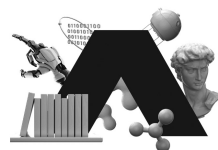




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»

ISSN 1681-8962

№ 4(93)
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 Джорджа 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

Падян Ю. Ю. Течение Non-dance и концептуальная хореография.	6
Розанова О. И. Книга о балете как документ ушедшей эпохи	21
Сапанжа О. С. «Создать драму больших страстей и романтически сильных характеров»: к истории возобновления балета «Корсар» на ленинградской сцене . . .	28
Смирнова М. Ю. Роль первых чувашских выпускников Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой в развитии национального балетного театра.	50
Федорченко О. А. Екатерина Вазем — педагог Императорского петербургского Театрального училища (Часть II)	66

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Грызунова О. В. Искусственный интеллект как инструмент сохранения и изучения хореографического наследия (по материалам круглого стола «Искусственный интеллект о балете: беседа с А. Я. Вагановой»)	75
---	----

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

Пермякова Н. В. Два «Родена»: Эйфман / Кванц	84
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Асташев Д. А. «Полная школа пения» Александра Варламова: французский архетип и итальянское влияние	94
Гусейнова З. М. Ф. И. Шаляпин — постановщик оперы А. Н. Серова «Вражья сила» . .	103
Дробышева Е. Э., Ногинова Т. К. Визуальное решение балетного спектакля: опыт концептуального осмысления	115
Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке: к истории дилетантизма в России конца XVIII – первой половины XIX века	130
Чеблыков Д. В. Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории.	146
Правила направления и опубликования научных статей	158
Порядок рецензирования научных статей	161
Редакционная политика журнала	163
Редакционная этика журнала	164
К сведению подписчиков	165

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Padyan Yu. Yu.</i> Non- dance and conceptual choreography	6
<i>Rozanova O. I.</i> A book about ballet as a document of a bygone era.	21
<i>Sapanzha O. S.</i> "To create a drama of great passions and romantically strong characters": restoration of <i>The Corsair</i> ballet in Leningrad theaters	28
<i>Smirnova M. Yu.</i> The role of the first Chuvash graduates of the Leningrad academic choreographic school in the development of the National ballet theater	50
<i>Fedorchenko O. A.</i> Ekaterina Vazem at the Imperial Theater School in St. Petersburg (Part II)	66

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Gryzunova O. V.</i> Artificial intelligence as a tool for preserving and studying choreographic heritage (based on materials from the round table "Artificial intelligence on ballet: a conversation with Agrippina Vaganova")	75
---	----

BALLET CRITICISM

<i>Permyakova N. V.</i> <i>Two Rodins</i> by B. Eifman and P. Quanz	88
---	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Astashev D. A.</i> "The complete singing school" by Alexander Varlamov: French archetype and Italian influence.	94
<i>Guseinova Z. M. F. I.</i> Shaljapin — director of A. N. Serov's opera <i>The Enemy's Power</i>	103
<i>Drobysheva E. E., Noginova T. K.</i> The visual solution of a ballet performance: The experience of conceptual understanding	115
<i>Leykin A. O.</i> Manuscript on P. Myatleva in Znamenka: On the history of <i>dilletanti teatricals</i> in Russia in the late 18 th – early 19 th	130
<i>Cheblykov D. V.</i> Ornamentation in the vocal treatises of Manuel Garcia (son) and Henrietta Nissen-Saloman: The Paris method and its implementation into the practice of the Petersburg conservatory	146
Requirements for author's manuscripts.	158
Peer-review	161
Editorial policy.	163
Ethics policy	164
To data of follovers	165

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ТЕЧЕНИЕ NON-DANCE И КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

*Падян Ю. Ю.*¹

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

Статья представляет собой опыт постановки проблемы понятия постхореографического театра. Первая в числе поставленных исследователем задач — артикуляция характерных свойств нового этапа современного театра, связанного с концептуальной хореографией. Вторая задача исследования — проследить основные вехи формирования нового вида театрального искусства, представив панораму открытий современных хореографов (от представлений семантического потенциала движений Дорис Хамфри, через специфику понимания зрителя в перформансах Триши Браун, работавшей с новыми формами пространства, трансформирующими восприятие тела, к перестройке отношений со зрителем в работах Каннингема и концептуальной хореографии Жерома Бёля). Выявляется теоретический характер восприятия телесных движений танца модерн и постмодерн, наполненность этой теории концептуальными идеями. Проводится типологическое исследование хореографии Дорис Хамфри, Триши Браун, Мерса Каннингема, Ивон Райнер, Пины Бауш, Жерома Бёля. Проведенный анализ новаций хореографов, а также привлечение теории постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана приводят к необходимости формирования нового понятия постхореографического театра.

Ключевые слова: Дорис Хамфри, Триша Браун, Мерс Каннингем, Ивон Райнер, Пина Бауш, Жером Бель, перформанс, постмодерн, танец модерн, постдраматический театр, пост-данс, Tanztheater, Non-dance, кинестетическая эмпатия.

NON- DANCE AND CONCEPTUAL CHOREOGRAPHY

*Padyan Yu. Yu.*¹

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

The article is an attempt to formulate the problem of the concept of post-choreographic theatre. The first task set by the researcher is to articulate the characteristic properties of the new stage of contemporary theatre associated with conceptual choreography. The second task of the study is to trace the main stages of the formation of a new type of theatrical art, presenting a panorama of discoveries of contemporary choreographers (from the ideas of the semantic potential of movements by Doris Humphrey, through the specifics of understanding the spectator in the performances of Trisha Brown, who worked with new forms of space that transform the perception of the body, to the restructuring of relations with the spectator in the works of Cunningham and the conceptual choreography of Jérôme Bel). The theoretical nature of the perception of bodily movements of modern and postmodern dance, the filling of this theory with conceptual ideas are revealed. A typological study of the choreography of Doris Humphrey, Trisha Brown, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch, Jérôme Bel is conducted. The conducted analysis of the innovations of choreographers, as well as the involvement of the theory of postdramatic theatre by Hans-Thies Lehmann, lead to the need to form a new concept of post-choreographic theatre.

Keywords: Doris Humphrey, Trisha Brown, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch, Jérôme Bel, performance, postmodern, modern dance, postdramatic theatre, post-dance, Tanztheater, Non-dance, kinesthetic empathy.

Динамика процессов, происходящих в современном искусстве в целом и хореографии в частности, ставит перед исследователем множество сложных задач. Чем более новым и провокативным является объект исследования, тем сложнее найти для него адекватный методологический инструментарий. В конце XX века, плавно перетекающего в динамично развивающийся XXI век, в пространстве современного хореографического искусства появилось такое направление как non-dance.

Non-dance — это особый тип сценического искусства, представляющий собой симбиоз танца, пластики, акционизма и музыки. Исходя из самого названия становится очевидным, что основой этого направления является

представление де-танцевальной формы хореографии. Главным становится мышление пластическими формами.

Течение non-dance определяют также как концептуальный танец. Этот термин, наряду с аналогичным «post-dance», ранее использовался и в качестве обозначения определенного типа западноевропейского современного танца. Британский хореограф Джонатан Берроуз писал, что появление термина «постхореографическое поле»¹ свидетельствует о некорректности формулировки «концептуальной хореографии», которая с позиции хореографов non-dance выглядит несостоятельной: они видят смысл не только в концептуализации танца, но и в его новой телесной репрезентации.

Non-dance не стремится к традиционной драматургической повествовательности, фокусируясь на философско-метафорическом, концептуально-аффективном воздействии на зрителя через абстрактные образы и идеи. Эта де-нарративная, антиповествовательная форма хореографического перформанса не стала чем-то принципиально новым, так как к этому времени уже существовал и постмодерн-танец, и иные формы хореографических художественных практик. Однако, в отличие от других видов танцевальных практик, non-dance акцентирует внимание на самом акте исполнения, на процессе передачи смысла, подчеркивая момент настоящего, созданного здесь и сейчас. Этот подход позволяет зрителю переосмыслить свои представления о театре и искусстве в целом.

Антиповествовательность и выражение мысли посредством тела или движения даже в его де-танцевальном качестве проецируется на концепцию постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана. В известном трактате переосмысляются «театральные знаки», включающие в себя все уровни означения; они становятся манифестацией или жестикующей. Аналогичные метаморфозы претерпевает и хореография в условиях non-dance. Конвенционные формы выразительности заменяются чем-то принципиально иным, главным образом, проецируемым из иной художественной или же интеллектуальной области, составляющей концепцию (т. е. смысловое содержание). Происходит осознанный отказ от двигательной лексики традиционного танца с целью последующей интеграции или замены на знаки и коды иных исполнительских искусств.

¹ Термин «постхореографическое поле» впервые был введен в 2001 году танцевальным критиком и теоретиком Андреасом Мюллером. Он использовал этот термин для обозначения новых форм танцевальной практики, выходящих за рамки традиционных представлений о хореографии. Согласно Мюллеру, постхореографическое поле характеризуется размыванием границ между различными танцевальными жанрами, экспериментами с телесностью и пространством, а также переосмыслением роли хореографа и зрителя. Это понятие отражает тенденции в современном танцевальном искусстве, связанные с поиском новых выразительных средств и форм [1].

Аналогично этому концепция постдраматического театра отвергает опору на литературный первоисточник, на драму как таковую, а вслед за этим и ролевые структуры, уделяя внимание преимущественно эмоциональным состояниям и взаимодействию актеров с аудиторией. Результатом этого становится уникальное пространство взаимодействий, в котором зритель сам является активным участником художественной коммуникации, проникая в мир субъективного переживания. Подобный эффект происходит и в хореографических перформансах non-dance, что позволяет выявить в постдраматическом театре и хореографии общие черты.

Non-dance в качестве направления современного танца оформился в 1990-х годах, и его танц-художники в основном принадлежат к французской культуре. Представляя его в качестве некоего трансдисциплинарного движения, приверженцы концептуальной хореографии отказались изначально от лексики традиционного танца в пользу иных видов искусства — видео, музыки или же новых форм пластики. Большинство деятелей non-dance относились к среде нового французского танца *nouvelle danse française*, участвуя в качестве исполнителей до начала своей индивидуальной хореографической практики non-dance в различных перформансах 1980-х. В качестве предшественника non-dance обычно называют Орацио Массаро, танцевавшего в труппе Доменика Багуэ, а отправной точкой указывают перформанс «Volare», показанный на фестивале в Монпелье в 1990 году. Именно там шесть танцовщиков представляли де-танцевальные формы выразительности, стремясь к критическому переосмыслению хореографии через автобиографические истории.

Орацио Массаро — танцовщик, актер, режиссер и писатель. Он представляет трансдисциплинарный ракурс перформативности, используя танец, театральные, кинематографические формы современного искусства в качестве инструментов своих художественных практик и творческой философии. В его концепции «эстетики свободы бытия» первостепенное значение имеет создание момент-формы, сосредоточенной на «здесь и сейчас», а индивиды, как он полагает, являются актерами, режиссерами и авторами того, что является «искусством жизни» [7].

Орацио Массаро совершил в своем творчестве «де-танцевальный поворот» в эволюции французского современного танца, открыв пространство для появления нового поколения молодых хореографов, в числе которых Жером Бель, продолживший идею «Воларе» в своем спектакле «Вероника Дуано», представленном в Парижской опере в 2004 году.

Отправной точкой концепции non-dance становится своего рода «Нет-манифест», резонирующий с известным манифестом Ивонн Райнер. Будучи одним из самых признанных хореографов этого театрального поколения, она сформулировала манифест, который представил стратегию демистификации

танца. Как отмечает Салли Бэйнс, ее манифест также является стратегией отрицания: «Нет — зрелищу!», «Нет — виртуозности!», «Нет — трансформациям, магии и выдумкам!», «Нет — гламуру и трансцендентности звездного образа!», «Нет — героическому!», «Нет — антигероическому!», «Нет — привлечению исполнителя или зрителя!», «Нет — стилю!», «Нет — лагерю!», «Нет — соблазнению зрителя уловками исполнителя!» [1]. В этом манифесте говорится об избегании нескольких общих компонентов сценических и танцевальных шоу тех лет. Бэйнсу Райнер предпочитает нейтралитет и отклоняет повествование, чтобы представить его публике, так как на сценический танец во многом повлияли художники изобразительного искусства. Борис Шармац, руководитель французского Хореографического центра Ренна, провозглашает: «Нет — движению! Нет — декоративности!» [3].

Тело больше не является тем инструментом, которым хореографу необходимо овладеть, оно более — не элемент природы, противопоставленный разуму в культурном контексте. В концепции non-dance тело — это инструмент, которым нужно овладеть в превосходстве человеческого интеллекта: «Мы больше не представляем себя крепостью, определяющим фактором которой может быть разрыв с окружающей средой. Равно как мы и не воспринимаем художника как одинокого демиурга, противостоящего миру...» [6]. Новая трактовка связи интеллектуального начала и телесного составляет основу философии non-dance.

Теоретик и dance-художник Бояна Цвейич сыграла ведущую роль в дискуссии о концептуальном танце. В своей книге 2015 года «Проблемы хореографии: Выразительные концепции в европейском современном танце и перформансе» Цвейич представляет термин «концептуальный» уничижительным по отношению к работам хореографа Ксавье Ле Руа в свете отправной точки — сопротивления «основополагающим характеристикам танца. Цвейич перечисляет таких европейских художников, как Ксавье Леруа, Джонатан Берроуз, Яна Ритсем, Борис Шармац, Эстер Саламон, Метте Ингварцен и Жером Бель, делая вывод, что термин «концептуальный танец», в сущности, не «обозначает никакого движения, поэтики, стиля или жанра» и поэтому не характеризует сущности non-dance.

