно их место в складывающейся драматургии постановки. Особое внимание автор уделяет упоминаниям в либретто о музыке балетов. В конце статьи автор приходит к выводу, что тщательной анализ либретто балетов Вальберха не только помогает лучшему пониманию хореографического спектакля начала XIX века, но и может способствовать попыткам современных реконструкций балетов.

Ключевые слова: И. И. Вальберх, балет, либретто, символ, знак, жест, танец, музыка балета

SENSES OF THE LIBRETTO OF I. I. VALBERKH'S BALLETS

Grutsynova A. P.^{1, 2}

¹ Russian Institute of Theatre Arts GITIS, 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

² Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the features of the libretto of I. I. Valberkh's ballets. First of all, the author analyzes the symbols, signs, and gestures present in them.

The symbols are associated with a description of the features of the scenography of solemn ballets. Signs explain the action taking place (inscriptions; objects of special meaning; “speaking” names). Gestures reflect the characteristics of the characters’ stage behavior, while emotional “gestures” reflect obvious manifestations of the feelings they experience. Analyzing the cases of mentioning dances, the author comes to the conclusion that their place in the dramaturgy of the production was important for the choreographer. The author pays special attention to mentions in the libretto to the music of ballets. At the end of the article, the author comes to the conclusion that a thorough analysis of the librettos of Walberg’s ballets helps to better understand the choreographic performance of the early 19th century. This analysis can also contribute to attempts at modern reconstructions of the ballets.

Keywords: I. I. Valberkh, ballet, libretto, symbol, sign, gesture, dance, ballet music.

«Из текста либретто обыкновенно можно вынести очень скудные сведения о балете, о том, что делалось на сцене, чем балет восхищал, — писала Л. Д. Блок. — Что можно представить себе, прочитав изложение действия “Лебединого озера”, “Спящей красавицы” в их основном, вышедшем при Петипа тексте? Самые второстепенные вещи: здесь нет и следа того, чем спектакль жив и до сих пор, величавых адажио и танцев масс. <...> Либретто не только не помогает, но может даже направить на совершенно ложные мысли, умалчивая о главном в спектакле и выдвигая второстепенное» [1, с. 428]. Исследователь в данном случае абсолютно права в отношении приведенных ею в качестве примеров либретто спектаклей, присутствующих в сценической практике до сих пор (пусть иногда и в весьма преобразованном, по сравнению с первоначальным, вариантом). Однако в случае с хореографическими спектаклями начала XIX века, сценические версии которых давно ушли в прошлое (а приведенная выше цитата относится к заметкам Л. Д. Блок, посвященным балетам Ш.-Л. Дидло), подобное суждение кажется несколько несправедливым. При разговоре о них именно подробности, зафиксированные в тексте либретто, оказываются единственной возможностью хотя бы отчасти, весьма приблизительно и, скорей всего, очень неточно (в силу совершенно иной пластической эстетики) представить себе визуальный облик спектакля.

Балетные либретто XVIII – начала XIX века в большинстве своем создавались самими балетмейстерами. Связано это с тем, что только постановщик мог наиболее подробно распланировать развитие драматургии, заранее решить, какое количество персонажей необходимо, в каких взаимоотношениях они будут находиться, иногда — какое именно сценическое оформление

потребуется. Либретто балетов первого русского балетмейстера Ивана Ивановича Вальберха (1766–1819) — не исключение (кроме текстов вокальных номеров, исполнявшихся в некоторых балетах, о чем всегда отдельно сообщалось на титульном листе). И все либретто, относящиеся к балетам самых разных жанров (а это мог быть «торжественный спектакль» к определенной дате, мифологический балет, бытовой балет, «нравственный балет», национальный балет и т. п.), так или иначе содержали разнообразные балетмейстерские «ремарки»¹, связанные с особенностями их сценического воплощения. С одной стороны, они лишь фиксируют особенности мышления автора, с другой — в наше время (в отсутствие иных материалов) способны стать своего рода умозрительными визуальными «впечатлениями» от давно «ушедших» балетов. Сразу следует сказать, что подобного рода «ремарки» обнаруживаются нескольких видов, которые мы и предлагаем рассмотреть подробнее.

Внимательно вчитываясь в либретто, можно заметить наличие в них определенных описаний или указаний на конкретные **символы**. Следует сказать, что в текстах Вальберха они встречаются не столь часто и появляются, как правило, в определенных жанрах.

Сравнительно небольшую часть постановок балетмейстера составляют балеты торжественные, поставленные к конкретной дате, связанные с придворной жизнью (коронация и дни тезоименитства императора Александра I). К этой же группе можно отнести балеты эпохи Отечественной войны 1812 года, принципиально важные для развития национальной темы в русском хореографическом искусстве, в либретто которых нередко используются похожие символы. Первые отличаются своим подчеркнуто вневременным характером (сочетая в себе аллегории и античную мифологию), вторые, напротив, с точки зрения времени действия абсолютно конкретны (иногда даже несколько обытовлены). Но и те, и другие смыкаются в одной области — в стремлении к яркому символизму, связанному, как правило, с особенностями сценографии. Причем речь идет не о мелких уточняющих подробностях, а о впечатляющих внешних проявлениях.

Чаще всего в завершении балета появляется предусмотренная Вальберхом грандиозная сценическая композиция, цель которой — финальная точка (а вернее, восклицательный знак), прославляющая монарха. В финале балета «Увенчанная благодать» (1801) «при гармонической музыке спускается с небес священное Имя² Александра [Александра I. — А. Г.]; Гении, по повелению

¹ В данном случае определением «ремарки» мы намеренно употребляем в не вполне привычном значении, понимая под ними определенные указания на те или иные особенности постановки, которые заранее были предусмотрены балетмейстером.

² Здесь и далее названия балетов и тексты либретто даются в исходных вариантах, в некоторых случаях не соответствующих правилам современной орфографии и пунктуации (прим. авт.).

Юпитера венчают оное Короною» [2, б. с.]. В балете «Жертвоприношение благодарности» (1802) на месте статуи Аполлона в его храме «является имя Александра I, равно и на фронтесписе [храма. — А. Г.] остается только <надпись> *покровителю художеств*³» [3, б. с.].

В спектаклях времен Отечественной войны 1812 года символическое прославление императора выстраивало параллель с прославлением русского оружия. Например, в торжественном представлении «Праздник в стане союзных армий или 30-е августа 1813 года» (1813) в финале «во время последних фигур [танца. — А. Г.], представляются зрителям слова: *30 августа* в лавровых венцах, а потом: *Победителям*. Сии слова осеняются знаменами, на коих означены важнейшие победы, одержанные над неприятелем в 1812 году. Наконец при словах: *Слава*, составленных так же из лавровых венков, ознаменовывается вензловое имя государя императора в лучах» [4, б. с.], в балете «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству»⁴ (1813) — «видны развевающиеся знамена. — *За Отечество, свобода Европы* и *А* [инициал Александра I. — А. Г.] составляют великолепную картину» [5, с. 15]. Особенно впечатляющий пример использования такого рода символов встречается в балете «Торжество России или Русские в Париже» (1814): «Балет оканчивается появлением имени государя императора в сиянии, из которого низпускаются искры, оживотворяющие утвержденный на всеобщем согласии *мир*, и возшествие на трон Лудовика XVIII. При Августейшем имени Александра, являются все приличности *торжества*, и *славы*, а около пиздестала *мира*, все оному принадлежащее. Имя Лудовика XVIII, окружается картиною возстановления наук, художеств и благоденствия Франции» [6, с. 16]. В данном случае мы сталкиваемся не просто с определенным символом, но с целым апофеозом, своего рода сценически-политической кодой произошедших событий, в которой объединяются Александр I, Людовик XVIII и панорама будущего благоденствия при расцвете наук и художеств.

Таким образом, присутствие в подобных торжественных спектаклях определенных сценических символов должно было стать завершающим штрихом в создании сценического облика балета, заранее предуказанным балетмейстером. Впрочем, сейчас для нас они наименее интересны. Они являются несомненным признаком конкретного времени, скорее определяются не задачами художественного мышления, а церемониальными условностями, и относятся не к хореографической постановке, а к ее оформлению.

³ Судя по либретто, в начале балета надпись на храме гласила следующее: «Аполлону покровителю художеств» [3, б. с.] (*прим. авт.*).

⁴ В названиях либретто сохраняется орфография и пунктуация года их издания.

Впрочем, символы в либретто балетов Вальберха встречались реже, чем подробности иного рода. Связано это может быть с тем, что торжественные спектакли появлялись сравнительно редко, для них необходим был более чем важный повод, тогда как «обычные» балетные новинки были обязательной театральной практикой, а потому процесс обновления балетного репертуара шел постоянно.

Чаше, чем символы, в либретто балетов Вальберха встречаются **знаки**. Так можно назвать поясняющие надписи (так называемые титры), которые проявляются на сцене; имеющие особенное значение для действия определенные предметы и «говорящие» имена, служащие своего рода завуалированным пояснением сущности действующего лица, его носящего. В любом случае они направлены не на создание визуального впечатления торжественности и величественности происходящего (как это было в случае с символами), а на наилучшее осознание зрителями сюжета балета.

«Говорящее» имя встречается одно (по крайней мере, в доступных нам текстах либретто). В балете «Евгения или Тайной брак» (1807) отрицательный персонаж (барон «свирепого и высокомерного нрава» [7, с. 2], как указано в тексте) именуется «Омбренegro» — «Черная тень». Его роль в действии соответствующая — зловещая и коварная.

В балете «Рауль Синяя борода или Опасность любопытства» (1807) появляются знаки двух типов. Первый из них — картины, украшающие один из залов дворца главного героя, «из коих каждая представляет женщин, наказанных за нескромное любопытство» [8, с. 7]. Интересно, что этот знак предназначен как для зрителей, так и для главной героини — Изоры, которая, мучимая любопытством, уже почти готова отпереть загадочный кабинет, но, «нечаянно взглянув на картины, колеблется несколько» [8, с. 10]. Также знаковые портреты как напоминание об отсутствующем, но важном персонаже, встречаются и в либретто балетов «Евгения или Тайной брак» («она [Евгения. — А. Г.] открывает посредством пружины картину, закрывающую портрет Вивальди [тайный супруг героини. — А. Г.], и говорит сыну своему, что одно это изображена осталось ей в утешение» [7, с. 6]), и в балете «Камилла или Подземелье» (1814) («[Альберти] смотрит на портрет Камиллы» [9, с. 6.]). Так или иначе, это необходимо либо для развития сюжета, либо для характеристики персонажа.

Впрочем, чаще знаки предполагали не просто визуальную «подсказку» для зрителя и героев, а вполне конкретные надписи, помогавшие объяснить зрителю то, что с помощью танца и пантомимы передать было практически невозможно.

Важную роль знаки играют в балете «Рауль Синяя борода», так как изначально причина поведения Рауля оказывается заключена именно в надписи.

Зрители об этом узнавали, когда главный герой «отдергивает [отодвигает. — А. Г.] картину закрывающую оракул бывший при рождении его, и которой гласит: *Рауль погибнет от любопытства своей жены*» [8, с. 7]. И надпись же окончательно проясняет случившееся в кабинете: когда Изора все-таки в него проникает, она с ужасом видит «трех обезглавленных жен Рауля, головы их, лежащие на столе, надпись над ними “наказанное любопытство”» [8, с. 11].

Схожий знак обнаруживается и в балете «Амазонки, или Разрушение волшебного замка» (1815), в котором одна из героинь, пребывающая в отчаянии, «усмотря на киоске прозрачную надпись: *надейся*, приходит в изумление» [10, с. 8]. И так же, как и в других случаях, эта надпись предназначается как для персонажей на сцене, так и для зрителей.

В балете «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» (1814) знаковая также связана с сюжетом, но она скорее поясняющая и прославляющая, определяется аллегорическим сюжетом и — одновременно — напоминает слова от автора. Сначала зрители видели Гения благости, который являлся, чтобы разрешить спор между Аполлоном и Марсом, будучи «окружен добродетелями, держащими в руках надпись *он один одного достоин*» [11, с. 6], а чуть позже «во внутренности храма на жертвеннике является в блестящих чертах следующие слова: *он всем благотворит*» [11, с. 7].

Наполнено подобными поясняющими знаками и либретто балета «Торжество России или Русские в Париже». Следует признать, что без предусмотренных Вальберхом надписей содержание его первого действия, где повествуется о революции 1789 года, о победе русского оружия в Отечественной войне 1812 года и приветствуется восстановление во Франции монархии, было бы зрителям понятно весьма смутно. Поэтому сначала перед аллегорическим образом Франции появлялось «Правосудие небесное, карающее оную» [6, с. 3], которое представляло ей «все ужасы ею соделанные в огненных струях: Революция, 1792 года Августа 10, Богоотступство» [6, с. 3], затем зрители видели, как из облака «светозарный луч надежды озаряет страждущую Францию» [6, с. 4], потом Гений России напоминал Франции, что «что она давно забыла, что есть *Провидение*, что Россия полагаясь на оное, мужественно перенесла 1812 год и жертвовала *Москвою*, что и представляет на своем щите» [6, с. 4]. Как своего рода кульминация этого аллегорического действия, в ознаменование прощения Франции, «небесный огонь низпускается на урну, она распадается: из оной является имя *Лудовика XVIII*» [6, с. 4].

Следующее далее развитие сюжета переводит действие из области аллегории в область «земную», в гущу союзных войск, где разворачиваются хартии со знаковыми надписями «Союзники хотят, чтоб Франция была сильна и счастлива» [6, с. 5] и «Французы! Лудовик XVIII дает вам свободу, возвратитесь в семейства ваши, или служите законному Королю» [6, с. 6].

Таким образом, знаковость оказывается необходима для лучшего понимания происходящего на сцене. Проявляющиеся наглядно, обращенные как к зрителю, так и к действующим лицам, знаки были частью смыслового решения балета.

Наиболее распространены в либретто балетов Вальберха всевозможные **жесты** персонажей. Они важны для развития действия и представляют своего рода словесные указания на предполагаемое пластическое решение. Отчасти они демонстрируют особенности театральной постановки того времени, когда чувство, переживаемое персонажем, должно было получить явственное воплощение в «выразительном» жесте. Почти за век до появлений балетов Вальберха знаменитый Джон Уивер в своем либретто «Любовных похождения Марса и Венеры» (1717) несколько страниц посвятил объяснению зрителям значений тех или иных жестов, с помощью которых на сцене выражались определенные чувства (например: «Ревность проявляется при помощи поднятых рук или особым указанием среднего пальца, прямо в глаза объекту, а так же стремительным движением по всей сцене и глубокомысленным выражением лица» [28, р. 21], «Левая рука вытянута вперед ладонью, повернутое назад левое плечо поднято, а голова повернута вправо, что и обозначает отвращение» [28, р. 23], «Признаком стыда является закрытие лица рукой» [28, р. 28], «Пожать протянутую руку или обнять объект внимания — это выражение дружеского расположения, примирения и тому подобное» [28, р. 28] и т. п.). И, если судить по тем особенностям жестикуляции персонажей, которые оказались зафиксированы в либретто балетов Вальберха, то окажется, что выразительные средства во многом остались очень схожими.

Проанализировав многочисленные упоминания движений или жестов героев, можно прийти к выводу, что некоторые из них употребляются чрезвычайно часто. Это всевозможные коленопреклонения (причем по разным поводам и с разной эмоциональной окраской) или объятия, которые чуть менее разнообразны и нередко смешиваются с обмороками героинь (когда, например, кто-нибудь из них, «лишась чувств, упадает в руки отца» [12, б. с.]), но иногда служат картиной финального счастья («все с радостью друг друга обнимают» [13, с. 15–16]). Также очень часты описания рыданий (например, героини, которая куда-либо «входит в слезах»), или отдельных жестов, которые были необходимы во время действия (например, «знаками просит Генриха более не говорить» [12, б. с.], «рвет на себе волосы, раздирает одежду» [14, с. 2]). В некоторых случаях Вальберх словно заставляет читателя единым взглядом охватить всю сцену, где персонажи одновременно заняты разными делами: «Грации, Нимфы, Амуры, Игры, Смехи <...> одне из них вплетают в волосы ее [Венеры. — А. Г.] перлы, другие подносят гирлянду из роз, третии опоясывают ее волшебным ее поясом» [15, с. 3].

Отдельно следует упомянуть о своего рода эмоциональных «жестах», когда в либретто упоминается не физическое движение, а чувства, обуревающие персонажей⁵. Так же, как и в случае с жестами, они нередко повторяются и представляют собой те из ярких чувств, которые исполнителям можно было легко показать, а зрителям — «прочитать», со сцены. Причем, в соответствии с сюжетами (а в большинстве своем они не комические или бытовые, а трагические или драматические), чувства эти зачастую скорее отрицательные, чем положительные: бешенство, иступление, отчаяние, негодование, ужас («будучи в иступлении от ревности и бешенства» [16, б. с.], «показывает на лице своем бешенство» [12, б. с.], «приходит в отчаяние» [10, с. 7], «изъявляя негодование» [17, с. 5] и т. д.). Недаром Ю. И. Слонимский замечал: «Его [Вальберха. — А. Г.] сфера — мелодрама, сентиментальная драма. Его герои и героини обречены на тягчайшие переживания. Балеты изобилуют обмороками, сценами ужасов...» [18, с. 17]. Впрочем, встречается, хоть и реже, описание положительных, радостных состояний: радости, восторга («восторг супругов неизъясним» [7, с. 8], «Адельсон в восхищении» [19, с. 3]).

В некоторых случаях чувства, которые испытывают разные персонажи, должны были быть настолько различными, чтобы быть понятными взгляду зрителей. Иногда это были чувства одного порядка, например, только отрицательные («Ужас Евгении, беспокойство Вивальди, боязнь дитяти, с одной стороны; бешенство д'Омбренegro <...> представляют разительную картину» [7, с. 8]), в некоторых случаях — напротив — были различны, что, вероятно, представляли собой впечатляющую картину разной эмоциональной направленности («Генрих изъявляет радушие, Бланка совершенную радость, Конетабль удивление и ревность» [12, с. 4–5]).

Без полноценного знакомства с максимально большим количеством либретто балетов Вальберха может создаться впечатление, что они представляют собой некие «усредненные» тексты, схожие по языку и стилю изложения и различающиеся лишь фабулой и именами персонажей. Однако следует помнить, что он был автором не только либретто собственных балетов, но и переводов ставившихся в Петербурге пьес и опер. Причем нередко это были не просто прямые переводы, но адаптации французских водевилей, заключающиеся в предложении новых вариантов «говорящих» имен, а в некоторых случаях — приравливании определенных ситуаций к отечественным реалиям. А потому у Вальберха-автора можно отметить собственный «вкус к языку»:

⁵ Надо заметить, что такого рода примеры практически не встречаются в торжественных «спектаклях по случаю»

избирательность при выборе лексики, употребляемой в разных текстах, игру разнообразными стилями⁶.

Чрезвычайно яркий пример тому — либретто балета «Рауль Синяя борода или Опасность любопытства», в котором то самое «пагубное любопытство» присутствует не только в названии балета и в его смысловой идее, но и напрямую — в виде время от времени повторяющегося слова *любопытство* в тексте либретто.

Интересно, что *любопытство* впервые возникает еще до того, как Изора становится женой Рауля, сразу после сцены сватовства, и служит характеристикой ее натуры. В тот момент, когда родные и предполагаемый жених удаляются, оставив девушку размышлять, она «*любопытствует* [выделено мною. — А. Г.] видеть» [8, с. 4] преподнесенный ей прекрасный туалет⁷. Эта, казалось бы, мелочь в описании действия сразу соединяет в сознании читателя Изору и любопытство как одну из черт, ей свойственных. Далее то же любопытство становится уже упомянутым выше знаком, воплотившись в надписи на картине («Рауль погибнет от *любопытства* [выделено мною. — А. Г.] своей жены» [8, с. 7]), затем повторяется в словах Рауля, обращенных к молодой жене («от *любопытства* [выделено мною. — А. Г.] сего зависит жизнь его и ее собственная» [8, с. 7]).

Если проследить, каким образом характеризуется это чувство Вальберхом далее, то в тот момент, когда Изора, получив от Рауля ключи, вынуждена поклясться, что не заглянет в запретный кабинет, она уже побуждаема «*пагубным любопытством*» [8, с. 9]. Таким же пагубным любопытством она подстрекается, когда, оставшись одна, все-таки, решается заглянуть за запертую дверь («*любопытство* [выделено мною. — А. Г.] превозмогает» [8, с. 11], констатирует автор). Наконец, своего рода кульминация этого *пагубного любопытства* наступает в тот момент, когда перед глазами героев является «вид трех обезглавленных жен Рауля, головы их лежащие на столе, надпись над ними “наказанное любопытство”» [8, с. 11]. Наконец, финальной точкой в развитии этой линии видится сцена объяснения между Раулем и Изорой, в которой герой «объявляет ей [Изоре. — А. Г.], что она должна за *любопытство свое умереть*» [8, с. 14]. И далее это слово в либретто не появляется.

Можно ли считать ли столь тщательную «работу со словом» лишь случайностью? Разумеется, можно. Однако следует уточнить, что из двадцати трех проанализированных нами либретто балетов оно, кроме «Рауля Синяя

⁶ Например, либретто балета «Ромео и Юлия» (1809) отличается краткостью и почти полным отсутствием жестов и описаний, что полностью соотносится с открывающими это либретто словами Вальберха: «Пространное описание содержания балета часто доклевывает не вразумительность оно в действии» [20, с. 3].

⁷ Имеется в виду туалетный столик с зеркалом.

борода», мимолетно, единично, присутствует только в одном — в балете «Торжество России, или Русские в Париже». Тогда как в «Рауле...» постепенное «сгущение красок» от простого женского любопытства (направленного на прекрасный туалетный столик) — к трагическому нарушению запрета прекрасно видно и осознается при чтении.

Кроме того, в случае с «Раулем Синяя борода» возникает редкая возможность сравнить действие, зафиксированное в тексте, с описанием постановки, сохранившимся в одной из статей А. П. Глушковского [21], очень высоко оценивавшего этот балет («Этот балет всегда можно смотреть с большим удовольствием. В нем есть все: интерес, содержание, быстрое действие, эффектные сцены и прекрасные группы и танцы» [21, с. 25]).

Сопоставим некоторые эпизоды (см.: табл.).

Таблица

либретто	описание
Рауль, начиная уже подозревать, спрашивает о ключах, которые он ей вверил при отъезде своем. Изора колеблется [8, с. 13].	Когда Рауль требует у ней ключей, она в страхе думает, что ключи у нее за поясом: трепещущими руками в страшном беспокойстве ищет их около себя и, не найдя, не знает, что отвечать; наконец, говорит ему, что они в другой комнате [21, с. 26].
Рауль требует вторично ключей; она говорит, что при ней их нет, но она их принесет: отходит с робостью, показывающею весь ужас ее положения [8, с. 13–14].	Рауль вторично грозно приказывает ей идти искать ключи; с опущенною головою идет она и едва переступает: колена у нее подгибаются, и она от слабости едва не падает, по временам вылетают из ее груди вздохи [21, с. 26].
Изора возвращается, неся ключи с печальным видом [8, с. 13–14].	Изора является на сцену бледная, с полураспущенными волосами, держа в руках переломленный ключ от кабинета, она, изнемогая, останавливается, опирается на кресло, после подходит к Раулю [21, с. 26].
Изора бросается пред ним на колени, прося о помиловании. Рауль отвечает одними угрозами [8, с. 13–14].	Изора упадает пред ним без памяти на колена, просит пощады, он отталкивает ее от себя: тогда она обнимает его ноги. Рауль хочет отступить, но невольно влечет ее за собою, потому что ее руки замерли у его колен; с усилием освобождается он от нее и велит ей приготовиться к смерти, а сам с поспешностью и гневом уходит в кабинет [21, с. 26].

Как видно из сопоставления, выразительные, но сравнительно краткие фразы либретто «раскрывались» в еще более выразительной постановке. И то, что в либретто сейчас кажется избыточным, оказывается своего рода скромным пунктиром по сравнению со сценическим решением, которое за ним скрывалось.

Не будет натяжкой сделать и еще одно предположение относительно того, что зафиксированные особенности пантомимного действия в танцевальном спектакле была близки жесту в драматическом театре того времени. В качестве одного из косвенных подтверждений тому можно привести краткий фрагмент из «Записок» П. А. Каратыгина: «Однажды в ее [А. Д. Каратыгиной, матери П. А. Каратыгина. — А. Г.] бенефис должен был идти большой балет Дидло “Пирам и Тисба” в котором пантомимные танцоры Бузани и Вальберх играли двух жестоких отцов, разлучающих влюбленную чету. В самый день представления, матушка, приехав на репетицию, узнает, что Вальберх захворал и его большую роль играть решительно некому, да выучить ее под музыку в несколько часов никто не возьмется. Сосницкий, репетировавший в то время какую-то комедию, узнав в чем дело и видя матушку в большом горе, взялся сыграть эту роль вечером, прося только, чтоб ему показали сюжет самых пантомим. И точно: он выучил роль в балете и сыграл ее ничем не хуже любого опытного танцора» [22, с. 184]. Разумеется, в данном случае совпало очень многое (особенности театрального образования того времени, удивительная одаренность И. И. Сосницкого, его способности к танцу), однако, без близости средств выразительности сценических искусств того времени это было бы сложно⁸.

Помимо указаний на пантомимную игру, либретто балетов Вальберха содержат и подробности, связанные собственно с *танцами*. Разумеется, никаких описаний хореографических рисунков, лексики или хотя бы стиля исполнения в печатных текстах нет, но балетмейстер скрупулезно отмечал в либретто ситуации, в которых возникали танцы, в редких случаях уточняя даже их конкретный жанр. Именно подобная тщательность Вальберха, постоянно указывавшего на наличие танцевальных фрагментов, дает возможность предположить, что он отмечал *все* подобные ситуации в балете. Таким образом, несмотря на то что, на первый взгляд, либретто представляют собой скорее изложение содержания для лучшего понимания спектакля публикой, на поверку они оказываются весьма корректными и точными источниками информации о месте и значении танца в балетном спектакле Вальберха⁹.

Окинув единым взглядом имеющиеся либретто, следует сделать вывод, что чаще всего танцевальные сцены обрамляют спектакль: прежде всего они начинают и завершают балет. Рассмотрим некоторые из закономерностей этого решения.

⁸ В данном случае можно привести аналогию гораздо более позднего времени, когда на заре кинематографа в качестве актеров кино нередко привлекали танцовщиков, которые владели необходимой для «великого немого» пластической выразительностью.

⁹ А выше мы уже продемонстрировали насыщенность созданных Вальберхом либретто особенностями жестикуляции исполнителей и оформления спектакля.

Танцы, открывающие балетный спектакль, призваны были, как правило, либо создать необходимое настроение, либо обрисовать какую-либо сценическую ситуацию, представавшую перед глазами зрителей после открытия занавеса. Подобное стремительное «погружение» в происходящие события, вероятно, было довольно впечатляющим для зрителя. Впрочем, и здесь можно найти разные оттенки, казалось бы, повторяющегося драматургического приема.

Наиболее часты примеры, связанные с картиной самых разнообразных празднеств. В балете «Евгения, или Тайной брак», «приглашенные в замок господ и госпожи забавляются танцами» [7, с. 6] (причем, немного спустя, в либретто точно указывается время завершения этого развлечения). В «Рауле Синяя борода» точно также «крестьяне и крестьянки предаются пляскам; Изора и Вержи также в них участвуют» [8, с. 3]. В спектакле «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816) «придворные обоего пола предаются веселостям» [17, с. 3] (что в балетах Вальберха традиционно означает танцы). Даже в назидательном и лишенном какой-либо развлекательности балете «Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея» (1814) действие открывается своего рода «прологом», демонстрирующим «предысторию» этого трагического повествования: «разные танцы, которыми забавляются находящиеся в маскараде, составляют вводный дивертиссемент балета» [23, с. 14].

Иногда начинающие балет праздники представляли собой картины сценических обрядов, также включавших в себя танцы. Например, в начале балета «Жертвоприношение благодарности» участники «прежде начатия молитв, предаются живым и возрасту своему приличным пляскам» [3, с. 5].

Среди вводящих в сценическое действие праздничных танцев выделяется ряд балетов, начинающихся не просто увеселениями, а целыми картинами свадебных торжеств (разумеется, относящихся не к главным героями спектаклей). В балете «Граф Кастели, или Преступный брат» (1804) — «Крестьяне подвластные Графу, празднуют свадьбу» [13, с. 3], в «Кларе, или Обращении к добродетели» (1806) — «Деревенские жители празднуют свадьбу Лауры с Диего» [14, с. 1], в балете «Маленькой матрос» (1808) — «Томас, зажиточной откупщик, выдает дочь свою Лиза за Базиля; соседственные крестьяне участвуют в радости сего семейства; пляски их прерываются вдруг возставшею бурей» [24, с. 3].

В некоторых случаях танцевальные «зачины» балетов Вальберха оказывались вызваны не только необходимостью «ввести» зрителя в гущу событий, но и стремлением передать особенные чувства или настроения отдельных персонажей или их групп. В балете «Увенчанная благодать» «...толпа юных девиц и отроков изъявляют пением и веселыми плясками чувства сердец своих» [2, с. 3–4], в балете «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» появлявшийся на сцене Аполлон, «предаваясь радости, выражает ее приятными танцами, в коих музы участвуют» [11, с. 3].

Если в танцевальных сценах, которыми начинались балеты, можно выделить различные оттенки празднеств, то финальные танцы служили одной цели: создать атмосферу радости. Как правило, она была вызвана ощущением оставшихся в прошлом бедствий (личных или политических) и выражалась более или менее протяженной танцевальной сценой. «Веселые танцы как Рыцарей, так и крестьян, оканчивают балет» [13, с. 16] — значит в финале балета «Граф Кастели или Преступный брат» (1804), «Праздник оканчивается танцами союзных наций и эволюциями» [25, б. с.] — читаем в либретто балета «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1814), «Всеобщий великолепный дивертиссемент оканчивает балет» [10, с. 14] — указано в финале либретто балета «Амазонки или Разрушение волшебного замка».

Благодаря такому обрамлению балеты Вальберха, вероятно, производили впечатление весьма уравновешенного действия, покоившегося на «сводах» грандиозной танцевальной «арки».

Танцы, возникавшие внутри пространства, очерченного вступительными и заключительными дивертисментами, были вызваны уже сугубой сценической необходимостью, и следует признать, что такого рода случаи встречаются гораздо реже. Танцевальные вставки могли быть картиной бала, что делало их некоторым подобием предыдущих сцен (например, в балете «Клара или Обращение к добродетели» «...входят приглашенные на бал, и начинаются танцы» [14, с. 4], а в «Рауле Синяя борода» — «Рауль <...> приказывает Осману, чтоб все жители замка собрались в саду для поздравления повелительницы своей, равно и для угощения любезной сестры ее, изготовили бы пляски и игры» [8, с. 8]). В некоторых случаях танцы служили выражением настроения, как это было в балете «Торжество любви» (1802), когда «пляска их [влюбленных. — А. Г.] изображает их радость» [16, б. с.], иногда — средством развлечения героев («Он [Асфалион. — А. Г.] призывает подвластных себе Гениев и приказывает им разсеять грусть их новой повелительницы, посредством гармонических орудий, прелестью игр и плясок» [10, с.8]).

В подавляющем большинстве случаев в либретто не уточняется, что именно танцевали на сцене и сколь долго продолжались эти сцены. Однако в двух текстах можно найти упоминания об исполняемом жанре — контрдансе (ставшем в России французской кадрилию). Интересно, что каждый раз он играет роль завершающей точки балетного действия. В спектакле «Торжество России или Русские в Париже» «...козацкий Генерал поет свою национальную песню. <...> Что одушевив находящихся при нем козаков, заставляет их изъяснить восторг свой плясками, к которым присоединяются Французские Офицеры, и благородные Парижанки, все сие составляет контр-данс с пальмовыми ветвями и гирландами из лавров» [6, с. 15], а в балете «Американская

героиня или Наказанное вероломство» (1814) «...танцы, военные эволюции Европейцев, Негров, и всеобщий контро-данс оканчивают балет» [19, с. 11].

Следует отметить, что эта дважды появляющаяся подробность относится к балетам, поставленным в 1814 году, и, вероятно, что это не случайно. О. Ю. Захарова в своем исследовании, посвященном истории русского бала, отмечала, что «в период нахождения русского оккупационного корпуса во Франции (1815–1818) кадрили увлекались не только офицеры, но и нижние чины корпуса» [26, с. 101]. И действительно — из двух балетов с исполнявшимися контрдансами первым был поставлен как раз торжественный «аллегорико-исторический балет» «Торжество России или Русские в Париже», ставший иллюстрацией полной победы в Отечественной войне 1812 года и объединивший на одной сцене аллегорические фигуры, русских, прусских и австрийских военачальников и солдат, парижских мещан и благородных дам, плененных французов и массу прочих участвующих. Танцуемый в финале подобного победного балета контрданс мог стать своего рода танцевальным «трофеем». Чуть позже, но в том же году, контрданс снова объединил разнообразных персонажей, но теперь уже во вполне миролюбивом бытовом сюжете «Американской героини».

Если предположить, что Вальберх отмечал большинство танцевальных сцен, так или иначе присутствовавших в действии его балетов, то следует признать, что их было не столь много. Но все они играли свою особую роль, служа «вводной» картиной, финальной точкой повествования, выражением настроения или обусловленным сюжетом развлечением.

Завершая краткий обзор смысловых особенностей текстов либретто балетов Вальберха, которые и в наше время кажутся вполне естественными в такого рода сочинениях, следует упомянуть и еще одну группу уточнений, которые также представляются весьма интересными. Это фразы, связанные с музыкой балета. В отличие от жестикуляции или знаков, которые при прочтении могут быть визуализированы внутренним зрением читателя, упоминания об услышанной музыке представляются более необычными. С другой стороны, указания, сделанные Вальберхом на определенное слуховое впечатление, дополнительно подчеркивает его значимость в создании общего облика спектакля. А, значит, можно сделать вывод относительно важности конкретной партитуры для балетмейстера.

В двух случаях мы встречаем упоминания об увертюре, причем оказывается, что в них она представляла собой не привычное музыкальное вступление, а уже начало действия, правда, аллегорическое. В либретто балета «Гений благодати или Распря Аполлона с Марсом» читаем: «Увертюра соответствует содержанию балета: Аполлон низпускается по зодиаку, в колеснице, предшествуемой часами и музами, из коих каждая держит в руках приличное ее художеству орудие. Когда Аполлон является на сцену, театр освещается» [11, с. 3]. Таким образом, действие в увертюре уже начиналось.

В спектакле «Торжество России или Русские в Париже» увертюра трактовалась еще интереснее. Если внимательно прочитать либретто, то оказывается, что она состояла как минимум из двух больших контрастных разделов, определяемых содержанием действия. Первая была связана со следующим описанием: «Увертюра балета начинается изображением ужасов революции: *смятение, беспорядок*. Театр представляет мрачную пещеру; музыка изображает плач и стон Вселенной. <...> Слышна плачевная музыка, потом барабанный бой, удар тамтама возвещающий убийство Лудовика XVI» [6, с. 3]. Можно предположить, что сопровождающая действие музыка была трагической, возможно, с ламентозными интонациями («музыка изображает плач и стон Вселенной»). Следует отметить и указание на использование конкретного инструмента оркестра — тамтама, который должен был символизировать кульминацию рисуемого ужаса. Это чрезвычайно интересная подробность, которая говорит о том, что Кавос, создававший партитуру «Торжества России», воспользовался сравнительно новым симфоническим решением. Как известно, впервые тамтам был введен в оркестр Ф.-Ж. Госсексом в 1791 году («Траурный марш на смерть Мирабо»), в отечественной музыке он появился чуть позже — сначала у О. А. Козловского («Реквием» на смерть С. А. Понятовского, 1798), затем — у В. А. Озерова (музыка к трагедии «Фингал», 1805). Впрочем, в данном случае наиболее вероятный «путь» тамтама в партитуру «Торжества России» прослеживается от оперы Д. Штейбельта «Ромео и Юлия»¹⁰, музыка которой в аранжировке К. А. Кавоса легла в основу одноименного балета Вальберха. Благодаря этому новаторское музыкальное решение перешло из партитуры одного музыкально-театрального жанра в другой.

Второй раздел этой увертюры, как уже говорилось, контрастен и описывается гораздо аскетичнее (что, вероятно, связано с большей его ординарностью): «Слышна гармоническая музыка, *свыше низходящая*. Является Гений России» [6, с. 3]. Интересно, что почти в тех же словах получает выражение и «музыкальная ремарка» в балете «Увенчанная благодсть» (с той лишь разницей, что она относится не к увертюре, а к финалу спектакля): «...при гармонической музыке спускается с небес священное Имя Александра» [2, б. с.].

В большинстве прочих примеров описания музыки, звучащей во время действия, служат скорее дополнительной характеристикой складывающейся сценической ситуации или отдельных персонажей (как присутствующих на сцене,

¹⁰ В «Музыкальной энциклопедии» можно прочитать сведения о том, что Д. Штейбельт в партитуре своей оперы, написанной в 1793 году, использовал тамтам [27, стб. 407]. Однако при знакомстве с указанной партитурой в составе оркестра обнаруживаются только традиционные литавры. Возможно, тамтам в какой-то момент литавры заменял, что не требовало дополнительной отметки в партитуре, или появлялся в каких-либо локальных симфонических версиях оперы.

так и только ожидаемых). «Веселая воинская музыка одушевляет восторгом храбрых Россиян, и Союзников их» [6, с. 5] — читаем далее в уже не раз упомянутом «Торжестве России», и там же: «Веселая музыка возвещает приближение Союзных Генералов» [6, с. 13]. Примерно ту же роль играют упоминания о музыке в балете «Марс и Венера» (1815), когда относительно звучания, ознаменовывающего появление Марса, Вальберх дважды употребляет чрезвычайно схожую характеристику: «По окончании туалета [Венеры. — А. Г.], слышен звук труб, возвещающий приезд Марса» [15, с. 3], «Военный шумный марш служит знаком приближения Бога войны» [15, с. 4]. Здесь мы сталкиваемся с весьма банальным музыкальным портретированием бога войны: через марш и трубы, напрямую с ним ассоциирующиеся. Столь же само собой разумеющейся выглядит и характеристика Венеры в том же балете: «Гармоническая музыка возвещает приезд Венеры» [15, с. 4].

Чуть бо́льшая драматургическая роль музыки обрисовывается в либретто балета «Амазонки, или Разрушение волшебного замка», в котором Вальберх отмечает образовывавшийся ясный контраст между двумя звучащими эпизодами: «Полидор не находя выхода из пещеры, не знает что предпринять; приходит в отчаяние и бросает свой меч, как бесполезное орудие, и сев на камень, погружается в глубочайшее уныние. — Слух его поражается приятною музыкою. Является Амур, успокаивает Полидора и обещает ему свое покровительство» [10, с. 7].

Но наиболее интересный (и, к сожалению, единичный) пример мы встречаем в балете «Русские в Германии или Следствие любви к отечеству». Изложение содержания его четвертого действия начинается краткой формулировкой: «Во время антр-акта, музыка изображает начало, продолжение и окончание сражения» [5, с. 14]. Из текста, относящегося к предыдущему действию, можно понять, что речь идет о сражении русской дружины с разбойниками («Разбойники появляются, на них нападает часть дружины. Василиса во время сражения, спасает жизнь отцу своему. Разбойники побеждены, связаны, и уводятся частью дружины» [5, с. 13–14]).

В данном случае любопытны два обстоятельства. Во-первых, оказывается, что для Вальберха эта ситуация была настолько важна, что он решил снова вернуться к ней, вероятно, побудив Кавоса к созданию музыкальной картины. Во-вторых, от этого краткого описания можно прочертить тонкий пунктир к другой подобной сцене, появившейся в начале XX века — «Сече при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Разумеется, аналогия эта только внешняя, но в любом случае столь явная ассоциация кажется важной. И важной тем более, что для музыки балета начала XIX века подобные замыслы симфонических картин в форме антракта нехарактерны.

Подводя небольшой итог всему сказанному, следует подчеркнуть, что либретто балетов Вальберха (благодаря их авторству) представляют собой не только более или менее краткий пересказ содержания спектакля. При внимательном и вдумчивом прочтении в них обнаруживается масса любопытных подробностей, касающихся разных сторон балета. Это и особенности сценографии, и подробности хореографической постановки, и черты поведения на сцене исполнителей, а в отдельных случаях — и впечатление, которое должно была производить музыка балета. Тщательный анализ либретто способен не только помочь теоретическому осмыслению особенностей балетного спектакля начала XIX века, но и способствовать попыткам практического «возвращения» балетов того времени в виде современной реконструкции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Заметки о балетах Дидло // Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 401–433.
2. Увенчанная благость. Балет на всерадостный день коронации государя императора Александр Павловича. СПб.: при Губернском Правлении, 1801. [б. с.].
3. Жертвоприношение благодарности. Аллегорический балет на торжественный день тезоименитства его императорского величества Александра Первого. СПб.: при Губернском правлении, 1802. [б. с.].
4. Праздник в стане союзных армий или 30-е августа 1813 года. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных Держав. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1813. [б. с.].
5. Русские в Германии или Следствие любви к отечеству. Большой пантомимно-анекдотической Балет в 4-х действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1813. 15 с.
6. Торжество России или Русские в Париже. Аллегорико-исторический балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. 16 с.
7. Евгения или Тайной брак. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1807. 15 с.
8. Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1807. 16 с.
9. Камилла или Подземелье. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. [б. с.].
10. Амазонки или Разрушение волшебного замка. Большой волшебного-пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1815. 14 с.
11. Гений благости или Распря Аполлона с Марсом. Аллегорико-Анакреонтической балет в одном действии. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. 8 с.

12. Бланка или Брак из отмщения. Трагической Балет в пяти действиях. СПб.: при Императорской Театральной Дирекции, 1803. [б. с.].
13. Граф Кастели или Преступный брат. Трагический балет в пяти действиях. СПб.: в Театральной Типографии, 1804. 16 с.
14. Клара или Обращение к добродетели. Пантомимный балет в четырех действиях. СПб.: в Театральной Типографии, 1806. 10 с.
15. Марс и Венера. Анакреонтический балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1815. 7 с.
16. Торжество любви. Балет в пяти действиях. СПб.: при Губернском правлении, 1802. [б. с.].
17. Генрих IV или Награда добродетели. Большой пантомимо-исторический балет в четырех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1816. 12 с.
18. *Слонимский Ю.* У колыбели русской Терпсихоры // Иван Вальберх. Из архива балетмейстера: Дневники. Переписка. Сценарии. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 3–42.
19. Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях // Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях. Пагубные следствия игры или Смерь Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. С. 1–11.
20. Ромео и Юлия. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1809. 7 с.
21. *Глушковский А. П.* О балетном искусстве в России (Продолжение воспоминаний о Дидло) // Пантеон и репертуар русской сцены. Том IV. № 8. Август. 1851. С. 15–28.
22. *Каратыгин П. А.* Записки: в 2 т. Л.: Academia, 1930. Т. 2. 456 с.
23. Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях // Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях. Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. С. 12–16.
24. Маленькой матрос. Балет. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1808. 7 с.
25. Праздник в стане союзных армий при Монмартре. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных Держав. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. [б. с.].
26. *Захарова О. Ю.* Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: ЗАО Центрполиграф, 2010. 448 с.
27. *Фортунатов Ю. А.* Тамтам // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 5. Стб. 406–407.
28. The loves of Mars and Venus; a dramattick entertainment of dancing, attempted in imitation of the pantomimes of the ancient Greeks and Romans. London: Printed

for W. Mears at the Lamb, and J. Brown at the Black-Swan, 1717. 28 p. (перевод Е. Ю. Матвиевич).

REFERENCES

1. *Blok L. D. Zametki o baletah Didlo // Blok L. D. Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'.* M.: Iskuststvo, 1987. S. 401–433.
2. *Uvenchannaya blagost'.* Balet na vseradostnyj den' koronacii gosudarya imperatora Aleksandr Pavlovicha. SPb.: pri Gubernskom Pravlenii, 1801. [b.s.]
3. *Zhertvoprinoshenie blagodarnosti.* Allegoricheskij balet na torzhestvennyj den' tezoimenitstva ego imperatorskogo velichestva Aleksandra Pervogo. SPb.: pri Gubernskom pravlenii, 1802. [b. s.]
4. *Prazdnik v stane soyuznyh armij ili 30-e avgusta 1813 goda.* Torzhestvennoe predstavlenie, sostavlennoe iz tancev raznyh nacij, evolyucij i peniya v chest' soyuznyh Derzhav. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1813. [b. s.]
5. *Ruskie v Germanii ili Sledstvie lyubvi k otechestvu.* Bol'shoj pantomimno-anekdoticheskoy Balet v 4-h dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1813. 15 s.
6. *Torzhestvo Rossii ili Ruskie v Parizhe.* Allegoriko-istoricheskij balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. 16 s.
7. *Evgeniya ili Tajnoj brak.* Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1807. 15 s.
8. *Raul' Sinyaya boroda ili Opasnost' lyubopytstva.* Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1807. 16 s.
9. *Kamilla ili Podzemel'e.* Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. [b.s.]
10. *Amazonki ili Razrushenie volshebnogo zamka,* Bol'shoj volshebno-pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1815. 14 s.
11. *Genij blagosti ili Rasprya Apollona s Marsom.* Allegoriko-Anakreonticheskoy balet v odnom dejstvii. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. 8 s.
12. *Blanka ili Brak iz otmshcheniya.* Tragicheskoy Balet v pyati dejstviyah. SPb.: pri Imperatorskoj Teatral'noj Direkcii, 1803. [b.s.]
13. *Graf Kasteli ili Prestupnyj brat.* Tragicheskij balet v pyati dejstviyah. SPb.: v Teatral'noj Tipografii, 1804. 16 s.
14. *Klara ili Obrashchenie k dobrodeteli.* Pantomimnyj balet v chetyrekh dejstviyah. SPb.: v Teatral'noj Tipografii, 1806. 10 s.
15. *Mars i Venera.* Anakreonticheskij balet v dvuh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1815. 7 s.
16. *Torzhestvo lyubvi.* Balet v pyati dejstviyah. SPb.: pri Gubernskom pravlenii, 1802. [b.s.]

17. Genrih IV ili Nagrada dobrodeteli. Bol'shoj pantomimo-istoricheskij balet v chetyrekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1816. 12 s.
18. *Slonimskij Yu.* U kolybeli russkoj Terpsihory // Ivan Val'berh. Iz arhiva baletmejstera: Dnevnik. Perepiska. Scenarii. M.; L.: Iskustvo, 1948. S. 3–42.
19. 19. Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah // Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. S. 1–11.
20. Romeo i Yuliya. Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1809. 7 s.
21. *Glushkovskij A. P.* O baletnom iskusstve v Rossii (Prodolzhenie vospominanij o Didlo) // Panteon i repertuar russkoj sceny. Tom IV. № 8. Avgust. 1851. S. 15–28.
22. *Karatygin P. A.* Zapiski (v 2 t.). T. 2. L.: Academia, 1930. 456 s.
23. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah // Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. S. 12–16.
24. Malen'koj matros. Balet. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1808. 7 s.
25. Prazdnik v stane soyuznyh armij pri Monmartre. Torzhestvennoe predstavlenie, sostavlennoe iz tancev raznyh nacij, evolyucij i peniya v chest' soyuznyh Derzhav. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. [b.s.]
26. *Zaharova O. Yu.* Russkij bal XVIII – nachala XX veka. Tancy, kostyummy, simbolika. M.: ZAO Centrpoligraf, 2010. 448 s.
27. *Fortunatov Yu. A.* Tamtam // Muzykal'naya enciklopediya (v 6 t.). T. 5. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1973. Stb. 406–407.
28. The loves of Mars and Venus; a dramatick entertainment of dancing, attempted in imitation of the pantomimes of the ancient Greeks and Romans. London: Printed for W. Mears at the Lamb, and J. Brown at the Black-Swan, 1717. 28 p. (perevod E. Yu. Matvievich)/

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствovedения, доц.; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4014-4722

УДК 792.8

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА ФОРСАЙТА

*Кондратова П. А.*¹

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

В статье рассматривается творчество У. Форсайта. Дается характеристика его индивидуального метода работы, сформировавшегося на основе соединения традиций классического танца, модернистских и постмодернистских концепций. Прослеживается влияние хореографических принципов Дж. Баланчина на постановочную деятельность У. Форсайта. Сделано сопоставление подходов хореографов в балетах «Агон» Дж. Баланчина и «In the Middle, Somewhat Elevated» У. Форсайта. Показана связь экспериментов У. Форсайта с учениями Р. Лабана и М. Каннингема. Выявлены разработанные У. Форсайтом технологии импровизации на примере «Eidos: Telos».

Ключевые слова: У. Форсайт, классический танец, контрапункт, постмодернизм, технологии импровизации.

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE WORK OF WILLIAM FORSYTHE

*Kondratova P. A.*¹

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

The article examines the work of W. Forsythe. A characteristic is given of his individual method of work, formed on the basis of a combination of classical dance traditions and modernist and postmodernist concepts. The influence of G. Balanchine's choreographic principles on the production activities of W. Forsythe is traced. A comparison has been made of the approaches of choreographers in the ballets *Agon* by G. Balanchine and *In the Middle, Somewhat Elevated* by W. Forsythe. The connection between the experiments of W. Forsyth and the teachings of R. Laban and M. Cunningham is shown. The improvisation technologies developed by W. Forsythe are identified using the example of *Eidos: Telos*.

Keywords: W. Forsythe, classical dance, counterpoint, postmodernism, improvisation technologies.

Уильям Форсайт — немецкий хореограф американского происхождения. В 1973 году по приглашению Дж. Кранко он переехал в Германию и стал артистом Stuttgart Ballet (1973–1981). Там же он начал свой балетмейстерский путь, поставив в 1976 году «Urlicht» («Изначальный свет»); в 1984 году занял должность художественного руководителя Frankfurt Ballet (1984–2004). При этом его постановки активно распространялись по многим ведущим театрам Америки и Европы. И только в 2004-м он основал собственную труппу — Forsythe Company (2004–2015).

У. Форсайт уже с детства увлекался танцами. Он пристально изучал по телевизору непринужденные и легкие па Ф. Астера, самостоятельно осваивал рок-н-ролл, а затем и вовсе начал ставить танцы для мюзиклов в школе. Полученный опыт в дальнейшем помог ему расширить представление о хореографии и ее возможностях.

С классическим танцем судьба свела У. Форсайта в более позднем возрасте. Обучаясь в Университете Джексонвиля (штат Флорида) на факультете гуманитарных наук и театра, он брал уроки у экс-танцовщика труппы Дж. Баланчина Л. Данелиона. Однако и здесь его творческая жилка не могла угаснуть, ведь его первый педагог в своем обучении отходил от строгих правил классического танца, проявляя интерес к исследованиям природы балета, в том числе к отношениям с пространством и временем. Следующим этапом его становления как артиста балета была профессиональная учеба в Joffrey Ballet School (Нью-Йорк), а затем и служба в труппе Joffrey Ballet (1971–1973).

Одним из проводников в мир хореографии для У. Форсайта стал Дж. Баланчин. Юный танцовщик не упускал шанса наблюдать за выступлениями его труппы New York City Ballet. Увиденное сказалось на его дальнейшей балетмейстерской работе. У. Форсайт, подобно Дж. Баланчину, отказался от фабулы и обрисовки конкретных действующих лиц, перейдя к постановке бессюжетных балетов; расширил возможности ансамбля, используя контрапункт как ведущий прием в построении композиции. Классический танец выступил для него тем фундаментом, на котором сформировался его собственный язык движения.

Приехав в Европу, У. Форсайт увидел совершенно иные спектакли и другой метод работы. В Stuttgart Ballet он познакомился с «новорожденной традицией», которую возродил Дж. Кранко и сделал «основой репертуара полнометражные сюжетные балеты — трагедии, драмы, комедии» [1, с. 46]. Однако У. Форсайт не пошел по тропе, проложенной английским балетмейстером. Он остался верен правилам Дж. Баланчина, усвоенным еще в Америке.

За восемь лет работы в Штутгарте (1973–1981) У. Форсайт приобрел «репутацию человека, решительно продвигающего художественные условности балета» [2, р. 1], а в 1988 году, после премьеры балета «Behind the China Dogs» в New York City Ballet, о нем заговорили как о «наследнике Баланчина» [3, р. 67].

В. М. Гаевский предполагает, что один из балетов Дж. Баланчина особенно повлиял на творчество У. Форсайта, в частности усматривает в нем «жестковатое изящество», восходящее к «Агону» (1957) [4, с. 500]. Название балета отсылает к античной цивилизации, где состязания способствовали развитию культуры. Балетмейстер вводит мотив противостояния, активно используя канон как намек на соревновательность: каждый танцовщик старается лучше повторить движение предыдущего, утверждая тем самым свое первенство. Упорство и стремление выражены в последнем балетном опусе И. Стравинского. По замечанию балетоведа, «музыка коротких, даже кратчайших импульсов требовала в этом случае иной хореографии, бесконечно подвижной и гибкой, видоизменяющейся на каждом шагу и способной раз за разом оставлять внятный пластический след в ускоренных ритмических отрезках. Это требование было Баланчиным соблюдено» [4, с. 527].

В балете «In the Middle, Somewhat Elevated» («Там, где висят золотые вишни», 1987) электронная музыка Т. Виллемса¹ с «тонкими звуковыми ландшафтами, настойчивыми ритмами и урбанистичной звучностью» [5, с. 38] также натолкнула хореографа на использование более резких, рваных, динамичных, в какой-то степени даже агрессивных движений. Балерина С. Гиллем, танцевавшая на премьере в Grand Opéra, назвала У. Форсайта «тяжелым Баланчиным» (цит. по: [6, с. 23]). В его постановке действие было еще более напряженным и насыщенным, чем в «Агоне» Дж. Баланчина.

В балете «In the Middle, Somewhat Elevated» постоянная смена групп и количества участков, наслаивание одного текста на другой создают ощущение шаткости, раздробленности и неопределенности. Изначально хореографическую тему солистки поочередно подхватывают другие танцовщики. Они, вторя ее движениям, выстраивают один слаженный механизм. Но У. Форсайт тут же разрушает иллюзии гармонии: неожиданно на сцене в контрапункте действует уже несколько групп независимо друг от друга. Каждое образовавшееся звено пытается активно вытеснить другое. Одной солистке даже удается распугать всех ярким, прорезающим воздух, *grand jeté*. Хореограф постоянно напоминает, что единство не может существовать вечно. К примеру, только герои собрались в одну колонну, стройно шагая в унисон, как она незамедлительно расстраивается: шагающие откалываются один за другим. Так, на протяжении всего действия кто-то отделяется от общей массы; рождаются ассоциации противопоставления личности обществу. В каждом случае ситуация быстро меняется: солирующий исполнитель растворяется внутри раздробившейся группы, его как бы уносит информационный поток.

¹ У. Форсайт поставил многие свои балеты на музыку Т. Виллемса.

В «In the Middle, Somewhat Elevated» и «Агоне» квинтэссенцией борьбы становится противостояние мужского и женского начал. В своей постановке Дж. Баланчин в действенном дуэте вводит мотив сцепленных рук. Как говорит В. М. Гаевский, «из соприкосновения этих рук — рук танцовщицы и танцовщика — рождается дьявольская энергия дуэта» [4, с. 529]. Связь танцовщиков остается неразрывной даже в самых необычных положениях. К примеру, танцовщик, лежа на полу и удерживая одной рукой партнершу, стоящую в арабеске, продолжает исполнять обводку, прокручивая ее из одного угла в другой. В их крепких взаимоотношениях чувствуется нота трагизма. Партнерам не под силу разорвать прочный узел из сплетенных судеб. Танцовщица постоянно пытается вырваться из омута взаимоотношений, то указывая рукой вдаль, то страдальчески запрокидывая голову назад, то отчаянно выпрыгивая наверх.

У. Форсайт продолжает в своей постановке развивать мотив сцепленных рук. Балетный критик Э. Бомбой сразу же отмечает эту характерную черту: «Хватка ладонь к ладони, как в армрестлинге, позволяет мужчине и женщине дергаться, толкаться и крутиться, избавляя от всякого представления о том, что их связь романтична» [7]. Вытянутые руки позволяют им держать дистанцию между собой и тем самым избежать сближения. Почти во всех дуэтах девушки и мужчины в основном повернуты спиной к друг другу: их взгляды не пересекаются, каждый существует в своем мире.

Наивысший пик противостояния приходится на финальный дуэт. Внутреннее напряжение между героями остается, однако расстояние между ними сокращается: исполнители держатся теперь за локти и танцуют визави. В один момент танцовщик и вовсе пылко прижимает партнершу к себе. Однако она не поддается. Танцовщица стремится вырваться из рук партнера и не боится рисковать. Она постоянно оттягивается от него с большой силой, оказываясь в падающем положении, — на грани обрыва, на грани жизни и смерти. Непрекращающиеся притязания героев резко обрываются: музыка останавливается, гаснет свет.

В «In the Middle, Somewhat Elevated» ярко проявилось желание У. Форсайта экспериментировать с дестабилизацией тела. В каждом дуэте он искал новые варианты ухода от положений танцовщиков на грани падения, а также возможные способы соединения необычных положений с другими элементами.

Продолжая поиски новых инструментов исследования, У. Форсайт вышел за рамки классического танца, обратившись к модернистской и постмодернистской концепциям.

Полученная в 1971 году травма колена вынудила У. Форсайта прервать танцевальную деятельность. В этот период он открыл для себя теорию Р. Лабана о пространственной гармонии и начал читать его книгу «Хореветика» (1966). Полученные знания пригодились У. Форсайту в собственных исследованиях,

отправной точкой которых стало учение о кинесфере Р. фон Лабана. В своих размышлениях немецкий теоретик танца находит фигуру, подходящую для сферического пространства: «Человек склонен следовать в своих движениях линиям, связывающих двенадцать вершин икосаэдра, перемещаясь словно по невидимой сети траекторий» [8]. Следование заданным направлениям, по мнению Р. Лабана, приносят «опыт гармоничных и спокойных чувств и образов», а отклонение от них — «чувства и образы злости, несчастья и дисгармонии» [8]. Одним из главных принципов его находки является «стабильность единой центральной точки тела, из которой исходят все движения и через которую проходят все оси» [9, р. 118]. У. Форсайт идет дальше. Его «эстетика освобождает линию от любой централизованной зависимости» [9, р. 86]. Движение, по Форсайту, может начинаться не от центра, а из любой точки, линии и даже плоскости. К тому же одновременно могут существовать разные источники, из которых исходит движение. К ним можно отнести левое ухо, правый локоть, шею, левое бедро и др. Американский музыкальный критик Э. Мидгетт находит ключ к пониманию хореографии У. Форсайта в «выяснении того, какие точки на его теле инициируют движение, а какие реагируют на инициацию» [10, р. 17].

Дробление частей тела приводит к тому, что У. Форсайт в своей хореографии создает контрапункты, тем самым конструируя из имеющихся «блоков» тела большое количество комбинаций. Э. Ньюджент называет независимые друг от друга положения ног, рук, корпуса, головы, взгляда «расфокусированными», а немецкий балетовед Х. Кёглер в «International encyclopedia of dance», давая справку о У. Форсайте, подчеркивает, что ему свойственен «фрагментарный стиль танца» [11, р. 53]. Такой способ управления телом, где каждая часть изолирована и существует независимо, продемонстрирован в фильме-балете «From a classical position» («Из классической позиции», 1992) на музыку Т. Виллемса в танцах самого У. Форсайт и танцовщицы Д. Касперсен. В. М. Гаевский, размышляя, какой мог бы быть художественный образ в сложных и изощренных движениях, предполагает, что перед хореографом стояла задача «с помощью разнонаправленных телесных жестов, жестов ног, рук, кистей, головы, лишить тело всякой телесности, превратить тело в сгусток движений и в чистую, хоть и спутанную, форму. В ней человек должен вновь обрести себя и — если это дуэт — найти путь к другому человеку» [4, с. 498].

Новые пути обновления хореографической лексики У. Форсайт находит в импровизации. «Это мой способ мышления; лучшее применение для моего ума», — уверенно заявляет хореограф, видя в этом отличный инструмент для работы (цит. по: [12, с. 246]).

Здесь цель его творчества сходится с идеями представителей эпохи постмодерна, в приоритете которых — не создание законченного художественного

продукта, а сам процесс [13, с. 14]. У. Форсайт продолжает развивать эксперименты М. Каннингема, который совместно с композитором Дж. Кейджем придумывают так называемую «хореографическую алеаторику», где в основе оказывается метод случайности. Порядок движений определяется теперь не по инициативе постановщика, а по воле случая (подбрасывание монетки, вытягивание карты из колоды, подкидывание игральные костей, компьютерные технологии). Таким принципом работы М. Каннингема «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами — музыкантом, художником» [14, с. 173]. М. В. Переверзева удачно находит метафорический образ работы мастера: «Каннингем уподоблял танец воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии» [15, с. 79],

У. Форсайт, как и Каннингем, в поисках новых движений основывается на определенных принципах. Однако в своих постановках он не применяет найденный его предшественником метод случайности. Он ищет задачи для импровизации, в первую очередь опираясь на различные виды линейных отношений. Плодом его многолетних разработок стало своеобразное учебное пособие под названием «Технологии импровизации: Инструмент для аналитического танцевального ума» (1994) [16]. Оно представляет собой несколько видео-уроков, где У. Форсайт демонстрирует заданную траекторию движения с помощью компьютерной графики, наглядно прорисовывающей точки, линии, плоскости, сферы. Каждый из них посвящен определенной теме и имеет свое название («угол и поверхность», «упражнение по завязыванию узлов», «передвижные линии», «отсутствие кривых» и т. д.) [16]. Геометрия У. Форсайта приобретает более изощренный и сложный вид. Р. Салкас замечает: «Осознанное исследование механизма танца приводит к поразительному разрастанию движения, и вся композиция словно под микроскопом приобретает немыслимую красоту и структурную многогранность» [6, с. 24].

Особенно актуально будет это пособие для артистов У. Форсайта, поскольку он не всегда дает исполнителям готовый материал, предоставляя им лишь инструменты работы — задачи для импровизации. Артистка Д. Касперсен описывает постановочные будни следующим образом: «Форсайт предлагает некие идеи как катализатор, ускоряющий поиск того, о чем он даже не думал. Затем начинается обмен: мысли хореографа подхватывают танцовщики, интерпретирующие каждый по-своему заданное. В конце Билл собирает найденное в единое целое, преобразовывая материал исполнителей в выстроенный хореографический текст» [17, р. 54]. При этом танцовщикам нужно прилагать больше усилий, проявляя свои аналитические способности и воображение, для того чтобы оперативно выполнять заданные хореографом задачи и умело отыскивать выходы из неожиданных ситуаций.

У. Форсайт дает возможность проявить себя танцовщикам не только в репетиционном зале, но и на сцене. При этом, как пишет Э. Ньюджент, «балеты имеют структурную основу, в рамках которой часто остается пространство для импровизационных пассажей и творческой свободы» [3, р. 74]. Благодаря этому У. Форсайт каждый раз демонстрирует уникальную и неповторимую версию балета. Помогают ему в этом новые технологии, позволяющие давать сигналы артистам во время выступления. Таким примером может послужить балет «Eidos: Telos» («Эйдос: Телос», 1995).

Постановка «Eidos: Telos» посвящена И. Стравинскому и представляет собственную трактовку У. Форсайтом и композитором Т. Виллемсом балета Дж. Баланчина «Аполлон Мусагет» (1928). Однако У. Форсайт, как пишет нидерландский критик П. Дерксен, не прибегает к повествовательности и образности, присущей «Аполлону», где в центре оказывается состязание трех муз и победа Терпсихоры — музы танца [18, с. 246].

Постановка состоит из трех актов, каждый из которых длится не более тридцати минут. Помимо хореографической составляющей, в полотно спектакля вплетается еще текст, который проговаривают исполнители; также на сцене появляются скрипач и тромбонисты.

Э. Ньюджент подробно рассматривает данный спектакль У. Форсайта [3]. В первом акте исследователь сразу отмечает мелодические и ритмические отсылки к «Аполлону» Дж. Баланчина. По ее замечанию, тридцать тактов партитуры И. Стравинского переплетены с партитурой Т. Виллемса. В дальнейшем У. Форсайт обходится без цитат, развивая свою тему противостояния аполлонического и дионисийского начал.

В постановке аполлоническое движение представлено в балетных формах, которым свойственны размеренность и уравниловка. Знаком «Аполлона» служит адажио танцовщицы, исполняющей элементы классического танца (*développé* и *arabesque*), и скрипача, музицирующего в этот момент на сцене. Танцовщица кладет руку на плечо скрипача. На глазах зрителей происходит слияние танца и музыки, видна их гармония и упоение друг другом.

Вскоре обстановка меняется: два искусства становятся антагонистами. Теперь музыка движет танцем, разгоняя его до немыслимой скорости. В противостоянии один из танцовщиков подходит к скрипачу, пытаясь забрать у него смычок. Благодаря этому темп сбавляется лишь на время, и вновь набирает обороты вакхическое действо. В импровизационных движениях чувствуется экспрессия и освобождение энергии. Каждый танцовщик двигается хаотично, создается общая картина раздора и дисгармонии.

Но сама импровизация — не поток бессмысленных движений. Она строится по выверенным законам У. Форсайта. Отталкиваясь от английского алфавита, хореограф создает алфавит движений, пользуясь ассоциативными связями.

Так, танцовщики, активно включая свое воображение, к каждой букве подбирают соответствующее слово (например, «А» — «Abraham Lincoln») и демонстрируют его разными способами. Например, Авраам Линкольн вызывает следующие ассоциации — «президент, шляпа, убийство». Поэтому по знаку «А», как пишет Э. Ньюджент, из рук танцовщиков складывалась шляпа, тела падали, словно убитые, кулаки ударялись друг о друга, будто звучали выстрелы. П. Дерксен описывает происходящее на сцене: «Танцоры, увидев букву, могут станцевать не закреплённое, а некое ассоциируемое с ней слово, затем протанцевать закреплённое в алфавите слово, затем передвинуть букву из середины слова в конец и так далее» [18, с. 253]. Во время представления танцовщики, чтобы получить информацию о движениях, смотрят либо на часы с буквами, находящиеся на сцене, либо на мониторы и дисплеи, спрятанные за кулисами. Например, им могут поступать предложения следующего характера: «отключение части тела», «сдвиг уровня», «подходящая конечность», «наблюдение» или «точечное выдавливание/коллапс» и др. У. Форсайт стремится «доказать несостоятельность предыдущих толкований как единственно возможных» [12, с. 243].

В первом акте У. Форсайт, как и Дж. Баланчин, работает с объектами. Баланчинский Аполлон наделяет каждую музу символическим предметом, олицетворяющим искусство, которому она покровительствует: Каллиопу — скрижалью, Полигимнию — маской, а Терпсихору — лирой. У. Форсайт же уходит от конкретики. В его постановке танцовщики дергают за один из проводов, протянутых через сцену. Таким способом он создает «огромную лиру», предназначенную не только для одной музы, а для всех танцовщиков. Другими интересными предметами, использованными У. Форсайтом, являются часы и метроном, расставленные по сцене. С одной стороны, они являются посредниками, через которых хореограф дает задачи артистам, а с другой — подчеркивают театральное время, его стремительное развитие и конечность.

Во втором акте из сумрачной тьмы выходит женщина — Д. Касперсен. В тишине она начинает произносить несвязные между собой слова. Однако в ее монологе часто звучит слово «паук», как отмечает Э. Ньюджент, — символа убийств. Ее интонации постепенно меняются: от «спокойного размеренного тона» до «дикой, неистовой речи». Тревога овладевает ей полностью: к ее выкрикам добавляется нервная конвульсия в теле. Во время выступления женщины начинают звучать приглушенные барабанные удары в ритме вальса. Звук увеличивается, на сцену в ритме вальса выходят пары танцующих. Они охватывают все пространство, выстраивая асимметричные группы, будто плетя узоры на паутине. Некоторые танцовщики начинают говорить на разных, «родных» им, языках. Э. Ньюджент отмечает, что действие насыщается: «Женщина продолжает говорить, танцовщики то бегут, то останавливаются. Звук становится громче, к нему добавляются

внезапные “взрывы” тромбонистов за сценой на первой доле каждого музыкального такта. Голоса становятся более настойчивыми» [3, р. 165].

В третьем действии буквы алфавита из первого акта вновь вводятся, но в иной форме — танцовщики теперь работают не поодиночке, а взаимодействуют в постоянно сменяющихся группах. Разнообразные движения танцовщиков здесь говорят о полноте жизни, о ее многогранности. Вновь, как и в предыдущих актах, постепенно действие накаляется: появляются тромбоны, воспроизводящие странные «звуки животных», затем молча входит женщина, произносящая монолог о пауках.

Э. Ньюджент связывает возникшие образы в балете с идеей смерти. Так, исследовательница ассоциирует женскую фигуру из второго акта с Персефой — богиней царства мертвых. Как продолжает исследовательница, «это ощущалось в вездесущем, но никогда не материализующемся Аполлоне; просматривалось в образе паутины, предназначенной для ловли ничего не подозревающей добычи; это было подчеркнуто приглушенными барабанами, звучащими как погребальный звон в вальсе» [3, р. 172–173].

Эксперименты У. Форсайта не прекращаются: он по-прежнему создает новые методы импровизации и синтезирует различные элементы в одной постановке. Однако периодически он обращается и к своим первым опытам. Так, в 1996 году в репертуаре Frankfurt Ballet появляется, по определению хореографа, «балет в манере позднего XX века» (цит. по: [19, с. 18]) — «The Vertiginous Thrill of Exactitude» («Головокружительное упоение точностью») на музыку Ф. Шуберта. У. Форсайт отдает таким образом дань уважения творчеству Дж. Балanchина, как тот в свое время, ставя «Ballet Imperial» (1941), сделал реверанс петербургскому Императорскому балету.

«The Vertiginous Thrill of Exactitude» представляет собой вычурную игру схематизированных линий. Даже пачки танцовщиц художник С. Галлоуэй сделал совершенно плоскими, без единого изгиба.

Торжество открывают два танцовщика, задавая восторженно-приподнятое настроение радостными всплесками танца. Ликующие арабески, легкие кабриоли, ловкие вращения создают ощущения праздника. Дополнительные скрутки в корпусе придают больше изящества и грации, а четкие остановки движений в маленьких позах *croise* и *effacé* напоминают бесчисленное количество поклонов придворных перед началом бала. С появлением трех танцовщиц постепенно возрастает уровень помпезности: маленькие позы уступают место большим, величественным, а также начинают пронзать воздух парящие *jeté*. Вдобавок, хореограф не избегает мелкой ажурной техники: он показывает арсенал всех достоинств классического танца, объединяя все элементы в едином потоке движений. У. Форсайт напоминает и об истоках балета: кавалер церемониально подает руку сначала одной даме, потом другой.

Постановка стройно вписывается в балетную форму *pas de cinque*. После того, как все поприветствовали друг друга в антре, начался раздел вариаций, где каждый смог блеснуть и продемонстрировать свой «бриллиант». Однако логика действия разбивается неожиданными кратковременными вставками-репликами, не претендующими на звание полноценного соло, дуэта или трио. Благодаря им увеличивается динамика всего действия. «Такой концентрации художественной информации не было даже у Баланчина», — поражается П. Гершензон в беседе с В. Гаевским [20, с. 127]. В коде исполнители, наконец, все вместе соединяются, исполняя масштабную комбинацию на *grand battement*, а затем вновь распадаются, создавая еще больше ощущения объема и пышности. Танцовщики заканчивают в одной линии, ноги — в пятой позиции, руки — в подготовительном положении. Финальная поза, в которой показана вся чистота форм, — своеобразный оммаж У. Форсайта классическому танцу.

Творчество У. Форсайта достаточно разнообразно. Критик Р. Салкас принимает попытку определить диапазон его творчества: «От неоклассических произведений... до безумно театральных работ, в которых сочетаются яркие речи, фильмы, видео, реквизит, музыка, танцы и, зачастую, сложные технологии» [21, р. 6]. Знания классической хореографии, как фундамент, заложенный в начале пути, естественно отразился в постановочной деятельности Форсайта. Большое влияние на него оказало творчество Дж. Баланчина, его методы построения композиции и его язык танца. Классика эхом проносилась через многолетний период творчества У. Форсайта: «*Steptext*» («Степ-текст», 1985), «*The second detail*» («Вторая деталь», 1991), «*Herman Schmerman*» («Херман Шмерман», 1992), «*Approximate Sonata*» («Приблизительная соната», 1996). У. Форсайт также «с жадной познания» обращался к мастерам танца модерн и постмодерн, анализируя и затем развивая их принципы. Вдобавок он изучал постмодернистские теории Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Бодрийяра, Ж. Ф. Лиотара, П. Вирильо и творчество архитектора-деконструктивиста Д. Либескинда [6, с. 23]. Постановки Форсайта постепенно отходили от балетных канонов: в танец вплеталось слово, звуковые эффекты, шумы, видео-проекции, реквизиты, а импровизация занимала главенствующее место. К таким балетам можно отнести «*Artifact*» («Артефакт», 1984), «*Impressing the Czar*» («Впечатляя царя», 1988), «*ALIE/NA(C)TION*» («Ложь/Нация», 1992), «*Kammer/Kammer*» («Каммер», 2000). Вскоре, с появлением своей труппы, У. Форсайт и вовсе отошел от театральных подмостков, производя качественно новые проекты в различных жанрах, например спектакли-инсталляции, интерактивные проекты, мультимедиа и выпуск видеофильмов. Сочетая в себе разные таланты, он создавал совершенно не похожие друг на друга постановки. А самое главное — в нем всегда оставалась постоянная потребность нового и страсть к исследованию движения и его пределов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. И. Самобытность и современность // Советский балет. 1985. № 5. С. 46.
2. Spier S. Introduction: The practice of choreography // William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
3. Nugent A. The architexts of Eidos: Telos: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe. Surrey, 2000. 209 p.
4. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 608 с.
5. The second detail: хореограф Уильям Форсайт: буклет к спектаклю / ред. Е. Мрачковская. Пермь: Перм. гос. академ. театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, 2022. 46 с.
6. Салкас Р. Форсайт: поэтика исчезновения и великие традиции // Форсайт в Мариинском театре: буклет со статьями / пер. Е. Видре, сост. и дизайн П. Гершензон. СПб.: Аврора-Дизайн, 2005. С. 21–29.
7. Bomboy E. William Forsythe's «In the Middle, Somewhat Elevated» at 30: Then and Now // The Dance Enthusiast: a moving arts project [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dance-enthusiast.com/features/barefootnotes/view/William-Forsythe-Middle-Somewhat-Elevated-30-Then-Now> (дата обращения: 23.05.2023).
8. Ходгсон Дж. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана / пер. В. Бурова. Сайт Александра Гиршона [Электронный ресурс]. URL: <http://old.girshon.ru/txt/labam.htm> (дата обращения: 14.04.2023).
9. Gilpin H. Aberrations of gravity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
10. Midgette A. Forsythe in Frankfurt: A Documentation in Three Movements // Choreography and dance: William Forsythe: an international journal. / ed. S. Driver. London, New York: Routledge, 2004. Vol. 5. Part 3. 131 p.
11. International encyclopedia of dance. / eds. S. J. Cohen, G. Dorris Oxford; New York: Oxford University press, 1998. Vol. 3. 668 p.
12. Юдина А. Мультивселенная. Multiverse: искусство нового века: арт, танец, дизайн, технологии. М.: Эксмо; Фонд Дианы Вишневой, 2018. 271 с.
13. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2021. 312 с.
14. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 390 с.
15. Переверзева М. В. Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 71–90.

16. William Forsythe improvisation technologies // Synchronous Objects [Электронный ресурс]. URL: <https://improvisation-technologies.zkm.de/lectures/lines/> (дата обращения: 14.10.23).
17. *Caspersen D.* Decreation: fragmentation and continuity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
18. *Дерксен П.* Парадокс Форсайта «Eidos Telos» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. №1 (23). С. 245–256.
19. *Яковлева Ю.* Последний самурай // Форсайт в Мариинском театре: буклет со статьями / сост. и дизайн П. Гершензон. СПб.: Аврора-Дизайн, 2005. С. 17–19.
20. *Гаевский В. М.* Разговоры о русском балете: комментарии к новейшей истории / В. М. Гаевский, П. Гершензон. М.: Новое издательство, 2010. 289 с.
21. *Sulcas R.* Watching the Ballett Frankfurt, 1988–2009 // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

REFERENCES

1. *Rozanova O. I.* Samobytnost' i sovremennost' // Sovetskij balet. 1985. № 5. S. 46.
2. *Spier S.* Introduction: The practice of choreography // William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
3. *Nugent A.* The architexts of Eidos: Telos: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe. Surrey, 2000. 209 p.
4. *Gaevskij V. M.* Khoreograficheskie portrety. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2008. 608 s.
5. The second detail: khoreograf Uil'yam Forsajt: buklet k spektaklyu / red. E. Mrachkovskaya. Perm': Perm. gos. akadem. teatr opery i baleta im. P. I. Chajkovskogo, 2022. 46 s.
6. *Salkas R.* Forsajt: poehtika ischeznoveniya i velikie tradicii // Forsajt v Mariinskom teatre: buklet so stat'yami / per. E. Vidre, sost. i dizajn P. Gershenzon. SPb.: Avrora-Dizajn, 2005. S. 21–29.
7. *Bomboy E.* William Forsythe's «In the Middle, Somewhat Elevated» at 30: Then and Now // The Dance Enthusiast: a moving arts project [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.dance-enthusiast.com/features/barefootnotes/view/William-Forsythe-Middle-Somewhat-Elevated-30-Then-Now> (data obrashcheniya: 23.05.2023).
8. *Khodgson Dzh.* Masterstvo dvizheniya: zhizn' i rabota Rudol'fa Labana / per. V. Burova. Sajt Aleksandra Girshona [Elektronnyj resurs]. URL: <http://old.girshon.ru/txt/labana.htm> (data obrashcheniya: 14.04.2023).
9. *Gilpin H.* Aberrations of gravity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by S. Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

10. *Midgette A.* Forsythe in Frankfurt: A Documentation in Three Movements // Choreography and dance: William Forsythe: an international journal. / ed. S. Driver. London, New York: Routledge, 2004. Vol. 5. Part 3. 131 p.
11. International encyclopedia of dance. / eds. S. J. Cohen, G. Dorris Oxford; New York: Oxford University press, 1998. Vol. 3. 668 p.
12. *Yudina A.* Mul'tivselennaya. Multiverse: iskusstvo novogo veka: art, tanec, dizajn, tekhnologii. M.: Ehksmo; Fond Diany Vishnevoj, 2018. 271 s.
13. *Bejns S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanec postmodern. M.: Art Gid, 2021. 312 s.
14. *Suric E. Ya.* Balet i tanec v Amerike: Ocherki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta, 2004. 390 s.
15. *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. 71–90.
16. William Forsythe improvisation technologies // Synchronous Objects [Elektronnyj resurs]. URL: <https://improvisation-technologies.zkm.de/lectures/lines/> (data obrashcheniya: 14.10.23).
17. *Caspersen D.* Decreation: fragmentation and continuity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by S. Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
18. *Derksen P.* Paradoks Forsajta «Eidos Telos» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. №1 (23). S. 245–256.
19. *Yakovleva Yu.* Poslednij samuraj // Forsajt v Mariinskom teatre: buklet so stat'yami / sost. i dizajn P. Gershenzon. SPb.: Avrora-Dizajn, 2005. S. 17–19.
20. *Gaevskij V. M.* Razgovory o russkom balete: kommentarii k novejshej istorii / V. M. Gaevskij, P. Gershenzon. M.: Novoe izdatel'stvo, 2010. 289 s.
21. *Sulcas R.* Watching the Ballett Frankfurt, 1988–2009 // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кондратова П. А. — магистрант; pollykondratova960@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kondratova P. A. — Master's student; pollykondratova960@mail.ru

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЯ МАРИУСА ПЕТИПА В ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

*Пушкина И. А.*¹

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

В статье на основе собранных фактов и выразительных примеров впервые раскрывается деятельность балетмейстера Императорских театров М. Петипа по сочинению танцев в оперных спектаклях второй половины XIX века. Приводятся впечатления и отзывы современников о хореографии Петипа и об исполнителях-танцовщиках в оперных спектаклях.

Ключевые слова: балетмейстер М. Петипа, танцы в операх, К. Скальковский, С. Худеков, А. Ширяев, оперный репертуар петербургских трупп XIX века.

MARIUS PETIPA'S CHOREOGRAPHY IN OPERA PERFORMANCES

*Pushkina I. A.*¹

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

Based on the collected facts and expressive examples, the article reveals for the first time the activities of the choreographer of the Imperial Theatres M. Petipa in composing dances in opera performances of the second floor of the 19th century. The impressions of contemporaries about Petipa's choreography and performers are given.

Keywords: choreographer Marius Petipa, dances in operas; K. Skalkovsky; S. Khudekov; A. Shiryayev; opera repertoire of Petersburg troupes of the 19th century.

При воссоздании творческой деятельности балетмейстеров исследователи чаще всего обращаются к их большим значительным постановкам, хореография которых сохранилась, а значит, ее можно увидеть и проанализировать, проиллюстрировав собственные выводы и положения. Ю. И. Слонимский в книге «Мастера балета» [1], описывая жизнь и творчество пяти балетмейстеров, которые служили в Императорских театрах XIX века, пишет исключительно об их балетных постановках. У В. Красовской в трудах о русском балетном театре лишь одна глава посвящена танцам в русской опере [2, с. 26–62].

В ней историк только пунктиром намечает постановочную деятельность Петипа, относящуюся к этому жанру.

Опера, как известно, старше, чем балет, который изначально был призван украшать, расцвечивать и одновременно разряжать драматическую обстановку оперных сюжетов. Традиционно присутствовали два-три танцевальных номера или интермедии, которые завершали каждое действие. Развернутые танцевальные картины также могли быть внутри оперного спектакля. Композиторы XIX века уделяли этим фрагментам внимание; зачастую их музыка становилась известной и популярной...

Европейские музыкальные традиции, начиная с XVIII века, копировались или творчески воспринимались формирующимся русским театральным искусством в Петербурге и Москве. Дирекция Императорских театров старалась поддерживать их на должном уровне. Все приглашаемые на русскую службу балетмейстеры по контракту обязывались преподавать, репетировать, ставить балеты и танцы в операх и, если требовалось, в драматических спектаклях. Один из пунктов гласил: «...повиноваться всем постановлениям дирекции, как ныне существующим, так и впредь установиться могущим» [3, с. 113].

Танцы в операх были самых разных характеров и национальностей, как и танцевальные картины. Иногда по разным причинам балетмейстеры передавали эту «почетную» обязанность своим помощникам или даже танцовщикам, проявившим себя в сочинении разных па. В XIX веке это были Н. Гольц¹, Фредерик². С 1858 года танцы для опер и дивертисментов ставил деятельный, но, по мнению многих, бесталаный [4, с. 183] А. Богданов³. Позже многие его постановки М. Петипа заменил своими. Л. Иванов⁴ и А. Ширяев⁵ были последними помощниками главного балетмейстера.

Мариус Петипа, прибывший в Россию в 1847 году, по первому контракту исполнял «должность первого танцора и мимики» [3, с. 11], обязывался во всем подчиняться театральной Дирекции и ее постановлениям. Поэтому

¹ Гольц Николай Осипович (1800–1880) — солист петербургской балетной труппы с 1822 г., педагог, балетмейстер.

² Маловернь Пьер Фредерик (1810–1872) — французский танцовщик-солист в России с 1831 г., более известный под именем Фредерика на сцене и в училище, преподаватель танцев, балетмейстер.

³ Богданов Алексей Николаевич (1830–1907) — танцовщик Петербургской балетной труппы с 1848 по 1866 г., педагог, балетмейстер, режиссер.

⁴ Иванов Лев Иванович (1834–1901) — солист Петербургской балетной труппы, педагог, с 1882 г. режиссер, с 1885 — второй балетмейстер, помощник М. Петипа.

⁵ Ширяев Александр Викторович (1867–1941) — характерный танцовщик, педагог, балетмейстер.

неудивительно, что ему пришлось заниматься балетмейстерской деятельностью с первых дней появления в России. Спектаклем, поставленным французским танцором для собственного дебюта на столичной сцене, стал балет «Пахита». Это была парижская новинка прошлого сезона балетмейстера Ж. Мазилье, которую Петипа видел и перенес с некоторыми хореографическими изменениями в Петербург.

На протяжении своей творческой жизни в качестве танцовщика при Ж. Перро и А. Сен-Леоне Петипа имел регулярную балетмейстерскую практику. Интересно, что первые постановки он делал в содружестве с Фредериком («Пахита»), со своим отцом Ж. Петипа⁶ (балет «Сатанилла»), который приехал чуть позже и преподавал в училище, и с Н. Гольцем (танцы в русской опере). Названия и число поставленных Петипа балетов известно, количество опер, в которых он сочинял танцы, также впечатляет — всего 38 [3, с. 386], включая восемь опер русских авторов, и это — не считая возобновлений удачных спектаклей и редактирования собственной хореографии в них...

Все лучшие постановки, опробованные на европейских сценах, достаточно быстро появлялись в петербургских театрах — Михайловском, Большом (Каменном), а позже и в Мариинском. Руководители итальянской, французской, немецкой трупп и Дирекция Императорских театров внимательно следили за сменой репертуара, за модными новинками, которые вызывали интерес у европейской и русской публики. Поэтому более чем за полувековую практику Петипа ставил танцы в операх от Глюка до Вагнера, от Глинки до Направника. В хореографии Петипа выходили нимфы и сатиры, наяды и сирены, пастухи и грации, амазонки и альмеи⁷, невольницы и дикари... А сколько в операх он поставил характерных танцев: испанские и цыганские, андалузские и итальянские, польские и восточные, несколько лезгинок⁸ и даже русские хороводы и пляски скоморохов! Хотя постановку русских танцев Петипа нередко передавал своим помощникам. К сожалению, все это потрясающее хореографическое наследие совершенно не сохранилось. На сегодняшний день исследователи творчества Петипа лишь очень приблизительно, только на основе отзывов современников и студийных снимков в фотоателье при Императорских театрах, могут представить эту часть творчества балетмейстера.

⁶ Петипа Жан-Антуан (1787–1855) — французский танцовщик, педагог и балетмейстер, работал в России с 1848 г.

⁷ Альмея — египетская танцовщица, певица.

⁸ Лезгинки в операх А. Рубинштейна «Демон» (1875), Ц. Кюи — «Кавказский пленник» (1883), М. Глинки — «Руслан и Людмила» (1886), Б. Фитингоф-Шеля — «Тамара» (1886).

Впервые для постановки танцев М. Петипа был командирован в Москву в конце 1848 года, а 7 января 1849-го состоялась премьера оперы Ф. фон Флотова «Страделла» с полькой его сочинения. Через десять лет, в январе 1859 года, в петербургском Большом театре танцор Петипа ставит дивертисмент на музыку Ц. Пуни в другой популярной опере Ф. фон Флотова — «Марта, или Ричмондская ярмарка»⁹. Между этими постановками М. Петипа работал как танцовщик при балетмейстере Ж. Перро и ставил совместно с Н. Гольцем танцы в опере А. Даргомыжского «Русалка» (1856). Но чаще к нему обращались по поводу создания небольших дивертисментов и балетов. В конце 1850-х годов он самостоятельно сочиняет *pas d'esclaves* (Танец с невольницей, 1858) в балете Ж. Перро «Корсар» на музыку А. Адана, а затем балеты «Брак во времена регентства» (1858) и «Парижский рынок» (1859), оба на музыку Ц. Пуни.

В январе 1859 года Петипа привлекают для сочинения танцев к опере «Марта». Комический сюжет, оригинальность хореографической мысли, исполнительницы танцев вызвали к жизни такие отклики современников: «...не можем не отдать должную дань таланту г. Петипа как хореографу; аранжированные им танцы отличаются тою же оригинальностью, свежестью и новизною, как танцы в его балетике “Брак во время регентства”. Он мастер составлять группы; все тут пластично, характерно. Наши милые танцовщицы: г-жи Амосова 1, Радина и Соколова 1¹⁰ отличились по обыкновению, г-жа Петипа¹¹ была очаровательна в английском па» [5 с. 21]. История этой постановки завершается письмом М. Петипа к директору Императорских театров А.И. Сабурову. 28 февраля 1862 года он пишет: «Ваше Превосходительство, в течение трех лет я оказывал администрации императорских театров значительные услуги в качестве сочинителя балетов и дивертисментов и за все свои труды и усилия никогда не получал ни подарков, ни какого-либо иного вознаграждения. <...>. Три года тому назад Вы, Ваше Превосходительство, велели мне поставить танцевальные номера для оперы “Марта”, пообещав за это вознаграждение, которого я доселе еще не получил» [3, с. 114]. Такое смелое послание от танцовщика директору было вызвано удачной премьерой в январе 1862 года первого большого балета М. Петипа «Дочь фараона».

⁹ Фридрих фон Флотов (1812–1883) — немецкий композитор романтического направления. Опера «Марта, или Ярмарка в Ричмонде» (1847) была переработана Флотовым из музыки к балету-пантомиме «Леди Гарриет». Премьера оперы прошла в Вене.

¹⁰ Артистов-однофамильцев либо родственников, поступавших на службу в балетную труппу в разные годы, различали по порядковому номеру, добавляемому к фамилии, например: Амосова 1 и Соколова 1.

¹¹ Суровщикова-Петипа Мария Сергеевна (1836–1882) — танцовщица петербургской труппы с 1854 по 1869 г., первая жена Мариуса Петипа.

В 1860-е годы, в пору руководства труппой А. Сен-Леоном¹², танцовщик Петипа ставил мимические группы и танцы только однажды — в 1868 году в опере Глюка «Орфей», но зато проявил себя как балетмейстер в трех значимых для карьеры постановках: «Дочь фараона» (1862), «Царь Кандавл» (1868) и «Дон Кихот» (1869, Москва). Остальные его балеты оказались менее удачными («Путешествующая танцовщица», «Флорида», «Титания» и др.).

В эти годы Петипа регулярно командировался в Москву для постановки своих спектаклей, а карьера танцовщика у него завершалась. В бенефис Ц. Пуни 4 мая 1869 года солист балетной труппы М. Петипа последний раз вышел в партии Конрада в балете «Корсар». А далее в связи с невозвращением и смертью А. Сен-Леона он исполнял обязанности балетмейстера. С начала 1870-х годов М. Петипа — руководитель столичной Императорской труппы, который по долгу службы обязан регулярно показывать большие спектакли. В это десятилетие танцы в операх он ставит редко, всего пять наименований за десять лет: «Гамлет» (1872, А. Тома), «Тангейзер» (1874, Р. Вагнер), «Демон» (1875, А. Рубинштейн), «Аида» (1875, Д. Верди), «Гуарани» (1879, К. Гомес).

При просмотре афиш того времени обращает на себя внимание количество балетных артистов, занятых в танцевальных номерах некоторых опер. Многочисленный кордебалет, например, 30 человек в пляске грузинок в опере «Демон», участие в танцах воспитанников Театрального училища, и главное — лучшие артисты балетной труппы тоже заняты в оперных выходах: Л. Иванов, П. Гердт, А. Пишо, Л. Радица и А. Кемерер 1, А. Прихунова и Ф. Кшесинский, М. Суровщикова-Петипа и Е. Вазем, а позже и старшая дочь балетмейстера частенько танцевала в операх... Уточним, что в XIX веке не было деления балетной труппы на основной состав (для исполнения балетов) и вспомогательный (для участия в операх). Лучшие танцовщики с блеском выступали в афишных партиях балетного репертуара, многие имели ежегодные бенефисы и одновременно выходили в оперных танцевальных эпизодах.

После премьеры оперы «Тангейзер» (1874) рецензент писал: «И на этот раз Петипа еще раз доказал, что он большой мастер своего дела: живописные группы наяд, сатиров, соблазнительные пляски вакханок невольно переносят нас в царство Венеры, в царство страсти и упоения. Петипа вполне усвоил мысль Вагнера, которому, вероятно, нигде при постановке своей оперы не приходилось видеть подобного царства Венеры, особенно выдающегося на нашей сцене при исполнении лучшими солистами нашего балета» [6].

В середине 1870-х годов балетная жизнь становится вялой и даже откликов в прессе на балетные спектакли не так много. К. Скальковский писал: «...

¹² Сен-Леон Артур (1821–1870) — французский танцовщик, балетмейстер, служил в России с 1859 по 1869 г.

бедный балет теперь “не в авантаже обретаётся”. Ему отведен только один день в неделю¹³, и танцовщики и танцовщицы слишком мало имеют случаев танцевать, а это, кроме недостаточного служения Терпсихоре, влечет за собою, как известно, неприятное последствие — сокращение разовых¹⁴» [7 с. 42]. При этом балетмейстер ежегодно сочинял новые спектакли, труппа была занята, и артисты при деле... Пусть не все было удачно, но в 1870-е годы среди малых постановок и возобновлений появились три больших балета на музыку Л. Минкуса: «Камарго» (1872), «Бандиты» (1875) и «Баядерка» (1877), последнему из которых предстояла долгая жизнь.

В следующее десятилетие, по наблюдениям современников, М. Петипа особенно постоянно работал именно для оперы. К этому времени «в театре <...> Петипа был в буквальном смысле диктатором. Дирекция театров в лице И. А. Всеволожского¹⁵ ограничивалась обычно посещением репетиций и разными советами, относившимися преимущественно к монтировочной стороне спектаклей. Постановка новых балетов, репертуар, служба артистов, распределение партий между первыми силами (я не говорю уже о меньшей братии) — все эти вопросы разрешались единолично первым балетмейстером. Никаких других руководителей по художественной части, кроме Петипа, мы не знали», — вспоминал А. Ширяев [8, с. 31]. Репертуар столичных театров этого периода был богат и разнообразен. Перечень опер, в которых в 1880-е годы танцы были поставлены главным балетмейстером Императорских театров, впечатляет — 22 названия. Чаще Петипа ставил на музыку европейских композиторов К. Гольдмарка, А. Бойто, Ж. Массне, Дж. Мейербергера, Д. Обера, Ж. Бизе, Ш. Гуно; пять русских опер, в которых танцы сочинил Петипа, принадлежали перу Ц. Кюи, А. Рубинштейна, А. Серова, Б. Фитингоф-Шеля и М. Глинки.

В 1881 году итальянская труппа готовила и показала оперу Ж. Массне «Король Лахорский». Музыка этого произведения знал П. Чайковский. В письме к Н. Ф. фон Мекк¹⁶ он писал: «...Опера пленила меня необычайной прелестью фактуры, простотой и в то же время, свежестью стиля и мыслей, богатством мелодий и особенно изящностью гармонии, причем нигде нет придуманности, оригинальничанья» [9, с. 58]. Естественно, Ж. Массне отдал дань традициям: в опере были танцы альмей и фантастический балет, состоящий из адажио, мелодии и вариации, вальса и финала. Конечно, балетмейстер был

¹³ В сезоне 1874/75 года этим днем было воскресенье.

¹⁴ Разовые — денежные выплаты за спектакль, сверх оклада.

¹⁵ Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) — директор Императорских театров с 1881 по 1899 г.

¹⁶ Фон Мекк Надежда Филаретовна (1881–1894) — покровительница искусств, оказывала регулярную финансовую поддержку П. И. Чайковскому с 1877 по 1890 г.

привлечен к постановке. После премьеры оперы осталось краткое сообщение очевидца: «Нашей публике очень понравился балет (3 д.), действительно, превосходно поставленный и скомпонованный г. Петипа» [10, с. 59].

Приведем наблюдения заинтересованного и сведущего в балете лица: «Странные явления переживает наш балет! Балетмейстер в поте лица обязан работать почти исключительно для двух опер — русской и итальянской. Едва ли настоящий сезон первый, в который не поставлено нового балета. Г-н Петипа так много поставил в операх самых поэтических, разнообразных танцев, что их хватило бы на целый балет, который в настоящее время положительно прозябает и пробавляется архивною стариною. У балетмейстера, занятого и утром, и вечером, нет, кажется, свободной минуты, чтобы основательно спетировать какой-нибудь старый балет, например, давно обещанный “Трильби”¹⁷. Уж не думают ли, по примеру Парижа, покончить с цельным балетом и только вставлять танцы в оперы?» [7, с. 112]. Это замечание было высказано К. Скальковским в связи с тем, что в сезон 1882/1883 гг. М. Петипа поставил только три балета: большие 4-актные «Пакеретта» (1882, сборная музыка) и «Кипрская статуя» (1883, И. Трубецкой) и парадный одноактный спектакль «Ночь и день»¹⁸ (1883, Л. Минкус). Зато оперных постановок с его хореографией оказалось предостаточно: «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» и «Северная звезда» Дж. Мейербера, «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» и «Филемон и Бавкида» Ш. Гуно, «Джоконда» А. Понкьелли, «Кавказский пленник» Ц. Кюи, «Ричард III» Ж. Сальвейра» [7, с. 390]. Не все было удачно, не все спектакли задерживались в репертуаре столичных трупп, но сам факт такой постоянной, большой работы главного балетмейстера вызывает вопросы: «Какой была хореография Петипа в операх? Чем восхищались любители балета?»

Самый выразительный пример этого периода — «Вальпургиева ночь» в опере «Фауст». Премьера спектакля состоялась в ноябре 1882 года, а в декабре зрители смотрели «Вальпургиеву ночь» как самостоятельный балет. После ноябрьской премьеры К. Скальковский писал: «Публика русской оперы, ревущая от пения г-на Васильева 3-го или г-жи Велинской, сидела в молчании при виде нового восхитительного произведения г-на Петипа, точно ее кормили сеном. <...> Неуместная в опере “Вальпургиева ночь” г-на Петипа составила бы превосходную картину какого-нибудь нового балета. Здесь наш даровитый

¹⁷ «Трильби» — балет в 2-х актах, 3-х картинах на музыку Ю. Гербера по новелле Ш. Нодье «Трильби, или Дух очага» был поставлен М. Петипа в 1870 г. в Большом театре (Москва), в 1871-м перенесен в Петербург, возобновлен в 1883-м.

¹⁸ «Ночь и день» — фантастический балет по случаю коронации Императора Александра III.