Борис Шармац, чье творчество ведет свое начало с 1990-х годов, постулирует «пять основополагающих установок» non-dance:

1. Танец как способ активизации и приобретения новых знаний становится средством трансформации социальных установок. Понимание истории хореографии, специфики тела и его визуализации мотивирует к приобретению новых знаний и понимания происходящего.

2. Провокационный способ подачи танца и его истории через призму современного видения подвергают сомнению сопутствовавшие истории танца условности, которые существуют у каждого.

3. Трансгрессивный способ репрезентации у Шармаца не ограничивается «аутентичными» объектами, поощряя художников и зрителей создавать новое и цитировать уже созданное, нивелируя представление о плагиате.

4. Принцип трансдисциплинарности способствует выстраиванию отношений с множеством художников из различных областей.

5. Принцип «сиюминутности» означает, что жест воплощается «здесь и сейчас» [9].

На конференции в Стокгольме в 2015 году появляется также термин «post-dance». Речь шла о том, что ставший привычным термин «танец» более не способен вместить в себя всю полноту современных практик и охватывает в буквальном смысле все то, что имеет отношение к движению, и поэтому участниками конференции было предложено использовать словосочетание «пост-танец». «Post-dance» предлагает особый гетерономный ракурс видения хореографии, организации движения в пространстве, связанного с широким смысловым контекстом, где собственно танцевальные движения не являются приоритетными. «Post-dance», сформулированный при участии множества известных ныне современных танцевальных художников, открыл широкую дискуссию, спровоцировав дальнейшее художественное и теоретическое осмысление хореографического искусства, развивающегося в широчайшем контексте пост-танцевальных форм.

Привнесем некоторую терминологическую ясность в упомянутые выше определения.

«Non-dance» и «post-dance» используются для описания направлений и подходов в современном танцевальном искусстве. Они отражают процессы трансформации в хореографии, которые выходят за рамки традиционного понимания танца. Оба этих термина связаны с современными тенденциями в танцевальном искусстве, где важна не только техника, но и концептуальные идеи, лежащие в основе произведений.

«Non-dance» (дословно — «не-танец») — это направление в танцевальном искусстве, которое намеренно избегает традиционных танцевальных движений и структур. В таких постановках акцент делается не на жесты, театральные элементы, текст, перформанс и взаимодействие с пространством. Цель non-dance — размыть границы между танцем и другими формами искусства, исследовать новые способы выражения и взаимодействия со зрителем.

«Post-dance» (дословно — «пост-танец») — это понятие, которое связано с развитием танца после 1990-х годов. Оно отражает стремление танцевальных практик выйти за пределы традиционного понимания танца, смешивая его с другими формами искусства, такими как перформанс, визуальные искусства, инсталляция и экспериментальный театр. Post-dance характеризуется отсутствием фиксированных форм, свободой в использовании тела и пространства,

а также открытостью к разнообразным интерпретациям и новым подходам. Это направление ставит под сомнение традиционные представления о танце и исследует новые способы его восприятия и исполнения.

Современные танцевальные направления non-dance и post-dance объединяет стремление к радикальному переосмыслению и трансформации традиционных форм танцевального искусства. Оба они нацелены на эксперименты и поиск новых выразительных средств, выходящих за рамки классической хореографии и техник.

Ключевыми точками схождения этих направлений можно назвать отказ от канонических танцевальных движений (вместо них используются повседневные жесты, мимика, а порой и полное отсутствие физической активности), синтез с другими видами искусства (non-dance и post-dance часто сочетают танец с элементами театра, перформанса, визуальных практик, создавая многомерные художественные высказывания), концептуальную доминанту (в центре внимания оказываются идеи и концепции, стоящие за перформансом, а не только техническое исполнение движений). Танец становится средством для исследования философских, социальных и культурных тем, размываются границы (стираются различия между танцем и другими формами искусства, а также между исполнителями и зрителями, возникают интерактивные, гибридные форматы), свобода присутствует в структуре и композиции (традиционные сюжетность и четкая организация уступают место гибкости времени, пространства и формы). Таким образом, non-dance и post-dance радикально переосмысливают и расширяют рамки танцевального искусства, интегрируя новаторские способы выражения и взаимодействия.

Несмотря на общие черты, между non-dance и post-dance существуют и важные различия. Non-dance зародился в 1960-1970-е годы как реакция на формализм и технические требования классического танца. Он был тесно связан с экспериментальными течениями в современном искусстве того времени. Post-dance, в свою очередь, сформировался позже, в конце XX – начале XXI века, в ответ на кризис постмодернистского танца и поиск новых способов осмысления тела и движения. Также non-dance полностью отвергает и разрушает традиционные танцевальные формы, отказываясь от любых устоявшихся техник и канонов. Post-dance, напротив, не столь радикален: он, скорее, переосмысливает и переопределяет традицию, используя ее элементы в новом контексте. Non-dance тяготеет к аскетичности и экономии средств, минимализму и «антихореографичности», используя случайные, повседневные движения и даже полное отсутствие движения. Post-dance более разнообразен в эстетике, сочетая элементы танца, перформанса, визуального искусства, иногда даже виртуозную хореографию, но всегда с концептуальным подтекстом.

Таким образом, non-dance можно считать более радикальным и разрушительным по отношению к танцевальной традиции, в то время как post-dance предлагает более сложный и многогранный подход к переосмыслению танца. Сопоставляя «non-dance» и post-dance» можно прийти к выводу, что последний термин — более широкий, а «non-dance», как определенная де-танцевальная эстетика, входит в его поле, представленное французскими хореографами.

«Non-dance» получил статус международной практики. Сформулированный на Стокгольмской конференции, он распространился и на другие страны, где имели место различные ракурсы развития, согласно схожим принципам и общей философией танца. Пост-танец противопоставляется идее движения — фундаментальному компоненту танца.

Во вводной части Сборника знаменитой Стокгольмской конференции, посвященной артикуляции проблематики пост-танца, Даниэль Андерссон подчеркивает, что «разлом» танца и хореографии формирует расширенную трактовку последней и дает новые возможности современным танц-художникам для нового понимания хореографии, которая совершенно необязательно должна быть связана непосредственно с танцем [1, с. 7]. Мартен Спонберг же говорит о том, что «...она (хореография) становится скорее аналитическим инструментарием для отражений явлений окружающей действительности» [16]. Как утверждает Даниэль Андерссон в Предисловии, в 1950-х годах наметился кризис танца модерн, в результате чего танцевальность также ставили под сомнение [1, с. 8]. После этого началась эпоха пост-танца, включающего в себя рефлексию о танце и истории хореографического мышления [1].

В non-dance движения тела как перемещения в пространстве утратили главенствующую роль. Жесты приняли на себя функции хореографии, при этом само физическое пространство перемещения тела могло быть весьма сжатым. Монтажность вытесняется плавностью, от постмодерн-танца наследуется идея, согласно которой хореографы часто обращаются с телом как с «двигательной машиной». Французский критик и историк танца Лоуренс Лупп предполагает, что движения, созданные современными хореографами и танцовщиками, отвергают акцент на танцевальных движениях ради «безударного», сдержанного представления хореографии, фокусирующейся на повседневных жестах» [1]. Это отсутствие акцентов, которые можно представить с минимальными движениями, в некоторых случаях приводит к общей неподвижности. «Движение выключено, функциональные возможности упразднены, лишены жизненных сил, представлены в символическом контексте» [3]. Существуют также и повседневные жесты, для которых характерно отсутствие акцентирования и усиления. Отношения между движением и его отсутствием проявляются не как полная неподвижность или отказ от движения, а как отсутствие экспрессивности.

В том же Сборнике материалов Стокгольмской конференции Анна Вуянович в интервью предлагает понимание процесса движения к явлению пост-танца через сравнительный анализ различных танцевальных перформансов. Она упоминает «Продукт обстоятельств» («Product of Circumstances») Ксавье Леруа, «Движения для Лахенманна» («Movements for Lachenmann») и «Четыре хореографических портрета» («Four Choreographic Portraits») Кристины де Смедт, «Наттен» («Natten») Мартена Спонберга и др. Она видит их общее свойство: помимо рационального мышления, люди, способные к творчеству, полагающиеся на эмоциональную сферу и интуицию, телесным ощущениям и духовному прозрению представляют способы восприятия мира в контексте, аналогичном идеям Умберто Матурана и Франсиско Варела («жизнь как воплощенное познание»). «Для них каждая мелочь и ничем не примечательный живой организм, способный расти и самопроизводящийся, воплощает познание и воспринимает окружающую среду, приспосабливается к ее изменениям, трансформируясь в суперинтеллектуальный способ, не требующий аналитического подхода для возможности наблюдать и управлять процессом жизни» [1]. В таком контексте существует и пост-танец, представителями которого являются Кристина де Смедт и Мартен Спонберг, равно как и нон-данс, к которому принадлежит Ксавье Леруа.

Новой целью хореографии, согласно утверждению Андре Лепеки, становится переосмысление субъекта с точки зрения тела, что, как он справедливо подчеркивает, далеко не всегда может служить «императиву кинетического, но находится в диалоге с критической теорией и философией» [3]. Задача, поставленная перед современным танцем Лепеки, способствовала концептуализации хореографических форм, постепенно заменяя танцевальные формы и движения концептуально осмысленными действиями. Так в итоге сформировался пост-танец и в таком же контексте существует non-dance.

Исследование семантического потенциала движений в хореографии является важной темой для анализа развития танцевального искусства в XX и XXI веках. Мы можем проследить эволюцию использования случайных, инстинктивных и повседневных движений от пионеров постмодернистского танца (Дорис Хамфри и Триша Браун) до современных хореографов (Саша Вальц и Мерс Каннингем), использовавших алеаторику и цифровые технологии. Этот переход от классической хореографии к «постхореографическому полю» демонстрирует важность изучения семантического потенциала движений в развитии танцевального искусства. Далее мы рассмотрим эту эволюцию в хронологическом порядке.

Радикальный подход Триши Браун к человеческому телу в движении кардинально отличался от традиционных представлений о танце. Она постоянно бросала вызов физическим и эмоциональным ограничениям в танце, исследуя

новые способы выражения и существования. В частности, Триша Браун, отказываясь от экспрессивного, активно использовала повседневные, негероические, антивиртуозные способы создания танца, экстремальные пространства и специфику движения в них, работала в семантическом поле танца постмодерн. Как профессиональный практик с обширным опытом, она изучала движущиеся тела в пространстве через феноменологический подход. Таким образом, Триша Браун сделала значительный вклад в понимание танца и его связи с феноменологическим мышлением и самосознанием.

Подчеркнем, что post-dance так или иначе сформировался в контексте истории развития современных хореографических форм, унаследовав характерные черты постмодерн-танца. Семантический потенциал движений для танца одной из первых открыла Дорис Хамфри, автор работы «Искусство создания танца», в которой она пришла к выводу, что каждое движение, совершаемое человеком, артикулирует смысл в пространстве через взаимоотношения с другими людьми, объектами как во времени, так и в пространстве, функционируя как «поток энергии, который мы называем динамикой и ритмом» [9].

Движения совершаются по разным причинам: они возникают как осмысленно, так и произвольно, в соответствии с определенными психическими процессами, согласно эмоциональным или инстинктивным импульсам, которые можно объединить и назвать мотивацией. Без мотивации вообще не было бы движения. При простом анализе движения в целом мы получаем основу танца, которая выводит движение на уровень изобразительного искусства. Таким образом, четырьмя элементами танцевального движения являются: рисунок, форма движения, динамика, ритм и мотивация. Концепция «движения форм в пространстве» относится ко многим различным аспектам танца, включая расположение конечностей индивидуального тела, отношения между несколькими телами в группе и использование сценического пространства, моделей движений и т. д. Дорис Хамфри в первую очередь занималась фундаментальными линиями силы и энергии, присутствующими в определенных формах, будь то статические или динамические образования. В отличие от классического балета, где движения часто носили декоративный характер, Хамфри стремилась раскрыть глубинную природу кинетической энергии, лежащей в основе танца. Ее работы были пронизаны исследованием гравитации, контрапункта напряжения и расслабления, а также изучением базовых движущих импульсов, таких как падение, подъем, сжатие и расширение. Хамфри стремилась выявить универсальные законы физики, управляющие человеческим телом в движении, и использовать их как основу для создания выразительной и содержательной хореографии.

Вслед за экспериментами Триши Браун с повседневными движениями Саша Вальц разработала свой собственный уникальный подход к хореографии.

В отличие от Браун Вальц фокусировалась на так называемых «антифизических» движениях, которые бросали вызов традиционным представлениям о том, как должно двигаться человеческое тело. Ее метод основывался на исследовании пределов физических возможностей танцовщиков, создавал впечатляющие, почти сюрреалистические образы. Вальц стремилась раздвинуть границы того, что считалось возможным в танце, открывая новые пути для выразительности движения.