балетмейстер проявил все богатство своей фантазии и изящество вкуса. <...> Картина ночи изображает скат горы, покрытый классическими развалинами, перспектива дальнего плана превосходна. В глубине, на возвышении, на трех ложах лежат Фрина, Прекрасная Елена и Клеопатра, а вокруг 80 танцовщиц образуют разнообразные группы. Затем эти группы под музыку меняются; классический стиль строго выдержан, и танцы, кроме небольшой вариации г-жи Иогансон (Фрина), ограничиваются медленными и мерными движениями, соответствующими обстановке и характеру музыки Гуно. <...> Здесь все в наружном эффекте живой картины. <...> Во всяком случае, постановка такой картины с массой сюжетов, для которых необходимо было придумать соответственные позы и движения, все это скомбинировать и всему этому обучить в сравнительно короткий период времени, требует огромного труда. Публика наша поступила несколько неблагодарно, не оценив этого. Она вызвала декоратора за недурную перспективную внутренность храма и оставила без всякого внимания гораздо более серьезные труды балетмейстера...» [7, с. 99].

Напомним, что в декабре картина «Вальпургиева ночь» была представлена отдельным балетом, что доказывает оригинальность и качество хореографической постановки Петипа, а также понимание театральной дирекцией успешности такого показа.

Следующая большая работа по сочинению танцев состоялась в 1883 году в опере А. Понкьелли «Джоконда», но подробного описания не нашлось, лишь краткие впечатления: «“Танец часов”: прелестно одетые балерины изображают часы утра, дня, вечера и ночи»; «Балет прекрасно поставлен: г. М. Петипа был даже вызван среди спектакля, после танца часов» [11, с. 143–146].

После премьеры в 1884 году оперы А. Рубинштейна «Нерон» С. Худеков посвятил отдельную статью танцам в этой постановке. Об оргии первого действия он сказал немного, отметив лишь быстрый темп, из-за которого «оргия не имела того успеха, какого она заслуживала», и «прелестнейшую танцовщицу М. Петипа [дочь балетмейстера. — И. П.] во главе нашего прелестного кордебалета» [12, с. 82]. А далее восхищенный балетоман пишет: «Зато полный успех имели танцы 2-го действия, в которых соблюден характер времени и места действия. Художественный вкус Мариуса Петипа сказался тут в полном блеске. Он представил целый балетик, которому придан “смысл”. <...> После пляски воинов с дротиками, поставленной очень типично, вылетает целый “легион” вакханок с г-жею Горшенковой во главе. Затем “выскакивают” граждане с масками “сатиров” и между воинами и сатирами начинается борьба за право владения вакханками. Дивертисмент кончается торжеством воинов, которые быстро выносят на руках свои трофеи, т. е. представительниц прекрасного пола. Г-жа Горшенкова во всех этих танцах высказывала массу ей свойственной энергии; брио ее неподражаемо! Но <...> длинные костюмы вакханок мешали артисткам

при их пируэтах и “jete en tournant”¹⁹ и лишили их грациозности движений. <...> Вообще же танцы эти имели большой и вполне заслуженный успех, который с каждым представлением, несомненно, будет увеличиваться» [12, с. 82]. Кроме статьи С. Худекова о танцах в этой постановке, нашлось несколько фотографий исполнительниц в фондах Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. К сожалению, на снимках нет подписей, только название оперы «Нерон»: артистки в длинных костюмах с гирляндами цветов в руках, и, судя по их формам, это скорее хористки, чем артистки балета...

В середине 1880-х годов М. Петипа по долгу службы пришлось ставить танцы в спектакле, жанр которого — спектакль-феерия, или феерия-балет — был новым для Императорской сцены, но модным за границей, а у нас — в увеселительных летних садах. Балетмейстер был знаком с этим жанром в контексте европейского музыкального театра и относился к таким постановкам критически.

Развлекать — главное требование публики, и поэтому эти спектакли, с одной или несколькими злободневными, литературными или сказочными темами, имели множество разнохарактерных эпизодов. В каждой такой постановке были заняты актеры драмы, вокалисты, хор и, конечно, многочисленный кордебалет во главе с балериной. Великолепно костюмированные танцовщицы исполняли незамысловатые танцы, знаменитые итальянские виртуозки демонстрировали технику, доведенную до автоматизма. «Танец подчас кокетливый и пикантный, призван был воздействовать не на чувства, а на чувственность», — делала вывод историк балета В. Красовская [2, с. 282]. Если же требовалась акробатика или гимнастика, то приглашались и наготове ждали выхода цирковые артисты...

Дирекция была заинтересована в привлечении театральной публики, и поэтому на февральской афише 1886 года появляется феерия-балет «Волшебные пилюли» (музыка танцев Л. Минкуса). Спектакль впечатлял оформлением, костюмами, он шел в трех актах и 13 картинах, с большим числом афишных действующих лиц (21 артист). Несмотря на определение жанра постановки как феерия-балет, М. Петипа, по аналогии с оперой, пришлось ставить многочисленные танцы, лишь косвенно связанные с основным действием, но призванные, прежде всего, развлекать и забавлять публику. В каждом действии имелись хореографические картины: «Жилище колдуньи» (1 д., 4 карт.), «Мир забав» (2 д., 9 карт.), «Кружевное царство» (3 д., 12 карт.). К. Скальковский отмечал: «Лучше всего в “Пилюлях” балеты, которых вставлено целых три. Они заново сочинены с большим вкусом и талантливостью г-ном Петипа <...>. Первый балет в пещере волшебницы эффектен по оригинальному освещению и красивым группам.

¹⁹ Jete en tournant (фр.) — движение классического танца, большой прыжок, исполняемый по кругу несколько раз подряд.

Г-жа Никитина [«Огонь любви».²⁰ — И. П.] <...>, с большею легкостью, грацией и именно с огнем протанцевала здесь вариацию с г-ном Литавкиным [«Фейерверк»; вокруг кружились и танцевали мухи, комары и жуки всего 20 воспитанниц. — И. П.]. Второй балет представляет разные игры, аллегорически изображенные танцами. <...>. Г-н Петипа сочинил танцы по-своему с неменьшим вкусом и умением. Воланы, домино, серсо²¹, ландскнехт²² и т. п. изображаются танцовщицами и танцовщиками. В особенности удачна мысль изобразить волчок вальсом танцовщицы, которая, кружась, постепенно теряет силу и, наконец, падает. Кружилась таким образом на пуантах с большим успехом г-жа Фролова. Костюмы игр очень красивы и роскошны, в особенности в игре в карты. <...> Последний балет, <...>, изображает танцы в «царстве кружев» [7, с. 224]. Публика любовалась чередой увлекательных номеров джига, качуча, тарантелла, галоп, русская и фламандский танцы: «Костюмы разных кружев прелестны... Исполнение было также очень дружное» [7, с. 224]. «В танцах хороши были г-жа Иогансон — вариация французских кружев и г-жа Жукова смотрелась очень мило в русской. Наши балерины первоначально должны были также принять участие в этом балете, но почему-то не приняли. В общем, балетоманы, конечно, довольны быть не могут, ибо ради танцев, продолжающихся в сложности полчаса, им пришлось бы при посещении “Пилюль” проглатывать четыре часа глупой прозы...» [7, с. 224].

Удивительный тогда был период жизни музыкального театра: публике под привлекательными названиями подавались, если можно так сказать, спектакли-эксперименты, развлекательные коллажи. В одной постановке собирали все театральные жанры. Естественно, что качество отдельных составляющих страдало, и внимательные театралы это замечали. С. Худеков писал, сравнивая хореографические сюиты Петипа с аналогичными постановками в Париже: «Какая громадная разница в дивертисментах... У нас все изящно, все имеет известный смысл, все танцы сообразованы с характером данного им названия. И какое исполнение? Тут даже и сравнения не может быть с парижской феерией» [12, с. 101].

А через несколько месяцев М. Петипа уже работал над сочинением танцевальных картин к очередному возобновлению оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Танцы шли в III и IV действиях оперы: «Сады Наины» и «В царстве Черномора», соответственно. С хореографическими композициями, сочиненными балетмейстером к этой постановке, выстраивается целая история

²⁰ Огонь любви — название роли, в которой выходила Никитина, далее Литавкин выходил в роли Фейерверка.

²¹ Серсо — игра с обручем, который при помощи палочки катают по земле или перебрасывают друг другу, с палки на палку.

²² Ландскнехт — азартная карточная игра.

театральных отношений. Она не нова, но показательна! М. Петипа позже вспоминал: «Несколько лет назад [август 1886 г. — И. П.] мне нужно было поставить в опере “Руслан и Людмила” кавказский танец лезгинку. Мне никогда не приходилось видеть, как ее танцуют, и я попросил одного знакомого офицера привести мне четырех танцоров-черкесов из его полка. Посмотрев их пляску и усвоив их манеру танцевать, я сочинил для оперы “Руслан и Людмила” лезгинку, которую с огромным успехом исполнили г-н Бекефи и моя дочь Мария. Лезгинку эту каждый раз приходилось повторять по требованиям публики» [3, с. 58].

История постановки продолжается в воспоминаниях А. В. Ширяева: «В конце 1904 года, в связи с исполнившимся 100-летием со дня рождения Глинки, в Мариинском театре возобновили “Руслана и Людмилу” в новом роскошном художественном оформлении К. А. Коровина. В прежней постановке “Руслана” танцы были сочинены Петипа и притом очень хорошо. Особенно удалась ему лезгинка, живо напоминавшая подлинную пляску кавказских горцев. Теляковский²³ предложил мне поставить все танцы заново, — ему не хотелось, чтобы в опере остались танцы неугодного ему балетмейстера. Я переставил “танцы чародейств Наины” и кое-что другое, но лезгинку оставил в неприкосновенности, так как сознавал, что лучше того, что дал Петипа, я поставить все равно не смог бы. Помнится, я сам отправился к директору, чтобы настоять перед ним на оставлении в спектакле прежней лезгинки. Однако директор и слушать не хотел о том, чтобы на афише стояло имя Петипа. Скрепя сердце, мне пришлось подчиниться и сочинить новую лезгинку, гораздо менее интересную, чем старая» [8, с. 84]. В этой истории чрезвычайно жаль именно хореографии М. Петипа. После А. Ширяева в «Руслане и Людмиле» (1917) танцы ставил М. Фокин, и этому балетмейстеру, наконец, повезло: его хореография, в большей степени, сохраняется по сей день.

А далее приводим записи отстраненного от дел старого балетмейстера из его дневника за 1904 год. Петипа фиксирует 4 декабря: «В полдень генеральная репетиция оперы “Руслан и Людмила”. <...>. Танцы ужасны. В лезгинке есть что-то испанское, что-то от тарантеллы, но лезгинского ничего нет». На следующий день Петипа пишет: «Директор просил меня подправить лезгинку, сочиненную г-ом Ширяевым для оперы “Руслан и Людмила” я отказался». А последняя запись от 11 декабря, на следующий день после премьерного вечера: «Вчера в опере — новопоставленная лезгинка — великое фиаско. Пишут, что гора родила мышь» [3, с. 102].

В январе 1887 года на сцене Мариинского театра возобновляют оперу Д. Обера «Фенелла» («Немая из Портичи») — романтический спектакль с трагическим

²³ Теляковский Владимир Аркадьевич (1860–1924) — последний директор Императорских театров (1901–1917).

сюжетом и длинной жизнью на русской и европейской сценах (парижская премьера состоялась в 1828 году). Эта опера была необычна тем, что главная героиня не пела, а только мимировала и танцевала. Пантомимные сцены и три танца: гюараш (восточный), болеро и тарантелла были заново сочинены М. Петипа. Однако интерес к постановке был вызван исполнительницей партии Фенеллы. Выхода итальянской виртуозки и талантливой мимистки В. Цукки²⁴ в этой роли ждали с лихорадочным нетерпением, но артистке не удалось поразить зрителей страданиями и горем несчастной немой. Эта неудача была совершенно непредсказуема. Опера прошла всего четыре раза, и ее сняли с репертуара.

Последнее десятилетие XIX века оказалось вершиной творческой деятельности Мариуса Петипа. Несмотря на преклонный возраст — руководителю Императорской балетной труппы шел восьмой десяток, в этот период появляются его лучшие хореографические произведения: «Спящая красавица» (1890, П. И. Чайковский), совместно с Л. Ивановым «Лебединое озеро» (1895, П. И. Чайковский), «Раймонда» (1898, А. К. Глазунов). Также он ставит одноактный анакреонтический балет «Пробуждение Флоры» (1894, Р. Дриго), комедийный балетик «Привал кавалерии» (1896, И. Армсгеймер) и коронационный спектакль «Прелестная жемчужина»²⁵ (1896, Р. Дриго).

Одновременно с балетными постановками балетмейстер работает над танцами в семи операх, самые известные из которых — «Пиковая дама» (1890, П. И. Чайковский), «Дубровский» (1895, Э. Ф. Направник) и «Дон Жуан» (1898, В. А. Моцарт). Остальные произведения сегодня знают в большей степени только специалисты: «Иоанн Лейденский» (1891, Дж. Мейербер), «Гензель и Гретель» (1897, Э. Гумпердинк), «Фра-Дьяволо» (1897, Д. Обер), «Фераморс» (1898, А. Рубинштейн). Естественно, что огромный интерес и полемику современников вызывали новые балеты М. Петипа, а о танцах в перечисленных операх в прессе развернутых сведений не нашлось. На пороге стоял новый век с иными ориентирами, требованиями и произведениями. Лучшие годы творчества балетмейстера прошли при директоре Императорских театров И. А. Всеволожском. Понимание, поддержка и сотрудничество сопутствовали отношениям между этими людьми.

М. Петипа, сочиняя танцы в операх, не был новатором — он со знанием дела, мастерски пользовался лучшими достижениями своих предшественников. Его постановки увлекали свежими композициями (при необходимости он интересовался подлинными народными танцами), живописными группами, особенностями хореографической мысли в многофигурных выходах

²⁴ Цукки Вирджиния (1847–1930) — итальянская виртуозная балерина, гастролировала в России с 1885 по 1888 г.

²⁵ «Прелестная жемчужина» — торжественный одноактный балет по случаю коронации Николая II и Александры Федоровны.

и вариациях. Завсегдатаи петербургских балетных спектаклей ждали и с интересом обсуждали танцевальные картины и выходы в операх. Петипа, со своей стороны, для памяти, коротко отмечал удаchi своих постановок. Вот несколько типичных записей балетмейстера: «танцы произвели большой эффект», «танцы бисировали три раза», «танцам много аплодировали», «танцы имели громадный успех» [13, с. 222] Танцы — не главный, но традиционный элемент в оперном жанре музыкального театра. Особенно, если хореография поставлена талантливо, в соответствии с характером эпизода, с пониманием сюжетного действия. Спектакль только выигрывает от этого, привлекая в театральные кресла не только ценителей оперы, но и поклонников балетного искусства. И деятельность М. Петипа на этом поприще не вызывает никаких сомнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. И. Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. 287 с.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 551 с.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1971. 446 с.
4. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореограф. училища. 1738–1938: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский; отв. ред. и предисл. Е. И. Чесноков. Л.: Ленингр. гос. хореограф. училище, 1938–1939. Т. 1. 380 с.
5. Раппапорт М. Театральная летопись (о танцах в оп. «Марта») // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 3. 18 янв. С. 21.
6. Малкиель М. Вагнер на сцене Мариинского театра. Взгляд в историю // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 65–80.
7. Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905 / науч. ред. и авт. вступ. ст. Н. Л. Дунаева. СПб.: Чистый лист, 2012. 574 с.
8. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 206 с.
9. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Текст: Литературные произведения и переписка. Письма 1879. Т. 8. М.: Музгиз, 1963. 552 с.
10. Премьера оперы «Король Лахорский» // Всемирная иллюстрация. 1882. Т. XXVII, № 3 (679). С. 59.
11. Галлер К. Джоконда // Всемирная иллюстрация. 1883. Т. XXIX, № 7 (735). С. 143–146.
12. Худеков С. Н. Балетная критика и проза: учебное пособие по истории балетной критики: в 3 кн. Кн. 1: Балетная критика: статьи 1860-х – 1890-х годов. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 186 с.

13. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / вступ. ст., коммент. С. А. Конаев. М.: Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 224 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I.* Mastera baleta. L.: Iskusstvo, 1937. 287 s.
2. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
3. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avt. primech. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1971. 446 s.
4. Materialy po istorii russkogo baleta: 200 let Leningr. gos. khoreograf. uchilishcha. 1738–1938: v 2 t. / sost. M. Borisoglebskij; otv. red. i predisl. E. I. Chesnokov. L.: Leningr. gos. khoreograf. uchilishche, 1938–1939. T. 1. 380 s.
5. *Rappaport M.* Teatral'naya letopis' (o tancakh v op. «MartA») // Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik. 1859. № 3. 18 yanv. S. 21.
6. *Malkiel' M.* Wagner na scene Mariinskogo teatra. Vzgljad v istoriyu // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 3. S. 65–80.
7. *Skal'kovskij K. A.* Stat'i o balete: 1868–1905 / nauch. red. i avt. vstup. st. N. L. Dunaeva. SPb.: Chistyj list, 2012. 574 s.
8. *Shiryaev A. V.* Vospominaniya. Stat'i. Materialy. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 206 s.
9. *Chajkovskij P. I.* Polnoe sobranie sochinenij Tekst: literaturnye proizvedeniya i perepiska. Pis'ma 1879. T. 8. M.: Muzgiz, 1963. 552 s.
10. Prem'era opery «Korol' Lakhorskiy» // Vsemirnaya illyustraciya. 1882. T. XXVII, № 3 (679). S. 59.
11. *Galler K.* Dzhokonda // Vsemirnaya illyustraciya. 1883. T. XXIX, № 7 (735). S. 143–146.
12. *Khudekov S. N.* Baletnaya kritika i proza: uchebnoe posobie po istorii baletnoj kritiki: v 3 kn. Kn. 1: Baletnaya kritika: stat'i 1860-kh – 1890-kh godov. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 186 s.
13. Marius Petipa. «Memuary» i dokumenty / vstup. st., komment. S. A. Konaev. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Bakhrushina, 2018. 224 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пушкина И. А. — доц. каф. балетоведения; pushkina.spb@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pushkina I. A. — Ass. Prof. of the Chair; pushkina.spb@yandex.ru

УДК 792.8

ЕКАТЕРИНА ВАЗЕМ — ПЕДАГОГ ИМПЕРАТОРСКОГО
ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА
(Часть I)

Федорченко О. А.¹

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

Статья посвящена педагогической деятельности Екатерины Вазем в Императорском петербургском Театральном училище. По окончании сценической карьеры бывшая прима-балерина на протяжении десяти лет преподавала в средних классах балетного отделения; у нее учились Матильда Кшесинская, Юлия Седова, Анна Павлова и др. В статье предпринята попытка исследовать педагогическое мастерство балерины: изучить деятельность Вазем в качестве преподавателя, выявить особенности ее балетного класса, определить уровень и качество обучения. Статья написана на основе архивных документов и мемуаров артистов балета.

Ключевые слова: Екатерина Вазем, Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Санкт-Петербург, Императорское Театральное училище, балетная педагогика.

EKATERINA VAZEM AT THE IMPERIAL THEATER SCHOOL
IN ST. PETERSBURG (Part I)

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Ploshchad, 5. St. Petersburg, 191011, Russian Federation.

The article is devoted to the pedagogical activities of Ekaterina Vazem at the Imperial Theater School in St. Petersburg. After her stage career ended, the former prima ballerina taught in the middle classes of the ballet department for 10 years; she taught Matilda Kshesinskaya, Julia Sedova, Anna Pavlova and others. The article attempts to investigate the ballerina's pedagogical skills: to study Vazem's activity as a teacher, to identify the peculiarities of her ballet class, to determine the level and quality of teaching. The article is written on the basis of archival documents and memoirs of ballet dancers.

Keywords: Ekaterina Vazem, Matilda Kshesinskaya, Anna Pavlova, St. Petersburg Imperial Theater School, ballet pedagogy.

Балерина Екатерина Оттовна Вазем по окончании сценической карьеры в 1884 году десять лет (с 1886 по 1896 г.) преподавала в Императорском Театральном училище в Санкт-Петербурге. Ее ученицами были балерины Матильда Кшесинская, Вера Трефилова, Юлия Седова, Анна Павлова, Агриппина Ваганова и др. После Великой Октябрьской социалистической революции 1917 года она давала частные уроки артистам балета бывшего Мариинского театра, которые в числе прочих посещали Елена Люком, Ольга Спесивцева, Елизавета Гердт, Эльза Вилль, Мария Кожухова. Блестящая академическая балерина, она нашла себя на педагогическом поприще. Если класс Вазем профессиональным артистам довольно обстоятельно описан в воспоминаниях Михаила Михайлова [1, с. 63–66], то ее педагогическая деятельность в Театральном училище практически не исследована. Краткие воспоминания о Вазем как педагоге средних классов оставили ее звездные ученицы Матильда Кшесинская [2] и Агриппина Ваганова [3].

Единственную попытку охарактеризовать деятельность Вазем в Театральном училище предприняла Вера Красовская. В главе о творчестве балерины [4] в многотомной «Истории русского балета» Красовская кратко говорит о педагогической деятельности балерины, основываясь на мемуарах самой Екатерины Вазем: «Она продуманно ставила задачи, которые являлись и до сих пор являются основой русской школы танца» [4, с. 410]. Современный исследователь истории балетной педагогики П. А. Силкин написал статью об адажио на середине, которое исполнялось в классе Екатерины Вазем [5].

Цель данной статьи — изучить 10-летнюю педагогическую деятельность Екатерины Вазем в Императорском Театральном училище. Автором статьи были проанализированы экзаменационные ведомости, постановления Конференции Императорского Театрального училища за 1886–1896 годы, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (фонд 498).

Невозможно было бы написать эту статью без обращения к мемуарам самой Е. О. Вазем. О своем педагогическом опыте она поведала в заключительной главе своих «Записок» [7], опубликованных в 1937 году и переизданных в 2009-м со значительными (примерно 30 % от изначального текста) сокращениями. Оригинал воспоминаний Екатерины Вазем хранится в фонде «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства [7]. Содержащиеся в тексте рукописи интересные подробности о педагогической работе и причинах увольнения, изъятые из публикации 1937 года, в данной статье вводятся в научный оборот впервые.

16 февраля 1884 года в петербургском Большом театре состоялся прощальный бенефис Екатерины Вазем, на котором балерина, по ее словам, «окончательно откланялась публике» [6, с. 183]. Вазем не испытывала сожаления

от окончания исполнительской карьеры, по крайней мере, так она говорит в своих мемуарах: «Я порядком устала, и давно подумывала об отдыхе» [6, с. 183]. Отдых продлился два года: артистка активно читала, посещала театры... Спустя два года ей надоело сидеть сложа руки, и она «была непрочь взяться за какую-нибудь работу, подходившую... знаниям и умению» [6, с. 205–206]. У балерины был в активе уникальный исполнительский опыт, которым она могла поделиться с новым поколением танцовщиц. Балетное отделение Императорского Театрального училища было лучшим приложением ее сил.

В 1886 году сложил с себя обязанности преподавателя средних женских классов в Театральном училище Мариус Петипа; его должность была предложена Екатерине Вазем. «В то время, — вспоминала балерина, — должность управляющего петербургским Театральным училищем... занимал А. П. Фролов, старый любитель балета и мой давнишний знакомый Фролов стал меня упрашивать, на этот раз определенно предлагая занять его [Петипа] место. Я согласилась и с осени того же года вступила в состав преподавателей училища» [6, с. 206].

Рассказ Вазем подтверждают документы Российского государственного исторического архива (РГИА). В Фонде Императорского Театрального училища находится личное дело преподавателя Екатерины Вазем-Гриневой [8]. Ее приглашению предшествовала переписка с администрацией училища о возможности занять место преподавателя. 21 июня 1886 года находившаяся за пределами Петербурга Вазем прислала телеграмму, что она согласна принять предложение [8, л. 2]. И лишь после ее личного согласия началось официальное делопроизводство; приказ о принятии ее на службу вышел несколько дней спустя, 27 июня 1886 года: «Вследствие просьбы балетмейстера Петипа об освобождении его от обязанностей преподавателя балетных танцев в Императорском С. Петербургском Театральном училище, на половине воспитанниц..., уволить г. Петипа от означенной обязанности, а на его место определить с 1 сентября сего года артистку Императорских театров Екатерину Вазем-Гриневу согласно изъявленному ею желанию, с назначением ей того же жалованья, какое производилось г. Петипа, т. е. по тысяче рублей в год» [8, л. 1].

Вазем еще до прихода в училище поставила обязательным условием наличие в ее классе концертмейстера. «Не забудьте о музыканте» [8, л. 2], — пишет она в телеграмме. Как правило, педагоги сами аккомпанировали себе на скрипке во время уроков, так как за совмещение обязанностей концертмейстера «играющие» педагоги получали прибавку к жалованью в размере 300 руб. в год. Порой учитель, увлеченный игрой, не мог уделить достаточно времени воспитанникам (судя по многочисленным воспоминаниям, Лев Иванов, педагог младших женских классов, к примеру, любил скрипку больше учениц [2, с. 22]). В требовании Вазем назначить концертмейстера в ее класс

видна требовательность будущего педагога, для которого важно не отвлекаться на «музичирование», но видеть весь класс.

1 сентября 1886 года Е. О. Вазем вошла в свой первый класс. 39 учениц сделали вежливый реверанс педагогу и встали к палке. Какой же класс получила балерина? В личном деле Вазем-педагога список учениц отсутствует, в нем отражено лишь движение по службе. Ответ на этот вопрос дало изучение экзаменационных, или «экзаменных», как они назывались в конце XIX века, ведомостей.

Весной 1886 года, накануне прихода Вазем в школу, состоялись экзамены во всех классах Императорского Театрального училища, в том числе в женских классах, которые вели Л. Иванов и М. Петипа. Обращает на себя внимание наполненность классов учащимися: у Иванова по списку значилось 40 учениц [9, л. 4–4 об.], у Петипа — 41 [9, л. 78]. По составу это были: казенные воспитанницы (на полном государственном обеспечении), своекоштные воспитанницы (те, которые жили в училище, но за которых платили родители или попечители), приходящие ученицы и ученицы «на испытании». Из 81 ученицы по результатам экзаменов составили класс, в который зачислили 39 учениц. Этот класс и поручили Е. Вазем.

В класс были отобраны девушки в возрасте от двенадцати до восемнадцати лет. 29 учениц были воспитанницами Петипа, 10 — пришли из класса Иванова. На первый взгляд, класс Вазем получился достаточно ровным; средний балл оценок класса перед началом занятий у Е. Вазем был равен «4». Отличницами были Вера Иванова и Мария Ниман, средний балл Веры Горской и Матильды Кшесинской равнялся «4,5»; 25 учениц имели оценку «4», средний балл оставшихся (в большинстве своем приходящих учениц) составлял «3,5» и «3».

Пришедшие от разных педагогов (например, Иванова, Ниман и Горская — от Л. Иванова, Кшесинская — от М. Петипа.), девушки были и выучены по-разному. Программы, в которых бы четко прописывались изучаемые в каждом классе движения, в то время отсутствовали. «В отношении преподавания не существовало каких-либо определенных, систематически разработанных и научно обоснованных правил, — писала Вазем. — Программы предусматривали только распределение темпов, составлявших балетную науку, между младшим, средним и старшим классами. В остальном все зависело от усмотрения и искусства самого преподавателя. Всякий преподаватель учил, как умел» [6, с. 207]. И в самом деле, в «Своде программ преподавания» за 1887 год задачи перед педагогом ставились весьма общие: «В младшем классе: практическое изучение позиций и батманов с их подразделениями. В среднем классе: продолжение упражнений в позициях и батманах. Экзерциции, способствующие к развитию силы и грации в корпусе, руках, ногах. В старшем классе: продолжение экзерциций, упражнения в медленных па (adagio). Упражнения в скорых па (allegro), изучение образцовых балетных па» [10, л. 6 об. – 7].

Принято считать, что Е. Вазем преподавала в средних классах. Однако, начиная с 1889 года, в ведомостях и постановлениях Конференции Театрального училища «класс г-жи Вазем» называют «старшим классом на женской половине». Дело в том, что в Императорском Театральном училище отсутствовала привычная нам сегодня система нумерации классов с первого по восьмой в соответствии с количеством лет обучения. В балетном отделении было пять классов. I класс был «младшим»; в нем занятия вел А. И. Облаков, как правило, два года. После I переходили во II класс к Л. Иванову, у которого обучение длилось один–два года, в нем воспитанницы начинали осваивать программу средних классов. «Полноценный» средний класс обозначался цифрой III, в нем учила Е. Вазем (год или два). IV и V классы считались старшими. IV класс можно назвать «усиленным средним классом», или «облегченным старшим классом»; М. Кшесинская считала его «переходным к старшему, уже виртуозному танцу класса Иогансона» [2, с. 23]. IV класс был в «зоне ответственности» Е. Вазем, в нем воспитанницы проводили год или два. Из IV класса некоторые ученицы (не проявившие больших способностей) выпускались на сцену, остальные же переходили к Х. Иогансону (один–два года), который готовил воспитанниц к окончательному выпуску из Театрального училища. Таким образом, Е. Вазем занималась с ученицами средних и старших классов.

Преподавание в средних классах всегда считалось самым ответственным и непростым. Вазем писала: «В среднем классе танцовщица получает хореографическую подготовку в собственном смысле, на основе которой ей потом придется завершать свое мастерство. Младший класс сообщает первоначальные, элементарные знания — так сказать, азбуку танца, старший оперирует с учениками, технически достаточно подготовленными к высшей хореографической школе, на среднем же лежит все бремя развития их сил и сообщения им возможности проходить эту школу с максимальной плодотворностью» [6, с. 208].

Именно в классе Е. Вазем воспитанницы начинали осваивать трудности классического танца, в том числе упражнения на пальцах, которым в 1880-е годы, по словам педагога, «не придавалось... первенствующего значения. ...Они допускались только в старшем классе, в младшем же и среднем о них ни учившие, ни учившиеся не могли и думать» [6, с. 207]. Таким образом, Вазем произвела небольшую «техническую революцию» в системе преподавания, введя упражнения на пуантах уже в средних классах. Первая знаменитая ученица Вазем, М. Кшесинская, впоследствии писала: «Ее урок начинался с экзерсисов у палки, потом на середине адажио и аллегро. Па были не очень сложные — аттитюд, арабески, прыжки, заноски, движения на пальцах, па де бурре, перекидные, содебаск — все те основные па, которые остались и теперь при всей изощренности новой техники. Вазем обращала внимание на правильную постановку ноги на пальцах, что имеет очень большое

значение, и на выворотность» [2, с. 23]. Другая ученица, А. Ваганова, добавляла, что учила Вазем «самым крутым образом», а ее уроки «вырабатывали в ногах силу» [3, с. 37].

Педагоги, которые вели уроки до прихода в Театральное училище Е. Вазем, следовали «механическому способу преподавания»: «Преподаватель ограничивался только показом темпов, заставляя учеников повторять их за ним, подобно обезьянам, и механически их запоминать и заучивать» [6, с. 210]. Такой метод обучения Вазем категорически отрицала. Сама она была приверженницей «аналитической педагогики»: «Я строго поставила себе за правило при задании своим ученицам новых для них темпов обязательно вскрывать перед ними их сущность, подробно рассматривая все составляющие их части и инструктируя, как по физиологическим или эстетическим законам должны держаться участвующие в движении члены тела. Этим я добивалась у учениц сознательного отношения к задаваемым им мною упражнениям, которое служило разумным основанием их работы на протяжении их последующей артистической деятельности» [6, с. 210].

Вазем осуждала сложившуюся практику, когда педагог уделяет внимание лишь лучшим ученицам: «Я абсолютно не допускала такого положения вещей, чтобы, — как это сплошь и рядом наблюдается у других преподавателей, — он занимался с одной-двумя ученицами, другие же спокойно стояли бы и отдыхали. У меня всегда были заняты все ученицы без исключения» [6, с. 211].

В «Записках балерины» Вазем не писала с какими трудностями ей пришлось столкнуться, как была организована работа в классе, в котором одновременно учились почти сорок человек! Кое-что проскальзывает между строк воспоминаний — ремарка, что нелегко следить за большим классом: «Хорошо, если преподаватель наделен надлежащей внимательностью и способностью охватывать взором всю массу стоящих перед ним учеников» [6, с. 210]. Умение Вазем контролировать всех учеников поражало, Ваганова свидетельствовала: «Каким бы большим ни был бы класс, Вазем все видела, никто не ускользал от ее взгляда» [3, с. 37].

Класс Вазем можно было бы назвать «силовым»; педагог вела урок в быстром темпе и весьма интенсивно: «Я сменяла одно задание другим, не давая ученицам, если можно так выразиться, “ни отдыха, ни срока”. Многим из них это было сначала, от непривычки, очень трудно» [6, с. 211]. Вазем оценивает себя объективно, без излишней комплиментарности: «Вообще мой класс всегда считался трудным» [6, с. 211], «я была очень строга» [7, л. 207].

Тем интереснее взглянуть на первые результаты педагога. Конечно, надо принять во внимание, что первый год любой новой деятельности, каковой для Вазем являлась педагогика, стоит расценивать как вводный или «установочный», нельзя ожидать сразу быстрых и блестящих результатов. Вазем, по словам Вагановой, «сразу ошеломляла учащихся. ...Неспособные...

попадали в тяжелое положение, так как постичь всей премудрости хореографического искусства по своим природным данным не могли» [3, с. 37]. Понятно, что за один год было сложно исправить недостатки «апатичного» учения Л. Иванова, поэтому проставленные Вазем оценки отражают реальный уровень подготовки воспитанниц.

Результаты первого годового экзамена класса Вазем, состоявшегося 1 мая 1887 года, действительно, удивляют. Все вышесказанное (о сложности класса и строгости педагога) находит свое подтверждение. Средний балл класса после первого года обучения у Вазем составил «2,7»! Из 39 учениц 14 получили «2», 4 — «2,5», 16 — «3», 3 — по «3,5», одна (Вера Иванова) — «4» и одна (Матильда Кшесинская) — «4,5». Такое резкое падение успеваемости, конечно, объясняет и строгость нынешнего педагога, и чрезмерная мягкость и доброта предыдущих учителей: общеизвестны высказывания Матильды Кшесинской и Агриппины Вагановой о невысоком уровне преподавания Льва Иванова и его чрезвычайной доброте.

Строгость Вазем подтверждают ежегодные экзаменационные ведомости. С 1888 года Театральное училище перешло на 12-балльную систему оценок, где 12 баллов соответствовали оценке «отлично», 11–10 — «хорошо», от 9 до 7 — «удовлетворительно», 6 баллов и менее — «неудовлетворительно». Она никогда не завышала оценки, наивысший баллставляла редко, не боялась также ставить и низкие оценки. В классе Вазем практически не было отличниц, высший балл за время обучения у Вазем получили лишь двое — Вера Иванова (в 1889 г.) и Мария Эрлер (в 1891-м). 11 баллов за 9 лет преподавательской деятельности Вазем получили 7 учениц.

Таблица 1. Средний балл класса Е. О. Вазем (по результатам ежегодных экзаменов)

Год	Количество учениц в классе	Средний балл класса	Лучшие ученицы (баллы)
1887	39	2,7	Матильда Кшесинская (4,5) Вера Иванова (4)
1888	36	8,1	Анна Носкова, Вера Иванова, Ольга Леонова (11)
1889	30	7,8	Вера Иванова (12) Ольга Леонова (11)
1890	24	7,8	Ольга Чумакова (11) Мария Эрлер (10)
1891	23	8,4	Мария Эрлер (12) Матрена Конецкая (11)
1892	20	9,7	Вера Трефилова, Матрена Конецкая, Луиза Борхарт (10 баллов)
1893	19	8,4	Елена Ильина, Анна Леонова (10)
1894	18	8,5	Юлия Седова, Софья Репина, Станислава Белинская (10)

1895	15	8,1	Юлия Седова (11) Станислава Белинская (10)
1896	16	8,1	Пять учениц получили по 9 баллов (в т. ч. Анна Павлова)

Из таблицы видно, что за десять лет, когда Вазем преподавала в Театральном училище, все же произошла некоторая «оптимизация»: количество учениц в классах сократилось до приемлемого (15–18 учениц в одном классе).

Как правило, девушки в классе Вазем обучались 2–3 года. Иногда сроки сокращались: именно так произошло с Матильдой Кшесинской, которая училась у Вазем только один год (с 1886 по 1887). Вазем сама настояла на переводе Кшесинской в старший класс к Х. Иогансону: «Матильда Кшесинская ... поступила в мой класс подготовленной значительно лучше своих товарок. Она была очень старательной ученицей и относилась чрезвычайно внимательно ко всем моим замечаниям. Мне вскоре стало ясно, что по своим успехам она, несомненно, переросла средний класс и теряет в нем время, и я возбудила вопрос о переводе ее, в виде исключения, в старший класс к Иогансону. Она прочилась у меня всего какой-нибудь год» [7, л. 206].

Еще одна известная танцовщица, которая провела в классе Вазем лишь один год, — Агриппина Ваганова. Оценки, полученные четырнадцатилетней Вагановой на экзамене у Е. Вазем (9 баллов), можно считать очень высокой оценкой. «Жесткость и угловатость своих непослушных, по собственному признанию, костлявых рук, Ваганова преодолевала и в школе, и на сцене, так до конца и не сумев устранить этот природный недостаток» [12, с. 18]. Сама Вазем отметила и внимательное отношение к замечаниям педагога, и старательность ученицы, и несомненные успехи, сделанные ею за год. Вазем видела быстрый прогресс пытливой ученицы и ее желание учиться и, вероятно, надеялась на прогресс Вагановой в классе Х. Иогансона.

Не всегда из класса Вазем ученицы переходили к Иогансону. Порой ученица не проявляла никаких способностей: «Бывали случаи, что из класса Вазем прямо переводили в театр, так как дальше учить бездарных не имело смысла, а принимали на сцену всех» [3, с. 37].

Удалось установить имена пятнадцати артисток, выпущенных на Императорскую сцену из класса Екатерины Вазем (см.: табл. 2). Среди них нет знаменитостей, но большинство составили костяк труппы, влились в прославленный петербургский кордебалет и принимали участие в исторических премьерах «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера», «Раймонды». Поэтому все же усомнимся в мнении А. Вагановой о «вынужденно» выпущенных из класса Вазем слабых ученицах («Эти артистки больше напоминали статистов, чем танцовщиц» [3, с. 37]).

Не все эти выпускницы остались в кордебалете. Крепкие профессиональные знания, полученные в классе Вазем, позволили некоторым продвинуться по служебной лестнице: Любовь Тимирева закончила службу в звании корифейки; пятеро (Антонина Яковлева, Александра Михайлова, Анна Рош, Таисия Касаткина, Анна Эрлер) выдвинулись из кордебалета и, пройдя стадию корифеек, дослужились до звания вторых танцовщиц.

Таблица 2. Список учениц, выпущенных из класса Е. О. Вазем и принятых в Мариинский театр

Год выпуска	Фамилия	Кол-во лет в классе	Отметка при выпуске	Награда при выпуске	Карьера в театре
1887	Надежда Ковалева	1	2,5 (по 5-балльной системе)		Определена в кордебалет с жалованием в 600 руб. в год. Служила по год смерти, 1889.
1887	Надежда Ситникова	1	3 (по 5-балльной системе)		Определена в кордебалет с жалованием в 600 руб. в год. Уволена в 1904-м по болезни.
1887	Антонина Яковлева	1	2 (по 5-балльной системе)		Определена в кордебалет с жалованием в 600 руб. в год. 1896-й — переведена в корифейки, 1904-й — переведена в разряд вторых танцовщиц. Уволена в 1907-м.
1888	Ольга Курочкина	2	7	«Похвальный лист за успехи в науках отличные и в балетных танцах удовлетворительные»	Определена в кордебалет. Уволена в 1896-м по болезни.
1888	Александра Михайлова	2	Экзамен не сдавала	«Похвальный лист за успехи в науках отличные и в балетных танцах удовлетворительные»	Определена в кордебалет, в 1895-м переведена в корифейки, в 1907-м — в разряд вторых танцовщиц.
1888	Александра Семенова	2	7		Определена в кордебалет. Уволена на пенсию в 1908-м.
1889	Вера Васильева	3	7		Определена в кордебалет, в 1892-м уволилась «по семейным обстоятельствам».
1889	Анна Рош	3	8		Определена в кордебалет, дослужилась до положения артистки 2-го разряда. Уволена на пенсию в 1908-м. В 1918-м поступила в МАЛЕГОТ артисткой миманса.

1890	Таисия Касаткина	3	7	«...За отличные успехи по общеобразовательным предметам выдать награду книгу...»	Определена в кордебалет, но в том же году переведена в корифейки, в 1903-м переведена во вторые танцовщицы. Уволена в 1908-м на пенсию.
1891	Мария Давыдова	2	6	«Выдать аттестат со 2-й наградой...»	Определена в кордебалет. Уволена в 1897-м по болезни.
1891	Ольга Киль	2	7	«Выдать аттестат со 2-й наградой...»	Определена в кордебалет. Уволена в 1909-м на пенсию.
1891	Мария Маслова	2	8	«Выдать аттестат со 2-й наградой...»	Определена в кордебалет. На службе по год смерти, 1902.
1891	Анна Эрлер	2	8	«Выдать аттестат со 2-й наградой...»	Зачислена в кордебалет, в 1896-м переведена в корифейки, в 1904-м — во вторые танцовщицы. Уволена в 1909-м на пенсию «по сокращению штатов».
1892	Мария Ермолаева	2	7		Определена в кордебалет. Уволена в 1896-м «за продолжительную неявку на службу».
1896	Любовь Тимирева	2	8		Зачислена в кордебалет, в 1901-м переведена в корифейки. Уволена на пенсию в 1915-м.

Драматичная судьба ожидала трех учениц Вазем из ее первого «набора»: вольноприходящие Дестомб и Григоренко получили на экзамене неудовлетворительные «шестерки», а Алексеева — «семерку». Их в труппу не приняли. Решение Конференции Театрального училища было безжалостно: «...не подлежали по успехам в учебных занятиях к определению в балетную труппу, выпустить из Училища с выдачею надлежащего свидетельства» [13, л. 2]. Восемь лет, отданные учебе танцу, пропали даром: за это время воспитанницы не получили достойного общего образования, не научились какой-либо другой профессии. Вазем сокрушалась по этому поводу: «Нельзя же было, в самом деле, продержав девушку в Театральном училище до шестнадцати лет, т. е. отняв у нее лучшие годы для обучения какому-нибудь другому делу, выбрасывать ее вдруг на улицу без всяких видов на определенный заработок. Ведь, если речь шла о ее “неспособности” к танцам, вопрос о ее оставлении в училище должен был быть поднят гораздо раньше, но, во всяком случае, не теперь» [6, с. 213]. Но в тот момент Екатерина Вазем преподавала лишь первый год. Вероятно, она не решилась оспорить решение Конференции Театрального училища; к тому же она ждала ребенка (сын, Николай Насилов, родится в 1887-м).

При схожей ситуации Вазем горячо вступилась за Марию Скорсюк, которую через год, в 1888-м, попытались исключить из Театрального училища (опять же с формулировкой «за неспособность»). Скорсюк попала в класс Вазем в 1886-м из класса Л. Иванова с «четверкой». Через год на первом экзамене

она получила «тройку», которую, учитывая строгость педагога, можно считать очень хорошей оценкой. Далее случилась ситуация, описанная Вазем в мемуарах: «В один прекрасный день, после весенних экзаменов, когда ей уже было лет шестнадцать, в конференции был поднят вопрос о ее исключении из училища. ...Я горячо вступилась за Скорсюк, доказывая председателю несправедливость и даже жестокость предлагаемой им меры. ...После длинных споров мне удалось добиться назначения Скорсюк переекзаменовки. Тогда я сказала Скорсюк, чтобы при исполнении задаваемых ей «па» она танцевала их, как выйдет, но только бы не останавливалась. Лучше было танцевать явно неверно, но гладко — ведь ареопаг экзаменаторов из чиновников в танцах не понимал абсолютно ничего и мог судить об экзаменующемся только по общему впечатлению. Мой совет Скорсюк очень пригодился. Ее переекзаменовка прошла как по маслу, и она была оставлена в училище» [6, с. 213–214]. В итоге Мария Скорсюк получила достойную «девятку» [14, л. 125] и была переведена в класс Х. Иогансона, который закончила через два года с оценкой «десять» [15, л. 91] и второй наградой [13, л. 32]. На Императорской сцене она заняла видное место характерной танцовщицы, исполнявшей «экзотические» танцы, подтвердив высокое мнение Е. О. Вазем о ее способностях.

(Продолжение следует.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. 316 с.
2. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 416 с.
3. Ваганова А. Я. Отрывки воспоминаний // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С 21–62.
4. Красовская В. М. Мастера петербургской сцены. Е. О. Вазем // Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 407–411.
5. Силкин П. А. Из педагогического наследия Е. О. Вазем: маленькое «адажио» на середине зала // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 268–273.
6. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. Л.; М.: Искусство, 1937. 246 с.
7. Мемуары Вазем. Фонд Н. Насилова // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (СПбГМТМиИ) ГИК. 12595/1. ОРУ 12252.
8. Дело правления Императорского С.-Петербургского Театрального Училища об определении артистки Екатерины Вазем-Гриневой преподавательницей

- балетных танцев в Училище на половине воспитанниц // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3833.
9. Конференция Училища и ее постановления. Часть II экзаменационные списки. 1886 // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3803.
 10. О распределении занятий по наукам и искусствам в Санкт-Петербургском Театральном училище, представляющее свод программ преподавания // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3930.
 11. Дело о канцелярии училища и ее постановлениях, а также о приеме и выпуске воспитывающихся. Часть II. Экзаменные списки 1887 // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3884.
 12. Красовская В. М. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 224 с.
 13. О конференции училища и ее постановления с 1888 г. по 1917 // Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3953-б.
 14. О конференции Училища и ее постановления. Часть II — экзаменные списки 1888 // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3954.
 15. Экзаменные списки по балетному отделению 16 марта 1890 года // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 4129.

REFERENCES

1. *Mikhaylov M.* Zhizn' v balete. L.; M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
2. *Kshessinskaya M.* Vospominaniya. M.: ART, 1992. 416 s.
3. *Vaganova A.* Otryvki vospominaniy // Agrippina Yakovlevna Vaganova. L.; M.: Iskusstvo, 1958. S. 21–62.
4. *Krasovskaya V.* Mastera peterburgskoy stzeny. E O. Vazem // *Krasovskaya B.* Russky baletny teatr vtoroy poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. S. 407–411.
5. *Silkin P.* Iz pedagogicheskogo naslediya E. O. Vazem: malen'koye adagio na seredine zala // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy.* 2012. № 1 (27). S. 268–273.
6. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny sankt-peterburgskogo Bolshogo teatra. L.; M.: Iskusstvo, 1937. 246 s.
7. *Memuary Vazem.* Fond N. Nasilova // Sankt-peterburgsky gosudarstvenny musey teatral'nogo i musykal'nogo iskusstva. GIK. 12595/1. ORU 12252.
8. Delo pravleniya Imperatorskogo S.-Peterburgskogo Teantal'nogo Uchilitscha ob opredelenii artiskti Ekateriny Vazem-Grinevoy prepodavatel'nitsei baletnih tanzev v Uscilitsche na polovine vospitanniz // R GIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 3833.
9. Konferenzia Uchilitscha i ee postanovleniya. Ch. II ekzamennye spiski. 1886 // R GIA. F 498. Op. 1. Ed. hr. 3803.

10. O raspredelenii zanyatij po naukam i iskusstvam v Sankt-Peterburgskom Teatral'nom Uchilitsche, predstavlyashee svod programm prepodavaniya // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 3930.
11. Delo o kanzelyarii uchilitscha i ee postanovleniyah, a takze o prieme i vyipuske vospityvajuschikhsya. Tchast' II. Ekzamennye spiski 1887 // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 3884.
12. *Krasovskaya V. M. Agrippina Yakovlevna Vaganova*. L.: Iskusstvo, 1989. 224 s.
13. O konferenzii Uchilitscha i ee postanovleniuh s 1888 goda po 1917 // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 3953-6.
14. O konferenzii Uchilitscha i ee postanovleniua. Chast' II — ekzamenniye spiski 1888 // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 3954.
15. Ekzamennye spiski po baletnomu otdeleniju 16 marta 1890 goda // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. hr. 4129.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91; 78.085.5

ОТ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЙ СБОРНОЙ ПАРТИТУРЫ К АВТОРСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ: «ТАНЦЕМАНИЯ» ПЬЕРА ГАРДЕЛЯ И ЭТЬЕННА МЕГЮЛЯ

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья посвящена рассмотрению музыкально-драматургических особенностей партитуры комедийного балета-пантомимы «Танцемания» — спектакля, поставленного балетмейстером Пьером Гарделем на музыку Этьенна Мегюля в 1800 году в Парижской опере. Отмечается двойственность ракурсов музыкального рассмотрения «Танцемании» как сферы проявления музыкальных опытов хореографа (подбора музыки для партитуры балета, участия в спектакле в роли скрипача) и как новой области, расширяющей творческий диапазон и выявляющей новые грани таланта Э. Мегюля — вокального, по складу дарования, композитора, автора опер и революционных песен. Освещаются основные направления жанровых приоритетов творчества П. Гарделя периода Великой французской революции 1789–1799 годов. Выявляются особые приемы музыкальной драматургии, примененные в совместной работе композитора и балетмейстера по подбору музыки: включение фрагментов симфоний Й. Гайдна в партитуру «Суда Париса», использование цитат в «Танцемании». Выявляются обстоятельства, обусловленные влиянием балетной традиции, усложнившие установление авторства балетных партитур Мегюля. Исследуются жанровые и драматургические особенности музыкального текста «Танцемании»: отмечаются музыкальные приемы, направленные на поддержку и иллюстрацию пантомимического действия (использование повторяющихся мотивов, выстраивание структурно-композиционного решения в соответствии с разворачиванием действия). Отмечается особая драматургическая роль цитаты (мелодии «Гавота Вестриса»), способствующей «разъяснению»

центрального момента сюжета. Выявляется роль Э. Мегюля как зачинателя традиции создания авторской балетной партитуры с включением заимствований из произведений театральной и танцевальной музыки, поддержанной в дальнейшем учеником и последователем Мегюля Фердинандом Герольдом.

Ключевые слова: балет, музыка балета, композиторское творчество в балете, Пьер Гардель, Этьенн Мегюль, «Танцемания», музыкальная драматургия балета, музыкальные цитаты, Гавот Вестриса.

FROM THE CHOREOGRAPHER'S COMBINED SCORE
TO THE AUTHOR'S MUSICAL WORK: *DANCEMANIA*
BY PIERRE GARDEL AND ÉTIENNE MÉHUL

Bezuglaia G. A.¹

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

The article is devoted to the consideration of the musical and dramatic features of the score of the comedy pantomime ballet *Dancemania*, a performance staged by choreographer Pierre Gardel to the music of Étienne Méhul in 1800 at the Paris Opera. The duality of perspectives on the musical consideration of *Dancemania* is noted: a) as a sphere of manifestation of the choreographer's musical experiences - selection of music for the ballet score, participation in the performance as a violinist; b) as a new area that expands the creative range, revealing new facets of E. Méhul's talent – vocal, by type of giftedness, composer, author of operas and revolutionary songs. The main directions of the genre priorities of P. Gardel's creativity during the period of social and political transformations of the French Revolution of 1789–1799 are covered. Special techniques of musical dramaturgy are identified, used in the joint work of the composer and choreographer on the selection of music: the inclusion of fragments of J. Haydn's symphonies in the score of "The Judgment of Paris", the use of quotes in *Dancemania*.

The circumstances determined by the influence of the ballet tradition are revealed, which complicated the establishment of the authorship of Méhul's ballet scores. The genre and dramaturgical features of the musical text of *Dancemania* are explored: musical techniques aimed at supporting and illustrating pantomimic action are noted (the use of repeating motifs, building a structural and compositional solution in accordance with the unfolding of the action). The special dramatic role of the quotation (the melody of "Gavotte de Vestris") is noted, helping to "clarify" the central point of the plot. The role of E. Méhul is revealed as the founder of the tradition of creating an original ballet score with

the inclusion of borrowings from works of theater and dance music, which was later supported by Méhul's apprentice and follower, Ferdinand Hérold.

Keywords: ballet, ballet music, composer's creativity in ballet, Pierre Gardel, Étienne Méhul, *Dancemania*, musical dramaturgy of ballet, music quotes, Gavotte de Vestris.

Как известно, в европейском театре рубежа XVIII–XIX столетий абсолютное главенство при разработке всех компонентов спектакля, включая музыкальный, всецело принадлежало хореографу-постановщику. Вследствие этого изучение балетной музыки указанной эпохи неизбежно сопряжено с рассмотрением музыкальной составляющей не только композиторской, но и балетмейстерской работы. В этой связи особый интерес представляет фигура Пьера Гарделя (1758–1840), возглавившего балет Парижской оперы в 1787-м и сохранившего творческий потенциал на протяжении сорока лет французской истории.

П. Гардель и музыка. Для исследований в области балетной музыки творчество Гарделя представляет интерес вследствие общепризнанной музыкальности этого выдающегося хореографа. Исторические документы, а также свидетельства современников сообщают о том, что Гардель был компетентным музыкантом, сведущим как во владении скрипичными исполнительскими навыками¹, так и в работе по подготовке партитур балетов². Младший современник Гарделя, балетмейстер Артур Сен-Леон отмечал в этой связи: «Его вкус к музыке и глубокие познания проявляются во многих пьесах, которые он выбирает для своих балетов. Мелодии, которые он черпал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и т. д., были превосходно связаны с мелодиями, предоставленными ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и т. д.» [1, р. 24]. Гардель активно сотрудничал и с композиторами при подготовке музыкального текста балетов. Однако в силу традиции, отдающей балетмейстеру первенство в реализации замысла, музыка балетов Гарделя (в результате ли собственных изысканий балетмейстера, или вследствие работы его

¹ По свидетельству А. Сен-Леона, «...его выступление на скрипке слышали на светском концерте в 1781 году в театре Хеймарк, в Лондоне в 1782 году, а затем несколько раз в Париже в его балете “Танцемания”, где он исполнял соло на скрипке» [1, р. 24]. В письмах датского балетмейстера Бурнонвиля, заставшего Гарделя уже в пожилом возрасте, упоминается о том, что последний давал Бурнонвилю «ноты, чтобы он мог попрактиковаться на скрипке» [2].

² «Обычной практикой во время карьеры Гарделя было то, что композиторы создавали аранжировки известных пьес из опер для иллюстрации балетного действия. Фактически его обширные познания в искусстве включали музыку, и Гардель скомпоновал множество популярных мелодий для своих произведений», — отмечал Дж. Чепмен [3, р. 11].

ассистентов-музыкантов) становилась сферой воплощения именно его музыкально-драматургических намерений.

Деятельность Гарделя в период Великой французской революции (1789–1799) во многом отражала веяния времени. В балетах героического жанра «Телемах на острове Калипсо» (1790)³, «Психея» (1790)⁴ и «Суд Париса» (1793)⁵ попытки отразить идеалы эпохи проявились в обращении к классическим античным сюжетам. Интересную особенность партитур этих трех балетов выявил французский музыковед А. Дратвицкий. Он установил, что наряду с театральной музыкой в них широко используются симфонические произведения Й. Гайдна⁶. Обращение к гайдновским симфониям, по мнению Дж. Хоманс, помогло Гарделю найти особое звуковое решение для воплощенных в танце возвышенных образов «классической серьезности» [5, р. 110]. Новаторский подход балетмейстера к работе с музыкой вызвал дискуссии, в которых одновременно с положительными оценками высказывались и критические замечания⁷.

В последующие годы Гардель не ставил балетов: новый этап его деятельности состоял в непосредственном участии в революционных постановках. Это были театрализованные массовые уличные шествия и торжества, над организацией и проведением которых хореограф работал совместно с Жаком-Луи Давидом, Франсуа-Жозефом Госсексом и Этьенном Мегюлем. Так, 1793–1794 годах были осуществлены театрализованные празднества⁸

³ Партитура этого балета была сборной (из музыки разных композиторов).

⁴ Музыка Э. Л. Миллера и др.

⁵ Музыка Ф. Й. Гайдна, И. Плейеля, Э. Мегюля и др.

⁶ А. Дратвицкий отмечал: «Если “Телемах” и “Психея” лишь умеренно используют этот репертуар [симфонии Гайдна] (по две отдельные части в каждом балете), то “Суд Париса” свидетельствует о возрастании этой тенденции. Мы слышим последовательно, разбросанные по трем актам, следующие семь отрывков: Симфония № 44 “Похороны”, 3 часть “Адажио” (1765); Симфония № 31 “Зов горна”, 4-я часть “Финал, Moderato molto” (1765); Симфония № 91, 3-я часть “Menuetto” (1788); Симфония № 91, 2-я часть “Andante” (1788); Симфония № 49 “Страсти”, 2-я часть “Allegro di molto” (1768); Симфония № 82 “Медведь”, 2-я часть “Allegretto” (1786); Симфония № 73 “Охота”, 4-я часть, “Presto” (ок. 1781) [4, с. 66].

⁷ Так, немецкий музыкант Райхардт в 1803 году писал: «Что снижает привлекательность балетов для меня, так это их музыка, состоящая из мелодий, взятых из всех известных квартетов, симфоний, сонат или опер. Благородные мотивы Гайдна сочетаются с самыми плоскими рапсодиями, и все это исполняется в ритме, который ускоряется или замедляется только по прихоти балерины... И подумать только, что это происходит в Париже, где Рамо до сих пор достиг совершенства балетной музыки!» (цит. по: [4, р. 66]).

⁸ Некоторые из этих постановок были перенесены на сцену Парижской оперы, — в частности, танцевально-хоровая композиция «Единение 10 августа», которая была исполнена в Парижской опере 5 апреля 1794 года.

«Дароприношение Свободе» (где исполнялся танец на музыку Марсельезы), «Праздник в честь Разума», «Триумф Республики» и др.

Новый балетный спектакль Гардель осуществил лишь шесть лет спустя: 14 июня 1800 года состоялась премьера «Танцемании». Партитуру нового балета создал Э. Мегюль.

Авторство Э. Мегюля. В последние годы можно наблюдать всплеск интереса к изучению театрального и симфонического наследия Мегюля (1763–1817). Появление новых научных публикаций⁹ вкупе с доступностью оцифрованных партитур¹⁰ позволяют внести некоторую ясность в запутанный вопрос о работах Мегюля в балетном жанре.

Во-первых, текст рукописной партитуры «Танцемании» не содержит указаний об авторстве: имя композитора на титульном листе отсутствует. Более того, имя Мегюля не упоминается и в первых публикациях: либретто бала [7], написанное Гарделем, не содержит сведений о музыке, а в клави́ре¹¹, изданном вскоре после премьеры, в качестве автора указан аранжировщик Нарциз Карбонель. Во-вторых, газетная критика, отзывы в других изданиях, освещающих премьерные спектакли, ничего не сообщают о композиторской работе Мегюля. Критики лишь отмечают «отличный выбор мелодий», «демонстрирующий вкус гражданина Гарделя» [9].

Однако нет сомнений, что именно Мегюль является автором партитуры. Это подтверждают многие авторитетные исследователи творчества композитора, в том числе А. Пужен¹². А «Словарь Гроува» не только упоминает «Танцеманию» в перечне произведений Мегюля, но и дает дополнительное разъяснение в статье о Н. Карбонеле; констатирует, что последний не сочинял музыку балета, а лишь осуществил клави́рное переложение¹³.

Пужен объясняет недоразумение с авторством музыки (а также и «забывчивость» Гарделя, не указавшего имя композитора при публикации либретто),

⁹ Представлены в объемном и содержательном сборнике, позволяющем по-новому оценить разные области творчества Мегюля, в том числе его балетное наследие [6].

¹⁰ Рукописные партитуры опер и балетов Мегюля опубликованы Национальной библиотекой Франции на сайте Gallica (gallica.bnf.fr).

¹¹ Точнее, в Переложении для скрипки и клави́ра. На сайте Gallica это издание ошибочно названо Увертюрой из «Суда Париса» [8].

¹² «Мы помним, что музыку “Танцемании” написал Мегюль» [10, р. 309]. Сообщая сведения о «Танцемании» [10, р. 193–194], Пужен опирался на обширный свод архивных документов, а также и на свидетельство Л. Керубини, опубликовавшего перечень произведений Мегюля вскоре после смерти композитора.

¹³ «Балет “Танцемания”, который в К.-Л. ...записан как его [Карбонеля] работа, принадлежит [авторству] Мегюля; Карбонель просто создал переложение его для фортепиано, как и [переложения] многих других современных композиций Гаво, Далайрака и др.» [13].

следующим образом: «Что же касается персоны музыканта, то мы видим, что о нем в тексте Гарделя не было и речи. В конце концов, не стоит его слишком винить. В то время, из-за обычно применяемых традиций, музыке в балете придавалась очень мало значения; что еще раз доказывает это, так это то, что “Журнал де Пари”, отмечая очень большой успех нового балета, также не произнес ни слова о содержании музыки, оставляя всю свою похвалу хореографу и двум главным исполнителям произведения» [10, р. 79].

Отношение к музыке балета как второстепенному компоненту спектакля основывалось на общепринятом в начале XIX века представлении о содержимом балетных партитур. Традиционно их составляли из отрывков театральной и бытовой музыки, подходящих по смыслу и метроритму. Такой подход к созданию балетной музыки считался в то время вполне корректным и художественно убедительным¹⁴. Так, Кастиль Блаз утверждал в 1822 году, что, «аранжируя лучшую музыку самых популярных композиторов, можно создать привлекательную партитуру» (цит. по: [3, р. 11]). И сложившиеся методы музыкальной работы Гарделя вполне подкрепляли подобные утверждения: «Обычная практика мсье [Пьера] Гарделя и некоторых других мэтров в балетах такого рода состоит в том, чтобы использовать в качестве музыки набор известных пьес, и то, как они применяются к различным ситуациям и персонажам, часто бывает удачным, служит для объяснения действия», — отмечал историк балета Э. Фэйрфакс [12].

Можно предположить, что и сам Мегюль не придавал большого значения работе в балетном жанре. Прежде всего потому, что работа аранжировщика, ассистента, составляющего отобранные хореографом фрагменты в полноценную партитуру, не считалась престижной для музыканта. В случае с композиторской, совместной с хореографом работы, решение о том, какие именно дополнительные номера и танцы будут составлять партитуру, где и как они будут расположены композиционно и драматургически, принимал постановщик. И поскольку подобная работа подчинялась замыслам не музыканта, а балетмейстера, сочинитель музыки мог не расценивать ее в качестве собственно авторской. Неудивительно, что в целом в театральном мире композиторские опусы, созданные в жанре балета, воспринимались как второстепенные, «эпизодические произведения»¹⁵.

¹⁴ «Использование заранее составленных арий не только делало действие балета более понятным, но и улучшало качество музыки, поскольку композиторы обычно не желали посвящать свои лучшие идеи виду искусства, в котором музыка была второстепенной» [3, р. 11].

¹⁵ «Сочинения для [балетного] театра, явно воспринимались как эпизодические произведения...», — отмечал в этой связи музыковед Ф. Морабито [13, р. 501].

Сказанное дает основание сделать предположение о том, что, вероятно, сам композитор не посчитал данную партитуру своей авторской работой (невзирая на то, что вложил в нее много труда). Возможно также, что, позиционируя себя в амплу серьезного сочинителя опер, Мегюль не хотел быть узанным¹⁶ в качестве создателя столь незначительной «ремесленной» работы, каковой считалось создание балетной партитуры.

Обратимся к музыке «Танцемании». Название комедии-балета отсылает к комической опере-пародии «Меломания» (1781) Станисласа Шампейна, в которой высмеивались забавные стороны стилей французской и итальянской опер. В «Танцемании» высмеивается повальное увлечение танцами, захватившее французское общество. Оно заражает главного героя балета в такой степени, что умение танцевать становится для него главным критерием при выборе жениха для собственной дочери. Подобно Жану Добервалю (осуществившему постановку «Балета о соломе»¹⁷ в театре Бордо одиннадцатью годами ранее), Гардель воскрешает традицию мольеровского «Мещанина во дворянстве», где вместо мифологических персонажей на сцене появляются простые обыватели-буржуа (включая учителя танцев, устраивающего танцевальное «соревнование» мнимых «турков», «китайцев» и «басков»).

В кратком пересказе рецензента содержание балета представлено следующим образом: «Танцеман — настоящий любитель антраша и жете-баттю¹⁸, у которого нет другого удовольствия, кроме как наблюдать за танцем, и который сам постоянно танцует, или, вернее, подпрыгивает и скачет. Молодой офицер просит руки его дочери, но получает отказ, потому что не умеет танцевать Гавот Вестриса. Жена танцемана (г-на Делюже) придумывает уловку, чтобы воспользоваться танцевальным увлечением мужа: китаец, турок и баск, ... заявляют танцеману, что претендуют на руку его дочери; и поскольку он должен вручить ее тому, кто лучше всех танцует, танцемана и выбирают судьей поединка. Начинает китаец, и восхищает танцемана новизной своих шагов. Затем появляется турок, но его серьезность раздражает судью. Наконец, баск устремляется вперед, и вскоре танцеман, очарованный его необычайной легкостью, живостью и грацией, объявляет последнего победителем и дарит ему свою дочь. Этот баск — молодой офицер, и этот молодой

¹⁶ Известно, например, что Мегюль поступил подобным образом годом позже: написанную им «в итальянском духе» одноактную комическую оперу «Злой человек» он изначально представил как произведение «композитора Фиорелли» и раскрыл свое авторство лишь после успешной премьеры [10, p. 205].

¹⁷ В дальнейших постановках этот знаменитый балет получил название «Тщетная предосторожность».

¹⁸ *Pas entrechat, pas jetes-battus* — элементы виртуозного танца; прыжки с занесением одной ноги за другую.

офицер — Вестрис» [9]. Выбор сюжета и центральная интрига («Кто же получит руку Фрозины?») обеспечили возможность показать пантомимическое действие, не чередуемое с танцами, а органически «пронизанное» ими.

Гардель сам исполнял роль одного из второстепенных персонажей, играющего на скрипке. Критики отмечали, что «...автор балета представил публике своего рода скрипичный концерт...», «...показал, что этот инструмент ему не менее знаком, чем искусство Терпсихоры» [9].

Строение партитуры и роль мотивной драматургии. Хореография спектакля Гарделя утрачена, но музыкальный текст «Танцемании» сохранился. Он представлен рукописной партитурой (1 и 2 акты по отдельности) [14; 15] и переложением для клавира и скрипки [8].

Балет предваряет Увертюра, в которой экспонируется несколько основных тем. Почти все они в дальнейшем прозвучат в эпизодах Первого акта (а один из мотивов, тема d^{19} — во Втором акте). Характер мелодий Увертюры дает представление о трех образных сферах, связанных с главными действующими лицами спектакля. Две темы (мотив a и мотив d) — двухдольные, скерцозно-танцевальные — характеризуют самого танцемана (г-на Дюлеже), а также и его увлечение танцами. Обе темы напоминают мелодии бытовых контрдансов, но исполняются в ускоренном темпе, что придает звучанию несколько суетливый, комичный характер. Два минорных мотива иллюстрируют мечты и томление влюбленных: одна тема лирически-печальная, вторая — решительно-настойчивая (мотивы b и c). Небольшой эпизод в средней части Увертюры — тема веселого народного танца савойских крестьян (мотив e , 6/8). Она близка по характеру сельскому танцу из финала 1 действия, а также танцу детей поселян во Втором акте (тоже на 6/8).

Первый акт балета весьма насыщен в отношении развертывания сюжета: некоторые пантомимические сцены здесь разыгрываются одновременно. Музыкальный текст представляет собой чередование небольших разнохарактерных эпизодов, выделенных благодаря обозначениям темпа. Номера не имеют названий, однако, снабжены итальянскими указаниями, дающими представление о образе и настроении (например, *grazioso*, *marcato*, *scherzando* и т. д.). Смена эпизодов обусловлена содержанием мимических сцен. Музыкальное звучание каждого из номеров достаточно ясно иллюстрирует происходящее на сцене: здесь и смешные попытки танцемана «сделать два *jete-battus* и *entrechat*», и его гнев, изливаемый на слугу, опрокинувшего поднос, и выразительные взгляды и немые диалоги влюбленных, и их горе, и веселье общего крестьянского танца.

¹⁹ Мотивы поименованы буквенными обозначениями в соответствии с порядком появления их в Увертюре.



Пример 1. Фрагмент Увертюры балета «Танцемания» Э. Мегюля

Объединяет действие «подпрыгивающий» веселый моторный мотив танцемана (мотив *a*, см.: *Прим. 1*). Он многократно воспроизводится и варьируется на протяжении 1 действия, перемежая быструю смену эпизодов и настроений. Ему родственны еще два моторных мотива, характеризующих увлечение танцами. Оба получают развитие во Втором акте.

Здесь и проявляется важная особенность музыки балета. Оперы Мегюля, вокального, по складу дарования, композитора, отнюдь не изобилуют танцевальными ритмами. Тем интереснее раскрытие новых граней его таланта, проявляющегося в обращении к танцевальным жанрам, в применении метода мотивной драматургии на новом материале танцевального типа. Моторно-ритмическая близость мелодий, а также их появление в разных частях балета, обеспечивают драматургическую цельность композиции, «скрепляя» действие.

Структура и построение Второго акта подчинены центральному событию — «танцевальному поединку». Здесь, в отличие от материала Первого акта, достаточно широко представлены танцевальные жанры и формы, а многие танцы поименованы: Гавот, Менуэт, Китайский танец, Танец басков и т. д. Некоторые из номеров представляют собой заимствования и, возможно, были включены в партитуру по решению Гарделя. Однако, несмотря на это, в целом «Танцеманию» можно рассматривать как произведение, открывающее новый этап в истории балетной музыки, состоящий в отходе от традиции сборных партитур²⁰ при озвучании балета-пантомимы.

²⁰ Представителем этой традиции был Максимилиан Гардель — старший брат Пьера Гарделя. В этой связи А. Дратвицкий отмечал: «“Праздник Мирзы”, балет-пантомима (Максимилиана) Гарделя и Госсекса, созданный в 1780 году, был первым французским хореографическим произведением, предложившим коллаж известных мелодий в качестве музыкальной основы для развертывания действия» [4, р. 62].

Заемствования. Опираясь на мнение знатока французской театральной музыки первой половины XIX века М. Смит²¹, позволим себе предположить, что наличие автора партитуры никак не отменяло инициатив Гарделя в отношении подбора музыки. Изучение текста музыки «Танцемании» позволяет установить, что последняя включает в себя номера, взятые из театральных произведений французских композиторов (преимущественно 1740–1780-х). Конечно, идентификация всех заимствованных мелодий — задача маловыполнимая, и ее решение по силам тому, кто имеет непосредственный доступ к рукописям французского музыкального театра. Тем не менее некоторые источники автору статьи удалось установить, не посещая архивы парижских библиотек, а используя лишь цифровые ресурсы:

1. *Andante con moto, g-moll, 2/4* во Втором акте (№ 24 по клавиранному изданию, стр. 29 во Втором акте партитуры) является песней савояр из оперы Николя Далейрака «Маленькие савояры» (№ 2, *Savoyardenlied*). В оригинале песня излагается в ля миноре, в другой оркестровке.
2. Менуэт из Второго акта (№ 34 в клавире²²) взят из лирической трагедии «Цефал и Прокрис» (1773) Андре Гретри. Вероятно, музыка этого Менуэта (возможно, вместе с хореографией) проследовала в балет Пьера Гарделя из постановки его старшего брата Максимилиана, балета «Нинетт при дворе» (1778).
3. К числу заимствований также следует отнести фрагмент Гавота Вестриса — музыкальную цитату, воспроизводящую мелодию популярного салонного постановочного танца (с. 151 партитуры²³). Это танцевальное произведение (а не «обычный», традиционный гавот) было сочинено старшим братом балетмейстера Максимилианом Гарделем. В качестве музыкальной основы он использовал небольшой фрагмент из комической оперы Андре Гретри «Панург на острове фонарей» (1785).

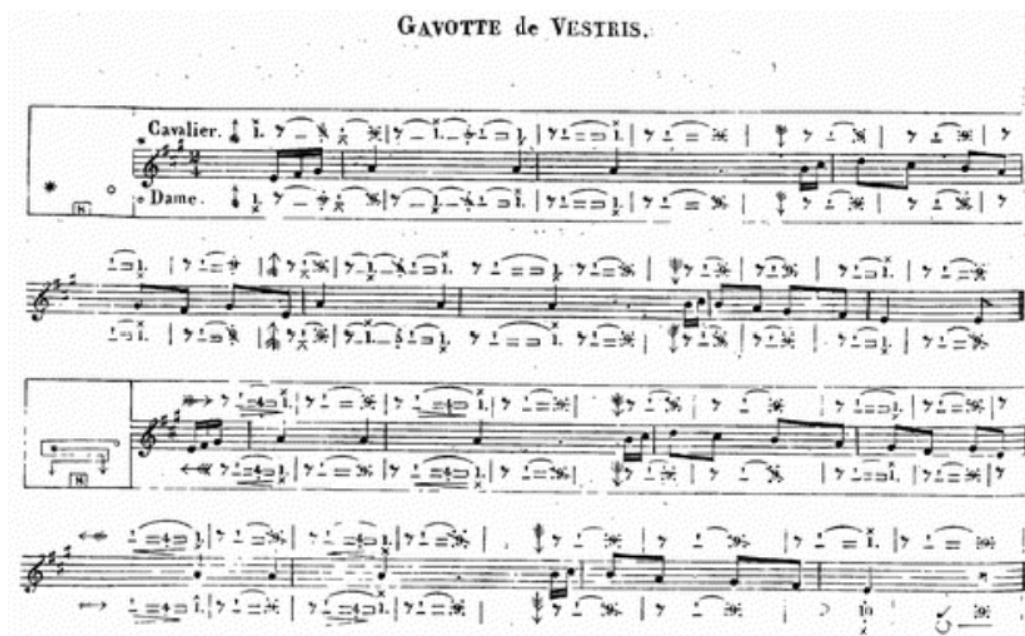
Исполненный впервые в 1785 году, этот Гавот имел большой успех и в последующие годы стал невероятно популярным, закрепился в салонной танцевальной практике²⁴ вместе с именем первого исполнителя — знаменитого премьера Парижской оперы Огюста Вестриса. Благодаря позднейшим публикациям в трактатах и танцевальных сборниках, а также потому, что танец исполнялся на танцевальных вечерах, в салонах и артистических гостиных

²¹ «Партитуры многих этих работ [балетов начала XIX в.] атрибутированы по имени одного композитора несмотря на то, что во многих случаях они включали в себя обильные заимствования» [16, p. 76].

²² Этот номер, представленный в клавире, отсутствует в партитуре.

²³ В клавиранном издании этот эпизод отсутствует.

²⁴ В том числе и благодаря распространению мании танца среди модной молодежи.



Пример 2. Фрагмент Гавота Вестриса в записи Е. А. Theleu. (1832) [17, p. 72]

на протяжении не менее чем пятидесяти лет, музыка и хореография Гавота Вестриса сохранились до наших дней, и танец неоднократно исполнялся уже в XX–XXI веке²⁵.

Гавот Вестриса и его драматургическое значение. Гавот Вестриса очень важен для развития сюжета «Танцемании». Он упоминается в тексте либретто дважды. Для объяснения особой роли этого танца (и этой мелодии) в спектакле нужно рассказать содержание двух эпизодов, произошедших в начале и в середине Первого акта. «Танцеман» (г-н Дюлеже) выражает желание посмотреть, как его дочь Фрозина исполняет этот популярный танец. (Здесь и звучит фрагмент оригинальной мелодии Гавота Вестриса.) Цитата Гретри сопровождает мимическую «фразу» г-на Дюлеже (видимо, он показывал начальные па танца). Отметим краткость цитаты: для узнавания хореографии и музыки знаменитого танца зрителям/слушателям потребовалось воспроизведение всего четырех тактов!

Далее Фрозина, желая порадовать отца своими успехами на танцевальном поприще, исполняет Гавот Вестриса целиком. Однако музыка Гретри здесь уже

²⁵ Учащиеся Академии имени А. Я. Вагановой исполняли этот танец в выпускном спектакле 2022 года: Гавот Вестриса был включен в дивертисмент балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса в качестве вставного номера.

не воспроизводится. Для показа полной версии танца Мегюль сочинил другую, грациозную, кокетливую мелодию *Andantino F-dur* (с. 152–163 партитуры).

Второй раз популярный танец упоминается в середине Первого акта, в сцене сватовства офицера Демарсе, влюбленного во Фрозину. Программа сообщает следующее: «Г-н Дюлеже весьма польщен предложением Демарсе, однако постоянно поглощенный своей манией, он спрашивает офицера: “Умеет ли тот танцевать Гавот де Вестрис?” Демарсе, не думая, что этот танец может быть необходим для успеха его брака, отвечает “нет” довольно равнодушно» [7]. (Тут в скобках нужно заметить, что роль офицера Демарсе исполнял как раз Огюст Вестрис. Конечно же, «признание» легендарного танцовщика в том, что он не умеет танцевать Гавот, названный его именем, вызывало у публики взрыв смеха.)

Услышав ответ Демарсе, Дюлеже резко отвечает офицеру отказом. И это повергает просителя в шок: «Молния не быстрее ударяет в землю, чем это слово поражает наших несчастных влюбленных» [7].

Что происходит в это время в музыке? Пантомиму-«вопрос» Дюлеже («Умеет ли тот танцевать Гавот де Вестрис?») здесь сопровождает не оригинальная тема Гретри, а мелодия *Andantino F-dur*. И уже этой мелодии Мегюля придается «хореографическое значение»: она обретает смысл «говорящей»²⁶ цитаты, краткого «упоминания» о знаменитом танце.

Далее наступает драматическая пауза (фермата здесь отчеркнута пометкой «*Grand Silence*»): Вестрис «признается» в своем «неумении», и отец Фрозины принимает решение отказать просителю. Тишину неожиданно взрывают зловещие аккорды *Fortissimo* — «Моя дочь не для вас!» [7].

Высоко оценивая значение Мегюля в развитии музыкального театра, Г. Берлиоз отмечал важность понимания им роли средств музыки в создании драматического эффекта, создающегося не только мелодическими средствами: «Все работает вместе, чтобы создать или разрушить его — мелодия, гармония, модуляция, ритм, инструменты, выбор глубины или высоты диапазона голосов или инструментов, быстрый или медленный темп, а также громкость издаваемого звука» [20, р. 398].

Драматический момент крушения романтических надежд отмечен в указанном выше эпизоде (Прим. 3) ярким контрастом. Кокетливой мелодии Гавота (соло кларнета) противопоставлен нисходящий фанфарный пунктирный мотив фортиссимо, исполняемый скрипками и альтами. Он подкреплён плотным звучанием духовых. Нет сомнений, это и есть момент, изображающий

²⁶ Подробнее о «говорящих цитатах» (небольших фрагментах мелодий популярных арий и других вокальных жанров, включаемых в текст музыки балета с целью создания определенного драматургического эффекта), или *proverbes musicaux* («музыкальные изречения») см.: [16, р. 101; 18; 19, р. 178–179].



Пример 3. Фрагмент Первого акта «балета «Танцемания»,
с. 182–184 партитуры

«молнию», «поражающую» мечты несчастных влюбленных. Нисходящее движение постепенно слабеет, замедляется. Затем наступает новая фаза перехода к отчаянию и тревожным метаниям. Новое состояние передано в учащенном пульсе и резких скачках у струнных, энергичных импульсах басов.

Представленный эпизод ясно демонстрирует роль музыкальных средств в передаче действий, настроений и переживаний героев. Несмотря на ограниченность ресурсов (скромный состав оркестра, простые гармонии и т. д.), здесь нельзя не заметить композиторскую работу Мегюля, убежденного последователя Глюка, осознанно применяющего методы драматизации музыкального ряда.

Изучение текста «Танцемании» позволяет сделать вывод о том, что музыка балета (при всей «простоте мелодий», составляющих партитуру) являлась отнюдь не «дивертисментоподобным» собранием танцевальной музыки, а авторской работой, созданной в русле новой традиции. Выразительные приемы, примененные композитором, способствовали успешному выполнению драматургических задач, поставленных замыслом балетмейстера. Исходя из всего вышесказанного, музыку «Танцемании» Мегюля можно оценить как весьма «способствующую расширению» его репутации²⁷ и причислить

²⁷ «Его музыкальная карьера, начавшаяся в 1782 году, продолжительность которой может быть установлена в тридцать четыре года, была блестяще завершена исполнением 29 опер, а также множества других произведений (которые, не отражая истинный композиторский облик Мегюля, в той же степени, представляют меньший интерес) — таких как музыка балетов, симфоний, кантат и других беглых произведений, но которые, тем не менее, способствуют расширению репутации композитора» [6, р. 497], — отмечал Л. Керубини.

к новому типу произведений смешанного типа — авторской балетной партитуре, созданной с учетом балетмейстерской практики применения заимствованной музыки. Новый композиторский метод был поддержан в дальнейшем (в частности, он широко применялся учеником и последователем Мегюля Фердинандом Герольдом).

Тенденция к усложнению и драматургической выстроенности балетной музыки получила дальнейшее развитие и в творчестве П. Гарделя (как в его музыкальных компиляциях, так и в партитурах, подготовленных в сотрудничестве с композиторами). Она получила дальнейшее развитие, воплотившись в новаторских музыкальных работах Сальваторе Вигано — младшего итальянского современника Гарделя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 40 p.
2. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di danza e identità in movimento. *Mimesis Journal. Scritture della performance* 8. 2019. n. 2 p. 67–87. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (дата обращения: 03.03.2024).
3. *Chapman J. V.* Forgotten Giant: Pierre Gardel. // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 5. No. 1 (Spring, 1987). P. 3–20.
4. *Dratwiczki A.* La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche... // *Annales historiques de la Révolution française*. 2005. № 340. P. 83–104.
5. *Homans J.* Apollo's Angels: a history of ballet. New York: Random House, 2010. 643 p.
6. *Le fer et les fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin.* Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
7. *Gardel P. G.* La dansomanie: folie-pantomime en deux actes [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=Rpr8rEMuP_YC&printsec=frontcover&dq=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&f=false (дата обращения: 15.05.2024).
8. *La Dansomanie. Ballet de P. Gardel. Arrangé pour le Forté-Piano avec accompagnement de Violon et Dédié à Madame Ginot par Narcisse Carbolet* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083437v?rk=343349;2> (дата обращения: 15.05.2024).
9. *La Dansomanie* [Электронный ресурс]. URL: <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pièces-gens-et-lieux/les-pièces/d/la-dansomanie.html> (дата обращения: 15.08.2024).

10. *Pougin A.* Méhul: Sa vie, son génie, son caractère. Par Arthur Pougin. Avec un portrait de Méhul, d'après le pastel de Duereux. Paris: Fischbacher, 1893. 400 p.
11. Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition by Eric Blom. Vol. II C-E. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.226738/2015.226738.Groves-Dictionary_djvu.txt (дата обращения: 16.04.2024).
12. *Fairfax E.* Le premier navigateur (1785) A Pantomime Ballet by Maximilien Gardel. [Электронный ресурс]. URL: <https://eighteenthcenturyballet.com/le-premier-navigat> (дата обращения: 28.04.2024).
13. *Morabito F.* Évaluer le génie sur son lit de mort: la biographie critique de Méhul par Luigi Cherubini // Le Fer et les Fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwicki, É. Jardin. Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
14. La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Representé pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g/f377.item.r=dansomanie%20dansomanie> (дата обращения: 15.05.2024).
15. La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Representé pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 2) [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507240v/f11.item.r=Gardel,%20Pierre-Gabriel> (дата обращения: 15.05.2024).
16. *Smith M.* Ballet and opera in the age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
17. *Theleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles (Second Edition). London: Sherwood & Co, 1832. 104 p.
18. Безуглая Г. А. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5. С. 6–17.
19. *Blaze F. H. J.* Molière musicien: notes sur les œuvres de cet illustre maître: In 2 vol. Paris: Castil-Blaze, 1852. Vol. 2. 542 p.
20. *Berlioz H.* Les soirées de l'orchestre. Paris: M. Lévy frères, 1852. 436 p.

REFERENCES

1. *Saint-Léon A.* La sténographorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 40 p.
2. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di danza e identità in movimento. Mimesis Journal. Scritture della performance 8. 2019. n. 2 p. 67–87. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (дата обращения: 03.03.2024).

3. *Chapman J. V.* Forgotten Giant: Pierre Gardel // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 5. No. 1 (Spring, 1987). P. 3–20.
4. *Dratwiczki A.* La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche... // *Annales historiques de la Révolution française*. 2005. № 340. P. 83–104.
5. *Homans J.* Apollo's Angels: a history of ballet. New York: Random House, 2010. 643 p.
6. *Le fer et les fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin.* Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
7. *Gardel P. G.* La dansomanie: folie-pantomime en deux actes [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=Rpr8rEMuP_YC&printsec=frontcover&dq=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&f=false (data obrashcheniya: 15.05.2024).
8. *La Dansomanie. Ballet de P. Gardel. Arrangé pour le Forté-Piano avec accompagnement de Violon et Dédicé à Madame Ginot par Narcisse Carbolet* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083437v?rk=343349;2> (data obrashcheniya: 15.05.2024).
9. *La Dansomanie* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pièces-gens-et-lieux/les-pièces/d/la-dansomanie.html> (data obrashcheniya: 15.08.2024).
10. *Pougin A.* Méhul: Sa vie, son génie, son caractère. Par Arthur Pougin. Avec un portrait de Méhul, d'après le pastel de Duereux. Paris: Fischbacher, 1893. 400 p.
11. *Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition by Eric Blom. Vol. II C-E.* [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.226738/2015.226738.Groves-Dictionary_djvu.txt (data obrashcheniya: 16.04.2024).
12. *Fairfax E.* Le premier navigateur (1785) A Pantomime Ballet by Maximilien Gardel. [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://eighteenthcenturyballet.com/le-premier-navigat> (data obrashcheniya 28.04.2024).
13. *Morabito F.* Évaluer le génie sur son lit de mort: la biographie critique de Méhul par Luigi Cherubini // *Le Fer et les Fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin.* Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
14. *La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Représenté pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 1)* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g/f377.item.r=dansomanie%20dansomanie> (data obrashcheniya: 15.05.2024).
15. *La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Représenté pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 2)* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507240v/f11.item.r=Gardel,%20Pierre-Gabriel> (data obrashcheniya: 15.05.2024).

16. *Smith M.* Ballet and opera in the age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
17. *Theleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles (Second Edition). London: Sherwood & Co, 1832. 104 p.
18. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoy poloviny XIX veka: «airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5. S. 6–17.
19. *Blaze F. H. J.* Molière musicien: notes sur les œuvres de cet illustre maître: In 2 vol. Paris: Castil-Blaze, 1852. Vol. 2. 542 p.
20. *Berlioz H.* Les soirées de l'orchestre. Paris: M. Lévy frères, 1852. 436 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Prof of the Chair; bezuglaya@inbox.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.071.5

СОЗДАНИЕ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В ПРОЦЕССЕ РЕФОРМИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ В 1860–1920-Е ГОДЫ

*Жирова В. В.*¹

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

В статье проведена реконструкция истории формирования программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы, открывающая новый ракурс процесса ее унификации. Исследование базируется на архивных материалах Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (Ф. Р-259 Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), Российского государственного исторического архива (Ф. 498 Петроградского театрального училища МИДв) и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (Ф. 242 А. Я. Вагановой). Его хронологические рамки относятся к 1863–1928 годам. Из Устава Императорского Санкт-Петербургского Театрального Училища удалось установить, что первая попытка введения программ по специальным дисциплинам была предпринята П. С. Федоровым в 1863 году. Следующий этап относится к разработке материалов программ балетного отделения В. И. Степановым в 1895 году. В 1905-м задокументирована еще одна попытка составления программы П. А. Гердтом, К. М. Куличевской, Н. Г. Легатом, М. К. Обуховой и М. М. Фокиным. По выдвинутой в статье гипотезе, на этих разработках базировалась программа 1925 года, созданная А. Л. Вольнским для Государственного хореографического техникума (Школы русского балета). Заключительный этап формирования программы относится к послереволюционному периоду. Изменение политических условий и реорганизация учебного заведения повлияли на начало регламентации учебного процесса профессионального хореографического образования. Был осуществлен переход на обучение по классам по возрасту, а не по уровню

способностей, как это было в дореволюционное время. Результатом проведенных реформ стала первая в истории программа по классическому танцу 1928 года, составленная А. Я. Вагановой, Л. С. Леонтьевым, В. И. Пономаревым и А. М. Монаховым.

Ключевые слова: балет, классический танец, хореографическое образование, программа, реконструкция, В. И. Степанов, А. Л. Волынский, А. Я. Ваганова, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

THE DEVELOPMENT OF THE CLASSICAL DANCE CURRICULUM IN THE PROCESS OF REFORMING BALLET EDUCATION IN RUSSIA IN THE 1860–1920S

*Zhirova V. V.*¹

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

The article reconstructs the history of the development of Saint Petersburg-Leningrad ballet school's classical dance curriculum, opening a new angle of its unification process. The study is based on archival materials of Saint Petersburg Central State Archive of Literature and Art (coll. 259, Vaganova Ballet Academy collection), Russian State Historical Archive (coll. 498, Petrograd Theatre School), and Saint Petersburg State Museum of Theatre and Musical Art (coll. 242, A. Vaganova collection). The chronological framework of the research dates from 1863 to 1928. Statutes of the Imperial Theatre School established that P. Fedorov first attempted to integrate the dance curriculums in 1863. The next step refers to developing the classical dance curriculum by V. Stepanov in 1895. P. Gerdt, K. Kulitchevskaya, N. Legat, M. Obukhov, and M. Fokin made another attempt to create the curriculum in 1905. According to the hypothesis proposed in the article, the 1925 curriculum, created by L. Volynsky for the State Choreographic Technical School (Russian Ballet School), was based on their developments. The final stage of the curriculum formation dates to the post-revolutionary period. The change in political conditions and reorganization of the educational institution influenced the beginning of regulating the educational process of professional ballet education. There was a transition to training in classes according to age rather than according to physical ability level, as was the practice in the pre-revolutionary period. The result of these reforms was the 1928 Classical Dance Curriculum, created by A. Vaganova, L. Leontiev, V. Ponomarev, and A. Monakhov.

Keywords: ballet, classical dance, dance education, curriculum, reconstruction, V. Stepanov, A. Volynsky, A. Vaganova, Vaganova Ballet Academy.

Профессиональное хореографическое образование за три века своего существования в России прошло через несколько этапов развития. Его эволюция подробно изложена А. В. Фомкиным в диссертации [1] и монографии «Балетное образование: традиции, история, практика» [2]. Основные модели хореографического образования и культурологический аспект проблематики раскрыты в трудах Т. А. Филановской [3; 4]. М. В. Борисоглебский по случаю двухсотлетия Ленинградского государственного хореографического училища подготовил двухтомное издание [5, 6] по истории балетного отделения из материалов, собранных Д. И. Лешковым (см. об этом: [7]). Несмотря на научно-исследовательский интерес к истории профессионального хореографического образования в России, процесс формирования программы по классическому танцу остается малоизученным.

Первая попытка внедрения программ по специальным дисциплинам задокументирована в Уставе Императорского Санкт-Петербургского Театрального Училища 1863 года [8]¹. Устав был составлен управляющим училища П. С. Федоровым, «отстоявшим балетное и театральное образования от грозившей им в 1850-е годы ликвидации из-за планировавшегося открытия музыкальной академии (консерватории)» [9, с. 71]. Согласно пунктам № 77 и № 78, было установлено, что «подробные программы... специального изучения искусств, сообразно сценическим требованиям, должны быть составлены конференциею училища и утверждены директором императорских театров» [8, л. 34–35]. Но реформа так и не была проведена. В «Материалах по истории русского балета» [5, с. 209] отмечалось, что П. С. Федоров встретился с сопротивлением педагогического состава. Преподаватели специальных дисциплин «наотрез отказались писать лекции, заявив, что они учат, как умеют, а писать им нечего» [5, с. 209]. Возраст приема в «балетную часть» на тот момент составлял от 9 до 12 лет. Пунктами № 79 и № 80 определялось разделение курса общего и балетного образования на три класса: младший (не менее двух лет), средний (не менее двух лет) и старший (до 17-летнего возраста). Количество лет, которое обучающиеся проводили в младшем и среднем классе, варьировалось от скорости усвоения материала, то есть от их профессиональных способностей.

Следующие изменения, регламентирующие учебный процесс, были введены Положением об Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище [10], утвержденном в 1888 году директором Императорских театров И. А. Всеволожским. Пункт № 16 этого документа отражал изменения,

¹ Устав опубликован в качестве приложения к первому тому «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского [5, с. 330–334] и приложения к диссертации А. В. Фомкина [1].

внесенные относительно продолжительности хореографического образования, разделенного на пять классов — «двух приготовительных с двухлетним курсом каждый и три с годичным курсом» [10, л. 7]. Согласно пункту № 22 [10, л. 8], к приему допускались дети в возрасте 9–11 лет христианского вероисповедания. Уточнялось, что при наличии особых способностей могут быть приняты поступающие на год младше или старше.

25 мая 1890 году была утверждена дополнительная «Инструкция» [11] к управлению Училищем. Согласно пункту № 40, «преподавание балетного искусства производилось в трех классах: младшем, среднем и старшем, причем в первых двух классах учащиеся могут оставаться не более трех лет, а в третьем — не более четырех» [11, с. 248], то есть минимальный срок обучения составлял семь лет, а максимальный — десять.

Во втором томе «Материалов по истории русского балета» [6] имеются сведения о состоявшемся в 1895 году совещании, на котором обсуждались вопросы о несоответствии качества балетного образования и отсутствию единой методики преподавания балетных танцев. Удалось установить, что совещание проходило 17 марта 1895 года под предводительством управляющего училищем И. И. Рюмина и в присутствии А. М. Климченко, В. П. Писнячевского, специалистов по балетному искусству: М. И. Петипа, Х. П. Иогансона, П. А. Гердта и В. И. Степанова [12, л. 1]. Было выдвинуто предложение о том, что преподаватели должны вести полный курс хореографического образования от поступления до выпуска. Для этого была разработана система деления на старших и младших преподавателей (помощников). Далее шло обсуждение введения отдельного класса для фигурантов, то есть учащихся 15–16 лет, не показавших успехов в балетных танцах. Им было рекомендовано уделить особое внимание изучению бальных и характерных танцев. Предполагалось, что в дальнейшем выпускники этого класса станут кордебалетными танцовщиками. И. А. Всеволожский «не [нашел] надобности в создании классов фигурантов в училище, так как о неспособности можно судить уже к 3-му году обучения, следовательно, нет причины держать малоспособных в училище» [12, л. 5]. М. В. Борисоглебский писал, что вместо этого И. А. Всеволожский «рекомендовал заняться разработкой хороших программ, которым следовали бы все педагоги» [6, с. 14]. При этом в Протоколе конференции эта информация не зафиксирована. Написание программ было поручено В. И. Степанову, преподававшему на тот момент свою систему записи танца в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище.

Программа по балетному танцу 1895 года [13] сохранилась до наших дней благодаря ее изданию в приложении второго тома «Материалов по истории русского балета» [6] М. В. Борисоглебского. В статье «Утерянные термины и движения программы по классическому танцу

В. И. Степанова» [14] проведена подробная ее реконструкция. Из-за скоростной смерти В. И. Степанова 16 января 1896 года программа не получила практической реализации в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище. Но, по словам М. В. Борисоглебского, она легла «в основу всего дальнейшего преподавания танцев в училище» [6, с. 37].

Следующее упоминание программ балетного отделения относится к конференции, проведенной 21 ноября 1905 года [15] под руководством директора Императорских театров В. А. Теляковского. На ней было постановлено «принять меры к изменению и расширению программы училища, соответственно современным потребностям» [15, л. 2]². Формирование программ по специальным дисциплинам было поручено П. А. Гердт, К. М. Куличевской, Н. Г. Легату, М. К. Обухову и М. М. Фокину.

Можно выдвинуть гипотезу, что именно эти материалы легли в основу программы [16], составленной А. Л. Волынским для Государственного хореографического техникума (Школы русского балета), опубликованной в его «Книге ликований: Азбуке классического танца» в 1925 году [17]. Он писал, что «пользовался черновыми материалами... педагогических предположений особой Комиссии, в состав которой много лет тому назад входили разные компетентные лица, ...[включая] Писнячевского, Гердта, Куличевскую, Н. Г. Легата и С. Г. Легата, Сергеева и Фокина» [17, с. 191]. По мнению А. Л. Волынского, наработки так и не были «развиты до конца», но были разработаны «данные, при всей их ценности, отрывочные, не систематические, а также не во всем и не всегда достигшие точной формулировки» [17, с. 191]. Кроме того, в черновиках программы полностью отсутствовали методические указания и рекомендации. Из этого составитель материалов М. В. Борисоглебский сделал вывод, что в первом десятилетии XX века «системы в преподавании никакой не было. В одном и том же классе, но только в разных группах, учили совершенно различными приемами, преследующими разные цели» [6, с. 143]. При этом каждый педагог «переучивал» за предыдущим.

Следующий этап формирования программы по классическому танцу относится к послереволюционному периоду. С 1917 года училище перестало подчиняться Министерству Двора и перешло в ведение Наркомпроса (с 5 июня 1918 года) [18, с. 13–14]. По словам Т. А. Филановской, «советская власть бесцеремонно “давила” на педагогический коллектив, навязывая ему свои решения даже в вопросах педагогики. На что получила бесстрашный ответный протест, изложенный в заявлениях основных педагогов: Е. П. Гердт, М. Ф. Романовой, И. Ф. Кшесинского, Л. С. Леонтьева, В. И. Пономарева,

² Материалы протокола конференции частично опубликованы в приложении второго тома «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского [6, с. 128–129].

А. И. Чекрыгина» [19, с. 149], выступавших против вмешательства в систему преподавания специальных дисциплин. Благодаря протекции Комитета государственной Петроградской балетной труппы, ответственного «за сохранение балетного искусства и непосредственно заинтересованного, чтобы программа преподавания балетного искусства строго согласовалась с общим планом, установленным балетной труппой» [20], составление программ было поручено педагогическому и художественному советам. Эта позиция была утверждена в пунктах № 106 [21, л. 1] и № 156 [21, л. 1а об.] «Положения о Государственном Петроградском Театральном Балетном Училище»³ 1918 года, утвержденного А. А. Облаковым.