Связующим звеном между творчеством Триши Браун и Саши Вальц может служить их общий интерес к исследованию тела и его возможностей. Однако, если Трише Браун была присуща поэтическая, почти медитативная манера движения, то Саша Вальц обращается к более радикальным, порой шокирующим приемам. В ее трилогии «Körper» («Тела»), «S» и «Nobody» («Не-тело») тело человека предстает не столько как источник красоты и грации, сколько как объект для экспериментов и деконструкции. Вальц буквально «препарирует» тело, подвергая его разнообразным манипуляциям и воздействиям, что перекликается с идеями Теодора Адорно о превращении тела в «вещь» и «сырье для прогресса» [2]. Этот радикальный подход Вальц контрастирует с более мягкой, органичной хореографией Триши Браун, но в то же время оба хореографа стремятся расширить границы восприятия человеческого тела.

Сравнение разнородных пластических материалов порождает самые неожиданные живописные парадоксы и самопародии автора. Каннингема, так же, как и Тришу Браун, интересовало «движение как таковое, т. е. самый процесс его создания». Он занимался деконструкцией знакомых танцевальных шагов и вместо этого создавал движения, которые не были расположены в танцевальной практике. Танцовщики Каннингема, исследуя различные центры собственного тела, находили широкий диапазон возможностей, расширяли его и в конечном итоге приходили к органике и изменению контура собственного тела. Каннингем стремился изменить общепринятые представления о танце, утверждая, что эмоциональное начало привносится не исполнителем, а зрителем в его восприятии. По мнению Каннингема, случайность и вероятность — два принципа движения, которые создают неожиданный танец. Характеристики хореографического стиля Каннингема — это мгновенное движение без какой-либо логики с изменением ритма и скорости движения.

В таких произведениях, как «Вариации V» (1965), Кейдж и Каннингем использовали датчики, чтобы превратить сцену в поле помех и позволить движениям танцоров генерировать информацию непреднамеренно. Этот подход соответствовал идее запрограммированной случайности и принципам индетерминизма, которые лежали в основе их работы. Таким образом, саморефлексивный подход к танцу, разработанный также хореографом non-dance Ксавье Ле Руа, является результатом опыта работы с экспериментальным танцем в 1960-е, а также реакцией на идею расширенного тела, пропагандируемую

Кейджем и Каннингемом. Он стремится осознанно взаимодействовать с собственными движениями и ощущениями танцовщика, используя современные технологии в процессе создания танцевального произведения.

В «Технологии импровизации» («Improvisation Technologies») Форсайт использовал компьютерные технологии для создания случайных комбинаций движений, позволяя телу исследовать новые варианты и освободиться от контроля хореографа. Эта программа стала своего рода инструментом для творчества и исследования, где тело превращалось в инструмент, а не в объект, и границы между хореографом и танцором стирались. Этот подход к танцу позволил расширить представление о том, что может быть хореографическим актом, а также повысил гибкость и вариативность в исполнении. Машинному организму была делегирована роль создания и манипуляции с движениями, взаимодействия со зрительной, электромагнитной и акустической средой.

Таким образом, была отвергнута парадигма самовыражения и субъективности, где танцор являлся центром искусства, а вместо этого была введена идея использования технологий для создания искусства, где композиция и форма превращаются в динамичный процесс, неконтролируемый сознанием. В результате возникли особые способы построения образной системы: чрезмерная зашифрованность (либо отсутствие) сюжета; конфликтные соотношения формальных элементов; слияние разновременных пластов; мифологизация реальности.

Концепт — как мысленный посредник между философией и искусством — становится предметом искусствоведческой критики в области танца.

Все эти обстоятельства постепенно сформировали эстетику пост-танца, отказавшуюся от хореографии и использовавшую особый взгляд. Вот что пишет М. С. Шешукова: «Тело — как механическая конструкция, сценическое воплощение этой механики тела восходит к хореографии 1960-х годов, созданной Театром танца Джадсона. Новые хореографы 1990-х годов, используя опыт своих предшественников, стали исследовать границы институциональных структур, ставить под сомнение исторически сложившиеся роли хореографа, исполнителя и зрителя, и смело экспериментировать с движением, тем самым приобретая новый опыт» [4].

С 1960-х годов концептуальная хореография и ее предшественники расширили и видоизменили хореографические формы. Хореографы направления non-dance говорили о том, что в их перформансах может присутствовать разная степень танцевальности, вплоть до ее полного отсутствия. Это стало отражением более широкого стремления к переосмыслению и расширению границ танцевального искусства в целом.

Начиная с 1990-х годов, концептуальная хореография продолжила этот процесс, экспериментируя с новыми способами использования тела, движения и пространства. Хореографы non-dance, такие, к примеру, как Борис Шармац,

разрабатывали подходы, в которых заимствование и пародирование существующих танцевальных форм становились важными художественными приемами. Это позволяло им не только расширять границы танца, но и критически осмысливать его традиции и условности. Во Франции увлечение физикой тела и перевод ее в танцевальную плоскость было связано с историей ранних 1960-х годов, в частности с исследованием группы Judson и хореографией Ивонн Райнер: «Ее простые приемы извлечения сущности танца вызвали к тому поколению хореографов, из которого вышли впоследствии и Жером Бёль, и Ксавье Леруа — деятели non-dance и группы Quattuor Albrecht Knust» [4]. Это поколение было воспитано на деконструктивистских теориях Ж. Деррида, М. Фуко и Ж. Делёза и проецировало их в сферу хореографии.

Преемственность non-dance от постмодерн-танца также выглядит вполне закономерной, как и в отношении non-dance В 1996 году Ксавье Леруа работал с группой Альбрехта Кнуста, участвовавшей в создании совместного перформанса с Ивонн Райнер («Continuous Project – Altered Daily», 1970) и Стивом Пакстоном («Satisfyin' Lover», 1968). Основу этих перформансов составляли открыто «антихореографические движения», которые выполнялись танцовщиками, считавшими тело, в первую очередь, совокупностью знаков [4].

«Post-dance» противопоставляется идее движения как фундаментального компонента танца. Он открывает новые грани хореографии, представляя ее как перформативную и физическую силу, которая организует перераспределение чувственного и социально-критического начал на уровне игры между движением и языковой репрезентацией в качестве центральных элементов.

Таким образом, каждый танцовщик использует и осмысливает свое тело по-своему: не только как некую анатомическую конфигурацию, но также и с кинетических позиций интенсивности ощущений при движениях тела. Использование тела в каждом перформансе будет отличаться в зависимости от той концепции, которую предлагает тот или иной хореограф: «Тело становится фактором индивидуализации, характеризуя индивидуальный стиль и подход каждого из хореографов. В данном случае вопрос об онтологии хореографии и темпоральности танца не стоит формулировать как выбор между забвением и воспоминанием. Всё должно работать в тандеме, чтобы дать ход другим возможностям переживания и осмысления темпоральности танца» [1].

В контексте рассмотренного течения non-dance и концептуальной хореографии важно подчеркнуть, что термин «концептуальная хореография» не носит уничижительного характера. Напротив, он отражает тот факт, что в данном подходе концепция становится ключевой осью, основной точкой опоры хореографического произведения. Концепт здесь понимается как идея, сгусток смысла, который определяет и формирует хореографическую структуру, движения и их организацию. Отказываясь от традиционных канонов

танцевальности, хореографы non-dance и концептуальной хореографии стремились расширить и видоизменить формы хореографического языка, придав ему новое концептуальное измерение. Вместо фокуса на технике, виртуозности и эстетической привлекательности движений они ставили во главу угла воплощение определенной идеи, концепции, которая становилась движущей силой всего хореографического высказывания. Таким образом, концептуальная хореография представляет собой не умаление или отрицание танцевальности, а переосмысление ее роли и места в рамках более широкого художественного контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Müller A. Postchoreographic Perspectives // Dance Theatre Journal. 2001. No. 2. P. 20–23.
2. Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер: Диалектика просвещения. Философские фрагменты. (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente, 1969) / пер. на рус. Яз. М. Кузнецова. СПб. 1997 [Электронная публикация]. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5521/5522> (дата обращения: 21.03.2024).
3. Siegmund G., Bel J. Dance, Theatre, and the Subject. 2016 [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 21.03.2024).
4. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus [Электронный ресурс]. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104 (дата обращения: 21.03.2024).
5. Danse ou non-danse: par où la danse? [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20110126112022/http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-06.html> (дата обращения: 21.03.2024).
6. Orazio Massaro [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/inter31/index.html> (дата обращения: 21.03.2024).
7. Performance // The Body Under Inspection: 'Körper' by Sasha Waltz. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.berlinartlink.com/2016/12/16/performance-the-body-under-inspection-korper-by-sasha-waltz/> (дата обращения: 21.03.2024).
8. Rainer Y. Work 1951–1973. Halifax, Nova Scotia, and New York. 1974 [Электронный ресурс]. URL: <https://primaryinformation.org/product/work-1961-73/> (дата обращения: 21.03.2024).
9. The Dancing Museum – a manifesto/checklist by Boris Charmatz [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/5985330/The_Dancing_Museum_a_manifesto_checklist_by_Boris_Charmatz (дата обращения: 21.03.2024).

REFERENCES

1. Müller A. Postchoreographic Perspectives // Dance Theatre Journal. 17, 2001. No. 2. R. 20–23.
2. Teodor Adorno, Maks Horkhajmer: Dialektika prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty. (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente, 1969) / per. na rus. yaz. M. Kuznecova. SPb. 1997 [Elektronnaya publikaciya]. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5521/5522> (data obrashcheniya: 21.03.2011).
3. Siegmund G., Bel J. Dance, Theatre, and the Subject. 2016 [Elektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir_esc=y (data obrashcheniya: 21.03.2024).
4. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104 (data obrashcheniya: 21.03.2024).
5. Danse ou non-danse: par où la danse? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://web.archive.org/web/20110126112022/http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-06.html> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
6. Orazio Massaro [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/inter31/index.html> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
7. Performance // The Body Under Inspection: 'Körper' by Sasha Waltz. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.berlinartlink.com/2016/12/16/performance-the-body-under-inspection-korper-by-sasha-waltz/> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
8. Rainer Y. Work 1951–1973. Halifax, Nova Scotia, and New York. 1974 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://primaryinformation.org/product/work-1961-73/> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
9. The Dancing Museum – a manifesto/checklist by Boris Charmatz [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.academia.edu/5985330/The_Dancing_Museum_a_manifesto_checklist_by_Boris_Charmatz (data obrashcheniya: 21.03.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Падян Ю. Ю. — доц. каф. хореографии; jula290571@mail.ru
ORCID 0000-0003-1293-6108

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Padyan Yu. Yu. — Ass. Prof of the Choreography Chair; jula290571@mail.ru
ORCID 0000-0003-1293-6108

УДК 792.8

КНИГА О БАЛЕТЕ КАК ДОКУМЕНТ УШЕДШЕЙ ЭПОХИ

*Розанова О. И.*¹

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

Статья посвящена первому за 74 года с момента издания переизданию книги «Советский балет...» (1950) выдающегося исследователя балета (историка, критика, либреттиста) Юрия Слонимского. Причиной негативной оценки фундаментального искусствоведческого труда балетной общественностью, начиная с периода хрущевской «оттепели» и по сей день, является его чрезмерная идеологизированность, отражающая зависимость автора от партийных и правительственных установок, связанность с развернутой в конце 1940-х годов в СССР жестокой кампанией против критиков-«космополитов», к которым и принадлежал Слонимский. Однако указанная специфика не умаляет художественной и исторической значимости книги, содержащей обширный информационный материал, наслаивающийся на размышления о специфике балетного искусства. Кроме того, книга воспринимается сегодня как показательный документ ушедшей эпохи.

Ключевые слова: Юрий Слонимский, «Советский балет», издательство «Планета музыки», «Ленинградское дело», «Об одной антипатриотической группе театральных критиков».

A BOOK ABOUT BALLET AS A DOCUMENT OF A BYGONE ERA

*Rozanova O. I.*¹

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

The material is dedicated to the reissue of Yuri Slonimsky's book "The Soviet Ballet" (1950). The book by an outstanding ballet researcher-historian, critic, librettist was published 74 years ago, but has never been republished. The reason for the negative assessment of fundamental art historical work is its excessive ideologization. The reason for the author's dependence on communist party and government guidelines is the brutal campaign launched at the end of the 1940s against critics of the "cosmopolitans," to which Slonimsky belonged. However, this does not detract from the artistic and historical significance of the book, which contains extensive information material layered with reflections on the

specifics of ballet art. Among other things, the book is perceived today as an indicative document of a bygone era.

Keywords: Yuri Slonimsky, “The Soviet Ballet”, publishing house “The Planet of Music”, “Leningrad Affair”, “About one anti-patriotic group of theater critics”.

В последние годы издательство «Планета музыки» опубликовало множество книг Юрия Иосифовича Слонимского (1902–1978) — выдающегося исследователя балета: историка, критика, либреттиста. Эти книги были написаны за полвека (с 1926-го по 1978-й). Они разнообразны по жанрам: монографии, посвященные конкретным балетам и хореографам, фундаментальное исследование о балетном театре Чайковского, Глазунова и др. Непреходящая ценность этих книг обеспечена сочетанием обширного исторического материала с анализом хореографии балетов.

Предшественником Слонимского в исследовании собственно хореографии отчасти можно считать Акима Волынского, сделавшего подробное описание движений и общей композиции танца Снежных хлопьев в «Щелкунчике» (хореография Льва Иванова). Но заслуга «первопроходца» в этой области принадлежит Федору Лопухову. В развернутой вступительной статье к книге Лопухова «Шестьдесят лет в балете» Слонимский писал: «Профессиональный анализ хореографических композиций Петипа, Иванова, Фокина, Горского содержится в книге Лопухова “Пути балетмейстера”» [1, с. 18]. Эта книга была издана в 1925 году, а спустя год появилась монография начинающего балетоведа, посвященная балету «Жизель» (1926), затем очерк о «Сильфиде» (1927). Стимулом для балетоведческих штудий Слонимского, скорее всего, послужили «Пути балетмейстера».

Вслед за Лопуховым Слонимский закладывал фундамент науки о балете. Их дело продолжили преемники. Со второй половины XX века литература о балете пополнилась множеством изданий, а книги Слонимского стали библиографической редкостью, труднодоступными новым поколениям читателей. «Планета музыки» дала новую жизнь почти всем сочинениям основоположника отечественного балетоведения советского периода. Помимо чисто литературных достоинств, эти книги обладают необычайно богатым содержанием. А для нас, людей XXI века, они являются еще и своего рода документами ушедшей исторической эпохи. В первую очередь сказанное относится к книге «Советский балет» 1950 года.

Переиздание данного исследования балетного искусства — весьма смелая акция «Планеты музыки» (см.: илл.). Репутация у этой книги далеко не лестная. И вот почему. В момент выхода в свет увесистый том Слонимского был первым опытом анализа и обобщения всего созданного в отечественном

балетном искусстве с начала XX века до 1948 года. Излишне говорить о том, сколько сил и времени потребовал от автора не имевший аналогов труд по сбору, классификации и осмыслению обширнейшего фактического материала. Не менее затратной, да еще и сложной психологически, должно быть, оказалась проработка множества партийных и правительственных документов с последующей привязкой цитат из них к основному тексту книги.

Характеризуя политику советского государства в области культуры, Слонимский обращается к трудам В. Ленина, И. Сталина, А. Луначарского, не обходит вниманием К. Маркса и Ф. Энгельса, Г. Плеханова, «Историю ВКП(б)». В дальнейшем возникают цитаты из выступлений А. Жданова, М. Калинина, В. Молотова, из газет «Правда», «Известия ЦИК» и др., дополненные высказываниями великих писателей (А. Пушкин, Н. Гоголь, М. Горький, М. Салтыков-Щедрин, Н. Чернышевский). Примерно треть книги о балете занимают политика и идеология. Сегодня кажется по меньшей мере странным присутствие этого инородного «тела» в искусствоведческом труде. Однако на то есть объективная причина.

Книга была закончена в 1948 году, а опубликована в 1950-м. В эти годы было сфабриковано так называемое «Ленинградское дело», по которому были расстреляны крупные партийные деятели, репрессированы члены их семей. Тогда же в стране развернулась репрессивная кампания по борьбе с «безродными космополитами», в число которых, помимо ученых, историков, писателей, поэтов, вошла группа литературных и театральных критиков. 8 января 1949 года в газете «Правда» появилась редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», отредактированная лично Сталиным. В подавляющем большинстве это были люди с «пятым пунктом»¹ (т. е. евреи). Последовали аресты, допросы, случались даже расстрелы. А самым «мягким» наказанием для «диверсантов от театральной критики», «литературных подонков» служило увольнение с работы. Для самозащиты критику



Илл. Обложка книги
Ю. И. Слонимского.
Издание 2024 года

¹ «Пятый пункт» — народное название графы номер 5 в документах, удостоверяющих личности советских граждан, с информацией об их национальной принадлежности.

Слонимскому, с его «пятым пунктом», необходимо было соблюсти правила игры и показать себя неподкупным, безупречным патриотом.

В тех условиях патриотизм значил нетерпимость ко всему «антинародному». В области театра это подразумевало верность принципу социалистического реализма и неприятие всего, что ему не соответствовало, а именно формализма, буржуазного эстетизма, оглядки на «безыдейное» западное искусство. С этих позиций Слонимский судил о балете предреволюционной поры начала XX века. Самое интересное и значительное явление — «Русские сезоны», организованные С. Дягилевым, получили резко негативную оценку как проявление декаданса.

Приведем несколько красноречивых выдержек из текста:

*«Вооруженные реакционной философией, ...декадентские деятели сцены стремились разрушить, уничтожить завоевания реалистического искусства. Здесь истоки того **космополитизма** (выделено мной. — О. Р.), формализма и других буржуазно-эстетских теорий и практических тенденций, в борьбе с которыми протекала и протекает жизнь советского театра» [2, с. 13].*

«Дягилев проповедовал уже ничем не прикрытый космополитизм, в силу которого всячески вытравлялись национальные признаки музыкально-хореографического искусства. Правда, в репертуаре было несколько балетов из русской жизни: “Петрушка”, “Весна священная”, “Золотой петушок”, но достаточно вслушаться в их музыку и познакомиться с либретто, чтобы решительно отнаться у этих балетов право именоваться русскими. Формалистические упражнения имели своей целью показать русский народ окарикатуренным, оболваненным, изобразить его в виде мифического “дикого племени”. ...Показ древнерусского крестьянского быта как “экзотики дикарей» отвечал интересам врагов русского народа в стане империалистов...» [2, с. 15–16.]

Досталось и И. Стравинскому — «проводнику современной упаднической музыки», дошедшему «до полного духовного маразма и мистики», и М. Фокину, и А. Бенуа, а в дальнейшем — Ф. Лопухову, К. Голейзовскому, В. Мейерхольду и др. Можно представить, чего стоило автору это «ползание на коленях» перед властью. Свое подлинное отношение к упомянутым художникам Слонимский выразил после смерти И. Сталина (5 марта 1953-го), в период относительной либерализации, когда были осуждены человеконенавистнические репрессивные кампании и реабилитированы их жертвы.

Невозможно переоценить фундаментальный труд объемом в 640 страниц, посвященный балетмейстеру М. Фокину, где Слонимский выступил редактором-составителем, автором развернутого очерка «Фокин и его время» и одним из авторов комментариев [3]. Потребовался не один год, чтобы собрать и отредактировать уникальные материалы — воспоминания балетмейстера, его статьи и письма. Признавая свой былой грех «разрушительной критики

с зачислением Фокина в стан декадентов», Слонимский воздавал должное великому хореографу: «В созвездии имен, представлявших гордость и славу русского искусства в Париже, Фокин по праву стоит рядом с Павловой и Шаляпиным. Это он создал все те спектакли, которые ...дали балету силы стать современным, широко популярным и значительным явлением в культурной жизни общества, ...имя Фокина занимает видное место в летописи замечательных побед русской культуры» [3, с. 6.] «В лучших балетах Фокина воспевалась красота бытия, радость жизни, противостоящие мещански серому, душевно дряблomu прозябанию» [3, с. 78.]

Впоследствии Слонимский «реабилитировал» и другие «объекты» его заведомо предвзятой критики, в частности, он выступил литературным редактором книги Ф. Лопухова «Шестьдесят лет в балете» (1966), где во вступительной статье воздал должное выдающемуся практику и теоретику хореографического искусства. Вспоминать о книге «Советский балет» он не любил, но и переписывать ее не стал, увлеченный новыми замыслами. Прошло немало лет, но аналогичных обобщающих трудов о первых десятилетиях советского балета не появилось, да и нет в них нужды — настолько обширный, можно сказать, исчерпывающий материал содержит книга. Практически рассказано обо всем, что появилось на балетной сцене Ленинграда и Москвы. Каждому спектаклю сопутствует история создания от замысла до воплощения. Непременно приводится либретто и подробное описание постановки с анализом музыки, хореографии, оформления, работ исполнителей; делаются выводы о достоинствах и недостатках балета.

О масштабе исследования можно судить по количеству рассмотренных балетов: 79 — в Москве и 77 — в Ленинграде². Разумеется, более обстоятельно и детально представлены самые значимые, удачные премьеры или, напротив, — спорные. Не оставлены без внимания первые балеты молодых театров в республиках Советского Союза, а также выпускные спектакли хореографических училищ и интересные работы самодеятельных танцевальных коллективов. Специальный раздел посвящен родившимся в 1930-е годы ансамблям народного танца; обширный информационный материал прослоен авторскими размышлениями о специфике балетного искусства, особенностях его драматургии, поэтики, о выразительных средствах, образно-содержательных ресурсах танца, искусстве исполнителей и т. п.

Теоретические положения книги не утратили значимости и сегодня, их можно считать вкладом в науку о балете, еще не получившую законченной системной базы. А вот оценка отдельных произведений, несущая явную печать времени, может вызвать сомнения. Пересмотр оценок, во многом ошибочных,

² Список постановок составлен А. Мовшенсоном.

продиктованных идеологическими установками эпохи, балетов «Три толстяка», «Аистенок», «Алые паруса», «Юность» предпринят Н. Кабачек в статье «Юрий Слонимский. Либреттология на службе идеологии: драматический опыт» [4, с. 36].

«Критические стрелы» можно направить и на другие высказывания Слонимского, но для этого нужен живой интерес к балетному искусству и, как минимум, достаточная профессиональная компетентность. Как метко заметил выдающийся балетмейстер Ю. Григорович, «книги Слонимского — не из тех, что бегло перелистываешь или прочитываешь всего один раз, чтобы потом на вечные времена поставить обратно в шкаф. Их перечитываешь помногу, всякий раз извлекая нечто новое, с интересом отмечая, как меняется восприятие написанного с ходом лет, по мере развития балетного театра» [5, с. 8]. Так что книга «Советский балет» Слонимского — это еще и своеобразная «точка отсчета» для понимания того, что происходило в балете в XX веке и происходит в наши дни. «Ни один историк отечественного балета не может обойтись без ссылок на этот труд», — утверждал Григорович [6, с. 6].

Видный деятель советского балета П. Гусев, сверстник и единомышленник Слонимского, писал: «Он прошел с советским балетом весь его путь, делил с ним радости и невзгоды, победы и поражения. Он писал историю балета и в то же время делал ее сам, ошибался и находил истину» [7, с. 5]. «Ценной, даже новаторской» назвал книгу Слонимского («...первую попытку осмыслить и систематизировать послереволюционное искусство...») современный балетовед А. Соколов-Каминский, посетовавший при этом на «устойчивую недооценку значимости этого уникального исследователя в истории отечественного балетоведения» [8, с. 132; 134].

Эту недооценку, хотя бы отчасти, исправляет издательство «Планета музыки», публикуя интереснейшую книгу, остающуюся еще и правдивым документом ушедшей эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
2. Слонимский Ю. Советский балет: материалы к истории советского балетного театра. М.-Л.: Искусство, 1950. 368 с.
3. Фокин М. Против течения: воспоминания балетмейстера. М.-Л.: Искусство, 1962. 639 с.
4. Кабачек Н. Л. Юрий Слонимский. Либреттология на службе идеологии: драматический опыт // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 165–173.

5. Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967. 258 с.
6. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов. Л.: Сов. композитор, 1984. 264 с.
7. Слонимский Ю. В честь танца / Предисл. П. Гусева. М.: Искусство, 1968. 371 с.
8. Соколов-Каминский А. Слонимский — родоначальник советского балетоведения // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 131–135.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu.* Puti baletmejstera Lopukhova // *Lopukhov F.* Shest'desyat let v baletе. М.: Iskusstvo, 1966. 368 s.
2. *Slonimskij Yu.* Sovetskij balet: materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra. М.-Л.: Iskusstvo, 1950. 368 s.
3. *Fokin M.* Protiv techeniya: vospominaniya baletmejstera. М.-Л.: Iskusstvo, 1962. 639 s.
4. *Kabachek N. L.* Yuriy Slonimskij. Librettologiya na sluzhbe ideologii: dramaticheskij opyt // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. 2019. № 36. S. 165–173.
5. *Slonimskij Yu.* Sem' baletnykh istorij. Л.: Iskusstvo, 1967. 258 s.
6. *Slonimskij Yu.* Chudesnoe bylo ryadom s nami. Zametki o petrogradskom baletе 20-kh godov. Л.: Sov. kompozitor, 1984. 264 s.
7. *Slonimskij Yu.* V chest' tanca / Predisl. P. Guseva. М.: Iskusstvo, 1968. 371 s.
8. *Sokolov-Kaminskij A.* Slonimskij — rodonachal'nik sovetskogo baletovedeniya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2. S. 131–135.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетмейстерского образования; rozanova5491@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rozanova O. I. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof, Prof. of the Choreographer Education Chair; rozanova5491@mail.ru

УДК 792.8

«СОЗДАТЬ ДРАМУ БОЛЬШИХ СТРАСТЕЙ И РОМАНТИЧЕСКИ СИЛЬНЫХ ХАРАКТЕРОВ»: К ИСТОРИИ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ БАЛЕТА «КОРСАР» НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНЕ¹

Сапанжа О. С.¹

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

Балет «Корсар» относится к важнейшим классическим балетам XIX века. В советский период этот балет продолжил свою сценическую судьбу на сценах советских театров, и история постановок «Корсара» в Ленинграде представляет особый интерес. В театре оперы и балета им. С. М. Кирова спектакль не был включен в репертуар с 1940 по 1973 год (до 1940 года шла версия балета постановки М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой, в 1973 году увидела свет редакция К. М. Сергеева). Тем не менее в этот период постоянно предпринимались попытки вернуть балет на сцену театра в обновленных редакциях. Материалы архивов Ю. И. Слонимского, Малого оперного и Кировского театров позволили восстановить историю возобновления постановки балета «Корсар», которая представлена в статье.

Ключевые слова: советский балет, балет «Корсар», Ю. И. Слонимский, П. А. Гусев, Малый оперный театр.