При подробном изучении архивных материалов из фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в РГИА⁴ и ЦГАЛИ СПб⁵ автором настоящей статьи был сделан вывод, что после программных разработок 1895 и 1905 годов, так, возможно, и не получивших серьезной апробации в петербургской балетной школе, процесс создания программы по классическому танцу был приостановлен. Об этом также свидетельствуют материалы доклада преподавателя обществоведения М. Ф. Григорьевой «О балетной школе Г.А.Т.а⁶» от 15 апреля 1925 года [22]. В нем было изложено, что «Театральное балетное училище до революции представляло собою замкнутое, узко-классовое учебное заведение с очень ограниченным числом учащихся (70 чел[овек]) с чрезвычайно трудным доступом <...> [и] особ[ым] “отбор[ом]”. [Н]апример, девушек принимали “по миловидности” на предмет облегчения их будущей сценической карьеры. После революции Т. У.⁷ <...> постепенно превратилось в художественно-профессиональную школу общегосударственного масштаба» [22, л. 4]. На тот момент в учебном заведении обучалось 259 человек, из них: 182 девочек и 77 мальчиков. Далее следовало описание реформы общеобразовательных дисциплин и результатов экзаменов, по которым из 233 экзаменовавшихся 71 учащийся был признан непригодным для балета. М. Ф. Григорьева утверждала, что «преподавание основной дисциплины классического танца в Т. У. было и есть поставлено крайне неправильно, небрежно и даже, чтобы не сказать большего, недобросовестно» [22, л. 5], в работе педагогического состава отсутствовала системность и согласованность.

³ Положение частично опубликовано в приложении ко второму тому «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского [6, с. 229–232].

⁴ Российский государственный исторический архив — РГИА.

⁵ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга — ЦГАЛИ СПб.

⁶ Государственного Академического Театра.

⁷ Театральное Училище.

По ее мнению, «планомерного контроля над методикой художественной работы вовсе не было: каждый делал то, что он хотел и как хотел» [22, л. 5]. В заключение М. Ф. Григорьева приводила примеры недобросовестной работы экзаменационной комиссии.

В протоколе от 16 ноября 1925 года [23] заседания Художественной Комиссии Государственного Академического Театрального Балетного Училища зафиксирована постановка вопроса о программах по художественным предметам. На заседании присутствовали: директор А. А. Облаков, заместитель директора В. П. Успенская, заведующий учебной и воспитательной частью Д. Д. Бочков, заведующий административно-хозяйственной частью П. К. Шатилов, преподаватели А. Я. Ваганова, М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова, З. В. Фролова, В. И. Пономарев, Л. С. Леонтьев, А. А. Матятин, Л. С. Петров и Н. П. Ивановский. В протоколе указано на необходимость в кратчайшие сроки представить программы по следующим дисциплинам: классический танец, характерный танец, салонный танец, грим, поддержка, мимика.

Из доклада заместителя директора училища В. П. Успенской «О положении Государственного Академического Балетного Училища» [24] от 27 сентября 1926 года было установлено, что в 1926/27 учебном году обучалось 178 учащихся (126 девочек и 52 мальчика). В училище была проведена большая реформа программы, так как ранее она сильно отличалась от девятилетней программы среднего образования советских трудовых школ. Обучение в училище было рассчитано на восемь лет, при этом в общеобразовательных программах не хватало некоторых общеобразовательных дисциплин (химии и алгебры), а курс физики и литературы был представлен не полностью. В. П. Успенская писала о том, что предстояло проделать большую подготовительную работу по слиянию с программой Единых Трудовых Школ. Она также постановила, что весной 1927 года не будет выпуска. Из доклада удалось установить, что ранее уроки специальных предметов начинались в девять часов, после чего до общеобразовательных занятий был перерыв два или два с половиной часа. По ее словам, «...по специальным предметам была большая неувязка. В одном танцевальном классе находились ученики, набранные из разных классов по научным предметам, что крайне мешало нормальной учебе» [24, л. 21].

Следующий протокол [25], затрагивающий проблематику формирования программы по классическому танцу, относится к 12 ноября 1926 года. Было проведено заседание Художественного совета Государственного Академического Театрального Балетного Училища, на котором присутствовали В. А. Семенов, А. В. Ширяев, А. Я. Ваганова, М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова, Е. А. Тангиева, Л. С. Леонтьев, А. А. Матятин, Л. С. Петров, Д. Д. Бочаров, Н. П. Ивановский, И. С. Милейковский и представители балетной труппы Е. А. Стремлянова и А. А. Христапсон. На обсуждение был

вынесен вопрос об успешности учащихся (в связи с проводимыми в учебном заведении реформами). В. А. Семенов сообщал, что «наблюдается разноречие в смысле познания уч[ащих]ся» [24, л. 12]. А. А. Матягин подтверждал это заключение. А. Я. Ваганова выступала с тем, что младшее отделение слишком велико по составу и разнообразно по силам и способностям [24, л. 12]. Л. С. Леонтьев считал, что реформа отрицательно отражалась на обучающихся, призывал к снисхождению на экзаменах [24, л. 12] и пересмотру программы. Из этого можно сделать вывод, что шел процесс апробирования программы по классическому танцу. Д. Д. Бочаров поддерживал проводимую реформу, подчеркивая, что «ошибки имеются, но исправить их удастся» [24, л. 12]. В. А. Семенов также указывал, что «реформа проведена односторонне», и вместе с А. А. Христапсоном агитировал за то, чтобы вернуть «классы по способностям». Соответственно, ранее обучение шло не по классам и возрасту, а по уровню технической подготовки обучающихся, что объясняет отсутствие задокументированных программ. Исходя из этой концепции, каждый педагог опирался на способности конкретного класса, которые могли варьироваться. Известно, что А. Я. Ваганова, обучаясь у Е. О. Вазем, «вместо обычных трех лет пребывания в этом классе, и, как исключение, двух лет, после годичного пребывания была переведена в следующий класс» [26, с. 43]. И. С. Милейковский выступал за избрание комиссии, которая должна была изучить недостатки проведенной комиссией работы и переработать программу. Он выдвигал следующих кандидатов: А. Я. Ваганову, Л. С. Леонтьеву, Л. С. Петрову, М. Ф. Романову и В. И. Пономареву. По итогу в комиссию были выбраны А. Я. Ваганова (единогласно), В. И. Пономарев и Л. С. Леонтьев.

Согласно протоколу от 8 февраля 1927 года [27], было проведено заседание Художественного совета Государственного Академического Театрального Балетного Училища в составе В. А. Семенова, В. П. Успенской, Ф. В. Лопухова, А. Я. Вагановой, Е. П. Снетковой, Е. А. Тангиевой, В. И. Пономарева, Л. С. Леонтьева, А. А. Матягина, Н. П. Ивановского, А. М. Монахова, Л. С. Петрова, И. С. Милейковского. На повестке дня была программа II и III классов, которая соответствовала седьмому и восьмому годам обучения. Доклад Л. С. Леонтьева на эту тему не был стенографирован, но известно, что программу было рекомендовано «принять за основу, предоставить преподавателям и в процессе работы вносить [в нее] то, что пропущено в основной программе» [27]. Еще одним предложением докладчика было не перегружать младшие классы комбинированными движениями, то есть Л. С. Леонтьев выступал за исполнение движений в чистом виде. Этот принцип впоследствии развивала в своей методике А. Я. Ваганова. Относительно девятого класса шло обсуждение, сделать его либо театральным, либо, наоборот, усилить общеобразовательную часть. По этому вопросу на заседании решение не было принято.

В соответствии с протоколом от 8 июня 1927 года [28] было проведено заседание Комиссии по пересмотру учебно-художественной программы Государственного Академического Театрального Балетного Училища, на котором присутствовали Ф. В. Лопухов, В. П. Успенская, М. А. Яковлева и председатель комиссии В. А. Семенов. Проект программы утверждался в следующем порядке:

За основу была взята семилетняя программа Единой Трудовой Школы, но так как Государственное Академическое Театральное хореографическое училище относилось к категории профессиональных учебных заведений, то допускались следующие изменения: в общую программу предлагалось добавить специальные дисциплины, а в общеобразовательной программе — по возможности следовать принципу нарочито подчеркивать и выделять дисциплины и их отделы, отвечающие профессиональным заданиям Хореографического училища, и сокращать, «без ущерба в образовательном отношении, те части программы, которые наименее значимы для Училища в профессиональном отношении» [28].

Учебный процесс состоял из двух ступеней — профессиональной школы на базе программы-семилетки и хореографического техникума (двухлетний курс профессионального усовершенствования). Проект был принят и рекомендован к реализации в 1927/28 учебном году.

Логическим продолжением этих реформ стало издание в 1928 году брошюры «Учебный план и программы вступительных испытаний» [29] под редакцией И. И. Соллертинского. Ее составителями были А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев, А. М. Монахов и В. И. Пономарев. Еще один машинописный экземпляр программы по классическому танцу [30] с рукописными правками А. Я. Вагановой был обнаружен автором статьи в фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства (Ф. 242). Все исправления А. Я. Вагановой были внесены в итоговый опубликованный вариант. Программа, «в которой были систематизированы упражнения и кратко очерчены задачи каждого года обучения» [31, с. 115], была рассчитана на восемь лет. Возраст принимаемых в первый класс детей составлял 8–10 лет (при условии прохождения медицинского осмотра и специальных испытаний для выявления наличия профессиональных данных). Согласно учебному плану, классический танец изучался шесть часов в неделю. Из более поздней стенограммы лекции по методике классического танца А. Я. Вагановой [32, л. 3] удалось установить, что уроки были сокращены с полутора часов до пятидесяти минут, равняясь на общеобразовательные дисциплины. Анализ содержания программы 1928 года проведен в статье «Учебная программа по классическому танцу 1928 года» [33].

В результате подробного рассмотрения архивных материалов фондов РГИА и ЦГАЛИ СПб удалось установить основные этапы формирования

программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы. Первая попытка регламентации учебного процесса в части специальных дисциплин была предпринята в 1863 году П. С. Федоровым и зафиксирована в Уставе Императорского Санкт-Петербургского Театрального Училища [8]. В 1895 году к этой проблеме вернулся И. А. Всеволожский. По результатам совещания он доверил составление программ балетного отделения В. И. Степанову. Из-за скоропостижной смерти Степанова материалы не получили апробации в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище. В 1905 году была проведена конференция под руководством В. А. Теляковского, где обсуждалась разработка программ, порученная П. А. Гердту, К. М. Куличевской, Н. Г. Легату, М. К. Обухову и М. М. Фокину. Выдвинута гипотеза, что эти материалы легли в основу программы А. Л. Волынского, опубликованной в его труде «Книга ликований: Азбука классического танца» [17]. Удалось установить, что в дореволюционное время классы соответствовали не возрасту учеников, а уровню их способностей, что усложняло объективность оценки итоговых испытаний. Составление единой программы обучения по этой причине также не представлялось возможным. Согласно протоколам заседаний 1925–1926 годов, в Государственном Академическом Балетном Училище была проведена реформа: учебный план и программы учебного заведения должны были соответствовать программе Единой Трудовой Школы. В этот период заново началась разработка программ по специальным дисциплинам и, в первую очередь, по классическому танцу. Для этих целей был создан специальный комитет, в составе которого были А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев и В. И. Пономарев. Именно они впоследствии станут авторами (к ним добавился А. М. Монахов) первой задокументированной и апробированной программы по классическому танцу 1928 года [29; 30].

ЛИТЕРАТУРА

1. Фомкин А. В. Исторические традиции современного балетного образования: На материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: дис. ... канд. пед. наук. СПб. 2008. 213 с.
2. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2013. 213 с.
3. Филановская Т. А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII–XX веков: дис. ... д-ра культурол. СПб. 2011. 390 с.
4. Филановская Т. А. История хореографического образования в России. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 390 с.

5. *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1938. Т. 1. 380 с.
6. *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. 356 с.
7. *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве «Материалов по истории русского балета». О. И. Лешкова и М. В. Борисоглебский в суде (1937–1939) // OMNIA PRAECLARA RARA: сб. памяти Н. Л. Дунаевой. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 167–204.
8. С проектом положений // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2300. 104 л.
9. *Фомкин А. В.* Исторические предпосылки стандартизации профессионального обучения артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 71–80.
10. Положение об Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище 1888 года. Копия // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 3980. Л. 4–17.
11. Инструкция от 25 мая 1890 года // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 248–254.
12. Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. 9 л.
13. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. В. И. Степанов. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 260–262.
14. *Жирова В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2. С. 81–93.
15. Протокол Конференции от 21 ноября 1905 года // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5368. Л. 1–3.
16. *Волынский А. Л.* Учебная программа // *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. С. 192–213.
17. *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.
18. Народное образование в СССР: Общеобразовательная школа: сборник док. 1917–1973 / сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев, Ф. Ф. Литвинов. М.: Педагогика, 1974. 559 с.
19. *Филановская Т. А.* Государственное Петроградское театральное училище в зеркале Октябрьской революции 1917 года // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 147–155.
20. Письмо от 28 мая 1918 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 4. Л. 2.
21. Положение о Государственном Петроградском Театральном Балетном Училище // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 18. Л. 1–4.

22. Доклад 1925–1926 учебный год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 147. Л. 4–8.
23. Протокол от 16 ноября 1925 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 4.
24. Доклад от 27 сентября 1926 года «О положении Государственного Академического Балетного Училища» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 162. Л. 21–22.
25. Протокол от 12 ноября 1926 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 12.
26. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы / ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1958. 343 с.
27. Протокол от 8 февраля 1927 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 13.
28. Протокол от 8 июня 1927 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 14–15.
29. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.
30. Программа по классическому танцу // Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Ф. 242. ГИК–10371 / 345 а-44. [8] л.
31. Зайцева Ю. В. Исторический танец // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2 (20). С. 113–122.
32. Стенограмма лекции по методике классического танца 27 октября 1935 года // Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Ф. 242. ГИК-10371/333. 9 л.
33. Жирова В. В. Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20.

REFERENCES

1. *Fomkin A. V. Istoricheskie tradicii sovremennogo baletnogo obrazovaniya: Na materiale deyatel'nosti tanceval'noj Eya Imperatorskogo Velichestva shkoly — Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj: dis. ... kand. ped. nauk. SPb. 2008. 213 s.*
2. *Fomkin A. V. Baletnoe obrazovanie: Tradicii, istoriya, praktika. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2013. 213 s.*
3. *Filanovskaya T. A. Dinamika khoreograficheskogo obrazovaniya v khudozhestvennoj kul'ture Rossii XVIII–XX vekov: dis. ... d-ra kul'turolog. SPb. 2011. 390 s.*
4. *Filanovskaya T. A. Istoriya khoreograficheskogo obrazovaniya v Rossii. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. 390 s.*
5. *Borisoglebskij M. V. Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: LGKHU, 1938. T. 1. 380 s.*
6. *Borisoglebskij M. V. Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: LGKHU, 1939. T. 2. 356 s.*
7. *Sinel'nikova T. A. Denis Leshkov i delo ob avtorstve «Materialov po istorii russkogo baleta». O. I. Leshkova i M. V. Borisoglebskij v sude (1937–1939) // OMNIA PRAECLARA RARA: sb. pamyati N. L. Dunaevoj. SPb.: Chistyj list, 2023. S. 167–204.*

8. S proektom polozhenij // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 2300. 104 l.
9. *Fomkin A. V.* Istoricheskie predposylki standartizacii professional'nogo obucheniya artistov baleta // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2006. № 16. S. 71–80.
10. Polozhenie ob Imperatorskom Sankt-Peterburgskom Teatral'nom Uchilishche 1888 goda. Kopia // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 3980. L. 4–17.
11. Instrukciya ot 25 maya 1890 goda // *Borisoglebskij M. V.* Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: LGKHU, 1939. T. 2. S. 248–254.
12. Ob izmenenii v sisteme prepodavaniya tancev v baletnykh otdeleniyakh Uchilishcha // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 4618. 9 l.
13. Programma zanyatij baletnymi tancami s primernym raspredeleniem uchebnogo materiala na sem' otdelov po stepeni trudnosti i slozhnosti ikh // *Borisoglebskij M. V.* Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. / sost. V. I. Stepanov. L.: LGKHU, 1939. T. 2. S. 260–262.
14. *Zhirova V. V.* Uteryannye terminy i dvizheniya programmy po klassicheskomu tancu V. I. Stepanova // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2023. № 2. S. 81–93.
15. Protokol Konferencii ot 21 noyabrya 1905 goda // RGIA. F. 498. Op. 1. D. 5368. L. 1–3.
16. *Volynskij A. L.* Uchebnaya programma // *Volynskij A. L.* Kniga likovaniy: Azbuka klassicheskogo tanca. L.: Izdanie khoreograficheskogo tekhnikuma, 1925. S. 192–213.
17. *Volynskij A. L.* Kniga likovaniy: Azbuka klassicheskogo tanca. L.: Izdanie khoreograficheskogo tekhnikuma, 1925. 324 s.
18. Narodnoe obrazovanie v SSSR: Obshcheobrazovatel'naya shkola: sbornik dok., 1917–1973 / sost. A. A. Abakumov, N. P. Kuzin, F. I. Puzyrev, F. F. Litvinov. M.: Pedagogika, 1974. 559 s.
19. *Filanovskaya T. A.* Gosudarstvennoe Petrogradskoe teatral'noe uchilishche v zerkale Oktyabr'skoj revolyucii 1917 goda // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 3 (50). S. 147–155.
20. Pis'mo ot 28 maya 1918 goda // CGALI SPb. F. P-259. Op. 1. D. 4. L. 2.
21. Polozhenie o Gosudarstvennom Petrogradskom Teatral'nom Baletnom Uchilishche // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 18. L. 1–4.
22. Doklad 1925–1926 uchebnyj god // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 147. L. 4–8.
23. Protokol ot 16 noyabrya 1925 goda // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 148. L. 4.
24. Doklad ot 27 sentyabrya 1926 goda «O polozhenii Gosudarstvennogo Akademicheskogo Baletnogo Uchilishcha» // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 162. L. 21–22.
25. Protokol ot 12 noyabrya 1926 goda // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 148. L. 12.
26. *Agrippina Yakovlevna Vaganova.* Stat'i, vospominaniya, materialy / red. N. D. Volkov, Yu. I. Slonimskij. L.; M.: Iskustvo, 1958. 343 s.
27. Protokol ot 8 fevralya 1927 goda // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 148. L. 13.
28. Protokol ot 8 iyunya 1927 goda // CGALI SPb. F. R 259. Op. 1. D. 148. L. 14–15.

29. Uchebnyj plan i programmy vstupitel'nykh ispytaniy / I. I. Sollertinskij. L.: LGKHT, 1928. 16 s.
30. Programma po klassicheskomu tancu // Sankt Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. F. 242. GIK–10371/345 a 44. [8] l.
31. *Zajceva Yu. V.* Istoricheskij tanec // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2008. № 2 (20). S. 113–122.
32. Stenogramma lekicii po metodike klassicheskogo tanca 27 oktyabrya 1935 goda // Sankt Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. F. 242. GIK 10371 / 333. 9 l.
33. *Zhirova V. V.* Uchebnaya programma po klassicheskomu tancu 1928 goda // Ezhegodnyj Al'manakh studencheskogo nauchnogo obshchestva Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. S. 15–20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПОНЯТИЕ ПАРТНЕРИНГА В ЗАПАДНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Меньшиков Л. А.^{1, 2}, Сачков И. С.^{1, 2}

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

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Статья посвящена изучению возникновения и концептуализации понятия партнеринга в западных танцевальных исследованиях. В ней прослежено использование термина в применении к описанию партнёрства в работах, посвящённых изучению теории и методики различных танцевальных дисциплин. Зафиксированы и проанализированы основные случаи упоминания партнёрства как составляющей техники танца. Выделены аспекты, определяющие эффективность партнёрства как составляющей дуэтных форм танца. Сделано предположение о постепенном уточнении содержания партнеринга на протяжении XX века как определяющего выразительного средства и показаны его ценность и существенность для описания истории современного танца как качественной характеристики и формообразующего элемента контактного взаимодействия. Понятие партнеринга рассмотрено на материале исследований классического танца, социальных танцев, контактной импровизации, современного танца. Выделены основные идеи и постулаты, зафиксированные в важнейших трудах, определяющих природу партнёрства в танце. Сделаны выводы об исторически подвижном содержании партнёрства как особого вида взаимодействия в танце.

Ключевые слова: партнеринг, партнёрство, взаимодействие, концепция, современный танец, контакт, этика, доверие, внимание, воля, согласие, коммуникация, классический танец, социальные танцы, теория танца, танцевальные исследования.

THE CONCEPT OF PARTNERING IN WESTERN DANCE STUDIES

Menshikov L. A.^{1, 2}, *Sachkov I. S.*^{1, 2}

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

² Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, liter A, Teatralnaya sq., Saint-Petersburg, 190068, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the emergence and conceptualization of the partnering term in Western dance studies. It traces the use of the term as applied to the description of partnership in works devoted to the study of the theory and methodology of various dance disciplines. The main cases of mentioning partnership as a component of dance technique were recorded and analyzed. The aspects that determine the effectiveness of partnership as a component of duet dance forms are highlighted. An assumption is made about the gradual clarification of the content of partnering throughout the XXth century as a defining means of expression, and its value and significance for describing the history of contemporary dance as a qualitative characteristic and formative element of contact interaction is shown. The concept of partnering is considered as based on studies of classical dance, social dances, contact improvisation, and contemporary dance. The main ideas and postulates recorded in the most important works that define the nature of partnership in dance are highlighted. Conclusions are drawn about the historically fluid content of partnership as a special type of interaction in dance.

Keywords: partnering, partnership, interaction, concept, modern dance, contemporary dance, contact, ethics, trust, attention, volition, consent, communication classical dance, social dancing, dance theory, dance studies.

Исследования партнёрства в классическом и социальных танцах¹

В 1969 году в Канаде издана книга **Антон Долина** «Pas de Deux. The Art of Partnering» («Па-де-де. Искусство партнеринга» [1]), где употреблено в его прямом значении «партнёрство» слово *партнеринг*. Во вступительной статье к изданию показано, что «искусство *партнеринга*, известное до этого времени, приобрело новый аспект» [1, р. 4]. Автор связал перемену с прорывом гастрольями балета московского Большого театра в Лондоне в 1956 году культурного «железного занавеса». Долин отметил, что несмотря на наличие в начале

¹ Раздел «Исследования партнёрства в классическом и социальных танцах» написан Л. А. Меньшиковым, раздел «Исследования партнёрства в контактной импровизации и современном танце» — И. С. Сачковым.

XX века в США нескольких пар танцовщиков, исполнявших сложные акробатические поддержки, эстетика дуэтного танца на западе до гастролей 1956 года не знала их как важного художественного средства. Этому предшествовал определивший отношение к дуэту на западе процесс перехода от романтических балетов к переосмыслению положения танцовщика, хореографа и персонажа в балетах антрепризы С. П. Дягилева, который привёл к уравниванию значения партнёров в начале XX века (подробнее этот процесс раскрыт в работе Линн Гарафолы [2]).

Большое влияние в последующий период на этот процесс оказали школа ленинградского балета с её вниманием к эстетизации мелкой техники и личностям балерин, за которыми на второй план отходили как излишне акробатичные воздушные поддержки, и московская балетная школа, наследие которой, с точки зрения автора введения к изданию [3, р. 7–8], подразумевало смену роли партнёра в дуэте с формального присутствия на активное физическое и эмоциональное участие, что определило усиление роли мужского танца с усложнением парной хореографии. Во введении отмечена роль Долина в этом процессе: «Долин приблизил великое классическое адажио к его окончательному разрыву с акробатикой, потому что успешно маскировал трудности подъёма» [3, р. 7]. Там же сформулирована тема потери содержательной стороны дуэтного танца за формой. Важные, по мнению автора, составляющие, такие, как внимание к партнёрше со стороны партнёра и концентрация процесса вокруг «рыцарства и галантности» утрачены в 70–80-х годах XX века.

Важность этого источника для понимания партнеринга определяется тем, что он является единственным трудом по классическому танцу, где использован термин *партнеринг* (*партнёрство*) в значении «совершенной техники, включающей не только тонкое музыкальное чутьё, но и знание музыкальной реакции балерины, фразировки и драматического чувства» [3, р. 7]. Однако, он и единственный, который не касается методики преподавания дисциплины, очевидно, передающейся методом показа от педагога к танцовщикам. Автор указал на некоторые правила [1, р. 16–17], но отметил, что это тема другой книги (так и не вышедшей из-под его пера).

В главе «Искусство партнеринга» [1, р. 9–13] Долин отметил, что среди огромного количество критических и биографических описаний, лишь немногие авторы среди сильных сторон мужчин-танцовщиков обращали внимание на важность навыков партнёрства для балета. Автор показал, что сами артисты «не подозревают, что самоотдача, бескорыстное внимание к балерине в паре только усиливает самого партнёра и его соло» [1, р. 10]). Партнёрство в классическом танце определено как важная и сложная техническая и творческая его составляющая, позволяющая не только выгодно представить балерину, но и раскрыть характер партнёра через чуткое и внимательное отношение

к работе в паре. Автор коснулся методических особенностей обучения подержкам, а именно, равной степени физической готовности партнёров (мышечной силы мужчины и техники исполнения элементов), выстраивания структуры обучения от простого к сложному и от сольного изучения формальных элементов к исполнению поддержек в паре, оптимальной, по его мнению, рекомендованной для сбалансированной работы мышц длительности класса (один час). В работе представлены рекомендации по одежде, которая должна быть мягкой, безопасной и служить, при необходимости, опорой для мышечного корсета в точках поддержки. Кроме того, Долин выделил важность и приоритетность индивидуального по отношению к повторяющемуся. Партнёр, по его мнению, должен, в первую очередь, понимать, что невозможно применение одних и тех же навыков с разными партнёршами, невозможно «поддерживать балерину в одинаковой манере в вальсе... из “Сильфиды” и в *pas de deux* из “Спящей красавицы”. <...> Сила, уверенность, авторитет и понимание — необходимые качества для партнёра» [1, р. 13]. Тем самым тема партнёрства в танце в книге обсуждена с точки зрения всех возможных его аспектов.

В работе введено понятие *следования* как основного качественного признака партнёрства и его базового технического навыка. Оно нарабатывается на простых формах, например, на обычных шагах. Другой качественной составляющей является спуск с поддержки. В соответствии с эстетикой классического танца все поддержки заканчиваются сходом на одну или две ноги, ценится ощущение лёгкости и невесомости спуска. Долин указал на необходимость постоянного фокуса на презентации и самопрезентации в этом моменте. Особое значение он уделил взгляду партнёра, его сосредоточенности на партнёрше в каждый момент времени, но без потери внимания ко всему пространству. Как и в более поздних изданиях других авторов, он обратил внимание на то, что партнёр не должен держать балерину всё время, должен лишь стараться помочь ей найти баланс.

В последующих трёх главах Долин на примере адажио из «Лебединого озера», «Жизели» и «Щелкунчика» обратил внимание на манеру исполнения и детали, например, на то, как партнёр должен брать руку партнёрши, не описывая при этом сами поддержки, поскольку хореографический текст дуэтов уже стал каноническим. Описание поддержек включает анализ элементов пантомимы в паре (взгляда, эмоций, жестов), поэтому книга имеет не только методическое значение, но и значение как артефакт балетной критики, поскольку описывает критерии качества исполнения.

Работа Долина стала базовым источником для развития теории и методики партнеринга в западной литературе, заложив основные темы и сюжеты обсуждения и заложив определённые рамки для его определения.

В настоящее время в англоязычной практике ряд авторов опубликовали ряд статей в электронных изданиях, посвящённых партнёрству в дуэтном танце.

Так, **Даниэль Чо** обратился к этическому вопросу «хорошего партнёрства», определив его не только с позиции виртуозного владения техникой, но и с целью «расширить возможности женщин» [4]. Он в разгар пандемии актуализировал вопрос контактного взаимодействия, обратившись к проблеме гораздо более высокой, по сравнению с мужским танцем, конкуренции среди балерин.

Х. Хилтон не обосновал ни появления партнеринга, ни его принципиальных особенностей, однако, на основании интервью с танцовщиками-профессионалами обратился к вопросам партнёрства, таким как распределение ответственности в паре, внимание к партнёру, пространству помещения и различиям во взаимодействии с людьми с разным опытом и физическими данными. Автор включил в практику партнеринга этические вопросы, в меньшей мере встречающиеся в источниках: его интересовали вопросы «продуктивного общения» (выстраивания коммуникации при помощи вербальных средств внутри и вне танцевального зала), «установления и соблюдения физических границ» (прояснения смыслового и эмоционального значения касаний в танце), «заботы об одежде и гигиене» (как части техники безопасности и одного из условий аттракции в паре) [5].

Сара Роут и **Филлип Нил** опубликовали две статьи «Станьте лучшим партнёром: советы для женщин» [6] и «Станьте лучшим партнёром: советы для мужчин» [7]. Статьи касаются рекомендаций этического и методического содержания, не освещают конкретные физические и технические приёмы контактного танца. В «Советах для женщин» Роут выделила вопросы доверия, внимания к пространственному расположению и движению собственного тела и тела партнёра, вербальной и невербальной коммуникации в паре, физической подготовки тела. Нил отметил особую роль партнёра и его ответственность в паре ввиду общей цели презентации балерины. Особенно выделены чувство музыкальности, эмоциональная чувствительность, а также ведущее внешнее положение девушки в паре при важной поддерживающей функции мужчины.

Очевидным является обращение к теме партнёрства авторов, исследующих социальные танцы, их отношения с музыкой, композиционные и технические особенности, вопросы этнографического и антропологического значения парных и сольных танцев, соотношение их между собой и с другими танцевальными дисциплинами. Эти вопросы рассматриваются в работах Ш. Пьетробруно [8], М. Киммела [9], М. Масмона [10], М. Балзера [11].

В книге **Шин Пьетробруно** исследованы особенности танца сальса и, хотя она и имеет, в большей степени, социологическую направленность, но также содержит сравнительную характеристику партнёрства в балете и сальсе, качественные характеристики *партнёрства* и методику обучения в латиноамериканских стилях бального танца и обусловленность проникновения эстетики классического танца в современные танцевальные направления.

Так, из сходств упоминается первоначальное разделение работы партнёров по принципу пола и изучение отдельных элементов сольно и лишь затем в парах [8, р. 147]. Также здесь дана историческая справка об эволюции ролей партнёра и партнёрши в паре от классического балета к танцу модерн и танцевальным поискам постмодернистов в сравнении с похожими процессами в сальсе. В частности, Пьетробруно определил, что в балете партнёрша идеализирована, в сальсе она может занимать позицию активной соблазнительницы или предмета желания, в постмодернистском танце различия размываются и нивелируются в пользу процессуальности тела вне его нарративов. Также работа интересна тем, что автором концептуализированы различия в эстетике балетного и социальных танцев, подробно описаны апломб и вертикальность оси тела классического танцовщика и изоляции в социальных танцах.

Майкл Киммел продолжил тему сравнения и исследовал вопросы *партнёрства* в аргентинском танго, подробно раскрыв биомеханические принципы работы в паре и предложив теорию социального познания через танец. Он провёл аналогию между языком танца и построением речи, состоящей из морфем — элементарных составных частей слов. На уровне партнёрства разделение определено автором как необходимое условие для создания быстрого и адекватного ответа в паре в условиях импровизации. В работе встречается понятие следования, обоснована важность физической подготовки для партнёрства, произведён анализ методик работы с вниманием и невербальной коммуникацией в паре с формированием «динамических микропаттернов, в частности, тонко отточенных процедур активного восприятия для действия и восприятия в действии» [9, р. 117].

*Исследования партнёрства в контактной импровизации
и современном танце*

В 1972 году один из основателей объединения «Гранд Юнион» **Стив Пакстон** представил публике перформанс «Магний» («Magnesium») [12]. Этот момент считается точкой отсчёта для истории контактной импровизации, направления, вобравшего в себя поиск новой формы взаимодействия в паре через практику импровизации в соединении с опытом восточных единоборств, танго, танца модерн и других дисциплин. Контактная импровизация распространилась повсеместно и быстро приобрела последователей по всему миру. Этой теме в аспекте исследования партнёрства уделено наибольшее внимание по сравнению с другими контактными танцами.

Синтия Новак создала подробный труд [13], посвящённый антропологическому и культурологическому анализу контактной импровизации как сложившейся культуры. Она рассмотрела историю создания, социальное значение, эстетические и формальные характеристики направления, процесс его

проникновения в другие танцевальные дисциплины вплоть до классического танца (например, в работах У. Форсайта). Автор описала рамки, определяющие стилистику и технические закономерности контактной импровизации, привела сравнительную характеристику направления с балетом и техникой М. Каннингема. В книге отсутствуют конкретные упражнения, однако, подробно описаны основные понятия техники контактной импровизации: вес, динамика, точка контакта, внимание и другие. Хотя Новак не ставила задачей сравнение контактной импровизации с современным пониманием партнеринга, однако, очевидно, что основное отличие контактной импровизации состоит в её социальной направленности и свободе формы. Контактная импровизация, опираясь на ранее открытые техники танца, связывает их с восточными единоборствами и понятиями риска и исследования. Она ближе к культуре социальных танцев, поскольку направлена не на сценическую форму, а на свободные взаимоотношения и диалог в любом пространстве.

В работах Т. Кальтенбрунера [14], А. Брук [15], М. Мэннинга [16], Д. Котин, Н. С. Смит, С. Пакстона [17], М. Кеог [18] разобраны технические характеристики сосуществования с телом партнёра, вопросы соглашения или отказа от телесного контакта, базовые физические принципы поддержек — работа с весом, балансом, инерцией.

Наиболее подробно методические рекомендации с описанием специфических упражнений и структуры построения как цельной программы, так и отдельных занятий содержит труд **Томаса Кальтенбрунера** [14]. Ссылаясь на цитаты основателей и адептов контактной импровизации, автор дал её определение, историческую справку, определил понятийный аппарат. В тексте не употребляются термины *партнёрство* и *партнеринг*, но разобраны биомеханические принципы движения сольно, в паре, группе, динамика и механика поддержек и прыжков. Постановка вопроса про партнёрство в контактной импровизации может быть поставлена под сомнение ввиду основных правил дисциплины, таких как приоритет риска, постоянного поиска новых форм, направленности на индивидуальность каждого. Однако, со ссылкой на основателя движения контактной импровизации, С. Пакстона, Кальтенбрунер утверждал, что танцовщики в конечном итоге стремятся образовать единое тело с общим центром веса, тем самым, динамика в контактной импровизации очевидным образом отличается от балета, но требует определённого уровня сотрудничества. Как важные составные части этих процессов и техники контактной импровизации, выделены использование инерции и веса тела партнёра, энергии падения, внимание к собственному телу, прикосновение, доверие, чувствительность, коммуникация. В практической части, кроме внимания к телесной составляющей, обозначена необходимость «ментального и психического расслабления» [14, р. 66], что отражает как общие тенденции

новых танцевально-соматических дисциплин периода становления современного танца (Body-Mind Centering (психо-соматическое центрирование), Joan Skinner Releasing Technique (техника релиза Джоан Скиннер) и других), так и основную идею контактной импровизации — «отпускание интеллектуального контроля за ситуацией и, в результате, за движением» [14, р. 67]. Автор ввёл понятие пространственной осведомлённости — «способности направлять внимание на непосредственное окружение: например, пространство, окружающее тело во время танца» [14, р. 70] посредством расфокусированного взгляда. Также в методике знакомства с контактной импровизацией важно исследование чувства гравитации и веса лёжа на полу, включение чувствительности всех поверхностей тела, тренировка активной и принимающей позиций в движении и работа с риском. Упомянуты понятия *ведения* и *следования*. Последовательно разобраны необходимые навыки сольного движения (качение, спиральное движение, падение и движение вне баланса, прыжки), навыки парной работы (передача веса, прикосновение, поиск физического предела, взбирание вверх и поддерживание, баланс и контрбаланс и другие).

Отдельно можно выделить работы **Дэвида Оутевски** и **Кайли Ривиеччо**, которые объединили несколько контактных дисциплин [19; 20]. Ривиеччо проанализировал практический опыт пятнадцатинедельного курса, включавшего в себя пять контактных дисциплин («введение в *партнеринг*, *партнёрство* в классическом балете, контактную импровизацию, капоэйру и мамбо» [20, р. 14]). То есть впервые обращено внимание на теоретизацию методики преподавания дисциплины. Комплексный подход к преподаванию партнеринга обоснован через теорию «множественного интеллекта», предложенную Говардом Гарднером в 1983 году (американский психолог Говард Эрл Гарднер раскрыл свою концепцию в книге «Границы мышления: теория множественного интеллекта» [21]). Кроме подкрепления контактного взаимодействия различными дисциплинами и формирования более развитой системы навыков, отмечено, что «взаимное внимание к этим различным модальностям интеллекта в партнёрских отношениях может способствовать лучшему вербальному и физическому общению» [20, р. 9]. Работа содержит теоретическое обоснование метода, методическое описание курса и анализ результатов на основании интервью со студентами, отвечающими на вопросы индивидуального понимания партнёрства и его изменения в процессе знакомства с различными формами взаимодействия, значения ролей ведущего и следующего в паре и общих и отличительных черт различных форм партнеринга, и тем самым утверждает полиморфизм партнеринга и предлагает методику его преподавания через комплексный подход и соединение различных контактных дисциплин.

В работе Оутевски, опубликованной фрагментарно в переработке Б. Майер, утверждается, что партнеринг является «сущностной частью многих

танцевальных стилей» [19], составляя в одних часть вокабуляра, в других — основу стилистики направления. В подтверждение приведена сравнительная характеристика контактной импровизации, аргентинского танго, балета, современного и бального танцев по критериям распределения веса в паре, характера прикосновений и взгляда, с оценкой эстетических, чувственных и технических различий. Работа основана на наблюдении репетиционного процесса, анализе видео и интервью с танцовщиками указанных направлений. Отдельную работу Оутевски посвятил значению касаний не только в танцевальной, но и в педагогической практиках. Результаты сравнения важности взгляда в приведённых танцевальных направлениях представлены в виде диаграммы, где наглядно проявлены связи и пересечения дисциплин. Оутевски заключил, что, хотя прямой взгляд не всегда используется в партнеринге, но опосредованно он проявляется в постоянном внимании к партнёру и замещении его, к примеру, тактильной чувствительностью.

Специфическими вопросами *партнеринга* в современном танце занимается **Илья Выдрин**. Он рассматривает риторические, феноменологические, этические характеристики партнеринга, его философскую составляющую. Он одним из первых сместил фокус исследования партнёрства в танце с педагогических и искусствоведческих вопросов на восприятие взаимоотношений в танце, то есть на то, почему люди (в ряде статей Выдрин рассмотрел объектно-ориентированные процессы, такие, как (не)возможность партнёрства в танце с роботом, домашними животными и другими объектами) взаимодействуют в танце, и какие условия позволяют считать такое взаимодействие партнёрством. Вопросы этики, «сонастройки» и взаимоотношений в паре рассмотрены и в вышеупомянутых источниках, но Выдрин свёл их в систему качественных критериев партнеринга.

Опираясь на паралингвистическую теорию Ллойда Битцера, он обосновал то, каким образом возникает «понимание с каждым движущимся телом» через «обнаружение и анализ тонких и сложных движений и сигналов» [22, р. 126]. Обращаясь к определению качества взаимодействия в паре, Выдрин определил, что идеальное техническое исполнение элементов не гарантирует ощущения «хорошего партнёрства» [23, р. 2], однако выстраивает рассуждение вокруг того, какие характеристики коммуникации в паре способны интерпретироваться как качественные признаки партнёрства. Он определил комплекс необходимых для процесса взаимодействия условий, объединяющий физические, этические и социальные элементы. На основании утверждения, что «партнёрство может быть опасно», определена постоянная неотъемлемая взаимосвязь эстетического и этического аспектов контакта и невозможность определения одного единого для всех индивидуумов критерия качества даже внутри одной рассматриваемой техники танца или социальной группы.

Он пришёл к выводу, что только сотрудничество и осознанный выбор, то есть решение находиться в реактивном внимании к партнёру (когда танцовщик одновременно способен отдавать импульсы и воспринимать их от другого человека) могут формировать ситуацию партнёрства.

На границе философии взаимодействия и психологии находится статья Выдрина о доверии и заботе в танце [24]. В ней раскрыты этические аспекты приведённых понятий и расширено их понимание в поле техники работы с вниманием внутри партнёрских отношений в танце.

Англоязычный термин «партнеринг» раскрывается в иностранной литературе с позиций танцевальной техники, практики, через призму наук о мышлении и поведении человека, затрагивается его методология, художественное значение. Термин имеет общее значение «партнёрства» и применяется к контактными дисциплинам разных видов танцев. В русском языке остаются размытыми границы определения и соотнесения партнеринга с системой хореографических дисциплин, орфоэпические характеристики и написание, хотя его распространение в поле практики современного танца не вызывает сомнений. Сталкиваясь с неоднозначностью того, насколько широко можно трактовать явление партнеринга и какие пересечения он имеет с другими контактными дисциплинами, наука приходит к осознанию необходимости уточнения и упорядочивания, систематизации информации для формирования корректного понимания внутри танцевального и искусствоведческого дискурса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Dolin A. *Pas de Deux: The Art of Partnering*. Mineola: Dover, 2005. 64 p.
2. Garafola L. *Reconfiguring the sexes // Legacies of twentieth century dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2005. P. 179–194.
3. Haskell A. L. *Introduction // Dolin A. Pas de Deux: The Art of Partnering*. Mineola: Dover, 2005. P. 7–8.
4. Cho D. *Sharing, Supporting, Empowering: Why Partnering Feels More Poignant Than Ever* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/ballet-partnering-2648139935.html> (дата доступа: 11.01.2021).
5. Hilton H. *The Dos and Don'ts of Partnering* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebelltitem=5#rebelltitem5> (дата доступа: 11.02.2021).
6. Wroth S. *Become a Better Partner: Partnering Tips For Women* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/partnering-tips-for-women-2490611351.html> (дата доступа: 20.03.2021).

7. *Neal P.* Become a Better Partner: Partnering Tips for Men [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/partner-tips-for-men-2490624680.html/> (дата доступа: 20.03.2021).
8. *Pietrobruno S.* Salsa and its transnational moves. Lanham: Lexington Books, 2006. 219 p.
9. *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation // *Journal of Cognitive Semiotics*. 2013. Vol. IV. № 1. P. 75–123.
10. *Musmon M.* World of Dance: Latin & Caribbean Dance. New York: Chelsea House, 2010. 120 p.
11. Frequently Asked Questions: Lead and Follow, Table of contents [Электронный ресурс]. URL: http://www.eijkhout.net/lead_follow/index.html (дата обращения: 10.06.2020).
12. *Пэкстон С.* Краткая история контактной импровизации // «Chute» Центр Контактной Импровизации и Перформанса [Электронный ресурс]. URL: <https://www.contactimprovisation.ru/library/kratkaya-istoriya-kontaktnoj-improvizaczii/> (дата доступа: 17.04.2024).
13. *Novack C.J.* Sharing the dance: Contact improvisation and American culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. 276 p.
14. *Kaltenbrunner T.* Contact Improvisation: Moving, Dancing, Interaction. Aachen: Meyer & Meyer Verlag, 2003. 192 p.
15. *Brook A.* Contact improvisation & Body-Mind Centering; A Manual for Teaching & Learning Movement. S. l.: SmartBody Books, 2000. 102 p.
16. *Manning M.* On Teaching Contact Improvisation (2009) [Электронный ресурс]. URL: <https://movetolearn.com/on-teaching-contact-improvisation/> (дата доступа: 30.09.2020).
17. *Koteen D., Smith N. S., Paxton S.* Caught falling: The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas. Northampton: Contact Editions, 2008. 111 p.
18. *Keogh M.* Dancing Deeper Still The Practice of Contact Improvisation. S. l.: Intimately Rooted Books, 2018. 242 p.
19. *Mayer B.* How Two Become One [Электронный ресурс]. URL: <https://archives.dance/2012/04/how-two-become-one-by-david-outevsky/> (дата доступа: 20.03.2021).
20. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
21. *Gardner H.* Frames of mind: the theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983. 440 p.
22. *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. A World of Muscle, Bone & Organs // *Research and Scholarship in Dance*. Coventry: Coventry University, 2018. P. 112–130.

23. *Vidrin I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering // *Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice* / Ed. M. Sacro-Thomas. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2020. P. 240–259.
24. *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (дата обращения: 11.02.2021).

REFERENCES

1. *Dolin A.* Pas de Deux: The Art of Partnering. Mineola: Dover, 2005. 64 p.
2. *Garafola L.* Reconfiguring the sexes // *Legacies of twentieth century dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2005. P. 179–194.
3. *Haskell A. L.* Introduction // *Dolin A.* Pas de Deux: The Art of Partnering. Mineola: Dover, 2005. P. 7–8.
4. *Cho D.* Sharing, Supporting, Empowering: Why Partnering Feels More Poignant Than Ever. URL: <https://www.dancemagazine.com/ballet-partnering-2648139935.html> (accessed: 11.01.2021).
5. *Hilton H.* The Dos and Don'ts of Partnering. URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebelltitem=5#rebelltitem5> (accessed: 11.02.2021).
6. *Wroth S.* Become a Better Partner: Partnering Tips For Women. URL: <https://www.dancemagazine.com/partnering-tips-for-women-2490611351.html> (accessed: 20.03.2021).
7. *Neal P.* Become a Better Partner: Partnering Tips for Men. URL: <https://www.dancemagazine.com/partner-tips-for-men-2490624680.html/> (accessed: 20.03.2021).
8. *Pietrobruno S.* Salsa and its transnational moves. Lanham: Lexington Books, 2006. 219 p.
9. *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation // *Journal of Cognitive Semiotics*. 2013. Vol. IV. № 1. P. 75–123.
10. *Musmon M.* World of Dance: Latin & Caribbean Dance. New York: Chelsea House, 2010. 120 p.
11. Frequently Asked Questions: Lead and Follow, Table of contents. URL: http://www.eijkhout.net/lead_follow/index.html (accessed: 10.06.2020).
12. *Pehkston S.* Kratkaya istoriya kontaktnoj improvizatsii // «Chute» Tsentr Kontaktnoj Improvizatsii i Performansa. URL: <https://www.contactimprovisation.ru/library/kratkaya-istoriya-kontaktnoj-improvizaczii/> (accessed: 17.04.2024).
13. *Novack C. J.* Sharing the dance: Contact improvisation and American culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. 276 p.

14. *Kaltenbrunner T.* Contact Improvisation: Moving, Dancing, Interaction. Aachen: Meyer & Meyer Verlag, 2003. 192 p.
15. *Brook A.* Contact improvisation & Body-Mind Centering; A Manual for Teaching & Learning Movement. S. l.: SmartBody Books, 2000. 102 p.
16. *Manning M.* On Teaching Contact Improvisation (2009). URL: <https://movetolearn.com/on-teaching-contact-improvisation/> (accessed: 30.09.2020).
17. *Koteen D., Smith N. S., Paxton S.* Caught falling: The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas. Northampton: Contact Editions, 2008. 111 p.
18. *Keogh M.* Dancing Deeper Still The Practice of Contact Improvisation. S. l.: Intimately Rooted Books, 2018. 242 p.
19. *Mayer B.* How Two Become One. URL: <https://archives.dance/2012/04/how-two-become-one-by-david-outevsky/> (accessed: 20.03.2021).
20. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
21. *Gardner H.* Frames of mind: the theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983. 440 p.
22. *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. A World of Muscle, Bone & Organs // Research and Scholarship in Dance. Coventry: Coventry University, 2018. P. 112–130.
23. *Vidrin I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering // Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice / Ed. M. Sacro-Thomas. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2020. P. 240–259.
24. *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (accessed: 11.02.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меньшиков Л. А. — доктор искусствоведения, профессор; lmensch@mail.ru
Сачков И. С. — аспирант, преподаватель кафедры режиссуры балета;
Ivan.sachkov1985@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Menshikov L. A. — Doctor habil. in Art History, Professor; lmensch@mail.ru
Sachkov I. S. — Postgraduate Student, Teacher at the Ballet Directing Department;
Ivan.sachkov1985@yandex.ru

УДК 78.071.01: 791.63

ЖАНР СКАЗКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Русаков А. Ю.*¹

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

В статье исследуется процесс становления и развития жанра киносказки в российском киноискусстве. Экранизация сказок в отечественном кинематографе почти совпадает со временем появления первых российских кинолент. В 1920-е и начале 1930-х годов стало больше уделяться внимания вопросам детского кино, которое расширяет свои тематические и жанровые границы, все больше появляется не только художественных и документальных, но и мультипликационных фильмов. После создания в 1936 году киностудии «Союздетфильм» и с появлением звукового кино жанр киносказки развивается. Технические нововведения позволяют продемонстрировать на экране все, что является обязательными атрибутами сказочных повествований. 1940–1960-е были достаточно плодотворными для кинорежиссеров, работавших в жанре фильма-сказки. Фильмы-сказки на большом экране в техническом отношении выглядели безнадежно отставшими от мирового уровня. Сегодня с уверенностью можно говорить о возрождении жанра киносказки в отечественном кинематографе. Тем не менее необходимо учитывать сложности создания детских картин не только в техническом плане, но и в использовании художественных форм, соответствующих специфике интересов юных зрителей.

Ключевые слова: история российского кино, детское кино, фильмы-сказки, экранизации.

THE GENRE OF FAIRY TALES IN THE DOMESTIC FILM ART: HISTORY AND MODERNITY

*Rusakov A. Y.*¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravdy St., St. Petersburg,
191119, Russian Federation.

The article examines the process of formation and development of the film fairy tale genre in Russian cinema. The adaptation of fairy tales in Russian cinema almost coincides with the time of the appearance of the first Russian films.

In the 1920s and early 1930s, more attention began to be paid to the issues of children's cinema, which expanded its thematic and genre boundaries, not only feature films and documentaries, but also animated films appeared more and more. After the creation of the "Soyuzdetfilm" studio in 1936 and with the advent of sound cinema, the fairy tale genre developed. Technical innovations make it possible to demonstrate on the screen everything that is a must-have attribute of fairy tales. The 1940s and 1960s were quite fruitful for film directors working in the fairy tale film genre. Fairy tale films on the big screen in the last decades of the Soviet power looked hopelessly behind the world level in technical terms. Today we can confidently talk about the revival of the fairy tale genre in Russian cinema. However, it is necessary to take into account the difficulties of creating children's films not only in technical terms, but also in the use of artistic forms that correspond to the specific interests of young viewers.

Keywords: history of Russian cinema, children's films, fairy tale films, film adaptations.

В настоящее время молодые российские режиссеры активно обращаются к такому сложному жанру, как киносказка. Сложности создания картин для самых впечатлительных зрителей — не только в техническом плане, но и в использовании художественных форм, соответствующих специфике интересов юных зрителей. На протяжении последнего десятилетия на российские экраны вышло немало фильмов-сказок, которые получили хороший прием у юных зрителей и достойную оценку критиков.

Фильмы для детей в России появились в самом начале кинематографической эры. Прогрессивно мыслящие русские педагоги сразу обратили внимание на «движущиеся фотографии» как на инструмент в образовании и воспитании. Сразу после появления первых российских кинолент самое молодое из искусств обратилось к жанру сказки. В начале 1910-х годов были созданы короткометражные экранизации отрывков из русских сказок «Царевна-лягушка», «Дедушка Мороз» и др. В те же годы Владислав Старевич снял кукольный мультфильм «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогаками».

В 1914 году, с началом Первой мировой войны, не только мультфильмы, но и детские фильмы в России не снимали. После долгого перерыва в 1919 году были созданы детские художественные фильмы «Алёшкина дудка» (по русской народной сказке; реж. В. Касьянов), «Девочка со спичками» и «Новое платье короля» (по сказкам Х.-К. Андерсена; реж. Ю. Желябужский). Во времена Новой экономической политики и система кинопроизводства, и система кинопроката были поставлены на коммерческую основу. Фильмы должны были приносить прибыль. Поэтому на протяжении 1920-х годов киносказки снимали,

но не часто и не только для детей. Ю. Желябужский ровно сто лет назад снял фильм «Морозко» (премьера состоялась в апреле 1924 года). Хтонический образ Деда Мороза в фильме поражает. Ужасен не только образ, но и то, что он творит на экране: дочка мачехи умирает от лютого мороза. Такое развитие сюжета явно не для детей. В одноименном фильме Александра Роу (1964) этот персонаж адаптирован для детского восприятия. Его жертвой становится только маленькая птичка, да и то — случайно. В фильме Ю. Желябужского в образе Деда Мороза орудует некая злобная природная сила, которая может привлечь зрителей (в том числе и детей) в кинотеатр, но не имеет ничего общего с тем персонажем, которого ждут дети на новогодние елки.

В эти годы в кинотеатрах шли, прежде всего, приключенческие фильмы, детективы, любовные драмы для взрослых. Дети стремились любыми путями попасть на киносеансы и становились свидетелями сцен, которые не соответствовали возможностям детского понимания и восприятия психики.

В конце 1920-х и в начале 1930-х годов руководство страны стало уделять больше внимания вопросам детского и школьного кино: начинается кинофикация школ, строятся специальные кинотеатры для молодежи, увеличивается количество сеансов для детей в обычных кинотеатрах, кино расширяет свои тематические и жанровые границы, все больше появляется не только художественных и документальных, но и мультипликационных фильмов. После создания киностудии «Союздетфильм» в 1936 году количество детских фильмов увеличилось в два раза. В детском кинематографе работали знаменитые режиссеры и писатели: А. Роу, А. Птушко, Л. Кулешов, В. Катаев, Е. Шварц и др. [1].

В 1930-е годы с появлением звукового кино жанр киносказки развивается. Технические нововведения позволяют продемонстрировать на экране превращения, полеты и прочие чудеса, которые являются обязательными атрибутами сказочных повествований. Режиссер А. Птушко в 1935 году создает фильм «Новый Гулливер», где на экране взаимодействуют куклы и настоящие актеры. Историк отечественной анимации Г. Бородин отмечал: «...это было первое в СССР изображение восстания пролетариата в кукольном мультипликационном кино» [2]. Несмотря на революционный нарратив, этот фильм был хорошо принят не только в нашей стране, но и за рубежом, где получил высокую награду на кинофестивале в Италии. Следующий фильм режиссера по сказке А. Толстого «Золотой ключик» (1939) также использовал игру актеров в сочетании с рисованной и объемной мультипликацией.

Режиссер Александр Роу в конце 1930-х и начале 1940-х снимает фильмы «По щучьему веленью» и «Конёк-горбунок», где главный герой представляет простой народ. Как и полагается герою из народа, он бескорыстен, доверчив, почтителен к окружающим, в том числе и к животным, которые охотно ему помогают в противоборстве с различными вероломными и корыстолюбивыми

злыми силами. В результате побеждают дружба, трудолюбие и торжествует справедливость. В более поздних киносказках образ главного героя меняется. Таков герой фильма-сказки режиссера Александра Роу «Кашей Бессмертный» (1945). Никиту Кожемяку с народом связывает лишь его происхождение, которое декларируется по идеологическим соображениям, но используется главным образом для того, чтобы показать монументальность масштаба свершений и достижений главного персонажа в конце пути. Образ главного героя предельно мифологизирован. Не случайно некоторые исследователи указывают на параллели и аллюзии с фильмом немецкого режиссера Фрица Ланга «Нибелунги». Особенно это касается протагониста главного героя — Кашея в исполнении Г. Милляра: «...каковы бы ни были его первоначальные намерения, [А. Роу] использует фильм Ланга не столько как объект пародии, полемике или переосмысления — то есть сознательных манипуляций с чужим текстом в системе авторской, индивидуальной культуры, — сколько как образец, источник удачных, готовых решений, которые естественно и без всяких рефлексий заимствуют друг у друга создатели фольклорной традиции» [3, с. 56].

В этом фильме образ Никиты Кожемяки, как и Зигфрида в «Нибелунгах», строится на строгих канонах героико-мифологического повествования. В конце 1940-х и в начале 1950-х годов не только в детском, но и во взрослом кино СССР сложился канон главного героя, где его основной характерной чертой которого была монументальность. Действительно народным, простым в словах и действиях может быть лишь герой второго плана, которым в фильме «Кашей Бессмертный» является верный помощник главного героя — Булат Балагур. Обладать таким человеческим началом без «бронзового» налета может и верная подруга. Например, Катенька из фильма-сказки режиссера Александра Птушко «Каменный цветок (Уральский сказ)» (1946), но не сам мастер Данила.

Киносказка Александра Птушко «Садко» (1952) фактически продолжила эту традицию. В следующем году фильм «Садко» получил «Серебряного льва» на Международном кинофестивале в Венеции, а Сергея Столярова, исполнителя главной роли, судьи фестиваля включили в список лучших актеров мира за полувековую историю кинематографа. Интернационально-мифологический характер главного героя этой эпохи проявился и здесь. Не случайно в США этот фильм А. Птушко в прокате демонстрировали под названием «Волшебное путешествие Синдбада» («The Magic Voyage of Sinbad»). Значительно сокращенный и с измененными именами персонажей, фильм не вызвал проблем с восприятием главных героев у американских зрителей и принес неплохую прибыль американским продюсерам.

Отказаться от тяжеловесно-парадного главного героя этого периода сможет только автор фильма-сказки «Золушка» (1947). Для этого необходимо было

кардинально поменять стиль подачи материала. Это удалось сделать режиссеру Надежде Кошеверовой во многом благодаря таланту великого сказочника Евгения Шварца. Здесь главная героиня по своей сути не может быть похожа на бронзовое изваяние. Но отказ от основных канонов характера главного героя (героини) повлиял на сам образ этого персонажа. Это точно подметил на обсуждении отснятого материала М. Ромм: «Мне понравилась сказка. Единственным, пожалуй, недостатком является то, что у главной героини как-то нет характера. Есть характер у Короля, у Мачехи, а у самой Золушки — нет...» [4, с. 103]. Режиссер и сценарист Я. Б. Фрид выразился еще более радикально: «... В образе Золушки я не обнаружил активной любви к труду, равно как не обнаружил традиционной обаятельности в других образах. Все остальные персонажи, окружающие Золушку, удивительно несимпатичные лица. Дегенеративен Гарин, который никак не вызывает симпатии, неприятен принц — рахитик с разжиженными мозгами. Почему его такого должна любить Золушка? Все это действует так, что начинаешь беспокоиться за весь материал в силу того, что он, с моей точки зрения, является порочным» [4, с. 105]. Столь критичные выступления говорят о том, какие жаркие дебаты разгорались во время обсуждения даже незначительных отступлений от привычного стиля и стандартной формы подачи материала. Стенограмма обсуждения демонстрирует достаточно нелицеприятные оценки коллег по кинематографическому цеху. Тем не менее обсуждение закончилось благоприятно для авторов, и после выступлений в поддержку фильма Надежды Кошеверовой «Золушка» известных режиссеров, в частности Г. Козинцева, материал был одобрен.

Десятилетия после 1940-х годов были достаточно плодотворными для кинорежиссеров, работавших в жанре фильма-сказки. Эти фильмы также играли важную роль в идеологической борьбе. В конце 1950-х и в начале 1970-х годов А. Птушко снял в оригинальном стиле ряд фильмов-сказок, которые сыграли важную роль в деле пропаганды как внутри страны, так и за рубежом. Особое место здесь занимает советско-финский фильм «Сампо». А. Птушко — великий советский режиссер-сказочник — был первым и единственным, кто экранизировал в 1958 году карело-финский эпос «Калевала» [5].

После Второй мировой войны руководство Финляндии понимало необходимость стабилизации и налаживания экономических отношений с СССР, но далеко не все население страны тогда считало необходимым улучшение отношений с советской страной. Поэтому была разработана специальная программа культурного взаимодействия, в рамках которой было решено снять совместный фильм. В 1959 году на экраны вышел советско-финский кинофильм «Сампо». В его основу был положен карело-финский эпос «Калевала», который сыграл важную роль в формировании идеологии финской нации. Учитывая значимость фильма, денег на создание фильма было выделено

достаточно. Киноэпос поражал техническими эффектами, костюмами, не говоря уже о прекрасной актерской работе. Это был первый совместный фильм после войны, в создании которого принимали участие страны из разных социально-экономических систем. Фильм снимался сразу на двух языках и демонстрировался не только в социалистических, но и в капиталистических странах. В американском прокате он был подвергнут серьезной переработке и получил название «The Day the Earth Froze», что можно перевести как «День, когда замерзла земля». Несмотря на такой пессимистичный перевод, сам факт возможности совместной работы в киноискусстве говорил об отходе от жесткой конфронтации периода Холодной войны.

Следующий фильм А. Птушко «Алые паруса» (1961) также отличался новизной и оригинальностью. Это была первая экранизация произведения А. Грина, который совершенно не вписывался в форматы социалистического реализма. Его произведения не содержали ничего социалистического и имели весьма опосредованное отношение к существующей реальности. Тем не менее «оттепельные» веяния реабилитировали автора фейерий, и не случайно в то время была выбрана его самая светлая и оптимистичная повесть. Непонятно, почему некоторые зарубежные исследователи считают, что создатели фильма разрушили гриновский стиль повести, переведя ее в плоскость привычной сказки-былины сталинского образца. В сюжетную линию фильма были внесены некоторые социально-классовые моменты, что было вполне в духе времени и традиций, частью которой был сам режиссер. Можно упрекать авторов за то, что шестнадцатилетняя Анастасия Вертинская иногда создает образ слишком восторженной героини, а Василий Лановой порой чрезмерно патетичен в образе Артура Грейя. В целом эти моменты не испортили ни лирический стиль, ни общую романтическую весеннюю атмосферу его произведения.

В 2022 году Пьетро Марчелло создал экранизацию произведения Александра Грина «Алые паруса». Во французском оригинале он назывался «Взлет», а в прокате США — «Алый цвет». Российская критика высоко оценила это кинопроизведение. Так, Денис Корсаков в своей рецензии отметил: «... Марчелло не так уж развязно обращается с первоисточником: все основные сюжетные мотивы “Алых парусов” сохранены, просто аккуратно модифицированы. Но до самого финала ты не уверен, что все закончится так же счастливо, как у Грина. От этого режиссера, судя по самой интонации его повествования, можно ожидать любых сюрпризов (и в любом случае, ты не очень хорошо представляешь, как будут выглядеть паруса на самолете). Но в целом, это счастье — увидеть новую экранизацию гриновской “феерии” именно в таком исполнении» [6]. Однако российский фильм «Алые паруса» является лучшей экранизацией произведения А. Грина, а главный тезис фильма («делать чудеса своими руками») — вполне

в духе великого киносказочника А. Птушко, снявшего такие шедевры отечественного кинематографа, как «Сказка о царе Салтане» (1966), «Вий» (1967), «Руслан и Людмила» (1972). Практически все фильмы А. Птушко с большим успехом демонстрировались и в стране, и за рубежом.

В более традиционном стиле, но также успешно, работал в эти годы и другой советский киносказочник — А. Роу. Его кинопроизведения в большей степени были обращены к советскому зрителю. В таких фильмах, как «Марья-искусница» (1959), «Королевство кривых зеркал» (1963), «Морозко» (1964), «Варвара-краса, длинная коса» (1969) и других фильмах этого периода затрагиваются темы семьи, детства, любви, дружбы. В фильмах-сказках Роу много интересных, оригинальных решений и достаточно много специальных эффектов, но они представлены в умеренном виде и всегда играют подчиненную роль. Иногда спецэффекты могут быть весьма масштабными, как эпизод путешествия Вакулы в Санкт-Петербург в фильме «Вечера на хуторе близ Диканьки», но обязательно подчинены сюжетной линии кинопроизведения. Упоминая режиссеров этого жанра, необходимо сказать и о режиссере киностудии «Ленфильм» Надежде Николаевне Кошеверовой, которая, продолжая успех свой картины «Золушка», в 1960–70-е годы сняла такие замечательные киносказки, как «Старая, старая сказка» (1968), «Тень» (1971) и др. В эти годы появляются фильмы-сказки, которые отличаются по ряду параметров от других произведений в этом жанре.

Весьма необычным явлением в сказочном киномире выглядит фильм режиссера Владимира Бычкова по мотивам пьесы Т. Граббе «Город мастеров» (1965). Пьеса, написанная в блокадном Ленинграде Тамарой Габбе, больше похожа на сказку, чем фильм. Симпатия к фильму зависит не только от целостности сюжета, актерского мастерства и операторской работы, но и от достоверности, которая достигается работой костюмеров и художников-декораторов. В конце сказки В. Бычкова «Город мастеров» говорится о том, что «неизвестно, когда произошла данная история». Хотя именно временное погружение в прошлое режиссеру и художественному персоналу фильма особенно удалось. Известный киновед, главный редактор журнала «Советский экран» Дмитрий Писаревский отмечал этот фильм как несомненную удачу детской советской кинематографии: «К успеху режиссёрского и изобразительного решения картины нужно добавить эмоциональность её музыки, отличные стихи С. Маршака» [7, с. 286].

Очень динамичным, смелым по замыслу кинопроизведением стала экранизация А. Баталовым сказки Ю. Олеши «Три толстяка» (1966). Своеобразным и ярким явлением в мире киносказки стал фильм Б. Рыцарева «Волшебная лампа Алладина» (1966), соединивший в себе восточный колорит, прекрасные спецэффекты и тонкий юмор. Эти фильмы пользовались огромным успехом не только у детей, но и у их родителей, и до сих пор интересны и любимы зрителями.

К сожалению, дальнейшее технологическое развитие отечественного кинематографа было практически остановлено. Фильмы-сказки на большом экране последних двух десятилетий советской власти в техническом отношении выглядели безнадежно отставшими от мирового уровня.

Сегодня с уверенностью можно говорить о возрождении жанра киносказки в отечественном кинематографе. Предыстория возрождения была непростой. В современной России, как и в 1930-е годы важную роль в этом процессе играла мультипликация. Сказочные персонажи героев из народа и русских богатырей в мультфильмах полюбились нашим маленьким зрителям и затем перешли на большие экраны. В 2017 году режиссером Дмитрием Дьяченко был снят фильм «Последний богатырь» (премьера состоялась 19 октября 2017 года), а в 2021 году на экраны вышли продолжения: «Последний богатырь. Корень зла» и «Последний богатырь: Посланник тьмы». В том же 2021 году вышел фильм Олега Погодина «Конек-горбунок». В 2023 году вышел фильм Александра Войтинского «По щучьему велению». В начале этого года (2024) зрители посмотрели «Бременских музыкантов» Алексея Нужного и «Летучий корабль» Ильи Учителя. Эти киносказки были хорошо встречены зрителями и имели коммерческий успех. Причина этого не только в том, что российские режиссеры взяли знакомые сюжеты, но и в специфике сказочного действия — разнообразного, героического и волшебного, которое современные технические возможности российского кинематографа позволяют воплотить на экране. Будем надеяться, что дальнейшее развитие этого жанра, учитывая богатые традиции отечественного кинематографа, будет сочетать содержательность и зрелищность, избежит излишней развлекательности и позволит создать современные, высокохудожественные фильмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будяк Л. М. История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
2. Бородин Г. Актуальное искусство [Электронный ресурс]. URL: <http://george-smf.livejournal.com/33820.html> (дата обращения: 02.04.2024).
3. Сирипля Н. «Кашей Бессмертный» и «Нибелунги». «Кашей Бессмертный», режиссер Александр Роу [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (дата обращения: 21.03.2024).
4. Биневич Е., Шварц Е. Хроника жизни [Электронный ресурс]. URL: <https://chapaev.media/articles/6316> (дата обращения: 28.11.2023).
5. Птушко А. Советско-финский фильм «Сампо». «Кинопоиск» [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/43611/?utm_referrer=www.google.com (дата обращения: 28.01.2024).

6. Корсаков Д. Рецензия на фильм «Алые паруса» (2024): история об Ассоль из Нормандии [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/afisha/msk/obzory/kino/mnenie-o-kartine-po-povesti-aleksandra-grina/> (дата обращения: 10.04.2024.)
7. Писаревский Д. Сто фильмов советского кино. М.: Искусство, 1967. С. 286–319.

REFERENCES

1. *Budyak L. M.* Istoriya otechestvennogo kino. M.: Progress-Tradiciya, 2005. 528 s.
2. *Borodin G.* Aktual'noe iskusstvo [Ehlektronnyj resurs]. URL: <http://george-smf.livejournal.com/33820.html> (data obrashcheniya: 02.04.2024).
3. *Sirivlya N.* «Kashchej Bessmertnyj» i «Nibelungi». «Kashchej Bessmertnyj», rezhisser Aleksandr Rou [Ehlektronnyj resurs]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
4. *Binevich E., Shvarc E.* Khronika zhizni [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://chapaev.media/articles/6316> (data obrashcheniya: 28.11.2023).
5. *Ptushko A.* Sovetsko-finskij fil'm «Sampo». «Kinopoisk» [Ehlektronnyj resurs]. // URL: https://www.kinopoisk.ru/film/43611/?utm_referrer=www.google.com (data obrashcheniya: 28.01.2024).
6. *Korsakov D.* Recenziya na fil'm «Alye parusa» (2024): istoriya ob Assol' iz Normandii [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.kp.ru/afisha/msk/obzory/kino/mnenie-o-kartine-po-povesti-aleksandra-grina/> (data obrashcheniya: 10.04.2024.)
7. *Pisarevskij D.* Sto fil'mov sovetskogo kino. M.: Iskusstvo, 1967. S. 286–319.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Русаков А. Ю. — д-р филос. наук, проф., зав. каф. гуманитарных и общественных наук; arkrus@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rusakov A. Yu. — Dr. Habil. (Philosophy), Prof., Head of the Department of the Humanities and Social Sciences; arkrus@rambler.ru

УДК 7038.3

ФЕНОМЕН АБУЛИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*Фотина Д. А.*¹

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

В статье рассматривается формирование и влияние феномена абулии в современном искусстве как часть отображения форм развития философии постмодерна. Выражение абулийного состояния прослеживается как в перформативных и художественных практиках, так и в современной хореографии, связанных формированием и развитием идей технодетерминизма. Самоустранение творца и созидателя в статусе особой концепции анализируется на примере произведений изобразительного, музыкального и хореографического искусства. Среди культурных феноменов, связанных с проявлением абулии в обществе, — повсеместное влияние «культуры отмены» также на формирование абулийного мышления. Художественное безволие — нарратив современных реалий.

Ключевые слова: абулия, безволие, современное искусство, технодетерминизм, «культура отмены», перформанс, современная хореография, искусственный интеллект.

THE PHENOMENON OF ABULIA IN CONTEMPORARY ART

*Fotina D. A.*¹

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

The article examines the formation of the phenomenon of abulia in contemporary art, as part of the reflection of the forms of development of postmodern philosophy. The expression of an abulistic mood can be traced both in performative and artistic practices, and in modern choreography, associated with the formation and development of the ideas of techno-determinism. The self-elimination of the creator and creator as a special concept is analyzed using the example of works of visual, musical, and choreographic art. Among the cultural phenomena associated with the manifestation of abulia in society is the widespread influence of “cancel culture” also on the formation of abulia thinking. Artistic lack of will is a narrative of modern realities.

Keywords: abulia, lack of will, contemporary art, techno-determinism, “cancel culture”, performance, modern choreography, artificial intelligence.

Современные художественные практики демонстрируют тесные связи с психологией. В равной степени это наблюдалось и в искусстве предшествующей эпохи постмодерна. Психологическая редукция как один из возможных методов изучения явлений, может выходить далеко за пределы анализа воздействия на эмоциональные процессы, наблюдаемые у реципиента, а также на когнитивные структуры, заложенные в основание произведения. С психоаналитической позиции весьма показательной может быть как полемика внешнего и внутреннего, соотносимого со структурным психоанализом эстетика Жюль Делёза и его соавтора — врача-психоаналитика Феликса Гваттари. В работе «Капитализм и шизофрения» [1] в критическом ключе представлен метод психоанализа, а также предложен собственный метод, метод шизоанализа в рамках концепции отказа бессознательному и языку в обязанности что-либо означать.

В отношении нового периода, называемого метамодерном (Ван дер Аккер, Вермюллен) [2], или же определяемого как псевдомодернизм или цифромодернизм (Алан Кирби) [3], автомодернизм или пост-постмодернизм (Роберт Самуэльс) [4], гипермодерн (Жиль Липоветски) [5], мы можем констатировать общие черты, связанные с эсхатологичекой рефлексией искусства, существующего за концом искусства, или истории за чертой «конца истории» [6]. Ф. Фукуяма, рассматривая исторический пессимизм, приходит к выводу, что любая социальная система должна прийти и стремиться к либеральному устройству общества [6]. При этом «концом истории» автор называет массовый распад культуры и идеологической структуры Запада. Репрезентуя в своей работе представления о биполярной структуре мироустройства, Ф. Фукуяма избегает объективизации разнонаправленных подходов в анализе культуры и искусства, тем самым практически купируя многовековую историю и культурно-национальные коды разных стран [6], полагая, что «современность — это мощный грузовой поезд, который не спустишь под откос событиями, какими бы болезненными и беспрецедентными они ни были» [6]. Абулия как форма определения обыденной неизбежности представляется более выраженной в произведении Ф. Фукуямы (с учетом последующей критики «Конца истории»).

Одной из отличительных черт современного искусства XXI века, существующего за гранью постмодерна, как полагает автор данного исследования, становится феномен «абулии».

В неврологии абulia, или абулия (от древнегреческого βούλη — «воля»), относится к отсутствию воли или инициативы и может рассматриваться как расстройство мотивации (DDM). Абулия относится к середине спектра сниженной мотивации, при этом апатия менее выражена, а акинетический мутизм¹ более выражен, чем абулия [7]. Первоначально это состояние считалось расстройством воли. Люди с абулией не способны действовать или принимать решения самостоятельно; и их состояние может варьироваться (по тяжести) от незначительного до подавляющего.

С точки зрения психиатрии, абулия — это отсутствие воли при наличии желаний, стремлений, а также конечность физического ресурса для реализации своих фантазий. Абулия не является диагнозом — это один из симптомов заболеваний шизофренического списка. В системе отсутствия реальных физических действий есть лишь резонёрство, апатия, рассуждение и эмоциональная депривация.

Размещая понятие абулии в рамках современных философских тенденций, хочется отметить, что философия пост-постмодерна принимает на себя всеобщее бессилие, инфантилизм, что в свою очередь создает прецедент все большего проявления феномена абулии в современном искусстве. Особого внимания заслуживают современные социальные феномены, которые непосредственно повлияли на возникновение абулии в качестве характерного симптома современного общества и художественных практик, в качестве его отражения.

Значимое место в современных политических реалиях приобретает «культура отмены», получившая на данный момент массовое распространение в мире. Являясь агрессивным проявлением абулии, «культура отмены» отрицает и порицает тот опыт массовой культуры, который еще несколько лет назад считался адекватным и легитимным. Главным образом отсутствие воли в данном вопросе можно рассматривать с точки зрения нежелания поиска и анализа объективных критериев оценки. Развитие социальных сетей масс-медиа, доступность различных форм самовыражения способны купировать критическое мышление индивидуума, повысить уровень агрессивного восприятия реальности. На основе вышесказанного логично возникает вопрос об объективности искусства.

Технологический детерминизм, процветающий в современных реалиях, представляет собой концептуально-мировоззренческую установку, согласно которой развитие общества определяется прогрессом техники и технологии. Крайние формы технологического детерминизма предполагают подчинение

¹ Акинети́ческий мути́зм — медицинский термин из области неврологии, описывающий особое состояние пациента, при котором он полностью утрачивает способность говорить (мутизм) и двигаться (акинезия) при наличии физической возможности производить эти действия.

человека развитию технологий и его постепенное вытеснение с занимаемых им веками позиций, что, в свою очередь, также может служить примером проявлением абулии [8].

Согласно представлениям технологического детерминизма, наука и технологии представляются автономными, а их развитие, следующее внутренней логике, независимо от социально-общественных влияний. Именно технологии и являются основной силой, оказывающей влияние на социальные трансформации. Писатель и журналист Пол Н. Эдвардс применительно к технотерминизму предлагает метафору «теории бильярдного шара». В соответствии с этой метафорой технология влияет на общество подобно бильярдному шару и крушит все вокруг. Социальные трансформации выстраиваются в соответствии с причинно-следственными связями между технологиями как импульс общественных перемен. Эффекты от развития технологий рассматриваются как основной механизм формирования истории. В теории «бильярдного шара» существует также и ряд менее выраженных версий технологического детерминизма, в которых технологии рассматриваются, скорее, как симптомы общества и как их последствие, а не как первопричина [9]. Технологический детерминизм стал мощной концепцией, в которой природа превращается в объект познания, а наука «изобретает» ее как некий объект. В то же время все большим становится разрыв между людьми и познанием стремительно расширяющегося мира. Природа концептуализируется как безжизненная, мертвая и абстрактная материя. Поскольку наука использует все более абстрактные инструменты и методы, она становится концептуальной. Логика работы человеческого разума проецируется на природу, что является по сути своей ложным выводом и далее продолжает оставаться основной моделью понимания вплоть до настоящего времени.

Британский композитор Брайн Ино рассматривает музыкальную композицию как систему, способную к самоорганизации. Будучи одним из основоположников жанра эмбиент, Ино утверждает, что стремится к созданию систем, которые способны самостоятельно рождать музыку без вмешательства извне. Композитор в своей работе прибегает к генеративным музыкальным практикам. Этот опыт в большей степени известен композитору из области аудио-программирования. Таким образом, сам музыкант задает алгоритм действий в программе, при этом не контролирует непосредственный процесс создания произведения и, соответственно, за финальный вид и качество произведения не несет никакой ответственности ввиду самоустранения после ввода данных в программу [9], что может считаться проявлением абулийного поведения. Одним из известных опытов Ино (в создании генеративной композиции) является альбом «Ambient 4: On Land» (1982) — композитор во время своих путешествий записал несколько десятков звуков для создания «ощущения

места», а также переработал это «чувство места» для формирования новой музыкальной атмосферы. Он утверждает, что он не пишет песни, а пишет пейзажи. Ино определяет такой подход к музыке эмбиент как пейзажный рисунок, но в этом рисунке нет ни заднего фона, ни переднего. Также необходимо отметить, что композитор рассматривает музыку как искусство пластическое, рефлексируя на темы, связанные с нереализованным потенциалом живописца.

Но нужно заметить, что в 1970-х в эмбиент-музыке композиция опирается на принцип графических партитур. Ино подходит к музыкальному тексту с точки зрения инсталлятора, способного запустить процесс, но далее не вмешиваться в него. Он утверждает: «Основная идея заключается в том, чтобы попытаться предположить, что существуют новые места для размещения музыки, новые ниши, где музыка могла бы принадлежать всем и никому» [9]. Таким образом композитор систематизирует условную музыку как музыку для аэропорта, роддома, стройплощадки и т. п., а также музыку для мест, где никто никогда не бывал. В резонансности этих идей сосредоточено желание автора создать осязаемое пространство жизнедеятельности за счет нематериальной формы музыкального произведения. Создавая пейзажи неизвестного и незнакомого, Ино отрицает утилитарное предназначение пространства места. Характерными маркерами для творчества Ино являются звуки, неоднозначно идентифицируемые, более похожие на синтетические по звучанию, похожие на птицы «из» синтезатора [9]. Они кажутся разбросанными, высокими, как настоящее пение птиц, по всей длине произведения. Они появляются в различных сочетаниях: иногда длиннее, иногда короче, иногда громче, иногда тише. Ближе к концу звукосочетания звучат одновременно — приглушенно и легко по отношению ко всей вполне статичной композиции. Подобная генеративная музыка создает впечатление, что пьеса может иметь бесконечное развитие. Композитор оценивает себя как художник, способный соединить несколько направлений искусства, лишь задав программе определенный алгоритм действия, при этом самоустраняясь и не влияя на процесс практического воплощения произведения. То же самое можно сказать и о направлении эмбиент-видео.

Как отмечает Джим Биццокки, эмбиент-видео «опирается на целый ряд художественных форм и практик: взгляд фотографа на пейзаж, детали, композицию и свет, на заботу режиссера о времени и интервале и на способность видеохудожника объединять движущиеся изображения в динамический коллаж, перетекающий в кадр» [9]. Соответственно, можно сделать вывод, что квинтэссенцией эмбиент является возможность создания атмосферы чего-либо, возможно, ничего общего не имеющей с реальностью. Таким образом, все творческие усилия художника-творца являются «экспериментами над собой, в которых кроме процесса создания произведения искусства

должен присутствовать момент возможной капитуляции перед собственным талантом».

Относя эмбиент-видео к медиа сфере, можно обратиться к теории медиа Маршалла Маклюэна, воплощенной в ее основном тезисе: «медиа — это сообщение». Согласно Маклюэну [10], мышление определяется соразмерными соотношениями, а технологии являются продолжением нас самих — т. е. средством расширения физических возможностей человека. Так и медиа-технологии — продолжение наших чувств и центральной нервной системы.

Одним из вариантов развития идей Маклюэна стало создание искусственного интеллекта (ИИ). С конца 1950-х годов исследования в области ИИ сфокусировались на стремлении разработать мыслящие машины. При этом само понятие интеллекта ограничивалось тем, что приоритет отдавался символическим операциям и логическому мышлению.

Область искусственного интеллекта была разработана в 1980-х годах через объединение сил информатики, кибернетики и биологии и переименована в «науку о жизни». Кибернетическая парадигма сделала возможным представить неорганические процессы в качестве параллельных, а органические системы — в качестве открытых и изменчивых. И те, и другие системы можно было представить как состоящие из переменных компонентов, свойства которых могут быть изменены в соответствии с моделями теории коммуникации и информации. Это создает не только технологизацию жизни, но также и передает ощущения «жизни» технологии, что в свою очередь влечет самоустранение автора технологии.

Если жизнь можно описать в парадигме генетического кода, то тогда информацию можно рассматривать как живую. Использование новых методов программирования привело к появлению и повсеместному распространению генетических алгоритмов, явлений, моделирующих естественные биологические процессы, и все то, что относится к сфере художественной интуиции и воображения.

Искусство, применяющее генеративные технологии в качестве своего собственного средства производства, хранения, представлено не только в цифровом формате, с использованием интерактивного и коллективного подходов, но и в перформативном художественном формате, когда процесс генерации композиции вытесняет с лидирующих позиций фигуру режиссера или же хореографа.

Художники цифровых медиа, пытаясь преодолеть всецело довлеющую над ними власть технологий, подходят к этому процессу с эстетических позиций, превращая свое творчество в концептуализацию, поручая множество прочих процессов компьютеру и алгоритмизации. В иных случаях этот процесс носит характер самоустранения.

Человечество заново изобретает себя, опираясь на силы науки и технологии. Футуристическое искусство начала XX века было отмечено тоталитарным утопизмом. Между 1900-ми и 1939 годами техноутопизм был широко распространен, независимо от политической идеологии. Маринетти поддерживал Муссолини, а другие техноутописты, такие как Маркони и Эдисон, строили бизнес-империи. В современном состоянии технотерминизма власть технологий также тоталитарна. Она подчиняет себе человека и весь художественный процесс, в то время как художник переживает состояние абулии — полнейшего отсутствия воли — и подчиняется технотерминизму как стихийной силе, способной направить его творческую фантазию в нужное русло.

Одним из ярких проявлений абулии можно считать перформативные практики и перформансы. Создавая перформативное действие или перформативную ситуацию, автор в первую очередь стремится стать частью произведения, при этом в большинстве случаев действие во время представления не является регулируемым и контролируемым, а также выстроенным драматургически [11].

Подобные черты прослеживаются и в предшествующий период в постмодернистских перформансах, в частности — в работах Марины Абрамович. Следует отметить, что в большинстве случаев художница, становясь частью своего произведения, все действия и решения отдает на откуп зрителю, предпочитая бездействовать.

«Холстом» для Марины Абрамович служило ее собственное тело, а средством выражения мыслей — боль и страдание. Одним из самых известных ее перформансов стал «Ритм 0» [12], во время которого зрители были заперты в галерее вместе с художницей в течение шести часов. Абрамович все это время оставалась недвижимой, тело художницы находилось в распоряжении публики и семидесяти двух предметов, которыми зрители могли на нее воздействовать любым способом. Среди предметов для воздействия или взаимодействия были, к примеру, ножницы и пистолет. В процессе перформанса одежда Абрамович оказалась разрезанной, а тело было исколото шипами роз, на теле появились раны и ссадины. В конце представления один из зрителей взял пистолет и прицелился Абрамович в голову. Подобное проявление абулии в творчестве художницы продемонстрировало и обнажило эмоциональные и моральные проблемы общества.

На Ближнем Востоке, в бывшей Югославии, а также в некоторых африканских странах, в зонах острых социальных и политических конфликтов до сих пор одним из главных методов перформанса является отображение страданий общества через причинение боли телу художника. Подобный акционизм свидетельствует об отсутствии релевантного подхода к решению глобальных задач современного мира. Таким образом, проявление абулии значительно влияет на современное искусство.

Перформанс, будучи одним из видов акционизма, в настоящее время теряет свое первоначальное значение, становясь одним из видов рефлексии на отсутствие действенности в современном мире. Японская художница Яёи Кусاما, проведшая большую часть своей жизни в психиатрических больницах, также является автором инсталляций, сутью которых может считаться рефлексия на темы неосознанности, пространства, цвета, абулии. Одна из самых знаменитых ее работ — «Исследование идеи бесконечности и забвения» [13]. Кусاما создает искусство, которое неуклонно сопротивляется категоризации. Навязчивые узоры из горошин и сеток в ее работах — не что иное, как рефлексия, проявление абулии относительно своего тяжелого психического состояния, серия слуховых и визуальных галлюцинаций, которые преследовали художницу на протяжении большей части ее жизни [13].

Абулийная форма видения из художественных практик переходит в пространство пластики и танца, проявляя все более выраженные черты современности. В 2020 году хореографом Константином Кейхелем и композитором Константином Чистяковым была образована театральная компания «Inner Company», которая в сотрудничестве с художником по свету Ксенией Котеневой представила ряд работ, заслуживших внимание зрителей и критиков. Особое внимание хочется обратить на «танц-триптих», состоящий из одноактных представлений: «Performanse «I»; «Echo»; «III» [14]. Хореограф Константин Кейхель в этих работах усматривает историю становления, жизненного пути и смерти от конкретного человека к обществу в целом. При этом необходимо отметить, что в спектаклях «Inner Company» зритель видит работу ансамбля танцовщиков без оммажа на известные образы. Исключение составляет спектакль «Echo», где каждому из исполнителей хореограф в лексике композиции оставил место для импровизации в контексте и рамках заданного эмоционального состояния, созданного музыкальным сопровождением и световой партитурой. Хореограф не считает нужным «разговаривать» со зрителем на серьезные темы; пространство спектакля для него — это, в первую очередь, создание параллельной вселенной для зрителя, где есть возможность раствориться в музыке, танце, свете, то есть погрузиться в атмосферу максимальной отрешенности и «обезболенности» реального мира.

В первой части спектакля «III» рассмотрено некое представление автора о течении времени («человеко-поток»). Яркие лучи прожекторов периодически «выделяют» отдельных исполнителей, переходя на задник сцены, превращаясь в общий фон задника, позволяя зрителю наблюдать за перестроением артистов через контражур. Таким образом создается эффект движения теней на залитой солнцем земле. Между танцовщиками на сцене — минимальное взаимодействие, но при этом зрителю открывается абсолютно четкая и понятная структура, напоминающая движение песка в песочных часах. Во второй части

структура композиции меняется; выделяются отдельные группы танцовщиков, сосредоточенные на формировании движения внутри своего условного движенческого мира, а также на авансцене появляется исполнитель, который не может подстроиться под движения ни одной из групп. Таким образом хореограф оценивает не только тему человеческого одиночества и отреченности, но и формирует абулийное представление о теории расщепления времени и пространства. Третья часть спектакля — это представление хореографа о нелегком пути формирования и развития связи между обществом и индивидом, построение взаимоотношений человека через формирование некой формы коммуникации. Артисты входят в контакт друг с другом; создается впечатление, что прежде потерянные в пространстве времени и вселенной пары вновь обретают друг друга. Здесь хореограф прибегает к лексическому рефрену, формируя определенные и запоминающиеся для зрителя движенческие паттерны. Последнюю часть спектакля условно можно обозначить как «утерянная связь». Прежде активно ищущие внимания и активно взаимодействующие артисты «разрывают» комбинации, отстраняются от партнеров, но в то же время эта часть спектакля может считаться — с точки зрения хореографии — самой партнеренговой. В финале произведения танцовщики окончательно отстраняются друг от друга и все свое внимание концентрируют на зрительном зале, будто задавая зрителю самый сокровенный вопрос. Аллюзия на бессилие и несопротивление времени, пространству и обществу как частый признак абулии является одной из главных тем спектакля «III» «Inner Company».

Хореограф Мюриэль Ромеро сосредотачивает свои творческие усилия на исследовании генеративных хореографических структур и включение формализации и алгоритмизации. Созданный ею совместно с Пабло Паласио и Даниэлем Бисигом проект ориентирован на анализ взаимодействия жестов тела, музыки и интерактивных визуальных образов. Идея проекта — интеграция в перформативный контекст абстракции с использованием искусственного интеллекта, а также иных научных областей, таких как биология, математика или экспериментальная психология. В перформансах танцовщики взаимодействуют со звуковыми и визуальными объектами, трансформируя модусы своего телесного присутствия, расширяя или, напротив, нивелируя его.

Еще одним показательным с точки зрения перемещения смысловых акцентов с воли художника в область искусственного интеллекта и применения феномена абулии в современном искусстве становится проект «Phantom Limb», экспериментирующий с технологиями, основанными на симуляции, позволяющими танцовщикам трансформировать свой морфологический облик и поведенческие возможности. Эта модификация основана на изображении естественных телесных свойств танцовщика через различные алгоритмические абстракции, применяемые с целью моделирования структуры

виртуального тела, которые объединяют в себе как структурные, так и поведенческие свойства, как натуральные и смоделированные части тела в единой гибридной форме. Уникальные качества и возможности этого гибрида становятся результатом субъективных свойств и действий танцовщика. Эта телесная комплементарность представляет собой продолжение идей Маклюэна о технологическом расширении человека и одновременно представляет один из симптомов абулии, подчинения художника и его художественного мышления технодетерминизму.

Программный интерфейс «Phantom Limb» состоит из нескольких приложений для моделирования, отслеживания видео, визуального рендеринга, видеомэппинга, синтеза звука и пространственных локализаций звука. Эти приложения работают параллельно, обмениваются информацией и управляют данными друг друга. Среди более поздних примеров «Phantom Limb» можно назвать работы Стеларка (Стелиос Аркадиу), Гидеона Обарзанека и Кристиана Званиккена. В них также присутствуют роботизированные конструкции, которые используются в качестве приводных механизмов, расширяющих тело человека. В художественном проекте Стеларка «Третья рука» к правой руке художника прикреплена механическая рука, контролируемая с помощью сигналов ЭМГ (электромиографии), исходящих от различных мышц его тела.

У Г. Обарзанека танцовщик соединен «струнами» с решетчатой скульптурой, созданной кинетическим скульптором Р. Марголиным. Структура преобразует деятельность танцовщика в волнообразные движения и конторсии. Моделирование движений реализуется через алгоритмы, которые заставляют сегменты тела распространяться в пространстве через координаты относительной скорости точек, определяющих и фиксирующих положения частей тела и их траекторий. Марголин создает кинетические скульптуры, в которых используются тысячи движущихся элементов, чтобы моделировать волны, присутствующие в природном мире. Для хореографической труппы Обарзанека «Chunky Move's Connected» он создал скульптуры, служащие расширением танцовщиков, с помощью которых они создавали движущиеся волны.

Взаимодействие танцовщиков с моделируемыми структурами гибридного тела полностью опирается на видеосопровождение. В этой задаче используются три различных приложения для параллельного отслеживания. Специально разработанное программное обеспечение определяет контуры тела танцовщиков, образующиеся из изображений на расстоянии, от ввода данных, полученных с Kinect-камеры. Эти контуры тела используются для создания динамических объемов в моделировании хореографии.

Для хореографических перформансов, созданных при помощи «Phantom Limb», была также разработана специальная сценическая конструкция. Ее центральным элементом стал прозрачный видеоэкран обратной проекции,

установленный перед танцовщиком. Его действия и движения отслеживала камера Kinect позади экрана. Визуальная часть моделирования проецировалась на видеопроектор, расположенный непосредственно на экране перед танцовщиком. Скелетированный образ танцовщика и графическая визуализация виртуального гибридного тела выравнивались через совпадения по положению и по размеру относительно сфокусированной точки зрительского видения.

Хореография спектакля, поставленного с помощью «Phantom Limb», была разделена на несколько сцен, каждая из которых подчеркивала идею технологического расширения тела через создание виртуальных гибридов. Кроме того, использование нейронной сети позволяло танцовщику управлять некоторыми свойствами формы конструкции. На протяжении всей сцены положение тела относительно экрана меняется. В зависимости от движения танцовщика структура деформируется, распадаясь на свободно движущиеся фрагменты, вновь объединяется и вновь прикрепляется к телу танцовщика. Полисегментная структура проецируется на прозрачный экран, а связь реального и виртуального тел постоянно сознательно нарушается, демонстрируя распад.

В этом хореографическом медиа-перформансе возникает ситуация моделирования дополненной реальности на сцене, которая способствует виртуальному расширению тела. Физическое тело, комплементарное с различными изображениями, образует сложные гибридные телесные структуры, меняя морфологические и поведенческие свойства человека. Большинство возможных расширений тела реагирует на движения через цепочку простых реакций рефлекторного типа.

В этой концепции физическое тело противопоставлено идее тела-контейнера, включающего в себя множество индивидуальных свойств. Кэтрин Хейлс в своей книге «Как мы перешли в стадию Постчеловека» [15] пишет, что прямолинейный сенсорный ввод данных посредством датчиков — это нечто беспорядочное, ограниченное и ограничивающее сферы человеческого мышления. Описывая это как некий физический возраст, когда мы перешли в стадию Постчеловека, она признает, что тело — это неотъемлемая часть «информационного/материального контура», включающего человека и нечеловеческие компоненты, такие как «кремниевые чипы, а также органические ткани, информационные фрагменты, а также частички плоти и костей». Виртуальному телу нужны оба аспекта: и «эфемерность информации, и прочность телесности», или, в зависимости от точки зрения, «достоверность информации и эфемерность плоти» [15].

Когнитивные науки под сильным влиянием недавних открытий в области нейробиологии помогают обнаружить взаимозависимость мышления и телесного воплощения. В труде Лакоффа и Джонсона «Философия разума» утверждается, что человека, который бы мыслил подобно компьютеру, в природе

не существует, так же как и искусственный интеллект не может быть подобен человеческому мышлению. «Реальные люди воплощают идеи, а концептуальные системы возникают, формируются и обретают смысл через живые человеческие тела» [16].

Технодетерминизм, обусловленный стремлением перенести человеческое бытие в виртуальное пространство, кардинально трансформирует тело и предлагает иные формы физического воплощения. Генеративные практики с использованием искусственного интеллекта в качестве инструментария ставят художника/хореографа/перформера в зависимое положение от того, что может предложить машина, фактически отстраняя создателя от процесса создаваемого.

Существующие сегодня современные программные инструменты («Max/MSP», «Phantom Limb» с возможностями визуализации и фиксации движения «Kinect») позволяют осуществлять визуальное программирование, а также совмещать его с музыкальными структурами. Все эти технологии [16] при несомненном эффектном представлении нового тела, дополненного различного рода механизмами и накладывающимися виртуальными объектами, являются симптомами художественного безволия (абулии) в большей степени, чем художественным инструментарием, так как, в сущности, подменяют собой и творца — художника и его модель (живого человека), выстраивая концепцию технологичного шоу, а не художественный хореографический текст, в котором именно зритель должен артикулировать смысл и понять замысел автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. У-Фактория, 2007. 672 с.
2. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. 2010. 567 p.
3. Kirby A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture. New York; London: Continuum, 2009. 288 p.
4. Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / ed. T. Mcpherson. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008. 219 p.
5. Lipovetsky G. Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press, 2005. 150 p.
6. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / пер. с англ. М. Б. Левина. М.: АСТ, 2007. 588 с.
7. Сметанников П. Г. Психиатрия: Краткое руководство для врачей. 2-е изд. СПб.: СПбМАПО, 1995. 320 с.

8. Лазаревич А. А. Трансформация идеи технологического детерминизма в цифровую эпоху // Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности: труды 6-й Межд. конф. М.: ИПМ им. М. В. Келдыша, 2023. С. 288–295.
9. Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 84–95.
10. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: АСТ, 2003. 464 с.
11. Новик Д. Вся Абрамович // Искусство. 2010. № 2–3. С. 34–37.
12. Demaria C. The Performative Body of Marina Abramovic // European Journal of Women's Studies. 2004. August. Vol. 11. No. 3. P. 295–298.
13. Яёи Кусам, из интервью Грэди Тернеру (англ. Grady T. Turner) для BOMB Magazine [Электронный ресурс]. URL: http://contemporary-artists.ru/Yayoi_Kusama.html (дата обращения: 05.03.2024).
14. [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/keikhelgroup> (дата обращения: 05.03.2024).
15. Hayles N. K. (Embodied Virtuality: On How To Put Bodies Back into the Picture / M. A. Moser and D. MacLeod (eds.) // Immersed in Technology: Art and Virtual Environments. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 369 p.
16. Phantom Limb – Hybrid Embodiments for Dance. Dr. Daniel Bisig Zurich University of the Arts Institute for Computer Music and Sound Technology Switzerland [Электронный ресурс]. URL: <http://www.icst.net/> (дата обращения: 05.03.2024).

REFERENCES

1. Delyoz Zh., Gvattari F. Anti-Ehdip: Kapitalizm i shizofreniya. U-Faktoriya, 2007. 672 s.
2. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. 2010. 567 p.
3. Kirby A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture. New York; London: Continuum, 2009. 288 p.
4. Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / ed. T. Mcpherson. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008. 219 p.
5. Lipovetsky G. Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press, 2005. 150 p.
6. Fukuyama F. Konec istorii i poslednij chelovek / per. s angl. М. В. Levina. М.: AST, 2007. 588 s.
7. Smetannikov P. G. Psikhiiatriya: Kratkoe rukovodstvo dlya vrachej. 2-e izd. SPb.: SPBMAPO, 1995. 320 s.
8. Lazarevich A. A. Transformaciya idei tekhnologicheskogo determinizma v cifrovuyu ehpokhu // Proektirovanie budushchego. Problemy cifrovoy real'nosti: trudy 6-j Mezhd. konf. М.: IPM im. М. V. Keldysha, 2023. S. 288–295.