«TO CREATE A DRAMA OF GREAT PASSIONS AND ROMANTICALLY STRONG CHARACTERS»: RESTORATION OF *THE CORSAIR* BALLET IN LENINGRAD THEATERS

Sapanzha O. S.¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika Embankment, 48, Saint Petersburg, 191186, Russia.

The Corsair ballet is the most important classical ballet of the 19th century. This ballet continued its stage career on the stages of theaters during the Soviet period. The history of the productions of *The Corsair* in Leningrad is particular interest. The play was not included in the repertoire at the Kirov Theatre from the 1940s to 1973. The version of the ballet staged by M. I. Petipa, edited by

¹ Исследование выполнено за счет гранта ФГБОУ ВО РГПУ им. А. И. Герцена 4ВГ «Искусство и повседневность в интегративной системе современного образования».

A. Ya. Vaganova, was until 1940. The production by K. M Sergeev was staged in 1973. However, attempts to bring ballet back to the stage were constantly being made. The history of the restoration of the ballet is based on archival materials: the archives of Yuri Slonimsky, the Maly Opera and Kirov Theaters of Leningrad.

Keywords: Soviet ballet, *The Corsair* ballet, ballet libretto, Yuri Slonimsky, Peter Gusev.

Показанный впервые в 1856 году на сцене Большой Парижской оперы, а через два года в Петербургском Большом (Каменном) театре, «Корсар» вошел в золотой фонд балета. О значимости спектакля говорит количество его исполнений: так, в программе гастролей Театра оперы и балета им. С. М. Кирова 206-го сезона в Москве на сцене Большого театра (декабрь 1988 г.) указано, что исполняется 275-й спектакль со дня первого представления в 1858 году и 18-й спектакль постановки 1987 года [1].

Хореография и разбор отдельных танцевальных номеров классического спектакля XIX века на российской сцене находится в центре внимания балетоведения [2; 3], равно как и исследование хореографических решений «Корсара» в редакциях советских балетмейстеров.

В 1950–60-е годы «Корсара» ставили на разных сценах театров Советского Союза: Свердловского государственного театра оперы и балета им. А. В. Луначарского (либретто и постановка Н. Г. Гришиной), Воронежского государственного театра оперы и балета (либретто и постановка Д. М. Ариповой), Московского музыкального театра (постановка Н. Г. Гришиной) и др. Во второй половине XX века на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова спектакль в постановке Константина Сергеева² увидел свет в 1973 году, Петра Гусева³ — в 1987-м. Сегодня именно этот «Корсар» в оформлении Теймураза Мурванидзе и костюмах Галины Соловьёвой с успехом идет на сцене Мариинского театра. Между тем в истории театра был тридцатилетний период, когда этого спектакля в афише не было. Впрочем, это не означает, что театр не предпринимал попыток вернуть на сцену важнейший балет классического репертуара, и история этих попыток представляет самостоятельный сюжет в истории советского балетного искусства.

² Константин Михайлович Сергеев (1900–1992) — артист балета, балетмейстер, педагог (в 1938–1940, 1973–1991 — художественный руководитель Ленинградского хореографического училища), народный артист СССР (1957). В 1951–1955, 1960–1970 гг. главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

³ Петр Андреевич Гусев (1904–1987) — артист балета, хореограф, педагог, балетный теоретик. Народный артист РСФСР (1984), профессор (1973). В 1945–1950 гг. художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

Работа над восстановлением балета «Корсар» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова на рубеже 1940–50-х гг.

Классическая постановка «Корсара» М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой 1931 года исполнялась до Великой Отечественной войны. В сценарии были обозначены следующие авторы спектакля: «Либретто Сен-Жоржа и Мазилье по мотивам поэмы Байрона⁴; музыка Ад. Адана, Ц. Пуни и др. авторов. Постановка М.И. Петипа, возобновленная народной артисткой А. Я. Вагановой. Декорации художников Аллегри⁵, Суреньянц⁶, Ламбина⁷» [4, л. 30]. В начале 1941 года, видимо, обсуждались планы изменения спектакля: в материалах постановки «Корсара» из архива Мариинского театра есть лист с перечнем авторов балета и действующих лиц, вероятно, для печати программы (сверху есть рукописная резолюция: «В набор. 8 апреля 1937 г.»). В тексте значится: «Корсар. Балет в 4-х действиях. Постановка М. И. Петипа, возобновленная А. Я. Вагановой⁸». Внизу страницы — рукописная приписка: «Либретто написано неудовлетворительно. Заказать новый текст либретто Н. И. Носилу⁹ 16 января 1941 г.» [4, с. 19].

Первые попытки вернуть балет уже после войны на сцену в обновленном виде относятся к концу 1940-х. Основные вехи этого возвращения

⁴ «По мотивам поэмы» зачеркнуто и указано: «по Байрону».

⁵ Орест Карлович Аллегри (1866–1954) — российский театральный художник, итальянец по происхождению. Начиная с 1889 г., работал как помощник декоратора, а с 1908 года — как декоратор в дирекции петербургских Императорских театров, в 1909–1913 гг. — декоратор театра Литературно-художественного общества, с 1917 г. — главный декоратор Госактеатров.

⁶ Вардгес Акопович Суреньянц (1860–1921) армянский художник, скульптор, иллюстратор, и театральный художник.

⁷ Пётр Борисович Ламбин (1862–1923) — русский театральный художник. В конце 1890-х гг. — один из ведущих декораторов императорских театров.

⁸ «Возобновленная А. Я. Вагановой» заштриховано. В 1937 году А. Я. Ваганова подверглась критике и была снята с поста художественного руководителя балетной труппы театра.

⁹ Николай (Нил) Иванович Носилов (1887–1942) — балетовед, балетный критик. Активный защитник традиций академического искусства, оппонент реформаторских начинаний А. А. Горского. Публиковал статьи в «Еженедельнике петроградских государственных академических театров», «Жизни искусства». Записанные им воспоминания его матери (Е. О. Вазем) составили книгу «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра (1937)». Н. И. Носилов не успел составить новое либретто балета «Корсар», но и классический спектакль на сцену уже не вернулся.

можно уточнить на основе материалов Юрия Иосифовича Слонимского¹⁰, Мариинского, Михайловского театров, хранящихся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее — ЦГАЛИ СПб).

30 июня 1948 года директор Театра им. С. М. Кирова Н. А. Цыганов получил письмо из Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, в котором сообщалось, что Управление, ознакомившись с материалами по либретто балета «Корсар», разрешает заключить договор с Ю. И. Слонимским на новую редакцию либретто балета и с П. Э. Фельдт¹¹ на подбор и инструментовку музыки [4, с. 40].

В августе 1948 года составляется трудовое соглашение с Ю. И. Слонимским для сочинения нового сценария балета «Корсар» с использованием отдельных мотивов старого либретто [4, с. 41]. Вероятно, к этому моменту материалы достаточно длительное время уже были в работе (в частности, те, которые отправлялись в Управление музыкальных театров), так как сроки обозначены предельно сжатые: договор подписан 2 августа, а датой выполнения работ значится 15 августа 1948 года. Материалы из личного архива Ю. И. Слонимского подтверждают это предположение: первый рабочий вариант сценария датирован автором (от руки) 4 июля 1947 года [5, л. 1, об.]. В кратких пояснениях к этому первому варианту зафиксировано значительное количество музыкальных фрагментов, которые легли в основу спектакля М. И. Петипа. Кроме того, отмечается, что, имея отдельные сценические удаchi, балет обветшал и по сюжету, и по сценической интерпретации, и по музыке [5, л. 1]. Ю. И. Слонимский считал своей задачей, сохраняя лучшие куски прежнего спектакля, представить характеры нового типа — волевые и действенные [5, л. 1, об.], не меняя общую структуру балета (он оставляет четыре действия классической редакции спектакля). В распоряжении Ю. И. Слонимского оказывается записка, посвященная сценической истории балета «Корсар», составленная, по-видимому, в 1940-е, в которой кратко пересказывается содержание поэмы Байрона, утверждается, что либреттисты заимствовали из нее лишь «имена действующих лиц и общую, романтически-повышенную

¹⁰ Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978) — советский историк театра, балетовед, критик, драматург-либреттист, автор сценариев девяти спектаклей («Сказка о попе и о работнике его Балде», «Весенняя сказка», «Юность», «Семь красавиц», «Тропой грома», «Берег надежды», «Икар» и др.) и редакций ряда классических балетов. В ряде архивных документов имя обозначено как Юрий Осипович Слонимский.

¹¹ Павел Эмильевич Фельдт (1905–1960) — советский композитор, дирижер. С 1929 года — концертмейстер, в 1934–1941 гг. — дирижер Ленинградского Малого оперного театра. С 1941 г. — дирижер Ленинградского Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

характеристику персонажей» [4, л. 16]. При этом отмечается, что именно «Корсар» утвердил на балетной сцене более жизненную тематику в сравнении с предшествующим балетом эпохи Тальони с царством сильфид, дриад и бес-телесных духов [4, л. 16].

По мысли создателя нового либретто, в балете XIX века Конрад и Медора были неизменны в своих образах с первого эпизода. Любовь друг к другу у них задана, как заданы и отношения к другим персонажам. Об этом говорится и в записке, приведенной выше: Конрад — смелый искатель приключений, Медора — решительная от любви [4, л. 16]. Ю. И. Слонимский отмечает, что в своем сценарии он стремился показать, как герои встречаются и завое-вывають право на любовь в борьбе и испытаниях, пытался сделать их образы движущимися, развивающимися [5, л. 1, об.]. В пояснении к сценарию зафик-сированы и первые попытки перенести фокус в балете с пантомимы на та-нец: «Само собой разумеется, что сценическая функция главных персонажей коренным образом изменилась. И Конрад, и Бирбанто, и Медора действуют в танце, а не в пантомиме. Их танцевальная нагрузка центральная в спекта-кле» [5, л. 1, об.]. На действие в танце Ю. И. Слонимский указывает неодно-кратно (иногда рукописными пометами на тексте сценария). Некоторые сце-ны автор предлагает сохранить, (например: «Выход Сеида и приобретение Гюльнары — может быть старая музыка и сцена»), а некоторые переработать (например: «Рынок невольников. Разумеется, и в этом танце необходимы кор-рективы как в костюме, так и в движениях») [5, л. 24, об.].

Итак, можно утверждать, что над сценарием новой редакции балета «Корсар» Юрий Слонимский начал работать, как минимум, летом 1947 года. Через год, 16 июня 1948 года, сценарий был зарегистрирован в Управлении по охране авторских прав Ленинграда [5, л. 2, об.]. На одном из вариантов указаны даты работы над рукописью сценария: «с 4 июля 1947 по 4 апреля 1948 года» [6, л. 107, об.].

Возможно, предполагаемым постановщиком балета в конце 1940-х мог быть В. М. Чабукиани¹². В материалах дела есть крошечная рукописная за-писка (написанная рукой Ю. И. Слонимского, но без указания адресата): «Либретто “Корсара” направлено т. Чабукиани. 18 сентября 1948 года» [4, л. 46]. Кроме того, в самых первых набросках сценарных планов балета из личного архива Юрия Слонимского есть рукописные пометы с указанием Вахтанга Чабукиани. Например, в деле есть краткий музыкально-сценический план с надписью: «Для В. М. Чабукиани» [5, л. 24].

¹² Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910–1992) — советский артист балета, балет-мейстер, педагог. Народный артист СССР (1950). В 1941–1973 гг. возглавлял балетную труппу Тбилисского театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили.

Героизм и романтизм, а также преобладание танца над пантомимой как основные формулы нового балета (а Ю. И. Слонимский повторяет это в пояснениях к сценарию балета неоднократно) давали основания полагать, что постановщик «Лауренсии» — идеальная кандидатура для обновленной версии «Корсара». В музыкально-тематическом плане для В. М. Чабукиани сцена встречи с Конрадом представлена так: драматическая сцена на мотивах бури, борьбы. Может быть, здесь впервые появляется тема «корсарского военного танца» — своего рода лейтмотив спектакля. Важно, чтобы эта музыка была театрально-служебной по отношению к замыслу балетмейстера [5, л. 24]. Однако в дальнейшем имя В. М. Чабукиани в документах нигде не встречается. В конце 1940-х годов выдающийся танцовщик и балетмейстер работает в Тбилиси, в 1948 году ставит на сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили «Лауренсию», в 1949-м году — балет «Горда».

Интересен в первых набросках сценария подход к байроновской поэме. Ю. И. Слонимский задумывает обновленный балет как «драму больших страстей и романтически сильных характеров, подсказываемых байроновской поэмой» [5, л. 2, об.], отмечая, что авторы первых постановок заимствовали у Байрона лишь отдельные фабульные ходы, имена персонажей и некоторые их поступки. В обновленном либретто автор также отказывается от буквального следования Байрону, но, тем не менее, постоянно обращается к его поэзии, излагая сценическое действие. Например: «В увертюре буря. Возникает песня корсаров, быть может, та, которая имеется в поэме:

*С беспечными волнами в синем море
 Душа и мысль свободны на просторе.
 Пока есть буря, пенится волна —
 Везде наш дом, родимая страна.*

Это своего рода лейтмотив спектакля, который возникает снова в последнем акте. Быть может, звуки бури смешиваются со звуками боя» [5, л. 20].