9. *Lavrova S. V.* Problema muzykal'nogo myshleniya i iskusstvennyj intellekt // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh. 2023. № 4. S. 84–95.
10. *Maklyuehn G. M.* Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.: AST, 2003. 464 s.
11. *Novik D.* Vsy Abramovich // Iskustvo. 2010. № 2–3. S. 34–37.
12. *Demaria C.* The Performative Body of Marina Abramovic // European Journal of Women's Studies. 2004. August. Vol. 11. No. 3. P. 295–298.
13. Yayoi Kusama, iz interv'yu Grehdi Terneru (angl. Grady T. Turner) dlya BOMB Magazine [Elektronnyj resurs]. URL: http://contemporary-artists.ru/Yayoi_Kusama.html (data obrashcheniya: 05.03.2024).
14. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://vk.com/keikhelgroup> (data obrashcheniya: 05.03.2024).
15. *Hayles N. K.* Embodied Virtuality: On How To Put Bodies Back into the Picture / M. A. Moser and D. MacLeod (eds.) // Immersed in Technology: Art and Virtual Environments. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 369 p.
16. Phantom Limb – Hybrid Embodiments for Dance. Dr. Daniel Bisig Zurich University of the Arts Institute for Computer Music and Sound Technology Switzerland [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.icst.net/> (data obrashcheniya: 05.03.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фотина Д. А. — аспирант; moonr_87@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fotina D. A. — Postgraduate Student; moonr_87@mail.ru
ORCID ID: 0009-0006-0454-5712

УДК 7.03

«КИТЕЖ» АРТУРА ЗОБНИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО МЕТАМОДЕРНА

*Хрущева Н. А.*¹

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

В статье рассматривается «Китеж» Артура Зобнина как произведение русского метамодерна. Метамодернистским этот опус делают способ работы с архетипом, единство мерцающего аффекта, присутствие тональности и простая гармония, а также метамодернистская работа с чужим материалом. Произведением русского метамодерна это произведение становится благодаря использованию едва ли не самой известной и приобретшей символическое значение темы из оперы Римского-Корсакова, а также опора на краеугольную мифологию русской культуры — видение иного Града.

Ключевые слова: А. А. Зобнин, Н. А. Римский-Корсаков, «Китеж», метамодерн, русский метамодернизм, русский культурный код.

KITEZH BY ARTUR ZOBININ IN THE CONTEXT OF RUSSIAN METAMODERN

*Khrustcheva N. A.*¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, liter “A”, Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

This article examines *Kitezh* by Arthur Zobnin as a work of Russian metamodernism. What makes this opus metamodern is the way Zobnin works with the archetype, the unity of shimmering affect, the presence of tonality and simple harmony and metamodernist work with someone else’s material. What makes this opus a work of Russian metamodernism is quoting of popular melody from Rimsky-Korsakov and also its reliance on the cornerstone mythologem of Russian culture — vision of “Another City”.

Keywords: Artur Zobnin, Nikolai Rimsky-Korsakov, Kitezh, metamodern, Russian metamodernism, Russian cultural code.

Концепция метамодернизма, выдвинутая Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в 2011 году, стала самой влиятельной среди концепций «культуры

после постмодернизма»: сегодня она широко используется в самых разных сферах искусствоведческой, исторической и философской мысли. Метамодерн¹ как состояние культуры после постмодерна предложил постиронию вместо иронии, длящийся мерцающий аффект вместо постмодернистских коллажей и смысловую осцилляцию вместо однозначного сообщения или декларации невозможности что-либо сообщить вообще.

Отдельным заслуживающим внимания феноменом представляется *русский метамодерн*: возникает ощущение, что в России метамодерн особым образом резонировал с национальным культурным кодом, многие аспекты которого (холизм русской философии, синтез разума и веры, поэтика «крайних» состояний и их осцилляция в русской литературе) словно бы перевоплотились в метамодерне, обрели новое бытие². Возможно, именно поэтому музыкальный метамодерн зародился в 1970-е годы именно в советской музыке — в опусах композиторов «новой простоты»: Арво Пярта, Владимира Мартынова, Александра Рабиновича-Бараковского.

Сегодня, в эпоху глобальных технологических, социальных и геополитических перемен еще больше актуализируются метанарративы (пусть и переосмысленные, дважды перевернутые призмой постиронии). Именно поэтому различные архетипы *русского* в самом широком из возможных смыслов все чаще встречаются в творчестве современных композиторов.

Примером русского метамодерна можно считать опус петербургского композитора Артура Зобнина «Китеж», написанный в 2019 году к 175-летию Николая Андреевича Римского-Корсакова. «Китеж» представляет собой синтетическое произведение искусства: он включает камерный ансамбль, электронику и видео; эти три составляющие становятся единой хрупкой тканью, тремя измерениями одного и того же метасюжета.

Видео, созданное Егором Астапченко, является важнейшей частью повествования: оно одновременно иллюстративно и антииллюстративно, сюжетно и надсюжетно, фигуративно и абстрактно, что является типичным для метамодерна.

Для Егора Астапченко как художника вообще характерно оперирование такими оппозициями, как *природное/человеческое, пейзаж/чертеж, живое/схематичное*, причем эти крайности не столько противопоставляются друг другу, сколько «мерцают» внутри единого целого. «Природное» представлено в первую очередь различными пейзажами, бескрайними пространствами

¹ Будем использовать термин «метамодерн» для обозначения культуры после-постмодернизма, а термин «метамодернизм» для более узкого обозначения соответствующего направления в искусстве.

² Подробнее об этом см.: [4, с. 147–160].



Илл. 1, 2. Зобнин А. «Китеж».
Скриншоты видео Е. Астапченко

и горизонтами, картинами русской природы; «схематичное» — чертежами абстрактных архитектурных объектов. (Происхождение последних заслуживает отдельного упоминания: сам Егор Астапченко является не только художником, но и архитектором-дизайнером. В процессе своей архитектурной деятельности он часто сохранял скриншотами различные промежуточные результаты работы и чертежи: «Часто это какие-то баги — комментирует Егор, — или просто красивые абстрактные и минималистические композиции»³. Для художника такого рода соединение является глубоко символичным. Как говорит он сам, «все эти скриншоты экрана у меня постоянно сопоставлялись/боролись/взаимодействовали с бескрайними пространствами родной природы — так как большую часть времени я смотрю не на горизонты, а в экран монитора, хотя где-то за ним эти горизонты незримо присутствуют всегда»⁴.)

Визуальный ряд «Китежа» также составлен из двух пластов. Первый из них — это ряд привычных русскому человеку картин природы: аскетичная «графика» кустарников — «точки и линии на плоскости» серого снега, зеркальная гладь летней реки, удаляющаяся фигура человека, бредущего по бескрайнему полю. Второй пласт, возникающий периодически, «мерцательно», представляет собой сеть линий, разлиновывающих картину беспредельного русского поля какими-то неопределенными схемами. Периодически в нем проступают чертежи какого-то объекта (корабля, города?), в другие моменты он воспринимается исключительно как видео-помехи.

Цветовой доминантой видео становится серый цвет, акцентирующий сферу подспудного, непроявленного, интровертного, что, как будет показано далее, крайне важно и для музыкальной составляющей «Китежа». Метамодернистским это видео делают ярко выраженный аффект и статичность: на сюжетном уровне в нем не происходит никаких событий, и у зрителя есть возможность глубоко погрузиться в аффект русской меланхолии.

³ Из частной переписки.

⁴ Из частной переписки.

Кроме того, здесь явно отсутствуют постмодернистская ирония и какая-либо игра контекстов: видеоряд, в лучшем смысле слова, *предсказуем*: начавшись, он продолжается в том же ключе, длится и длится.

Схожим образом устроена и музыкальная часть «Китежа»: при выраженной структуре и периодически включающихся и выключающихся из общего звучания разных инструментов значительный контраст между разделами отсутствует: общий аффект и «структура чувства»⁵ остаются неизменными. Такая смена нарративной логики на *пребывание*-в, ритуальность, измененное состояние сознания, «трип» являются типичными для метамодернизма. Метамодернистское дление аффекта вообще является отличительной чертой произведений Зобнина последних лет. Это можно наблюдать, например, в «Суровом стиле» или «Очевидности» для смешанного хора.

Музыкальные события «Китежа» разворачиваются в напряженном поле взаимодействия трех музыкальных материалов. Первый материал, представленный записью, — это цитата из «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова. Пожалуй, самая известная тема оперы — хор «Поднялася с полуночи»:



Илл. З. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», ц. 177

В «Китеже» Зобнина эта тема напеваается мужскими голосами «нестройным» канонем и сопровождается тянущимся в низком регистре си-бемолем.

Важнейшей краской становится здесь сам тип пения: тема Римского-Корсакова поется не только без слов, но и с закрытым ртом — тихо и как будто неуверенно: по сути — это не пение, а *напевание*, пение для себя, обращенное куда-то глубоко внутрь. Кроме того, в «Китеже» Зобнина она звучит исключительно в записи, чем изначально создается ощущение ирреальности, расположенности в «ином» времени; снимается внешний пафос, теме придается оттенок «незначительности», она также делается герметичной, закрытой, внутренней, недоступной обыденному сознанию (как и сам преображенный град Китеж). В опусе Зобнина эта тема звучит канонем, причем это такой

⁵ Термин «структура чувства», введенный Раулем Эшельманом, очень часто используется в связи с метамодерном; сам метамодерн зачастую называют не только состоянием культуры, но и «структурой чувства» после постмодернизма. Этот термин представляется удачным, так как иллюстрирует одновременно чувственность и ее отстранение.

неуверенный канон, к которому хорошо подходит любимый термин Мортон Фелдмана «ущербная симметрия».

Обратим внимание на это отстранение, осуществляемое Зобниным, изменение характера темы на полярно противоположный: у Римского-Корсакова тема звучит собранно, волево, воплощает собой радикально мужское начало и служит призывом к битве; у Зобнина она становится тихой, едва проговариваемой, глубоко «внутренней». Этот переворот представляется не обнулением характера этой темы, а, наоборот, проявлением ее подлинной сущности: главным итогом даже в чисто сюжетной плоскости оперы становится не отстаивание Китежа в битве, а его погружение (или воспарение), то есть процесс не внешний/физический, а внутренний/метафизический. То, что совершается в опере Римского-Корсакова с символическим Китежем, в музыке Зобнина происходит с самой цитируемой темой. Именно она переходит в инобытие, *воспаряет*.

Второй материал, звучащий уже у живого ансамбля, — это «мерцающее» минорное трезвучие струнных инструментов:

Илл. 4. «Китеж», тт. 19–22

При всем контрасте между вторым материалом и первым очевидно их интонационное родство: цитируемая тема Римского-Корсакова не просто тональна, она «укоренена» в тоническом минорном трезвучии; мелодия откровенно на него опирается; этот же материал также представляет собой музыкальную «рефлексию» минорного трезвучия (правда, уже не опеваемого мелодически, а подернутого мелкой рябью орнаментальных и микротоновых отклонений). Учитывая, что основу первого материала составляет пение, помимо оппозиции *записанное/живое*, здесь возникает оппозиция *вокальное/инструментальное*.

Наконец, третий материал, также звучащий у живых инструментов, впервые появляется в цифре 4: это выкрики альтовой блок-флейты вместе с отдельными звуками на фортиссимо в крайних регистрах фортепиано:



Илл. 5. «Китеж», тт. 109–114. (см. написание на пр. стр. и далее)

В этом тематическом пласте возникают одновременно две культурные ассоциации. Первая — архаичный пласт фольклора, к которому отсылает микрохроматика флейты; поэтика древних ритуальных плачей/криков/наигрышей подчеркивается уходом от трезвучия и тональности в пространство предмодальности. Вторая, еще более важная, — это звук скрипучей качели. Хочется отметить важность архетипа *качели/качелей* для русского культурного кода: его вариации простираются от «Крылатых качелей» Евгения Крылатова до «Летели качели» Егора Летова. Как было отмечено, качание качелей смыкается с метамодернистской осцилляцией как колебанием (качением) между двумя противоположными смыслами⁶.

Обозначим описанные тематические пласты как материал *A* (тема Римского-Корсакова в записи), материал *B* (тема «мерцающего» минорного трезвучия) и материал *C* (тема *качелей*).

Структура сочинения подчеркнута четким делением на соответствующие цифрам разделы, в каждом из которых представлен свой инструментальный состав. Ансамбль «Китежа» включает альтовую блок-флейту, кларнет, фортепиано, скрипку и виолончель; эти инструменты не присутствуют в музыкальной ткани перманентно, а своим появлением и выключением обозначают архитектуру сочинения:

- вступление: запись. Материал *A*;
- ц. 1: запись + скрипка + виолончель. Материалы *A + B*;
- ц. 2: запись. Материал *A*;
- ц. 3: запись + кларнет + скрипка + виолончель. Материалы *A+B*;
- ц. 4: альтовая блок-флейта + фортепиано. Материал *C*;
- ц. 5: запись. Материал *A*;

⁶ См. об этом: [4; с. 32].

- ц. 6: запись + альтовая блок-флейта + кларнет + виолончель. Материалы А+ В + С;
- ц. 7: запись. Материал А без пения;
- ц. 8: скрипка + фортепиано. Материалы В+С (причем В представлен терцией вместо трезвучия);
- ц. 9: запись. Материал А;
- ц. 10: запись + tutti. Материалы А+В+С.

Описанная структура обнаруживает черты рондального принципа: роль рефрена тогда выполняет запись, во время которой живые инструменты молчат (вступление, затем — цифры 2, 5, 7, 9). Другая, едва проступающая форма, — это двойные вариации: первой темой в таком случае становится тема Римского-Корсакова, второй — материал с минорным тоническим трезвучием в основе.

Но учитывая глубинное родство всех трех материалов, а также длящийся тип аффекта, хочется говорить о некой *единой теме*, которая как будто звучит все время, но поворачивается к нам разными гранями, позволяя увидеть в каждый момент времени лишь одну из своих сторон. Этот эффект единой музыки, звучащей непрерывно (но в разные моменты поворачивающейся к слушателю своими разными сторонами), также часто возникает в метамодернистских опусах. Такова, к примеру, тема *Canto ostinato* Симеона тен Хольта — тема-кристалл, поворачивающийся разными гранями, или проявляющая свои все время разные пласты.

Еще одной важной чертой метамодернистского произведения является *тональность*, причем ясная, четко проявленная, подчеркнутая простой или относительно простой гармонией. В «Китеже» Зобнина основой звучания становится мерцающий «саунд» си-бемоль минора: как видно из Прим. 2, тональность здесь не просто присутствует, но проявлена предельно ясно: это тоническое трезвучие в его чистом виде, мельчайшие микрохроматические отклонения от которого его лишь подчеркивают.

В «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (для которого тональности были окрашены цветом и имели символическое значение) одной из главных тональностей стал си минор, определяющий первую сцену оперы — «Похвалу Пустыне», где экспонируется образ Февронии и звучат главные постулаты ее веры. Этот си минор для Римского-Корсакова наполнен баховской скорбью: барочное измерение подчеркивается, в частности, типичным для той эпохи нисходящим ходом баса. В тех случаях, когда эта тема возвращается (а возвращается она в поворотные, ключевые моменты действия), она почти всегда звучит именно в си миноре. Даже фа мажор — тональность финальной сцены — выглядит полной противоположностью си минора (тритоновое соотношение и мажор вместо минора), а значит,

его обратной стороной. Это полное преобразование иллюстрирует преобразенный *иной* Китеж. Кроме того, си минор в его воинственном аспекте, воплощается в той самой теме «Поднялася с полуночи», служащей сигналом к началу битвы и ставшей основой «Китежа» Зобнина. Очевидно, что для Римского-Корсакова, с его чрезвычайно скрупулезным отношением к тональному плану сочинения, совпадение тональности этой темы (а также выросшей из нее сцены «Битвы при Керженце») с тональностью «Похвалы пустыне» кажется неслучайным.

Си-бемоль минор, ставший основной тональностью «Китежа» Зобнина, одновременно (топологически) очень близок си минору и максимально от него удален семантически. Он представляется «инобытием» корсаковского си минора, его преобразенным вариантом. Поэтому простирающийся время от времени в колеблющейся зыби микротоновых наклонений корсаковский си минор выглядит глубоко символичным:

Илл. 6. «Китеж», тт. 35–43

В некоторых разделах на си-бемоль минор накладывается ре минор записи. В таких случаях одновременность этих двух тональностей, их сосуществование

в сложном симбиозе создает своеобразное *мерцание*: мы слышим их и вместе, и по отдельности, иногда какая-то выходит на поверхность, а другая уплывает в глубину. Такое мерцание напоминает об *осцилляции* (ключевом свойстве метамодерна), представляющей собой постоянные колебания между двумя значениями. (Само слово «метамодерн» происходит от платоновского понятия «метаксис», означающего «осцилляцию» между божественным и человеческим.)

Еще одним важным аспектом пьесы, делающим ее метамодернистской, является *обращение к архетипическому символу* в его наиболее лаконичном, проявленном виде, выражающемся в названии: это не «сказание о Китеже», не «воспоминание об опере “Китеж”», это Китеж как таковой, как он есть, *per se*. Такая прямота очень часто служит водоразделом между постмодернизмом и метамодернизмом: так, «Лунная соната» Виктора Екимовского, безусловно, метамодернистична, а «В сторону Лебедя» и «Как старый шарманщик» Леонида Десятникова, скорее, постмодернистичны (хотя в целом творчество этих двух композиторов распределено противоположным образом).

В легенде о Китеже ключевой мифологемой является идея *провалища*: в народной традиции так называют провал, ущелье, глубокий овраг в земле, которые наделяются сакральным смыслом. Его образует какой-то объект, ушедший под воду/землю/лаvinу, радикально преобразившийся в результате этого ухода. Часто на месте провала возникает родник, озеро, либо какой-то иной объект; сам же процесс преобразования окрашен эсхатологически и является метафорой будущего перевоплощения в Апокалипсисе.

В случае Китежа провалищем становится процесс ухода под воду; и именно это ощущение иного бытия, пребывания в иной субстанции мы видим в опусе Зобнина. Все звучит очень тихо: как из-под толщи воды, минорное трезвучие расплывается, образы воды возникают и на видео; сам реципиент как будто бы оказывается «под водой». Интересен в этом контексте выбор основной тональности пьесы (си-бемоль минор вместо корсаковского си минора), словно си минор «поплыл», съехал вниз.

Таким образом, и в видео, и в музыкальной ткани «Китежа» можно выделить два параллельно разворачивающихся аффекта: аффект *серого/непроявленного* (еле слышное пение, по большей части, тихие нюансы динамики, серое на видео) и аффект *сакрального* (ощущение ритуального действия, некой трансгрессии духовного порядка). Работая параллельно, они вызывают ощущение указания на иное — невидимое и непознаваемое.

Известно, что «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова — эта опера-феномен, «русский Парсифаль», корсаковский *opus magnum* — является своего рода переизложением Апокалипсиса. Как отмечает Л. Серебрякова, с Апокалипсисом либретто Бельского — Корсакова

роднит и сама структура сюжета: «катастрофа – чудесное спасение – инобытие в невидимом граде» [2, с. 90], а также ряд аллюзий и даже цитат из «Откровения Иоанна Богослова». Приведем только одну цитату: в ц. 318 птица Сирий поет: «Обещал Господь людям ищущим: “Будет, детушки, вам все новое: небо новое дам хрустальное, землю новую дам нетленную”» (ц. 318), что является очевидной отсылкой к Откровению святого Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (гл. 21, стих 1).

Одним из центральных образов в Апокалипсисе становится остановленное время (время-кайрос): в либретто Бельского и Римского-Корсакова его описывают Алконост и Сирий: «двери райския — всем открылися, время кончилось, вечный миг настал», и далее: «все забудется — время кончится». Такого рода «апокалиптический хронотоп» можно наблюдать и в «Китеже» Зобнина. Это особый тип музыкального времени, обусловленный распространением мифологемы Китежа на все уровни организации материала. Центральным аффектом в нем становится ощущение пограничья, переходного статуса, дления *серого* (в том числе и в визуальном аспекте); это Китеж не преображенный, а еще только погружающийся под воду. В подобных процессах время течет непоследовательно: это не время-количество, а время-качество, по Бергсону, или, если пользоваться апокалиптической терминологией, не время-хронос, а время-кайрос. Поэтому сквозь переходность просвечивает прошлое и будущее, Китеж в его земном и преображенном аспектах (т. е. перед нами — пребывание в инобытии, в ином хронотопе). Сюда же примыкает образ *качелей*, имеющий особый кинетический хронотоп: качели одновременно и непрерывно движутся, и стоят на месте, заставляя вспомнить и о «недвижном двигателе» Аристотеля, и о медитативных вращательных практиках (например, суфийских танцах дервиша), из которых известно: для того, чтобы воспарить, нужно двигаться, но не по горизонтали.

Отметим попутно, что внутри «русского» в «Китеже» просвечивает и «петербургский текст»: это и знаковая для Петербурга фигура Римского-Корсакова (к 175-летнему юбилею которого и было создано сочинение в 2019 году), и нить петербургской композиторской школы (имя одного из первых профессоров по композиции и носит Санкт-Петербургская консерватория, преподавателем кафедры которой является на данный момент и А. А. Зобнин); наконец, сам мистический Петербург — особое пространство русского мира — как город, окруженный водой и переживший большое количество наводнений, в своем мистическом аспекте может быть трактован как Китеж⁷.

⁷ Китеж может быть одной из амплификаций понятия «петербургский текст»: см. фрагмент об Анне Ахматовой-«китежанке» в классическом исследовании Виктора Топорова [3, с. 310–311].

Таким образом, обращение к мифологеме Китежа сквозь призму ее апокалиптического прочтения Римским-Корсаковым, воплощение важнейшей идеи русского логоса (хождения в невидимый град), дление аффекта, возвращение тональности и тонического трезвучия как центрального элемента, наконец, особый тип времени — все это превращает «Китеж» Зобнина в знаковый опус русской музыки последнего десятилетия, образец русского/петербургского текста в эпоху метамодерна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Криничная Н.* Легенды о невидимом граде Китеже: мифологема взыскания сокровенного града в фольклорной и литературной прозе. Проблемы исторической поэтики. Т. 7. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т, 2005. С. 53–64.
2. *Серебрякова Л. А.* «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 90–106.
3. *Топоров В. А.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
4. *Хрущева Н.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ-классик, 2020. 303 с.
5. *Павлов А.* Метамодернизм: критическое введение / Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер, пер. с англ. В. М. Липки, вст. ст. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ-классик, 2019. 494 с.

REFERENCES

1. *Krinichnaya N.* Legendy o nevidimom grade Kitezhe: mifologema vzyskaniya sokrovennogo grada v fol'klornoj i literaturnoj proze. Problemy istoricheskoy poehtiki. T. 7. Petrozavodsk: Petrozavodsk. gos. un-t, 2005. S. 53–64.
2. *Serebryakova L. A.* «Kitezhe»: otkrovenie «Otkroveniya» // Muzykal'naya akademiya. 1994. № 2. S. 90–106.
3. *Toporov V. A.* Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye trudy. SPb: Iskusstvo-SPb, 2003. 616 s.
4. *Khrushcheva N.* Metamodern v muzyke i vokrug nee. M.: RIPOL-klassik, 2020. 303 s.
5. *Pavlov A.* Metamodernizm: kriticheskoe vvedenie / Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. van den Akker, per. s angl. V. M. Lipki, vst. st. A. V. Pavlova. M.: RIPOL-klassik, 2019. 494 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хрущева Н. А. — канд. искусствоведения; n-khroustcheva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khroustcheva N. A. — Cand. Sci. (Art); n-khroustcheva@yandex.ru
ORCID ID:0000-0003-2829-8817

УДК 7.071.2

АЛЕКСАНДР АНТОНОВСКИЙ В ПРЕМЬЕРНОЙ ПОСТАНОВКЕ «ПАНА ВОЕВОДЫ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

*Цыбулько О. А.*¹

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

Статья посвящена Александру Петровичу Антоновскому (1863–1939) — первому басу Императорских театров, выпускнику Московской консерватории (класс профессора Джакомо Гальвани). Рассматривается участие певца в премьерном показе оперы «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. Это не первый опыт певца в спектаклях композитора. Получив хорошую практику в «Садко» (партия Варяжского гостя), «Царской невесте» (партия Малюты Скуратова), А. Антоновский в очередной раз великолепно справился с поставленной задачей. Отсылки к газетным материалам и архивным документам раскрывают отношение критики к созданным А. Антоновским сценическим образам, к его исполнению партии Пана воеводы. Драматизм музыкального образа главного героя раскрыт через анализ тонального плана развития лейттемы Воеводы в IV действии, насыщенном особой напряженностью и остротой. Семантика используемых композитором мрачных тональностей способствует раскрытию разнообразия чувств героя, глубокому проникновению в психологию его переживаний.

Ключевые слова: Александр Антоновский, «Пан Воевода», Римский-Корсаков, семантика, критика.

ALEXANDER ANTONOVSKY IN THE PREMIERE OF THE OPERA PAN VOYEVODA BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV

*Tsybulko O. A.*¹

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

The article is dedicated to Alexander Petrovich Antonovsky (1863–1939), the first bass of the Imperial Theaters, a graduate of the Moscow Conservatory (class of Professor Giacomo Galvani). The publication examines the singer's participation in the premiere performance of the opera *Pan Voyevoda* by N. A. Rimsky-Korsakov. This is not the singer's first experience in the composer's performances. Having received good practice in *Sadko*

(the part of the Varangian Guest), *The Tsar's Bride* (the part of Malyuta Skuratov), A. Antonovsky once again coped with the task superbly. References to newspaper materials and archival documents reveal the attitude of criticism to the stage images created by A. Antonovsky, to his performance of the role of Pan Voyevoda. The drama of the musical image of the main character is revealed through the analysis of the tonal plan for the development of the Voyevoda's leittheme in Act IV, which is full of special tension and poignancy. The semantics of the dark tonalities used by the composer help to reveal the diversity of the hero's feelings and deep penetration into the psychology of his experiences.

Keywords: Alexander Antonovsky, *Pan Voyevoda*, Rimsky-Korsakov, semantics, criticism.

Тринадцатая опера Н. А. Римского-Корсакова «Пан Воевода», написанная на либретто И. Ф. Тюменева¹, была впервые представлена публике Частной оперной труппой князя А. А. Церетели² 3 октября 1904 года в Петербурге, в театре консерватории.

Опера посвящена Фредерику Шопену, о чем сам композитор говорил: «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, — все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное. Либретто “Пана Воеводы” удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки» [1, с. 281].

Для композитора, нередко оценивающего свои сочинения с негативным оттенком, «Пан Воевода» «оставался столь же значимым сочинением,

¹ Тюменев Илья Федорович (1855–1927), либреттист, писатель. С 1875 по 1876 годы брал уроки музыки и композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Принимал участие в работе над либретто «Царской невесты» по драме Л. А. Мея.

² Церетели Алексей Акакиевич (1864, Петербург – 1942, Париж) — инженер, оперный антрепренер.

как и другие оперы» [2, с. 8]. В своей «Летописи» Римский-Корсаков вспоминал: «Я заказал ему <Тюменеву> пьесу из польского быта драматического содержания XVI–XVII столетия, без политической окраски. Фантастический элемент долженствовал быть в ограниченном количестве, например, в виде гаданья или колдовства. Желательны были и польские танцы» [1, с. 281]. И. Ф. Тюменев, в свою очередь, в «Воспоминаниях» констатировал, что композитор изначально хотел иметь такой сюжет, «чтобы в нем не было места политике или национальной вражде, чтобы его могли одинаково ставить и мы, и поляки, и кто угодно» [2, с. 8].

В «Биржевых ведомостях» от 4 октября 1904 года № 507 можно было прочесть: «Либретто, принадлежащее перу г. Тюменева, дает разнообразный и благодарный материал для композитора. С каждым действием возрастает интерес к сюжету, весьма пригодному для оперы».

Действительно, сюжет «Пана Воеводы» насыщен напряженностью и остротой. Вплоть до заключительного IV действия, где развитие драмы обретает развязку, которая решает судьбы главных героев, этот сюжет держит слушателей в эмоциональном напряжении. Здесь и глубокое переживание ситуации неожиданной свадьбы (Воеводы и Марии в Первом акте), и разбитая любовь (Мария – Чаплицкий; Воевода – Ядвига), и ревность, и происшествие, изменяющее обстоятельства, и неожиданный финал (подмена яда, предназначенного для Марии, и отравление им Воеводы). Все эти моменты развития драмы способствуют созданию эмоционально насыщенной истории, раскрывающей гамму чувств героев, и содействуют глубокому проникновению в психологию человеческих отношений и переживаний.

Характерную выпуклость музыкальным образам придают яркие краски самой музыки Н. А. Римского-Корсакова. В ней Н. Ф. Финдейзен³, главный редактор «Русской музыкальной газеты», отмечал «удивительно гармоническую контрапунктическую и инструментальную изобразительность»,



Илл. 1. Эскиз ко II Акту «Пана Воеводы». Зарисовка из журнала «Театр и искусство». 1904. № 41

³ Финдейзен Николай Фёдорович (1868–1928) — музыкальный критик, историк-музыковед, общественный деятель.

«необыкновенно широкое и упорное» использование лейтмотивов [3]. Здесь же он писал: «С музыкальной стороны “Пан Воевода”... имеет немало действительно красивых и изящных номеров, достойных большей популярности; с другой стороны, она также интересна музыкантам своей отличной... фактурой, замечательно удавшейся лейтмотивной разработкой» [3].

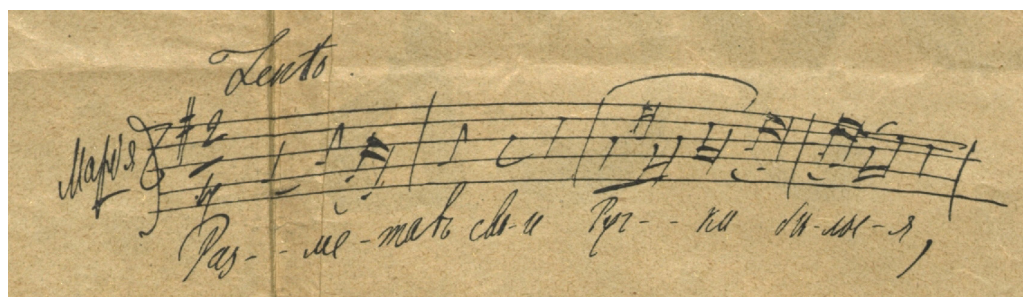
Действительно, композитор строит весь музыкальный материал оперы на взаимодействии лейттем, которые выступают как эпиграф к каждому образу и включаются в драматическую канву произведения вместе с развитием сюжета. Главные лейттемы Н. А. Римский-Корсаков изначально отметил в своих набросках, представленных в газете «Русь» от 10 октября 1904 года [4]. См.: илл. 2–4.

В премьерной постановке оперы заглавную партию Пана воеводы исполнил Александр Петрович Антоновский — первый бас Императорского Большого театра, выпускник Московской консерватории, ученик профессора Джакомо Гальвани, зарекомендовавший себя как лучший бас своего времени. В творческой биографии А. Антоновского выделим яркие моменты, которые отражены в критике газет: после окончания консерватории в 1886 году он благополучно прошел пробные испытания и поступил на службу в Большой театр [6], где уже 22 апреля 1886 года с успехом дебютировал в опере «Русалка» Даргомыжского в роли Мельника [7]. Показательно, что молодой певец, впервые введенный в главные партии Мельника [8], Гремина [9], Сусанина [10], Фарлафа [11], Сен-Бри [12] за первые четыре года службы в театре снискал любовь публики, блистая своим прекрасным голосовым и актерским мастерством, совершенствующимся от роли к роли. Критик И. В. Липаев отмечал: «Антоновский обладал басом такой феноменальной силы, что от звуковой волны его голоса в комнате гасли керосиновые лампы. Его карьера была сплошным успехом. Прекрасный голос, великолепная игра, умение держаться на сцене — все это очень нравилось публике» [13, с. 59–60].

В 1888 году певец получил статус Первого баса [14]. Одновременно со статусом, исходя из заключенного в 1888 году контракта, возросли и обязанности, которые были прописаны в нем. Среди условий службы в Большом театре значились:

§ 1. «Г. Антоновский обязуется петь не более 10 раз в месяц и исполнять все назначаемые ему Дирекцией роли по его амплу, не имея права присваивать себе исключительно какой-либо роли, или претендовать на какие-либо чередования с другими артистами».

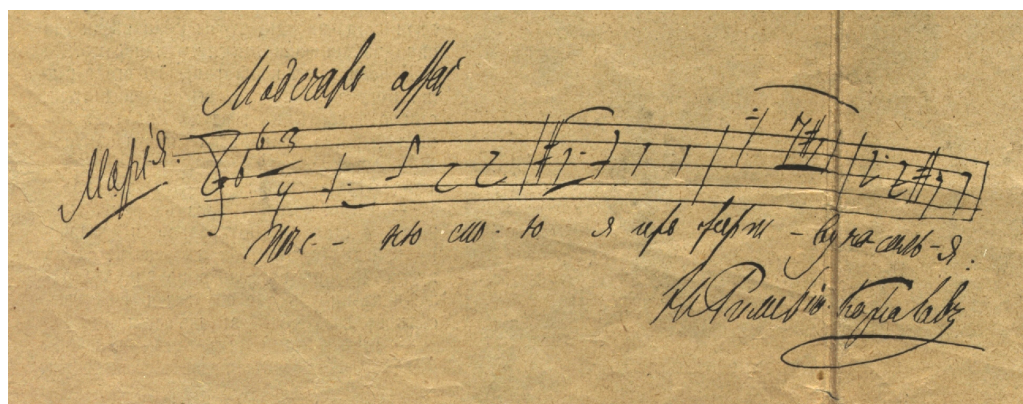
§ 3. «Если Г. Антоновский уклонится от участия в каком-либо спектакле по болезни или по другой причине, то за каждый таковой отказ Дирекция будет вычитывать у него из жалования 1/50 часть полного содержания».



Илл. 2. Первое появление Марии в I действии
Данная лейттема в клавише находится на странице 20 [5, с. 20]



Илл. 3. Лейтмотив Воеводы. Первое появление в I действии [5, с. 49]



Илл. 4. Песня Марии об умирающем лебеде. III действие [5, с. 205]

§ 6. «Г. Антоновский обязан петь на Московских Императорских театрах, который будет ему назначен, а равно и в Императорских дворцах, если в том будет предстоять надобность. Г. Антоновский не имеет права петь в публике, без особого разрешения Г. Директора; за неисполнение сего, артист подвергается вычету из жалования в размере $\frac{3}{50}$ всего содержания».

§ 8. «Артист не имеет права отлучаться за город даже на один день, без письменного разрешения Дирекции; за нарушение сего правила, артист штрафует-ся в размере $\frac{1}{50}$ части полного содержания» [14].

Многие из этих ограничительных условий, вероятно, не могли удовлетво-рять самого певца, стремящегося к творческому развитию. По всей видимо-сти, это подтолкнуло его к мысли покинуть театр в 1890 году и пойти на более выгодные условия, которые существовали тогда в антрепризах. В монографии Р. В. Арабаджиу есть упоминание, что «в 1890 году он <Антоновский> уезжа-ет в провинцию. В продолжение 12 сезонов он пел в частных антрепризах по-переменно в Киеве, Одессе, Харькове и отчасти в Москве, Петербурге и других городах Российской империи. Переход в частную антрепризу оказал громад-ное влияние на артистический прогресс Антоновского, так как появилась воз-можность во всю ширь развернуть свои силы и деятельнее взяться за работу при совершенно независимом положении, — положительные результаты ска-зались после первых же двух лет» [15, с. 45].

Любопытно, что в премьерной постановке «Пана Воеводы» судьба све-ла Антоновского с коллегами уже хорошо известной ему «Новой оперы» Церетели, сотрудничество с которыми было начато в Харьковской опере, где артист числился в составе труппы с сентября 1894 года [16]. Труппа Церетели в провинциальной России считалась одной из лучших как по составу ис-полнителей, так и по работе с репертуаром. Согласно газете «Южный край» [16], здесь были поставлены самые известные оперы того времени, анонси-рованные как впервые предполагаемые к постановке и вообще нигде не по-ставленные. Репертуар впечатляет: «Оперы, предполагаемые к постановке в первый раз: «Князь Игорь», «Иоланта», «Маккавей», «Лоэнгрин», «Самсон и Далилла», «Вильгельм Тель», «Эрнани», «Пуритане», «Фаворитка», «Лукреция Борджиа», «Марта», «Норма», «Искатели жемчуга», «Лакме». Репертуар иггранных опер: «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Демон», «Фауст», «Аида», «Трубадур», «Риолетто», «Роберт Дьявол», «Фра Дьяволо», «Африканка», «Бал маскарад», «Пророк», «Миньон», «Ромео и Джульетта», «Лючия», «Гугеноты», «Жидовка» «Севильский цирюльник», «Отелло», «Сельская честь», «Кармен», «Паяцы». Кроме того, поставлены будут нигде еще не шедшие новые оперы: «Песнь торжествующей любви» (сон) музыка Гартевельда, либретто Монда по сюжету повести «Песнь торжествующей

любви» И. С. Тургенева, и «Саид» (арабская повесть) музыка М. Д. Эспозито, либретто Е. Д. Эспозито» [16].

26 января 1901 года, по случаю бенефиса оркестра Мариинского театра впервые в Петербурге шла опера Римского-Корсакова «Садко». Варяжского гостя пел с повторами Александр Антоновский [17]. В монографии Р. В. Арабаджиу имеется свидетельство: «...тот, кто не слышал Антоновского в “Садко”, не может себе представить даже самую малейшую идею об этом чудодейственном золотых дел мастере певучего слова. Партия Варяжского гостя была им так спета, что все другие исполнители, которые пришли после него и, даже включая сюда и самых лучших, не смогли изменить то, что он нарисовал в ней. Это был величайший артист избранного таланта, обладавший теплым голосом, полным красок, и он мудро им модулировал. В партии Варяжского гостя А. Антоновский вошел в историю русской вокально-исполнительской культуры, как феномен, не имевший себе равных. Говоря об А. Антоновском, как об оперном певце, мы всегда рядом с ним видим туманную тень Варяжского гостя, который следует за ним и делает его одним существом с творением Римского-Корсакова» [15, с. 137].

Музыкальный критик Э. Старк (Зигфрид) по этому поводу писал: «...здесь звуковые краски его голоса необыкновенно шли к делу... — “От скал тех каменных у нас, варягов, кости”... ну, конечно, оттого и голос такой. Скалистый голос Антоновского в заключительном *fermato* на слове “море”, звуковая волна голоса Антоновского создавала впечатление далекого, безбрежного, морского простора...» [18, с. 127].

Следующим опытом общения Антоновского с творчеством Н. А. Римского-Корсакова стало участие в опере «Царская Невеста» 30 октября 1901 года, где артист выступил в партии Малюты Скуратова. Критика вновь отметила выразительную способность яркого воплощения образа: «Мощный голос его необычайно подходил к этой роли, особенно в сцене, где Малюта является в дом Собакиных с радостной вестью: “Царь-государь изволили избрать в невесты...” Антоновский вел это роковое оповещение на такой волне звука, что становилось и впрямь страшно... Пение Антоновского вносило в эту жуткую сцену заключительный аккорд большой силы и художественной выразительности» [18, с. 127]. В письме сыну Андрею композитор писал: «Вчера была генеральная репетиция “Царской невесты”... Было довольно много публики, театральных знакомых и лиц, прошедших по моим карточкам... Антоновский — Малюта со своим зычным басом — характерен» [19, с. 68]. Если вспомнить, что в этом же письме композитор изложил свое отношение к вокальному исполнению в следующих словах: «Царская невеста требует настоящего пения и ясной интонации прежде всего; если спеть мелодично — выйдет и драматично. Я и всегда не любил ни говорка, ни выкриков, ни шепота, а теперь



Илл. 5. Антоновский
в роли Пана Воеводы [4]



Илл. 6. Шарж на созданный
А. Антоновским образ Пана Воеводы [20]

в особенности к этому чувствителен», то данная оценка применительно к исполнению Антоновского может вполне пониматься как весьма положительная, не имеющая претензий со стороны автора [19, с. 68–69].

Опыт работы Антоновского с «Новой оперой» Церетели и его профессиональное знакомство с басовыми партиями Римского-Корсакова несомненно сказались в работе артиста над полной драматизма партией Пана Воеводы.

Образ Пана Воеводы в музыкальном отношении представлен двуединым пластом, вбирающим оркестровую лейттему и вокальную партию. Эти две составляющие взаимодополняются, координируют общую эмоциональную канву и придают единство образу, всякий раз предваряя общее колористическое и эмоциональное состояние героя. Это состояние особенно ярко передано в IV действии оперы. Данное действие — самое драматичное по содержанию — отмечено максимальным накалом страстей, с непредсказуемым разворотом событий и неожиданной развязкой. В нем происходит множество событий. После захвата Чаплицкого (молодого шляхтича — возлюбленного Марии) в плен по указанию Воеводы просьбы Марии о его освобождении усиливают жесткость и ревность Пана. Он решает в тот же день казнить Чаплицкого. Олесницкий (юноша, сосед Воеводы по поместьям, питающий нежные чувства к Ядвиге, богатой вдове, аристократке) спешит поздравить

Пана Воеводу и Марию со свадьбой. Сговор Ядвиги и Олесницкого, направленный на устранение Марии путем отравления, оборачивается отравлением самого Пана Воеводы. Воевода умирает, а Мария, оказавшись вдовой, как полноправная хозяйка замка приказывает освободить Чаплицкого.

Эти действия очень тонко переданы в самой лейтмотивной системе, раскрывающей многомерную гамму чувств Воеводы. Анализ музыкального материала его партии в IV действии показывает, как оркестровая лейттема Воеводы, включенная в смысловой контекст драматического действия, формирует обостренно-экспрессивный пласт его образа.

Лейттема появляется в действии более 15 раз, и каждое ее новое появление рисует стадии развития эмоционального состояния главного героя, его художественного образа, в котором неповторимая семантика используемых тональностей неизменно способствует знаковой трактовке накала и граду-са переживаний.

Таблица 1. Тональный план развития лейттемы Пана Воеводы в IV действии

№	Такты	Тональность	Вербальный текст, описание ситуации
1	139-140	c-moll (траурный)	диалог Марии и Воеводы: «А я, моя любовь, для вас ничто?»
2	145	f-moll	диалог Марии и Воеводы: «Забыли вы, что я ваш муж отныне»
3	155	fis-moll	Воевода: «Скорей пред замком приготовить плаху»
4	166	e-moll (трагедийный)	Воевода: «И через час чтоб был палач готов»
5	176	as-moll	Воевода Марие: «А там, пожалуй в монастырь идите»
6	290	b-moll (мрачный)	Из левой двери показывается Воевода, по-прежнему мрачный
7	350	h-moll (роковой)	Воевода Ядвиге: «Теперь я только понял, что с тобой одной я счастлив»
8	481	C-Dur	Воевода: «И снова пир начнется здесь у нас»
9	493	cis-moll	Воевода: «Ввести преступника!»
10	516	fis-moll	Воевода: «Как бунтовщик, на нас поднявший плаху»
11	553	f-moll	Воевода (гневно ударяя кулаком по столу): «Довольно, шляхтич дерзкий»
12	561	as-moll	Воевода (вздрагивает и хватается за грудь): «Довольно слов! За дело!»
13	571	gis-moll	Воевода: «Вся кровь горит! Мне душно»
14	573	h-moll (роковой)	Воевода: «душно!.. А!.. (падает навзничь и умирает)

Все тональности, которые применяет композитор для характеристики образа, в большинстве своем носят мрачный минорный оттенок. Эти тональности в семантическом плане, согласно концепции О. А. Бозиной, специально изучающей семантику тональностей в творчестве Римского-Корсакова, имеют соответствующее «обилие мрачных, темных образов, фатальных тем в тональностях d moll, h moll, cis moll» [21, с. 46]. Наблюдается интересная закономерность, прослеживаемая в диалоге Воеводы с Марией (ц. № 1–3, Табл. 1) и в диалогах Воеводы с Ядвигой (ц. № 5–9, Табл. 1), где композитор использует повышающий вектор в выборе тональностей, что показывает растущую эмоциональную напряженность в характере героя. Каждый сегмент вербального текста соответствует этому накалу страстей, где лейттема символично отражена в поступенном движении тональностей c-moll → f-moll → fis-moll; as-moll → b-moll → h-moll → C-Dur → cis-moll. Преобладание минорных тональностей, обилие темного колорита способствуют драматизму сценического действия.

Вокальная партия Воеводы из этого действия в речитативах между лейттемами выстроена на интонациях в восходящем движении, где задействован полный басовый диапазон. Партия не имеет законченных номеров (сквозная). Скачки при окончании значимых для раскрытия сюжета фраз приходятся на ударный слог смыслового слова, тем самым рисуется властный характер главного героя. В речитативах партии Воеводы, приближенных к разговорной речи, композитор часто использует скачки на большие интервалы вниз для того, чтобы подчеркнуть строгий нрав пана. Приведенные примеры служат иллюстрацией, которая рисует, с одной стороны, градус эмоционального порыва (восходящие интонации), с другой, — решительность Воеводы, подчеркнутое исключение возражений, к приятному им решению.

Мария в диалоге с Воеводой просит не губить своего возлюбленного (Чаплицкого) и отменить казнь. На ее просьбу Воевода властным и решительным тоном отвечает, что она давала клятву пред алтарем и теперь является его законной женой, которая должна позабыть о прошлой любви [5, с. 233]: «Забыли вы, что я ваш муж отныне, что вы моя и телом и душой?» Здесь наблюдается нисходящий скачок на сексту (es-g) на слова «и телом...»

Воевода приказывает Маршалоку приготовить плаху для совершения казни Чаплицкого [5, с. 234], «чтоб был палач готов». Здесь также используется нисходящий скачок на октаву (dis-dis) на слово «готов».

Специальное осмысление исполнительского вклада А. Антоновского в прочтение басовых партий в операх Н. А. Римского-Корсакова и положительная оценка композитора его творческих работ вполне могут уместиться в кредо композитора: «Отсутствие пения меня решительно оскорбляет и никакие достоинства игры и создания типа не могут для меня заменить пение» [19, с. 69].

Воевода

Ско-рей пред зам-ком при-го-то-вить пла-ху, ду-хов-ни - ка к Чап-лин-ско-му по

5

слать, со - звать-сю-да го-стей и че-рез час— чтоб был па-лач го-тов.

Пример 1.

Воевода

За-бы-ли вы, что я ваш муж от-ны-не, что вы мо - я и те-лом и ду - шой?

Пример 2.

Не случайно в публикациях по поводу премьерного показа «Пана воеводы» пресса вновь оценила непревзойденные качества певца: «Для открытия спектаклей в опере кн. Церетели была поставлена нигде еще не играная опера Н. А. Римского-Корсакова «Пан Воевода». ...Заглавную партию пел г. Антоновский. Артист рельефно передал роль Пана Воеводы. Голос певца по-прежнему мощный и красивый» [20]. «Г. Антоновский наш старый знакомый. Его мощный бас так же прекрасен. Артист хорошо проникся ролью мрачного, страстного, властного воеводы и передал ее характерно» [22].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
2. *Гусейнова З. М.* «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. К творческой истории оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2023. Т. 13. Вып. 1. С. 4–16.
3. Б/а. Б/н. // Русская музыкальная газета. 1904. № 41.
4. Б/а. Б/н. // Русь. 1904. 10 октября.
5. *Римский-Корсаков Н. А.* Пан воевода. Опера в 4-х действиях. Переложение для фортепиано // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: в 50 т. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. Т. 41. 272 с.
6. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 15 март. № 72.
7. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 25 апр. № 111.
8. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 22 апр. № 108.
9. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 11 окт. № 279.
10. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 13 окт. № 281.
11. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 16 окт. № 85.
12. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 18 окт. № 287.
13. *Балабанович Е. З.* Чехов и Чайковский. М.: Мос. рабочий, 1973. 183 с.
14. Контракт с Дирекцией Императорских театров // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 159.
15. *Арабаджиу Р.* Незавершенная мелодия. Кишинев: Литература артистикэ, 1983. 185 с.
16. Б/а. Б/н. // Южный край. 1894. 17 сент. № 4694. Кол. 3.
17. Б/а. Б/н. // Петербургская газета. 1901. 28 янв. № 27.
18. *Старк Э. (Зигфрит)* Петербургская опера и ее мастера 1890–1910 гг. Л; М.: Искусство, 1940. 272 с.
19. Б/а. Из неопубликованных документов: Письма к сыну Андрею, Два письма к Н. фон Боолу, Письма к П. Шейну, к А. Оссовскому // Советская музыка. 1958. № 6. С. 66–80.
20. Б/а. Б/н. // Театр и искусство. 1904. № 41.
21. *Бозина О. А.* Семантика тональности в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 83–88.
22. *Соловьев Н. Б/н.* // Биржевые ведомости СПб. 1904. 4 окт. № 507.

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzyka, 1982. 440 s.
2. *Guseynova Z. M.* «Pan Voevoda» N. A. Rimskogo-Korsakova. K tvorcheskoi istorii opery // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. 2023. T. 13. Vyp. 1. S. 4–16.
3. В/а. В/н. // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1904. № 41.
4. В/а. В/н. // Rus'. 1904. 10 okt.

5. *Rimskij-Korsakov N. A. Pan voevoda. Opera v 4-h dejstviyah. Perelozhenie dlya fortepiano // Rimskij-Korsakov N. A. Polnoe sobranie sochinenij: v 50 t. M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. T. 41. 272 s.*
6. B/a. B/n. // *Russkij kur'er*. 1886. 15 mart. № 72.
7. B/a. B/n. // *Russkie vedomosti*. 1886. 25 apr. № 111.
8. B/a. B/n. // *Russkij kur'er*. 1886. 22 apr. № 108.
9. B/a. B/n. // *Russkie vedomosti*. 1886. 11 okt. № 279.
10. B/a. B/n. // *Russkie vedomosti*. 1886. 13 okt. № 281.
11. B/a. B/n. // *Russkij kur'er*. 1886. 16 okt. № 85.
12. B/a. B/n. // *Russkij kur'er*. 1886. 18 okt. № 287.
13. *Balabanovich E. Z. Chekhov i Chajkovskij. M.: Mos. rabochij, 1973. 183 s.*
14. *Kontrakt s Direkciej Imperatorskih teatrov // RGALI. F. 659. Op. 3. Ed. hr. 159.*
15. *Arabadzhiu R. Nezavershennaya melodiya. Kishinev: Literatura artistike, 1983. 185 s.*
16. B/a. B/n. // *Yuzhnyj kraj*. 1894. 17 sent. № 4694. Kol. 3.
17. B/a. B/n. // *Peterburgskaya gazeta*. 1901. 28 yanv. № 27.
18. *Stark E. (Zigfrit) Peterburgskaya opera i ee mastera 1890–1910 gg. L; M.: Iskusstvo, 1940. 272 s.*
19. B/a. *Iz neopublikovannyh dokumentov: Pis'ma k synu Andreyu, Dva pis'ma k N. fon Boolyu, Pis'ma k P. Shejnu, k A. Ossovskomu // Sovetskaya muzyka. 1958. № 6. S. 66–80.*
20. B/a. B/n. // *Teatr i iskusstvo*. 1904. № 41.
21. *Bozina O. A. Semantika tonal'nosti v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2008. № 1. S. 83–88.*
22. *Solov'ev N. B/n. // Birzhevyje vedomosti SPb. 1904. 4 okt. № 507.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tsybulko O. A. — Postgraduate Student, Lecturer, Singer; tibulkooleg@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-2455-3607

МЕМУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

УДК 792.8: 7.071.1

НЕОБЫКНОВЕННЫМ — БЫТЬ!

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена двум участникам уникального кругосветного путешествия голодающих петроградских детей (1918–1921), спасенных американским Красным крестом в годы Гражданской войны: Ирине Венерт и Леониду Якобсону. Судьба каждого оказалась связана с формированием такого художественного феномена, как «советский балет». Дается анализ творческого своеобразия балетмейстерского дара Якобсона, его художественных открытий. Рассказано о том, как опытный зритель, вооруженный литературными способностями, становится, по сути, балетным критиком. Это происходит с Ириной Венерт. Формы ее высказываний разнообразны, самая многочисленная — письма-рецензии на выступления кумиров, почитаемых за лидеров в своем поколении. Выбор ею героев среди исполнителей очень строг и ограничен: Б. В. Шавров, Г. С. Уланова, Г. Т. Комлева, В. В. Васильев. Их всех объединяют общие творческие устремления. Прослежена связь Венерт с основоположником советского балетоведения Ю. И. Слонимским.

Ключевые слова: советский балет, И. Венерт, Л. Якобсон, Ф. Лопухов, Б. Шавров, Г. Уланова, Г. Комлева, В. Васильев.

EXTRAORDINARY — TO BE!

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is dedicated to two participants of the unique round-the-world journey of starving Petrograd children (1918–1921), rescued by the American

Red Cross during the Civil War: Irina Venert and Leonid Yakobson. The fate of each of them was connected with the formation of such an artistic phenomenon as “Soviet ballet”. The author analyses the creative uniqueness of Yakobson’s gift as a ballet master and his artistic discoveries. It tells how an experienced viewer, armed with literary abilities, becomes a ballet critic in essence. It happens with Irina Venert. The forms of her statements are varied, the most numerous letters are reviews of performances of idols she honours as leaders in their generation. Her choice of heroes among the performers is very strict and limited: B. V. Shavrov, G. S. Ulanova, G. T. Komleva, V. V. Vasiliev. They are all united by common creative aspirations. The connection between Venert and the founder of Soviet ballet studies Y. I. Slonimsky is traced.

Keywords: Soviet ballet, I. Venert, L. Yakobson, F. Lopukhov, B. Shavrov, G. Ulanova, G. Komleva, V. Vasiliev.

Летом 1918 года около тысячи голодающих петроградских детей отправили подкормиться на южный Урал — это называлось «питательной колонией» (прообраз будущих пионерских лагерей). Каникулы, вопреки скромным намерениям, обернулись (трудно поверить!) кругосветным плаванием. Оно продолжалось два с половиной года.

Из этого отряда вынужденных путешественников мне удалось познакомиться с двумя: Ириной Венерт и Леонидом Якобсоном. Трудно сыскать более несхожие судьбы и характеры! Итог их жизненного пути вроде бы несопоставим: он — состоявшийся гениальный балетмейстер, она — просто завзятая театралка, не претендующая ни на что, скромный бухгалтер. Взрывчатый темперамент одного, склонного к скандальности, уверенного в своем избрничестве, и неподдельная скромность другой, своей исключительной одаренностью вовсе не кичащейся, искренне полагающей, что ей козырять нечем.

А в моей благодарной памяти эти люди — нет, лучше личности — странным образом перекликаются! Чем-то внутренне близки. Необыкновенностью? Страстью к театру? Одержимостью танцем? А может, поэтическим восприятием жизни...

Они мечены редким даром проникать в суть происходящего. Не умом — сердцем! Бесценный талант необходим для искусства любого: звука, слова, движения. Оба и в этом, в постижении художественных тайн, по-своему, по-разному, преуспели.

Вывезенные петроградские дети оказались в гуще революции. Шла Гражданская война, белые и красные атаковали попеременно; побеждали то одни, то другие. Восставшие в Сибири чешские стрелки усугубляли хаос, грозная неразбериха таила смертельную опасность. Американский Красный

крест взял на себя заботы о детях и предпринимал невозможное, вызволяя их из района военных действий. Приютил скитальцев Владивосток, Русский остров. Но на время! Все мечтали вернуться домой, к близким. Чудом удалось арендовать японское судно-сухогруз, переоборудовать его под пассажирское. Круглым путем оно направилось с Дальнего Востока в Петроград Тихим океаном, через Америку.

Оба моих героя, четырнадцатилетние подростки, не исключено, так и не познакомившись, оказались в этой детской среде фигурами заметными. О них непременно вспоминали участники уникального круиза в своих мемуарах. Смазливый Якобсон заставлял тревожно биться девичьи сердца, получил кличку «красавчик» и признание безусловного лидера в делах танцевальных. Ирина Венерт почиталась местной знаменитостью, «своей», собственной поэтессой у колонистов. Сочиненные ею стихи каждый переписывал себе в альбом. Ее творчество поэтизировало трудное существование детей вдали от родных и дома, откликалось на злободневные события вроде футбольного матча, возвышало статус происходящего — превращало бесцветные будни в праздник-открытие.

Домой скитальцам удалось вернуться в начале 1921 года. Жизнь уготовила колонистам разный, у каждого — непростой путь.

Леонид Якобсон погрузился в пучину профессионального балета. Постигал в родном городе тайны этого искусства у превосходных педагогов в Театральном училище, ставшем Хореографическим. Рано, в ученические годы, проявил балетмейстерские наклонности и начал ставить любовные дуэты, прежде всего. Впитал классический танец, но им не ограничился. Присягал в верности новаторским пристрастиям Михаила Фокина в каждом произведении искать собственную, оригинальную, не похожую ни на что пластику. Вдохновленный опытом кумира, предпочитал «плыть против течения» и, на мой взгляд, в строптивости первооткрывателя превзошел. Ершистостью пугал, даже отталкивал, оттого то и дело изгонялся, на одном месте не засиживался. В Петрограде — бывший Мариинский театр, затем в Москве — Большой, снова возвращение в родной город. Артист балета, а потом и хореограф, пока полулегально, при училище. Обязанности липли к нему, материальное благоденствие не спешило: многое делалось безвозмездно, стимулировалось лишь увлеченностью.

Первая же крупная работа оказалась скандальной: «Золотой век» с музыкой Д. Шостаковича (1930) на сцене родного театра. Якобсон с двумя другими постановщиками попробовал воплотить современные события танцевальными средствами. Советские футболисты сталкивались с зарубежными фашиствующими молодчиками и, естественно, побеждали. Якобсон сочинял дерзко, вызывая, опрокидывал привычное, подвергал сомнению устоявшееся. И в дальнейшем

предпочитал самые спорные, самые неизведанные темы и пути. Мог щегольнуть владением основ, почитаемых фундаментом, — классическим танцем. Но универсальной системой, годной на все случаи жизни, его не признавал. А позднее даже теоретически обосновал свою позицию: настаивал, что такой танец связан с определенной эпохой, порожден временем и средой.

С именем Якобсона связаны открытия, одно разительней другого. В «Шурале» Ф. Яруллина (1941, Казань; 1950, Ленинград) чудище, владыку лесных таинств хореограф одарил пластикой настолько убедительной, захватывающей в своих агрессивных корчах, что конфликт с прекрасным в облике сказочных птиц обретал невероятную мощь, становился торжеством красоты и величия жизни. Событием чрезвычайным, в своем роде поворотным, стал в его постановке «Спартак» А. Хачатуряна (1956, Кировский театр). Тема высвобождения духа, закрепощенного внешними обстоятельствами, воссоздана здесь средствами пластики, как будто нарочито противопоставленной классическому танцу. А на деле воспеваемая тут скульптурность, адресуемая к Античности, питалась высочайшей культурой тела, воспитанного именно школой классического танца. Премьера взорвала атмосферу привычной эмоциональной жизни. Торжество чувственности, всесокрушающих эмоциональных порывов у хореографа ошеломило, в новых исторических условиях легализовало богатейший мир человеческих чувств, гармоничную красоту не только души, но и согласного с ней тела. Уверен, этот спектакль готовил переворот в эстетике отечественного балетного искусства, окончательно подтвержденный тут же новациями И. Бельского и Ю. Григоровича («Берег надежды» А. Петрова, 1959; «Каменный цветок» С. Прокофьева, 1957. Оба — в Кировском театре).

Начала изобразительные, визуальные в творчестве этого хореографа обрели статус животворного родника образов и художественных идей. Его «Хореографические миниатюры» (1958, Кировский театр) стали энциклопедией эмоциональных богатств человека — от тончайшей лирики до безоглядного разгула. Скульптуры Родена ожили в танце у Якобсона, сложились в сюиту номеров. Тут воплощались разные этапы любовного чувства — от целомудренного «Первого поцелуя» (название скульптуры и номера) до всепоглощающей страсти («Вечный идол»). А позднее будет создан одноактный балет «Свадебный кортеж» на музыку Д. Шостаковича (1975, Труппа Л. Якобсона «Хореографические миниатюры», Ленинград), в основе которого — картина М. Шагала. Мотивы живописного полотна, поддержанные драматизмом музыки, привели к созданию пластических образов такой силы, что зрители замирали, захваченные увиденным. Тут сценически воплощался конфликт всей нашей цивилизации, озабоченной меркантильностью: несовместимость искреннего чувства и мертвящей власти денег.

Другим кладезем художественных идей стала для Якобсона поэзия. Вот у кого пластически реализован Маяковский! Двухактный балет «Клоп» с музыкой Ф. Отказова (псевдоним О. Каравайчука) и Г. Фиртича (1962, Кировский театр) был объявлен «хореографическим плакатом». Поэт решительно измерял собственными шагами окружавшую его действительность, назначал всему свою цену. Вот гаденький, припорошенный обаянием прохвост Присыпкин. Опошляет все, к чему прикоснулся. Походя губит невзрачную, беззащитную, первозданно трогательную Зою, жалкую в бессильной тяге к каким-то иным, чем навязываемые тут, ценностям. Сытый, лоснящийся удовольствием мир торжествующего мещанства Эльзевиры Ренессанс. Все то, что подвластно только очистительному огню поэтического гнева. И финальное напутствие Маяковского, решительно метнувшего пылающее солнце в зрительный зал, одарившего нас им, обещавшего взамен отвергнутому ослепительное сияние завтрашнего дня.

Попытка обратиться к Блоку насторожила партийные верхи, похоже, напугала их: поставленное Якобсоном неоднократно требовали основательно скорректировать. Это был одноактный балет «Двенадцать» с музыкой Б. Тищенко (1964, Кировский театр). Тема революции, радикального переустройства мира завершалась торжествующим шествием матросов. Они по ходу действия преображались, уподоблялись цвету революции, постепенно «пламенели»: их одевание буквально становилось алым. Поход в будущее возглавлял, как у поэта, Христос. Одно это воздвигало непреодолимые препоны для сценических фантазий Якобсона.

Творчество нашего героя жадно прорывалось к философскому осмыслению жизни в многообразии и богатстве разных ее проявлений. Это удавалось ему даже в миниатюре. В «Минотавре и нимфе» в исполнении А. Осипенко и Д. Марковского красота обнаруживала беззащитность перед силами натиска, агрессии, уродства, но запечатлевалась в памяти как вечная, непобедимая часть нашего бытия. В «Вестрисе», сочиненном для М. Барышникова, роли, исполненные гениальным танцовщиком прошлого, подчиняли его себе, ломали человеческую природу оригинала, становились новой, навязанной сутью, искаженной чужими влияниями личности. А номер «Ковбои» — заключительный, финальный в жизни безнадежно больного хореографа — оказался шуткой: его объявили «ироническим па де де» (исполнители Г. Комлева и К. Заклинский). Обратившись к эстетике западных фильмов-вестернов, Якобсон выявил и обаяние их, и надуманный схематизм принятых там страстей и масок. Похоже, так, с шутливой мудростью и даже озорством, оценивались достижения наступающей массовой культуры...

Список того, чем поразил нас Якобсон, можно длить и длить. Здесь мы только прикоснулись к сотворенному его талантом.

А Ирина Венерт? В чем ее козыри?

Она в известном смысле была порождением элитарной петербургской культуры и этой культурой, активно участвуя в ней, прежде всего и жила. Для нее родной город стал средоточием художественных начал, той поэтической атмосферы, особой ауры, что взывали к творчеству и питали его. Тут не обойтись без родословной и корней (темы, случайно или нет, мало занимавшей саму Ирину Анатольевну), разговора о них.

Дед Венерт был дворецким у князя Феликса Юсупова, готовившего покушение на Григория Распутина. Вельможа вынужден был посвятить слугу в свои намерения, однако тот решительно заявил, что религиозные чувства не дают ему возможности участвовать в задуманном. Отказ был встречен с пониманием: дружеские отношения между хозяином и служащим и в дальнейшем сохранились!

О дворянстве родителей речи у нас никогда не было. Эта информация стала известна из публикации родственницы Ирины Анатольевны [1]. И о немецких корнях не упоминалось тоже. Даже невиданное путешествие по странам и морям оставалось за завесой тайны — словно его никогда не существовало. Подобную осторожность проявляли и другие достойнейшие представители этого поколения: Варвара Павловна Мей не признавалась в родстве с известным русским поэтом Львом Мейем, остерегаясь, вероятно, своей родословной, восходящей к зарубежным истокам. «Намеренную забывчивость» проявляла и Вера Сергеевна Костровицкая, двоюродная сестра великого французского поэта Гийома Аполлинера (псевдоним, настоящая фамилия — Костровицкий).¹

Лишь однажды Ирина Анатольевна обмолвилась об одаренности матери, чья дипломная работа по росписи на фарфоре в Императорском обществе поощрения художеств была отмечена в числе лучших и удостоена специальной награды. Но ни разу моя героиня, упиваясь чужим творчеством, ценя жизнь как «театр без границ», даже погружаясь в его тайны в любительской студии, не упомянула, что рисовала и сама, явно проявляла в том способности! Убедился в ее возможностях художника только сейчас, обнаружив в интернете два ее рисунка, ныне хранящихся в Кингисеппском историко-краеведческом музее. Поздравительные открытки-акварели, написанные рукой Ирины

¹ И Якобсон утаивал свое кругосветное путешествие. Ирина Певзнер вспоминала после выхода книги В. А. Абрамовича «Ковчег детей, или Невероятная Одиссея» (СПб.: Азбука, 2006): «Эту историю мой муж и известный хореограф Леонид Якобсон рассказывал и пересказывал только самым близким людям. Уж такое было время, когда неосторожно произнесенное слово стоило карьеры и самой жизни. Ну и что с того, что он и его товарищи побывали в Америке и Японии еще детьми! Он хранил в тайне свою одиссею, но хотел, чтобы о ней узнало как можно больше людей, и очень надеялся, что когда-нибудь появится книга и даже фильм. И вот это чудо, иначе не могу сказать, состоялось».

Анатольевны: портрет сестры Валентины [2], участницы кругосветного плавания, миловидной девушки с роскошной косой, и привычная композиция, приуроченная к пасхе [3], в стилистике детского рисунка — девочка и любознательный петух, заинтересованно склонившийся к куриным яйцам, словно прислушиваясь к происходящему в них. Тяга к краскам унаследована от матери? А может, и соответствующие уроки были?

Остается только гадать. Важно другое: такой глаз становился особенным, зорким, тренировался, обретая точность чрезвычайную.

Письма Венерг издалека домой не доходили, связи не было; приходилось существовать в полной безвестности. И родители не были уверены, что их дети живы. Горькая правда обрушилась на сестер, подобно многим колонистам, когда они находились уже рядом, в Финляндии, откуда до дома было рукой подать. Мать, выяснилось, умерла. Отец заботился о младшей дочери и, недоумая, боялся: как бы та не осталась одна. Пришлось срочно жениться. А вскоре не стало и его. Мачеха, учительница, ослепла, не исключено — от голода. Средств к существованию не было. Недееспособный инвалид и школьница двенадцати лет... Таким вернувшиеся застали свой опустевший дом.

Им выпало содержать семью — Ирине семнадцати лет и пятнадцатилетней Валентине. О дальнейшей учебе речи не шло. А вскоре высшее образование для дворян стало недоступно. Спасли краткосрочные бухгалтерские курсы: их закончили обе сестры, оставаясь бухгалтерами все последующие годы.

Но цифрами жизнь (уж у Ирины Анатольевны точно!) не ограничилась. Петербург, даже переименованный, послереволюционный, продолжал быть кладезем культурных ценностей и инициатив. Луначарскому удалось отстоять академические театры, убедив Ленина не закрывать их, несмотря ни на что. Голод продолжался, становясь все острее, топливо по-прежнему отсутствовало. А театры функционировали! Творческая, художественная жизнь, вопреки здравому смыслу, набирала силу, стала настоятельно необходимой!

Оживали, даже пополнялись музеи². Крупнейшие деятели искусства спорили о перспективе их развития и о будущем тех дворцов, которые стали народным достоянием. Уникальные загородные комплексы дворцов и парков Гатчины, Павловска, Петродворца, Царского Села с их богатейшими коллекциями живописи, скульптуры, бесчисленными произведениями прикладного искусства отныне стали всем доступны для посещения. Жажда творчества обрела невиданные прежде масштабы. Появилось страстное желание самому прикоснуться к прекрасному, занимаясь тем или иным видом деятельности, к творчеству относящимся.

² Варварская и бессмысленная по экономическому результату распродажа музейных шедевров советским правительством начнется в конце 1920-х годов.

Мощно вспыхнул интерес к танцу. Он не был случаен. Кризис слова на рубеже XX века, из носителя сакральных тайн ставшего орудием обмана (открытие А. А. Гвоздева!) повернул цивилизацию в поисках истины к пластике. Тело, полагали, не может лгать! Вся культура отныне тяготела к танцу и выразительности тела, драматический театр в том числе. Дягилевские сезоны поддерживали всеобщее увлечение. Феноменальные эксперименты В. Э. Мейерхольда в режиссуре были в этом ряду.

Набирали силу идеи ритмопластики, родившиеся во второй половине XIX века и блестяще реализованные Айседорой Дункан в первые десятилетия XX-го, в том числе в России. Сама мечта преобразовать человека танцем, создать так провозвестника будущего убеждала доступностью, гипнотизировала массы. Очаги ритмопластики росли по всему миру как грибы. Институты ритма учредили и у нас в обеих столицах, в Москве и Петрограде. В 1920-е годы здесь родилось явление, которое называлось «девушки с чемоданчиками». Модным стало непременно заниматься танцем, любыми видами. Рождались объединения и у профессионалов и любителей, предназначенные для удовлетворения этой насущной потребности в танце. Так параллельно существовали Петроградский академический «Молодой балет», из нового поколения бывшего Мариинского театра, неудовлетворенного театральной рутинной, и петроградский «Молодой балет» фабрики «ГОЗНАК», учрежденный желающими к профессиональному танцу приобщиться.

Не осталась в стороне и Венерт. Заботы о хлебе насущном, о пропитании семьи, увы, занимали все время и силы. И все-таки театр вклинился в этот непрерывный поток жизненно необходимого (хотя прежде всего приходилось, конечно, зарабатывать деньги). Одной из кормилиц стала пишущая машинка: купить ее средств не было, приходилось пользоваться той, что была на службе. Машинописные работы выручали — желанная добавка к скромному жалованью.

Первый балетный спектакль, страшно сказать, не впечатлил! По словам Ирины Анатольевны, «...бойкая техника и развлекательная красавица едва не заставили меня “бросить” балет навсегда» [4, с. 73]³.

Случай все переменял: Шавров — Арлекин в фокинском «Карнавале» — поразил, впечатлил навек. Он убедительно и с блеском создавал «в танце образ веселого, остроумного, нежно влюбленного живого человека» [4, с. 73]. Отныне балетное искусство стало ее страстью на всю жизнь. Оно оказалось ей близко, в чем-то главном даже перекликалось и с бередящими душу стихами,

³ В публикации есть обидная опечатка в дате: «1930 год», что исключено. Ее опровергает год знакомства с Юрием Слонимским: Ирина Анатольевна указывает там 1925-й! Интерес к балету явно появился раньше...

своими и чужими, и с тем образом гармонии и красоты, которыми лучился родной город. Этим чувством парящего над обыденностью города Ирина Анатольевна особенно прониклась в памятные годы кругосветного путешествия и вынужденной разлуки. И уже не расставалась с Невскими берегами никогда! Даже в чудовищную блокадную пору...

Город, балет, стихи объединяла та музыка, которая в них жила. Эта их внутренняя музыкальность отвечала строю ее души. Оттого личность Венерт была такой цельной, такой убедительной, непременно вызывала восхищение — и у меня, и у других.

Отечественный балет послереволюционной поры поражал энергетикой натиска и смелостью идей. Схлестнулись как будто две противоположные тенденции: сохранить достижения прошлого и открыть кардинально новые перспективы завтрашнего дня. Нешуточный спор и противостояние в итоге привели к плодотворному синтезу этих начал. Венерт оказалась свидетелем становления уникального явления в истории мировой культуры — советского балета, и деятельно в этом процессе участвовала. Как? Об этом особый разговор. Тут важна предыстория — того, что происходило вокруг.

Союз опыта прошлого и рискованных проб идеально воплотился в ту эпоху в нашем городе в мощной фигуре Федора Васильевича Лопухова. Ему выпало начинать. Ждали Фокина, застрявшего на Западе из-за войны и революций, звали его вернуться, но он предпочел неузнаваемо преображенную Родину обретенным далям. Безоглядная дерзость нового руководителя петроградского балета — им стал Лопухов — вполне отвечала тенденциям времени: бесстрашно осваивать неизведанные пути. Он даже изобрел невиданный жанр — Танцсимфонию («Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена). Премьера, состоявшаяся 7 марта 1923 года в бывшем Мариинском театре силами названного выше Академического «Молодого балета», безусловно, провалилась и получила уничтожающую прессу. А со временем выяснилось: открыто новое направление в балетном искусстве — танец там, сбросив путы сюжета, бесстрашно состязался в выразительности с симфонической музыкой!

Лопухову пришлось срочно восстанавливать выпавшие из репертуара спектакли классического наследия. И — о чудо! — тщательно отреставрированные, они наполнялись новым смыслом, близким современному человеку. Вклад исполнителей тут был бесценен. Это им, с новым ощущением времени и будущего, удалось внести в точно воспроизведенную хореографию оттенки, особую интонацию, превращавшие произведение прошлого в событие сегодняшней духовной жизни.

Одним из первых танцовщиков новой формации — того, что в будущем обретет гордый статус «советский балет», — стал Борис Шавров. И он, как Лопухов

в сфере сочинительства и редактур, из тех, кто начинал, — но в исполнительском творчестве, позднее — и в педагогике. Выпускник 1918 года, он пришел в труппу, обескровленную отъездом лучших сил за рубеж. Тут и Дягилевские сезоны, и Первая мировая война, и просто желание выжить в условиях послереволюционного хаоса, голода, разрухи. Вся тяжесть репертуара ложилась теперь на неокрепших новичков, не имевших опыта для ведущих партий. Изобретались пути быстрее совершенствования. Учредили дополнительные платные уроки в театре — их давала несравненная Екатерина Оттовна Вазем, любимая балерина Петипа, весьма преклонных лет. Здесь пригодились навыки и освоенной к тому времени итальянской балетной школы, и то новое, что в методике классического танца только рождалось: вырабатывались прежде всего сила, выносливость, точность. Шавров вспоминал, что эти уроки ему очень помогли окрепнуть в технологии танца, шутил: встать на ноги как танцовщику.

Возвращенные шедевры прошлого по-прежнему составляли основу репертуара. Рождавшаяся исполнительская культура была стилистически иной. Она отвечала времени и потребностям зрителя, заполнявшего теперь театральный зал. Победили суровая сдержанность и простота, лаконичность, смелость на грани с риском, забота о понятности, внятности действия, соответственно менялась пантомима. В танце все сильнее сказывались спортивное начало, волевой посыл, властная динамика. Элементы акробатики, силовые приемы, верхние поддержки внедрялись охотно и широко. Импровизация, многообразие возможностей, неординарность трактовки приветствовались — не без влияния, привнесенного в танец Дункан.

Сложился первый легендарный дуэт нового, советского времени: Елена Люком и Борис Шавров. Любимая ученица Михаила Фокина к тому времени имела достаточный сценический опыт, только что получила статус балерины и, таким образом, право на ведущие партии. Союз с нею помогал начинающему танцовщику быстрее войти в репертуар, более того — освоить унаследованное от великого реформатора Фокина.

Шавров креп от спектакля к спектаклю, стал лидером нового стиля исполнительства. Складывались основы «советской балетной школы».

Зоркий глаз Венерт безошибочно выбрал именно его, лидера поколения. Покоренная захватывающей новизной такого танца, она стала верной поклонницей исключительного дара молодого танцовщика, не пропускала ни одного спектакля своего кумира. Интересно было наблюдать за ростом мастерства, уверенности, танцевальной техники. Интеллектуализм его творчества давал богатый материал для размышлений и об особенностях балетного исполнительства будущего, и о новых тенденциях в балетном искусстве вообще.

Этими мыслями хотелось поделиться. Шавров стал постоянным адресатом писем-рецензий Венерт: так она откликалась на каждое его выступление.

Следовали телефонные звонки, завязывались обсуждения. Найденное танцовщиком, увиденное глазом чуткого зрителя и даже четко сформулированное как мысль или тенденция помогали молодому артисту шлифовать профессионализм, уверенно идти к совершенству.

Точный глаз и емкое слово — ими Венерт была вооружена. Сказывались поэтическая одаренность, литературные навыки, присущая ей образность мышления. Обретенное в стихах и рисунке помогало проникнуть в танец, воплотить свои впечатления в литературном тексте. Рождался балетный критик⁴.

Этот процесс — индивидуальный, личный — совпал с тем, что в эти годы создавались основы отечественного балетоведения. Родоначальником его стал Юрий Иосифович Слонимский — с выучкой юриста, получивший искусствоведческое образование в Институте истории искусств; его поддержал и курировал А. А. Гвоздев. Уже первые работы исследователя поразили глубиной анализа и логикой научного мышления. И, естественно, не могли не привлечь внимание Венерт. Слонимский оказался также постоянным клиентом, заказчиком машинописных работ. Знакомство состоялось, вылилось в деловые отношения. Ирина Анатольевна охотно, даже заинтересованно перепечатывала его рукописи. Это содружество не сводилось только к технической помощи: ученый обрел в помощнице квалифицированного читателя, а то и оппонента, охотно делившегося с автором своими впечатлениями. Новоявленный критик Ирина Анатольевна Венерт шла в ногу с крепнущей научной мыслью о танце.

Шавров после серьезной травмы вынужден был перейти на игровые роли. И здесь уровень достигнутого поражал масштабом и совершенством. Его Ганс в «Жизели», Фея Карабосс в «Спящей красавице», Командор в «Лауренсии» были признаны эталоном, высшими достижениями в актерском искусстве. Но и найденное в предыдущий, танцевальный период продолжало жить, подхваченное и продолженное следующими поколениями мастеров, и прежде всего А. Ермолаевым, К. Сергеевым, В. Чабукиани. Сергеев, например, неоднократно заявлял, что Альберта в «Жизели» лепил с Шаврова, восхищенный законченностью и убедительностью созданного предшественником⁵.

⁴ Ирина Анатольевна на мои уверения, что ей дано видеть и писать лучше многих профессионалов, не реагировала и от статуса балетного критика всегда дистанцировалась.

⁵ Любовь Дмитриевна Блок в статье, посвященной двадцатилетнему юбилею сценической деятельности Шаврова (1938), подводила итог: «Альберт целиком вместил все творческие возможности молодого Шаврова. Изысканная элегантность фигуры и манер, безукоризненная чистота танцевальных форм и красота прыжка, смягченного романтической дымкой, элегантность юноши в черном плаще посреди фантастики театрального кладбища — все это сумел Шавров так слить в один образ, верный духу музыки и танца. И так не отделим этот образ от Шаврова, что мы готовы включить его в серию ролей, слившихся с исполнителем: Альберт — это Шавров, как Лебедь — это Павлова, Сильфида — это Тальони» [5, с. 451].

Всё происходившее должно было находить отклик в письмах-рецензиях Ирины Анатольевны Венерт. Если они сохранились...

К этому времени еще одна актерская судьба приковала ее внимание: набирало силу волшебное дарование Галины Улановой. Наступил новый этап в отечественном искусстве: желание вслушаться в тишину, в то таинственное, что происходит во внутреннем мире конкретного человека. Разгадать его обновленную душу. И тут Уланова оказалась лидером в отечественном балете на десятилетия.

Непременно — классика, основа основ. Вершиной здесь, пожалуй, в итоге стала ее Жизель. Не сразу: образ этот вызревал и складывался годами, если не десятилетиями. Созданное другими замечательными балеринами было поначалу предпочтительнее: трагическая, обреченная с первых шагов героиня О. Спесивцевой, совсем другая — лучистая, напоенная солнцем жизнелюбивая у Е. Люком. Тихая, неяркая Жизель Улановой убеждала органикой своего сценического существования и естественностью душевных движений. Торжествовала уверенность в конечной победе разума и справедливости: внутренняя стойкость человека, исповедующего истину, дарила ему возможность вынести любое испытание.

Открытием становились премьеры с участием Улановой. Ее Мария («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, 1934) и Джульетта («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева с хореографией Л. Лавровского, 1940) поразили современников богатством душевного мира женщины, отстаивающей свое право на любовь. Тут не требовалось ни героических порывов, ни «планов громадье», ни одержимой устремленности в будущее («Наш паровоз вперед летит...») — увлечений первого послереволюционного десятилетия: верность нравственным ценностям обеспечивала этим героиням такую силу духа, что в самых невероятных обстоятельствах им удавалось сохранить себя. Классика и современность в творчестве этой балерины сближались, имели общую основу — духовное богатство человека, его нравственную силу.

И это завораживало Венерт, было ей близко, требовало эмоционального высказывания в привычной ей литературной форме. Письма-рецензии теперь адресовались Галине Сергеевне.

Ширился круг героев Ирины Анатольевны — рождались новые наблюдения, а за ними открытия, дававшие ей возможность постичь балетные тайны.

Война этот процесс прервала, разрушила. Блокада обрушила на оставшихся в городе нечеловеческие испытания. Ирина Анатольевна их выдержала. Преобразился лик города, обезображенного войной. Разрушенные здания, утонувшие в защитных сооружениях памятники, тьмой проклятые слепые окна, стекла, безжалостно перечеркнутые крестом из бумажной ленты.

Неузнаваемый город как будто утратил свои исконные основы: поэзию, музыкальность. А это было не так! Открытость красоте тут оказалась неискоренимой, продолжала жить в душах ленинградцев. Шли спектакли! Не было денег на билеты — урывали крохи съестного от себя, чтобы отблагодарить актеров. Спектакли единичные, как событие. Оперетта, филармонические концерты. Приезды балетных любимцев, эвакуированных с театром на Урал. В это трудно поверить! Исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича 9 августа 1942 года! Знаменитый Большой зал Ленинградской филармонии, дирижер Карл Ильич Элиасберг с музыкантами, то и дело полуживыми, иногда не в силах извлечь звука из своих инструментов, собранными беспримерными усилиями, даже с передовой! Это был подвиг. И каждый ленинградец в нем так или иначе участвовал.

Голосом жизни, обещания и надежд было Ленинградское радио. Оно продолжало вещание. Мужественные строки поэтессы Ольги Берггольц — нравственный набат! — воодушевляли, вселяли силы. Ее стихи звучали ежедневно!

Стихи продолжала по-прежнему писать Ирина Венерт. Уверен — это помогло ей выжить.

Наконец, снятие блокады! Еще идет война; вопреки ей город оживает, залечивает раны, обретает узнаваемый облик. Ленинградцы истосковались по тем эмоциям, которые питали их души в мирное время, мечтали быстрее воскресить театр и регулярные спектакли. В 1944 году вернулся в родной город Университет. И тут же организовал Театр-студию! Руководила ею талантливейший режиссер, педагог от Бога Евгения Владимировна Карпова. Здесь начинали многие одаренные актеры, украсившие затем профессиональную сцену. Из первых — Игорь Олегович Горбачев, в будущем — народный артист СССР, удостоенный бесчисленным множеством наград, долгие годы руководивший Александринским (Пушкинским тогда) театром.

Творческая атмосфера рождавшейся при Университете Мастерской притянула Ирину Анатольевну Венерт. Она влилась в коллектив, на годы подружилась с Горбачевым, другими студийцами. И те спустя десятилетия непременно вспоминали ее — как поэтессу прежде всего.

Вернулся и Кировский театр, открывший сезон 1 сентября 1944 года «Иваном Сусаниным». А накануне «Спящую красавицу» давали как благотворительный спектакль для тех, кто пострадавший театр восстанавливал. Но Улановой в труппе уже не было: она перешла в Московский Большой театр. Теперь приезжала сюда только на гастроли. Связь с нашей героиней неизбежно ослабла, но не прервалась, и требовала от Венерт дополнительных усилий. До конца жизни Ирина Анатольевна сохранила верность этому выбору: благодарный восторг, восхищение душевным богатством, открытым нам этой балериной.

Продолжалась дружба Венерт со Слонимским. Юрий Иосифович на склоне жизни болел, нередко оказывался в больнице. И тогда Ирина Анатольевна по его просьбе связывалась с издательствами, с людьми, от которых зависела судьба его книг, — иными словами, исполняла функции доверенного лица или делопроизводителя. А роль Слонимского в судьбах советского балетного театра росла, не ограничивалась только исследованиями и критикой: он состоялся и как практик, самый успешный советский балетный либреттист! Несколько замечательных спектаклей по его сценариям шли в разных театрах страны. С ним сотрудничали хореографы несхожих ориентаций, зачастую взаимоисключающих предпочтений. Чуткость ко времени, к тем процессам, которые набирали силу в искусстве и требовали перемен, привела драматурга в стан реформаторов, чтобы стать там одной из главных движущих сил. Верховодили начинающие хореографы Юрий Григорович и Игорь Бельский, делающие первые попытки по-своему предвидеть будущее отечественного — да, впрочем, и мирового — балетного театра. На безоглядную смелость благословил их сам Федор Васильевич Лопухов, и они благодарно чтили его как учителя.

Принято считать точкой отсчета нового этапа в истории послевоенного советского балета действительно революционный в своей эстетической программе «Каменный цветок» С. С. Прокофьева в постановке Ю. Н. Григоровича (1957, Театр им. С. М. Кирова). Некоторые спектакли предшественников можно считать предтечей этого события. Водоразделом, рубежом старого и нового, уверен, стал «Берег надежды» А. П. Петрова с хореографией И. Д. Бельского (1959, там же) — вот эстетический манифест рождавшегося направления. Повествовательность здесь была отринута как основной драматургический принцип: сюжетный по видимости спектакль событийной конкретностью тяготился и, освобождаясь от нее, в итоге обрел программу. Танцу открылись просторы метафорической образности. Симфонические принципы победили, танец осваивал опыт музыкального искусства и состязался с его достижениями. Переключка с пробами Лопухова начала 1920-х годов, в том числе с его Танцсимфонией, неизбежно возникала.

Сценаристом «Берега надежды» был Слонимский. О прорастании нового сквозь привычный схематизм драматургии, сложившийся в предыдущие десятилетия, поведал сам Юрий Иосифович [6; 7; 8]. Процесс был длительным и трудным. Результат ошеломил. Балетный театр словно стряхнул с себя теснящие узы: открыл невиданные прежде просторы, распахнул зал, вместив Вселенную. Это был полет души к Родине и свободе! Был «наш берег» и был «чужой». Несходство — кардинальное! Даже оказавшись — в силу обстоятельств, вынужденно — на чужбине, «наш» человек хранил верность оставленной родной земле, ее людям. Отметал заморские соблазны, даже вырывался из «чужой» тюрьмы и неволи. Помогали посланницы Родины, Чайки.

Любимая была среди них, в облике птицы. Это они сообщили плененному сказочную энергию — лететь вместе домой, на Родину, к Любимой. Выше, решительней, смелее всех.

Сходными утратами — и здесь с корабля пропал моряк! — озабочен также «чужой» берег. «Потерявшая любимого», вопреки здравому смыслу, убеждена в непременном возвращении избранника. Ее вера непреклонна, иступленность на грани с безумием. Выброшенного волнами незнакомца готова принять за того, кого ждет. Опекает, хлопочет, чтобы вернуть к жизни. Вьется вокруг, тщетно пытается взлететь — чайкой со сломанным крылом...

Спектакль создавался на молодом поколении талантливейших артистов, ставших к тому времени мастерами. Открытием стало участие начинающей танцовщицы Габриэлы Комлевой — это была первая премьера в ее жизни.

«Незабываема ее “Потерявшая любимого” в ошеломившем новизной “Береге надежды”», — констатировал спустя десятилетия свидетель премьеры Д. И. Золотницкий. И утверждал: «В памяти осталась лишь ее героиня. Она заставляла замереть зал, когда чернела недвижным силуэтом на остовах лодки, ожидая невероятного — возврата погибшего в море друга. И так воздействовала эта сосредоточенная немота, так выразительна была одержимость чувством, что в спектакле-метафоре чудо, пусть на миг, свершалось» [9, с. 4].

Хореограф Бельский уверял, что после многих проб он нашел «свою» исполнительницу: «этой прирожденной “классичке”, не имевшей никакого опыта игровых партий, я поручил роль совершенно иного рода — жанровую, гротесковую, экспрессивную и драматическую одновременно. Габриэла превзошла ожидания, и в итоге партия “Потерявшей любимого”, занимая в спектакле не так уж много места, стала в известном смысле ключевой, неким драматургическим центром: в ней сплелись две основные темы — “нашего” берега и “чужого”. И хотя я словами тогда эту задачу не формулировал — Габриэла интуитивно проникла в ее существо и с поразительной точностью и глубиной воплотила» [10, с. 54].

Следующий спектакль — «Ленинградская симфония» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича (1961, Театр им. С. М. Кирова) — хореограф ставил уже на открытую им исполнительницу. По его словам, тут «от героини требуется свободное переключение от интонаций лирических к трагедийным, затем — к эпическим. Комлева проявила изумлявшее всех мастерство, достигая и акварельной прозрачности танца в первых сценах, и напряженности драматического звучания в кульминационных эпизодах. Репетировать с Габриэлой было легко и радостно. Это, по существу, был процесс сотворчества» [10, с. 54]. И эта исполнительница запала в душу Ирины Анатольевны Венерт. Так появился новый адресат ее эпистолярных высказываний.

Преобразилось балетмейстерское искусство — в ногу с ним шло исполнительское: одно помогало другому. Избранников Венерт объединяло

нечто общее — их природа: необыкновенная музыкальность, искренность сценического существования, совершенство танцевального рисунка, правда душевных движений. Таким избранником в мужском танце 1960–1980-х годов стал для Ирины Анатольевны Владимир Васильев. Это была эпоха расцвета мужского танца, подарившая искусству много замечательных танцовщиков. Васильев, несомненно, первенствовал в этом ряду. Поражала не только виртуозность: его могущественный танец воплощал богатство заново пробудившейся человеческой души. Это было время надежд, рухнул «железный занавес», открывались просторы Вселенной.

Масштаб личности Васильева придавал особую убедительность его сценическим созданиям. Фантастическую пластичность, чуткость к замыслу балетмейстера проявил Владимир Викторович в постановках К. Я. Голейзовского («Нарцисс» Н. Н. Черепнина, 1960; «Лейли и Меджнун» С. А. Балансаяна, 1964, Большой театр). Чрезвычайно убедительно его уникальный талант раскрылся в хореографии Ю. Н. Григоровича. Вершиной совместного творчества стал его Спартак («Спартак» А. И. Хачатуряна, 1968, там же). Танец Васильева создавал здесь образ титана духа, воспаряющего над всеми, прежде всего, именно нравственным величием. Его порыв к свободе, страстное желание избавиться от навязанных оков было открытием сути, основ природы человека вообще.

В итоге Комлева и Васильев для Венерты оказались олицетворением лучших тенденций в исполнительском искусстве данного периода. Эти герои стали для нее продолжателями того, что было ей так дорого в отечественном балете довоенных десятилетий, прежде всего — в творчестве Улановой и Шаврова. Теперь письма-рецензии Ирины Анатольевны направлялись и к Владимиру Викторовичу.

Судьба этих писем была разной. Об этом ниже. Впервые мне удалось соприкоснуться с ними в 1970 году. Тогда же состоялось и личное знакомство с Ириной Анатольевной. Симпатии были взаимными, возникли сразу. Вскоре переросли в искреннюю дружбу. Нас, конечно, объединяла страсть к балету. И предпочтения, выяснилось, были схожи. А спланировала, даже роднила, любовь к одному и тому же человеку — Габриэле Комлевой. Это она нас и познакомила.

К тому времени судьба балерины и моя, критика, пересеклись, а потом и соединились. Началась, так мы считали, «наша эра». Первое время жить приходилось вместе с Борисом Васильевичем Шавровым и Александрой Николаевной Блатовой, родителями первого мужа. Привязанность к бывшей невестке, очевидно, пересилила любовь к сыну. Нового избранника встретили более чем дружелюбно, скорее сердечно. И общий быт нас объединял.

После каждого спектакля Габриэлы ждали письма-рецензии Венерт. Ее впечатления всегда были точны и ценны. Не только Габриэле, но и мне они были чрезвычайно интересны, обнаруживали богатый зрительский опыт и литературную одаренность автора. Александра Николаевна насторожилась, увидев, что все эти послания я собираю в папку и бережно храню. «Зачем это?» — удивилась она. Пришлось оправдываться: «Да они бесценны! Хранят аромат спектакля. Единственного, неповторимого!» Собеседница пригорюнилась: «Значит, я преступница! Стопка писем Ирины Анатольевны, перевязанная голубой ленточкой, пылилась на буфете десятилетиями, и я ее в конце концов... выбросила!»

Единственный рукописный экземпляр! Копий не было — пишущей машинкой Венерт тогда дома еще не обзавелась. Чудовищная утрата! Невосполнимая. Урок актерам...

Уверен, письменное наследие Ирины Анатольевны Венерт ценно необычайно. Ей удалось проследить на протяжении десятилетий, как развивался облюбованный ею талант, что утрачивал и что обретал. Зафиксировать в слове эволюцию творчества знаковой личности и, соответственно, процессы, которые формировали исполнительское искусство в отечественном балетном театре⁶.

Отбор Ирины Анатольевны оказался в высшей степени строг. Время подтвердило ее точность и правоту. Вот пример: престижная Национальная театральная премия «Золотая маска», отмечая в 2019 году 25-летие своего существования, учредила специальную номинацию — «За выдающийся вклад в российское театральное искусство». В сфере балета ею были отмечены Владимир Васильев и Габриэла Комлева. Им профессионалы, их цех присудили лидерство. Эта оценка совпала с выбором Венерт, считавшей себя просто зрителем, не более чем машинисткой. А по сути, наша героиня оказалась знатоком и даже экспертом.

Ее письма легко перерастали в статьи. Оценки всегда опирались на анализ. Возможность сравнить отстоящее на десятилетия сообщала написанному историческую перспективу. Особенно частой гостьей была на страницах газеты Кировского театра «За советское искусство». Ее материалы охотно печатали и другие профессиональные издания, газеты и журналы.

Посланиям Ирины Анатольевны в нашей семейной коллекции (а это не одна папка!) принадлежит почетное место. Они охватывают период с 1963-го по 1984 год — более чем двадцатилетний. Здесь и отклики на спектакли, и поздравления, и записки к цветам. Особая часть ее наследия — поэтические

⁶ Некоторые хореографы также удостаивались ее писем: очень содержательны ее послания О. М. Виноградову, хранящиеся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке [11] (сообщено П. Масленниковым).

высказывания; в них искренние слова признательности и любви. И отчетливо звучит особая музыкальность ее светозарной души, созвучная той музыке, которой она жила, — симфонии великого города и великого балета.

Необыкновенность как суть — в самой природе города, балета, человека.

Необыкновенны, уверен, мои герои — Ирина Венерт и Леонид Якобсон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колотилина С. Медаль моей памяти [Электронный ресурс]. URL: vk.com/wall-202135468_8 (дата обращения: 01.04.2024).
2. Рисунок акварельный. Портрет девушки с косой. 1950 г. Венерт Ирина Анатольевна (Художник) [Электронный ресурс]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53515> (дата обращения: 28.03.2024).
3. Рисунок акварельный. Девочка и петух. 1950 г. Венерт Ирина Анатольевна (Художник) [Электронный ресурс]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53527> (дата обращения: 28.03.2024).
4. Венерт И. Любимые актеры // Театр. 1983. № 6. С. 73.
5. Б. В. Шавров // Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. С. 451.
6. «Берег надежды» // Слонимский Ю. И. Семь балетных историй: Рассказ сценариста. Л.: Искусство, 1967. С. 217–255.
7. Соколов-Каминский А. А. Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды». Ч. I. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 32–40.
8. Соколов-Каминский А. А. Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды». Ч. II. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 70–78.
9. Золотницкий Д. И. Габриэла Комлева: «Танец — счастье и боль» // Балет. 2005. № 1. С. 4.
10. Бельский И. Габриэла Комлева // Советский балет. 1983. № 3. С. 54.
11. СПбГТБ ОРК. Ф. 22. Оп. 4. Ед. хр. 470.

REFERENCES

1. Kolotiltna S. Medal moej pamyati [Elektronnyj resurs]. URL: vk.com/wall-202135468_8 (data obrashcheniya: 01.04.2024).
2. Risunok akvarel'nyj. Portret devushki s kosoju. 1950 g. Venert Irina Anatolievna (Hudozhnik) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53515> (data obrashcheniya: 28.03.2024).

3. Risunok akvarel'nyj. Devochka i petuh. 1950 g. Venert Irina Anatolievna (Hudozhnik) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://union.lenoblmu.ru/entity/OBJECT/53527> (data obrashcheniya: 28.03.2024).
4. Venert I. Lyubimye aktery // Teatr. 1983. № 6. S. 73.
5. B. V. SHavrov // *Blok L. D.* Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost. M.: Iskusstvo, 1987. S. 451.
6. «Bereg nadezhdy» // *Slonimskij Y. I.* Sem baletnyh istorij: Rasskaz scenarista. L.: Iskusstvo, 1967. S. 217–255.
7. *Sokolov-Kaminskiy A. A.* Horeograf preodolevaet scenarista: Balet «Bereg nadezhdy». Ch. I // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 6 (59). S. 32–40.
8. *Sokolov-Kaminskiy A. A.* Horeograf preodolevaet scenarista: Balet «Bereg nadezhdy». Ch. II // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 1 (60). S. 70–78.
9. *Zolotnickij D. I.* Gabriela Komleva: «Tanec — schastie i bol» // Balet. 2005. № 1. S. 4.
10. *Belskij I.* Gabriela Komleva // Sovetskij balet. 1983. № 3. S. 54.
11. SPbGTB ORiRK. F. 22. Op. 4. Ed. hr. 470.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolov-kaminsky@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolov-kaminsky@rambler.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 10 стр. машинописного текста / около 40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — полуторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «Иванов_Рис 1.jpg»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для 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 должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2024, каталогам стран СНГ 2024, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (92), 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 21.06.2024. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0851758

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15