И далее в сценарии автор постоянно прибегает к поэзии Байрона. При этом фрагменты поэмы берутся не формальными эпиграфами, как в сценарии балета М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой, где каждое действие начинается с цитаты, предвосхищающей действие, а для углубления характеристики героев.

Постановка балета, по-видимому, должна была начаться летом следующего года, во всяком случае, 14 октября 1949 года Ю. И. Слонимский отправляет заместителю театра П. Ц. Радчику¹³ заявление следующего содержания:

¹³ Петр Цезаревич Радчик (1918–1989) — театральный деятель, директор Ленинградского отделения Музыкального фонда СССР и издательства «Советский композитор», заместитель директора Малого оперного театра и театра им. С. М. Кирова.

«Прилагая при сем экземпляр сценария балета “Корсар”, принятого у меня художником балета П. А. Гусевым и постановщиком спектакля К. М. Сергеевым в июне 1949 года, прошу произвести со мной расчет согласно трудового соглашения, в силу которого выплата последних 25 % производится через год после заключения соглашения» [4, л. 48]. Как видно из заявления, постановка должна была осуществляться К. М. Сергеевым. С ним 7 июля 1949 года было заключено трудовое соглашение, согласно которому балетмейстер брал на себя обязательства осуществить постановку спектакля-балета «Корсар» на сцене театра. Согласно договору, работа должна была быть начата в сроки, обеспечивающие ее окончание не позднее 15 июня 1950 года, с таким расчетом, чтобы открытая премьера состоялась не позднее 16 июня 1950 года [4, л. 43]. Интересен шестой пункт договора. В первый послевоенный период спектакли ставились с большой экономией, а потому в договоре указано, что «при осуществлении спектакля балетмейстер обязуется максимально использовать подбор готовых костюмов, декораций, головных уборов, обуви, бутафории и реквизита, исходя из максимальных ассигнований на постановку в размере, предусмотренном сметно-финансовым расчетом» [4, л. 43]. Договора с художником в документах нет — возможно, предполагалось, что в спектакле будет использован только готовый реквизит и сценография, созданная еще художниками императорских театров.

Летом 1949 года идет активное обсуждение сценария балета. Ю. И. Слонимский создает проект сценического действия балета «Корсар» и отмечает, что он «обсужден с К. М. Сергеевым в заседаниях и встречах 31 мая, 10 июля, 12 июля 1949 года». [5, л. 27]. Надо отметить, что Ю. И. Слонимский выполнял задачи, выходящие за границы автора-составителя либретто. Он свои задачи осмыслял как полную сценарную реконструкцию балета, составлял перечень музыкально-тематических номеров, рекомендации по музыкальному оформлению спектакля [5, л. 46].

Так, например, в музыкально-тематическом плане есть рекомендации по работе с увертюрой: предлагается использовать увертюру Адана «Морской разбойник» или познакомиться с увертюрой Герольда к опере «Цампа»¹⁴ [5, л. 24]. Приведем в качестве еще одного примера описание начала третьего акта в сценарии и в музыкально-тематическом плане:

Сценарий. «Местность террасами спускается к далекому берегу. Сад гарема Паши. В глубине купальня. Жёны Паши купаются. Это медленный танец движения в глубину и обратно. Купание за тюлем в фонтанах или у каскада

¹⁴ Фердинан Герольд (1791–1833) — французский композитор, автор оперы «Цампа, или Мраморная невеста» (1831), один из авторов музыки балета «Тщетная предосторожность» (1828).

воды. Оно построено на пластических позировках обнаженных по видимости групп» [5, л. 21, об.].

Музыкально-тематический план. «Явление купания жён Сеида. Решение зависит от балетмейстера. Возможен чрезвычайно широкий выбор музыки из балетов Адана, а также из партитуры его ученика Делиба “Ручей”. Следует обдумать вопрос об использовании для этой сцены знаменитого вальса Делиба, который раньше шел в этом акте под названием “Оживленный сад”. Мне лично представляется, что прежняя его постановка неуместна, но необходимо применить сценический трюк внезапной живой перемены после его окончания (соображения выскажу лично художнику и постановщику). Купанье следует делать, используя огромный, ныне неизвестный театру, опыт иллюзионных купаний в старинных балетах (см. «Восстание в серале» в эскизах сцен в музее)» [5, л. 25, об.].

В деле также содержатся косвенные свидетельства, касающиеся дирижеров спектакля. 21 сентября 1949 года Н. А. Цыганов¹⁵ отправляет записку Е. А. Дубовскому¹⁶: «Как Вам известно, Вы будете дирижировать балетом «Корсар». Музыка к этому балету должна быть переделана. Эта работа поручается Вам. Как мне говорил К. М. Сергеев, он по этому вопросу тоже с Вами договорился. Прошу Вас приступить к этой работе» [4, л. 47]. Евгений Антонович Дубовский, в тот период дирижер Кировского театра, не смог выполнить эту работу, и в деле есть записка от 1 октября 1950 года, подписанная П. Гусевым: «Софья Алексеевна! Очень прошу передать либретто балета “Корсар” Слонимского нашей Таисии Ивановне для П. Э. Фельдт¹⁷» [4, л. 49].

Однако к 1950 году работы по возобновлению балета были, видимо, уже свернуты. Последние сведения о работе Ю. И. Слонимского над балетом вместе с К. М. Сергеевым относятся к весне 1950 года. Проект новой картины для балета «Корсар» (сцена, показывающая нрав Бирбанто как врага Конрада) содержит дату 3 апреля 1950 года и рукописную пометку: «Пошлю Сергееву 7 апреля» [5, л. 45]. После этого работа останавливается.

¹⁵ Николай Алексеевич Цыганов (1898–?) — директор Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в 1944–1951 гг.

¹⁶ Евгений Антонович Дубовский (1898–1962) — дирижер, заслуженный артист РСФСР (1940). В 1931–1962 гг. — один из ведущих балетных дирижеров Театра им. С. М. Кирова.

¹⁷ Имя Павла Эмильевича Фельдта (1905–1960), также дирижера Кировского театра, уже упоминалось в записке Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 30 июня 1948 года, в которой П. Э. Фельдту поручался подбор и инструментовка музыки [4, л. 40].

Работа над «Корсаром» в Малом оперном театре

Снова к работе над либретто балета Ю. И. Слонимский возвращается в 1954 году и уже в рамках подготовки спектакля на сцене другого ленинградского театра — Малого оперного. За основу были взяты все наработки сценариста рубежа 1940–50-х годов. Сделанные тогда пояснения к сценарию спектакля используются в текстах 1954 года.

Чтобы понять, какие именно идеи легли в основу спектакля Малого оперного театра, приведем в Приложении (см.: 43–47) Первую докладную записку Ю. И. Слонимского о реконструкции балета «Корсар» на сцене Кировского театра целиком (предположительная дата работы над запиской — 1950-й г.) [5, л. 38–44].

Четыре года спустя в кратком пояснении к сценарию балета Ю. И. Слонимский в усеченном виде повторяет текст докладной записки и уточняет авторские задачи с учетом изменившейся сцены постановки. Он отмечает, что условия Государственного академического Малого оперного театра (численность труппы, размеры сцены, ограниченные возможности техники феерических трюков), наряду с естественным желанием театра иметь свою редакцию балета, вынудили автора сценария перестроить задуманное им действие, отказаться от ряда картин и сцен, закономерных для четырехактного балета, каким был в течение столетия «Корсар». В итоге, как полагал Ю. И. Слонимский, балет приобрел простоту, стройность и масштабность изложения [5, л. 67–68]. Балет Малого оперного театра шел в 3-х действиях, 4-х картинах, но сам автор указывал на преемственность сценария, созданного для Малого театра, и сценария для Кировского театра, работа над которым велась в конце 1940-х годов: в конце либретто для Малого оперного театра указаны даты работы над сценарием: «1948–1954 гг. Ленинград» [7, л. 6].

Эту же преемственность можно обнаружить в брошюре, изданной Малым оперным театром после премьеры. В вводной статье «От театра» указано, что театр не может сегодня мириться с существенными изъянами фабулы старого либретто этого балета. Неприемлемо и попури из сочинений одиннадцати композиторов, в какое со временем из-за включения в партитуру вставных номеров превратилась музыка известного французского композитора Адана. За столетие одни сценические эпизоды устарели, другие оказались использованными в других спектаклях. Нуждается, по мысли авторов, в пересмотре и система образного раскрытия фабулы, основанная раньше преимущественно на пантомиме: советский театр стремится разворачивать действие средствами самого танца [10, с. 5]. Далее говорится о задачах, которые были поставлены перед авторами новой редакции балета: обосновать поступки действующих лиц благородными мотивами, очистить музыку от инородных вставок. Указывается и на то, что еще Пушкин писал о невозможности прямого

воплощения на сцене поэмы Байрона, а потому перед авторами ставилась задача передать романтический колорит его восточных поэм и найти в них мотивировку действий героев, которая придавала бы основному конфликту большую содержательность [10, с. 6].

Итак, как видно, все основные принципиальные положения, касающиеся постановки обновленной редакции балета, которые Ю. И. Слонимский сформулировал в рамках работы над постановкой спектакля в Кировском театре, теперь были взяты на вооружение и представлены на сцене Малого оперного театра.

В пояснениях к сценарию уже обозначены имена членов коллектива, которому предстояла работа над балетом, и он не изменился в дальнейшем: «...ниже излагается сравнительно краткое содержание сценария, согласованное 10–11 сентября с П. А. Гусевым, Е. М. Корнблитом¹⁸ и С. Б. Вирсаладзе¹⁹» (см.: илл. 1).

Сокращение балета привело к изъятию сцены во дворце Сеид-паши и сюжетному объединению третьего и четвертого актов. Развитие действий в сценариях балетов 1931, 1948 и 1955 годов можно представить следующим образом:



Илл. 1. «Корсар». Балет в 3-х действиях, 4 картинах. Ленинград. 1956.
Фото из брошюры

¹⁸ Евгений Михайлович Корнблит (1908–1969) — советский дирижер, заслуженный артист РСФСР (1957). В 1944–1969 гг. был дирижером Малого оперного театра и автором аранжировок ряда балетов. Помимо «Корсара», Е. М. Корнблит готовил к постановке на сцене театра балет «Сольвейг» на основе музыки Э. Грига, в 1958 году был поставлен балет «Гаврош», музыка для которого была создана Е. М. Корнблитом совместно с Борисом Леонидовичем Битовым (1904–1979) [11]. В программе того же театра (с начала 1990-х — Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского) список тот же, что и в современных постановках, но с указанием на имя редактора партитуры: «...музыка А. Адана, Ц. Пуни, Л. Делиба, Р. Дриго, П. Ольденбургского в редакции Е. М. Корнблита» [12].

¹⁹ Симон Багратович Вирсаладзе (1908–1989) — советский театральный художник, сценограф, живописец, педагог. Главный художник Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова в 1940–1962 гг. Академик Академии художеств СССР (1975), народный художник СССР (1976).

Таблица. Сравнительный анализ сценариев балетов

Сценическое развитие балета по действиям. Редакция А. Я. Вагановой (1931). ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 413. Л. 20–26. Приводится в сокращении.	Перечень музыкально-танцевальных номеров реконструированного балета, предложенных Ю. И. Слонимским при работе над обновленной редакцией (1948). ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 110. Л. 46–48. Приводится полностью.	Сценарный план, предложенный Ю. И. Слонимским при постановке балета на сцене Малого оперного театра (1956). Брошюра Малого оперного театра. Л. 1956. С. 33–41. Приводится полностью.
	Интродукция. Буря. Отзвуки боя.	Пролог. Буря на море. Гибнет корабль корсаров.
Действие первое	I Акт	I Акт
Торговая площадь восточного города. Входит Конрад — предводитель корсаров, влюбленный в Медору, воспитанницу купца Исаака Ланкидема. Медора, увидев Конрада, бросает ему букет, чем выражает согласие на свидание. Из глубины площади приносят на носилках Сеид-пашу. Танец невольниц. Исаак предлагает Медоре показать свое искусство, и та начинает танец. Танец корсаров. В разгар танцев начинается нападение на дом купца, во время которого Конрад похищает Медору. Корсары расхищают вещи и золото Исаака, уводят с собою его самого и всех его невольниц.	1-я картина. Деревушка на берегу моря. Танец девушек, чинящих сети. Выход Медоры с девочками. Танец-игра детей в войну греков с турками. Волны выбрасывают Конрада, он без чувств, помощь ему Медоры. Вариация Конрада — воспоминание о бое, жажда схватки. Сообщение о приближении турецкого отряда. Конрада прячут в подземелье. Турки ищут беглеца, захватывают девушек во главе с Медорой и отплывают. Горе крестьян, рыбаков, клятва мести мужчин. Конрад объединяет их вокруг себя.	1-я картина. Берег моря. Спасение Конрада и Али. Танец Гюльнары с подругами. Вариация Медоры. Танец Медоры, Гюльнары и подруг. Сцена Медоры и Конрада. Вариация Конрада. Появление турецких солдат и Ахмета. Захват девушек в неволю.
	2-я картина. Рынок в турецком городе. Реклама «живого товара» — сюита разнохарактерных танцев. Выход и танец Конрада, переодетого турецким офицером. Приезд военного корабля. Выход правителя города — Сеид-паши. Вывод и осмотр пленниц. Дуэт Медоры и Паши. Горе и гнев Медоры при виде Конрада. Покупка Медоры пашой. Действенное па Конрада, Медоры и торговца Ахмета. Конрад шепчет Медоре слова надежды.	2-я картин. Рынок невольниц. Прибытие корабля. Аукцион невольниц. Выход Сеид-паши. 1-й танец невольниц. 2-й танец невольниц. Дуэт Гюльнары и Ахмета: выход, адажио, вариация Ахмета, вариация Гюльнары, кода. Выход и вариация Медоры Торг за Медору. Освобождение и бегство рабов и невольниц.

	Нападение рыбаков, примкнувших к Конраду, на турецких солдат. Пляска корсаров. Уход корсаров с Медорой и девушками.	
Второе действие	II Акт	II Акт
Грот гористого острова, служащего убежищем корсарам. Конрад приводит сюда Медору. Выбегает невольник-танцор, и Медора танцует с его покорною поддержкой. Невольницы обращаются с мольбой к Конраду, прося отпустить их. Тот готов это сделать, но Бирбанто протестует, заявляя от себя и своих товарищей претензии на них. Воинственный танец корсаров. Медора и танец «маленького корсара». Конрад объявляет невольницам, что они свободны, Бирбанто бросается на него с ножом. Конрад перехватывает его руку, уходит с Медорой. Бирбанто придумывает план усыпления Конрада отравленным цветком. Конрад падает в глубоком обмороке. Медору похищает Бирбанто, но она оставляет записку в руке Конрада. Очнувшись, Конрад читает записку и видит грот, покинутый всеми.	Развалины древнего замка, приют корсаров на острове. Корсары коротают время в отсутствие Конрада. Экспозиция Бирбанто — начальника в отсутствие Конрада. Пушечный выстрел возвещает о приближении корсаров. Оживление. Появление корсаров и их рассказ о неудачном бое и гибели Конрада. С трудом скрываемая радость Бирбанто. Бирбанто становится предводителем, велит в свою честь угостить корсаров вином. Танцы пьяного веселья. Все погружаются в хмельной сон. Тревога. Вдали виден корабль. Корсары берутся за оружие. При полном замешательстве Бирбанто появляется Конрад с рыбаками, девушками и Медорой. Большое действенное па: Конрад показывает свои владения. Он благодарит своих спасителей, предлагает желающим вернуться в деревню, предлагает дать им судно и наградить драгоценностями. Бирбанто и его сообщники возмущены. Сцена столкновения с Конрадом. Приказ Конрада выполняется, прощанье с уезжающими. Медора остается. Восторг Конрада. На сцене одна группа корсаров во главе с Бирбанто. Бирбанто замышляет измену и месть Конраду. Сговор с Ахмедом о снотворном зелье и похищении Медоры. Любовная идиллия Конрада и Медоры. Танцевальный романс (баркаролла) в честь Конрада и любви.	3-я картина. Грот корсаров. Возвращение Конрада. Танец Бирбанто и его приятелей. Танец Конрада и корсаров. Трио Конрада, Медоры и Али: адажио, вариация Али, вариация Медоры, кода. Сцена благодарности. Протест Бирбанто. Столкновение Конрада и корсаров. Заговор. Дуэт Медоры и Конрада. Сцена Медоры и заговорщиков. Финал.

	Усыпление Конрада и похищение Медоры. Али будит Конрада и рассказывает о похищении Медоры Ахмедом. Драматическая сцена гнева и горя Конрада.	
Действие третье	III Акт	III Акт
Открытый зал дворца Сеид-паши с видом на Босфор. Одалиски танцуют вместе с любимицей Сеид-паши — Гюльнарой. Исаак вводит Медору, желая продать ее, но паша шепчет зрителю, чтобы он расплатился с ним тумакми. Чтобы развеселить Медору, Сеид-паша распоряжается принести ящики с богатыми тканями, но Гюльнара, озорничая, закрывает ящики и преподносит платок главной жене Сеид-паши. Смотритель докладывает о приходе монахов. Это переодетые корсары во главе с Конрадом. Начинаются танцевальные развлечения. После танцев трех одалисок исполняется вставное адажио, затем вальс и, наконец, большая танцевальная сцена с участием Медоры, изображающая оживленный сад. По окончании этой сцены корсары снимают капюшоны, разгоняют слуг и пашу. Конрад пытается убить Бирбанто, но промахивается, и тот бежит. Возвратившийся Сеид-паша со стражей вынуждает бежать из дворца Конрада с Медорой.	Дворец Сеид-паши. Танцы жён в купальне. Доклад Сеиду о налете корсаров и их исчезновении с Медорой. Ярость паши. Гюльнара старается развеселить пашу. Появление Ахмета с Медорой. Сцена и танец мнимых соперниц — Медоры и Гюльнары. Прибытие пилигриммов из Мекки — переодетых корсаров. Восточный дивертисмент в честь гостей. Во главе танцующих Гюльнара. Большое действенное па Медоры, Конрада и Гюльнары, Паши, Бирбанто, Ахмета и др. Оно начинается исполнением романса (баркароллы) любви из второго акта. Нападение корсаров на дворец, их первоначальный успех. Опознание Медорой Бирбанто как похитителя и разоблачение его измены. Бирбанто, перешедший на сторону турков, организует разгром корсаров. Конрад в плену, паша велит его казнить.	4-я картина. Корабль Сеид-паши. Сеид-паша и его гарем. Появление Ахмета, Бирбанто и Медоры. Танец Гюльнары и паши. Тревога. Выход дервиша. Праздник в честь дервиша: танец с попугаями, трио — выход, вариации, кода. Вальс. Вариация четырех танцовщиц. Вариация Гюльнары. Общая кода. Танец Медоры. Разоблачение и плен Конрада. Сцена подкупа часового. Свидание Медоры и Конрада. Появление Бирбанто и Сеид-паши. Нападение корсаров. Поединок Конрада и Бирбанто. Казнь Бирбанто. Танец корсаров.
Четвертое действие	IV Акт	
Открытое, бурное море. На палубе находятся Конрад с Медорой и прощенный Конрадом Бирбанто. Корсары приветствуют танцующую на палубе Медору. Бирбанто, затаивший злобу на Конрада, пытается его застрелить, но на этот раз расплачивается за все своей жизнью, т. к. Конрад выбрасывает его за борт.	1-я картина. Покои паши Награждение отуречившегося Бирбанто и подготовка к казни Конрада. Танец Медоры с пчелой. Похищение ключа от темницы Конрада и убийство паши. 2-я картина. Темница Конрада Сцена издевательств над Конрадом. Тщетные усилия вырваться.	

Буря разрастается и переходит в шторм. Судно, разбившись, тонет. Когда ветер стихает, то Луна освещает две фигуры, спасшиеся на обломках корабля, — это Медора и Конрад. Вдали виднеется маяк — значит, они спасены.	Танец корсаров и Конрада, наплавающего решимость драться. Освобождение Конрада Медорой, Али и корсарами. 3-я картина. Буря на море. Турецкие фелюги берут корсарский корабль на abordаж. Бой. Единоборство Конрада с изменником Бирбанто. Турки захватывают корабль корсаров. Али взрывает его.	
	Апофеоз. Волны прибывают героев к берегу у деревни Медоры.	Финал. Корабль начинает движение вперед к новым берегам.

Как видно, сценарий подвергся сокращениям, которые, тем не менее, Ю. И. Слонимский не считал критическими для развития действия. В мае 1955 года планово-финансовый отдел Главного управления театров и музыкальных учреждений Министерства культуры СССР утвердил смету на постановку балета в 380 тыс. рублей [8, л. 1]. 31 мая 1955 года на сцене Малого оперного театра прошла премьера, предвосхищая которую газета «Правда» опубликовала небольшую заметку «Возобновление “Корсара”». Литературный сотрудник театра Х. Шарафутдинова отмечает в ней: «Наш театр задался целью реконструировать балет, использовать при этом все лучшее, что есть в старинном балете, в его сценарии, музыке, режиссуре, хореографии, и убрать из спектакля все устаревшее. Необходимо было сложить из разрозненных кусков старого спектакля целое новое, которое отвечало бы возросшим требованиям советского зрителя» [9, л. 1].

При составлении сценарных планов балета в конце 1940-х годов Ю. И. Слонимский настаивал на том, что единственным композитором балета является А. Адан, и в программе Малого оперного театра 1956 года значится «музыка А. Адана в редакции Е. М Корнблита» [10, с. 26].

Интересно и обозначение постановщиков спектакля. В программе премьерного спектакля 1955 года читаем: «Постановка заслуженного артиста РСФСР балетмейстера П. А. Гусева. Отдельные сцены и танцы поставлены Ж. Перро и М. Петипа» [12, с. 1]. В документе из архива Кировского театра с описанием намеченной постановки от 6 июля 1973 года напечатано следующее: «Постановки М. И. Петипа в новой режиссерской редакции К. Сергеева». Эти слова зачеркнуты и поверх написано: «Балетмейстер-постановщик К. Сергеев. Отдельные сцены и танцы сохранены в постановке М. И. Петипа» [13, л. 15].

Художником спектакля на сцене Малого оперного театра стал Симон Багратович Вирсаладзе (1908–1989) — выдающийся сценограф, который к моменту постановки «Корсара» был автором декораций и костюмов целого ряда значимых постановок. В целом его сценография еще не несет отпечатка



Илл. 2. С. Вирсаладзе. Эскизы костюмов к балету «Корсар». Малый оперный театр



Илл. 3. С. Вирсаладзе. Эскиз костюма к балету «Корсар». Малый оперный театр

будущего стиля мастера, но некоторые эскизы костюмов уже отсылают к будущему шедевру художника — балету «Легенда о любви» (1961).

В 1956 году Малым оперным театром была издана брошюра со статьей Ю. И. Слонимского «Из сценической истории балета “Корсар”», кратким содержанием балета и фотографиями ключевых исполнителей и сцен 2-го и 3-го актов. Костюмы на фотографиях в целом повторяют эскизы: они достаточно подробные, пышные, несущие отпечаток восточной экзотики. Однако некоторые работы, созданные С. Б. Вирсаладзе, пожалуй, превосходят воплощенные костюмы и предвосхищают будущие сценические удаchi мастера [8]. В костюмах, разработанных для сцен невольничьего рынка и дворца паши, можно угадать будущие костюмы придворных царицы Мехмене-Бану и элементы костюма, которые чуть позже С. Б. Вирсаладзе создаст для Визиря. Отточенного минимализма в них пока нет (но и балет не предполагал элементов минимализма), но есть общий почерк автора, который скоро превратится в самостоятельный сценографический метод (см.: илл. 2; 3).

Итак, первые попытки вернуть отредактированную версию балета «Корсар» на сцену ленинградских театров относятся к концу 1940-х. С 1947 года над сценарием спектакля работал Ю. И. Слонимский. Возможным балетмейстером балета мог стать В. М. Чабукиани. К. М. Сергеев в 1949–50-х годах работал над постановкой балета, однако позже, в 1973 году, представил свое либретто и хореографическую версию спектакля. В 1954 году к работе над постановкой балета «Корсар» приступает Малый оперный театр, и Ю. И. Слонимский возвращается к либретто, уточняя, сокращая и переделывая его с учетом специфики театра. Премьера балета, состоявшаяся в 1955 году, стала новой точкой отсчета в жизни классического балета на сцене ленинградских театров во второй половине XX века.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Первая докладная записка Ю. И. Слонимского
о реконструкции балета «Корсар» на сцене Кировского театра

Балет «Корсар» (музыка Адольфа Адана) впервые поставлен Ж. Мазилье на сцене Парижской оперы в январе 1856 года.

9 января 1858 года состоялось первое представление этого балета на сцене Петербургского Большого театра в сценической редакции Ж. Перро. Десятилетием позже постановка Перро была развита в танцевальном отношении М. Петипа, в редакции которого балет и дошел до наших дней. «Корсар» — репертуарный спектакль ряда советских театров. Об его успехе можно судить по следующим цифрам. С 1859 по 1881 г. балет выдержал на сцене Мариинского театра 83 представления, а с 1899 по 1931 — 118 представлений; при этом за 14 сезонов после 1917 г. балет был показан 69 раз. Чем же объясняется столь большой интерес к нему многих поколений русских зрителей?

Для начала приведем оценку юного Н. А. Римского-Корсакова, видевшего балет впервые на премьере в Петербурге. С большим увлечением будущий композитор описывал феерические моменты и хореографические сцены балета. Особенно сильное впечатление произвела на него последняя картина, изображающая бурю и гибель корсарского корабля: «Вы не можете себе представить, — писал он родителям, — да и мудрено вообразить себе это зрелище, так оно натурально. Небо кровавого цвета, потом заволакивается тучами, солнце заходит, делается темно, подымается буря, корабль так и качает... наконец волны становятся огромного размера, мачты ломаются, гром, молнии озаряют горизонт. Корабль погружается мало по малу и исчезает вскоре совсем». И далее, говоря о партитуре Адана: «К тому же музыка играет бурю. Волторны делают завывание ветра, а кларнеты, флейты и прочее крики погибающих так натурально (ибо люди молчат)». В воспоминаниях К. С. Станиславского о посещениях в детстве Большого театра впечатления от «Корсара» занимают много места: «... бушующее море из крашенного холста, тонущий бутафорский корабль... заставляли меня краснеть, бледнеть, обливаться слезами, холодеть, особенно когда похищенная балетная красавица молила страшного корсара отпустить ее на волю». Члены семьи Станиславского также вспоминали, как сильно врезался в их детскую память «Корсар», сцены из которого они воспроизводили в своем домашнем кукольном театре.

«Корсар» рассматривался прогрессивными деятелями русского театра, балетного в частности, как своего рода образец реалистического наследия. Немалую роль в этом заслуженном успехе сыграл композитор Адольф Адан. Столетие со дня его смерти мы будем отмечать в том же году, что и столетия со дня первой постановки «Корсара» — в мае 1956 года.

Известно, как высоко ценил творчество Адана П. И. Чайковский. Особенно он любил балет Адана «Жизель», называя его перлом поэзии, музыки и танца. Известно, что всякий раз, когда Чайковский готовился к сочинению балетной музыки он усердно читал и перечитывал партитуру «Жизели». При первом же приезде в Париж Чайковский посетил вдову Адана в знак глубокого уважения симпатичной творческой личности композитора и к его музыке. Следует отметить, что Адану принадлежат сочувственные статьи о русской музыке, напечатанные в 1840 г., что им была написана специально для русской сцены партитура балета «Морской разбойник». Щедрый мелодический дар Адана, обстоятельность, простота и драматическая выразительность его музыки, театральность и танцевальность, ставшие законами творчества, успешное решение проблемы музыкально-хореографического образа — все это не раз отмечалось русскими композиторами и музыкальными критиками как выдающееся для своего времени достижение Адана. Ряд страниц партитуры «Корсара» по праву причислен к классическому наследию балетного театра: таков, в частности, 2-й акт.

Наряду с музыкальными достоинствами «Корсар» привлекал и сценическими. «Это балет ... с драматичным и разнообразным действием... В либретто сохранилось кое-что от поэмы Байрона, некоторое лирическое и эпическое дуновение. ...За пантомимой ощущается идея, а идея ничего не может испортить, даже в балете...» Приведенный отзыв Готье дает сравнительно верную оценку парижского спектакля.

Байроновское звучание ряда эпизодов не могло не привлечь симпатий зрителя, хотя Мазилье и Сен-Жорж (либретист и балетмейстер) не ставили перед собой воплощения идей литературного первоисточника. В русской редакции Перро байроновские мотивы усилились. Романтически-возвышенная любовь героев, борьбу за которую они вели на протяжении спектакля, бурные столкновения, мелодраматические ситуации, разнообразие феерических эффектов, органически живущих в действии, составляли поэтическую силу балета. Особенно хороши массовые сцены и лирические эпизоды, проникнутые героикой. Режиссура Перро этих эпизодов до сих пор считается образцовой. Отметим, к месту, что феерические приемы «Корсара», которыми восторгался Римский-Корсаков, верно служат сегодня в картине наводнения балета «Медный всадник».

Однако достоинства музыки и хореографии «Корсара» соседствуют с разительными и нетерпимыми недостатками.

В пору, когда создавался «Корсар», французский балетный театр уже вырождался в зрелищно-развлекательную феерию с танцами, для которых сюжет, сценарий служили всего лишь благовидными предлогами. Неудивительно, что в постановке «Корсара» было много сомнительной экзотики и откровенно вставных дивертисментов, ради которых попиралась элементарная логика

музыкальной драматургии. В частности, по прихоти Наполеона III за десять дней до премьеры весь спектакль был грубо перекроен с резким ухудшением сюжетов и образов. Наплевательство при этом на музыку было столь велико и нетерпимо, что Адан вынужден был защищать свою репутацию. Он выступил в печати с грустно-ироническим рассказом о мытарствах частного музыканта в Гранд Опера, который не узнает своего детища в наспех скроенной, чуть ли не симпровизированной партитуре. К несчастью, намерение Адана доработать музыку и поднять балет в целом не могло быть выполнено: через несколько месяцев после премьеры «Корсара» он внезапно умер.

Это обстоятельство сыграло роковую роль в дальнейшей сценической судьбе спектакля. Когда год спустя Перро начал постановку «Корсара» на русской сцене, ему пришлось обратиться к Пуни, который присочинил ряд танцевальных номеров и, как утверждали современники, даже оркестровал или переоркестровал весь балет. Почин в разрушении партитуры Адана был быстро развит: достаточно сказать, что сегодня в музыке «Корсара» имеются вставки 11 композиторов — Пуни, Минкуса, Делиба, Дриго, М. Иванова, И. Чекрыгина, Шопена (так!) и даже ... принца Ольденбургского.

Сказанное дает представление как о классической ценности этого произведения, так и о нетерпимых (особенно в советском театре) изъянах его. Устранить эти изъяны — создать драматургически целостный спектакль, создать драматургически целостную партитуру Адана, усилив при этом байроновское звучание оркестра и сцены, — такова задача, завещанная нам самими авторами. Необходимость реконструкции «Корсара» назрела уже давно.

Казалось бы, чего проще — взять и приблизить балет к одноименной поэме. Но еще Пушкин писал: «Что мы подумаем о писателе, который из поэмы “Корсар” выберет один только план, достойный нелепой испанской повести?» Спрашивается: что в байроновской поэме его поразило — неужели план? ... И Пушкин делал вывод: драматическая часть в его поэмах ... не имеет никаких достоинств. Сила байроновской поэзии, по его мнению, в «бездне мыслей, чувств, картин», которые не в фабуле первоисточника, а в его внутреннем содержании.

Чтобы усилить байроновское звучание балета, необходимо обратиться именно к содержанию поэмы — к ее мыслям, чувствам, картинам, не претендуя на внешнее сходства поэмы и балета. Дабы это удалось, надо иметь в виду байроновский подтекст — реальный смысл той освободительной борьбы, которую вели против захватчиков жители средиземноморского архипелага и побережья — албанцы, греки и др. Конечно, это может быть сделано лишь в рамках возможностей старинного балета и его музыки; они предопределили границы сюжетного обновления балета. В меру этих возможностей мы стремимся создать драму больших страстей и сильных характеров, где поступки героев были бы продиктованы не узко-личными, эгоистическими

интересами, а интересами свободы и счастья близких, интересами борьбы против насильников-захватчиков.

Пронизать спектакль сквозной темой, наполнить эпизоды внешнего действия внутренним содержанием, вложить в поступки действующих лиц благородные побудительные мотивы, усилить в сценических образах черты байроновских образов — таков перечень задач авторов реконструкции. Помимо всего, необходимо внести существенные изменения и в образную систему спектакля: к этому стремились на русской сцене Перро и последующие обновители балета. В парижском спектакле сферы пантомимы и танца были разобщены: танец по преимуществу украшал действие, тогда как пантомима его воплощала. В силу этого, а также в силу отсутствия танцовщиков, главные действующие лица — мужчины, были лишены танца и лишь мимировали свои роли.

В реконструированном спектакле сферы пантомимы и танца будут слиты, персонажи «заговорят» прежде всего «языком» танца.

В результате капитальной драматургической переработки прежнего сценария от него сохранились только лучшие ситуации, которые приобрели новый смысл. В реконструированном балете будут три совершенно новые картины (1-я картина 1-го акта и 1-я и 2-я картины 4-го актов), коренным образом изменится содержание 2-й картины 1-го акта (бывшей 1-й) и 3-го акта. Лучший в драматургическом отношении 2-й акт и тот подвергается существенной переработке. Последняя картина балета, ранее служившая чистой феерии (буря и гибель корабля), теперь будет развязкой сюжета: турецкие фелюги под командованием изменника Бирбанто берут на абордаж корабль Конрада. Силы неравны, корсары обречены на гибель. Тогда Конрад казнит предателя Бирбанто и взрывает пороховую камеру. Занавес падает, освещая плот, плывущий к родному берегу: на плоту герои и их друзья.

Эти коренные изменения сюжета являются не плодом фантазии авторов реконструкции: они подсказаны, прежде всего, изучением музыкальных архивов Адана. Нам удалось найти ряд произведений композитора, посвященных схожим темам и даже близким по сюжету к «Корсару». Нам посчастливилось раскрыть историю балета «Морской разбойник», сочинявшегося Аданом в Петербурге. Написанный по мотивам «Бахчисарайского фонтана» балет этот изобилует драматическими сценами, представляющими большой интерес в музыкально-сценическом отношении; они будут использованы в обновляемой партитуре «Корсара».

Сочинение нового сценария повлечет за собой следующую работу автора музыкальной редакции балета:

1. Изучить все произведения Адана и отобрать из них материал, необходимый в связи с новым сценарием.

2. Поскольку не существует партитуры и клавира «Корсара» (есть только оркестровые партии и «репетитор» для двух скрипок), составить по голосам

партитуру всех номеров Адана из старого балета, который войдут в новую редакцию.

3. Оркестровать всю музыку балета в новой редакции, учитывая особенности Адана.

4. Сочинить оригинальную музыку в манере и стиле Адана для тех сцен, которые требуются по новому сценарию и для которых не найдется музыки у Адана.

5. Сочинить и инструментовать связки между особыми номерами Адана.

6. Аранжировать клавиш балета на основе новой партитуры (без него невозможна репетиционная работа).

Новая хореографическая экспозиция следует изложенным выше принципам балета и одновременно решает специфически-постановочные задачи. Они будут особо доложены театру автором новой хореографической редакции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корсар: программа спектакля 13 декабря 1988 года. Л.: Академ. театр им. С. М. Кирова, 1988.
2. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–79.
3. Федорченко О. А. Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX в. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 94–101.
4. Переписка с Ю. Слонимским о написании нового либретто к балету «Корсар» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 413.
5. Архив Ю. И. Слонимского. Драматургическая обработка сценариев: рукопись. Автограф. Машинопись с авторской правкой // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 110.
6. Слонимский Ю. «Корсар». Всесоюзное отделение по охране авторских прав // ЦГАЛИ СПб. Ф. 367. Оп. 2. Д. 139.
7. Либретто балета Ю. Слонимского «Корсар», принятого к постановке в 1955 году. Малый оперный театр. Литературная часть // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 3. Д. 45.
8. Смета на постановку балета «Корсар». Малый оперный театр // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 3. Д. 50.
9. Возобновление «Корсара». Архив Ю. И. Слонимского // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 429.
10. Корсар. Балет в 3-х действиях, 4 картинах: брошюра. Л.: Ленинград. гос. ордена Ленина академ. Малый оперный театр, 1956. 46 с.
11. Томпакова О. М. Б. Битов и Е. Корнблит. Гаврош. Балет в 3-х действиях, 5 картинах: брошюра. Л 1959. 15 с.
12. Корсар. Балет в 3-х действиях, 4 картинах с прологом: программа спектакля. Малый оперный театр. Л. 1955. 12 с.
13. «Корсар». Договоры, переписка, краткое содержание. 1972–1973. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 9. Д. 116.

REFERENCES

1. Korsar: programma spektaklya 13 dekabrya 1988. Izdanie L.: Akadem. teatr im. S. M. Kirova, 1988.
2. Burlaka Yu. P. Grand pas iz baleta «Paxita» i grand pas «Ozhivlenny`j sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel`ny`j analiz // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 69–79.
3. Fedorchenko O. A. Balet «Korsar»: e`volyuciya partii Medory` v XIX v. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 94–101.
4. Perepiska s Yu. Slonimskim o napisanii novogo libretto k baletu «Korsar» // CzGALI SPb. F. 337. Op. 1. D. 413.

5. Arxiv Yu. I. Slonimskogo. Dramaturgicheskaya obrabotka scenariyev: rukopis` . Avtograf. Mashinopis` s avtorskoj pravkoj // CzGALI SPb. F. 137. Op. 1. D. 110.
6. *Slonimskij Yu.* «Korsar». Vsesoyuznoe otделение po oхrane avtorskix prav // CzGALI SPb. F. 367. Op. 2. D. 139.
7. Libretto baleta Yu. Slonimskogo «Korsar», prinyatogo k postanovke v 1955 godu. Maly`j operny`j teatr. Literaturnaya chast` // CzGALI SPb. F. 290. Op. 3. D. 45.
8. Smeta na postanovku baleta «Korsar». Maly`j operny`j teatr // CzGALI SPb. F. 290. Op. 3. D. 50.
9. Vozobnovlenie «Korsara». Arxiv Yu. I. Slonimskogo // CzGALI SPb. F. 137. Op. 1. D. 429.
10. Korsar. Balet v 3-x dejstviyax, 4 kartinax: broshyura. L.: Leningrad. gos. ordena Lenina akadem. Maly`j operny`j teatr, 1956. 46 s.
11. *Tomпakova O. M.* B. Bitov i E. Kornblit. Gavrosh. Balet v 3-x dejstviyax, 5 kartinax: broshyura. L. 1959. 15 s.
12. Korsar. Balet v 3-x dejstviyax, 4 kartinax s prologom: programma spektaklya. L. 1955. 12 s.
13. «Korsar». Dogovory`, perepiska, kratkoe sodержanie. 1972–1973. Teatr opery` i baleta im. S. M. Kirova // CzGALI SPb. F. 337. Op. 9. D. 116.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сапанжа О. С. — д-р культурологии, проф.; sapanzha@mail.ru
SPIN-код: 6063-7030;
Author ID: 429499;
ORCID: 0000-0001-7874-253

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sapanzha O. S. — Dr. Habil. (Art), Prof.; sapanzha@mail.ru
SPIN-код: 6063-7030;
Author ID: 429499;
ORCID: 0000-0001-7874-253

РОЛЬ ПЕРВЫХ ЧУВАШСКИХ ВЫПУСКНИКОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО
БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

*Смирнова М. Ю.*¹

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

В статье предпринята попытка осмыслить деятельность выпускников первого «чувашского набора» Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой 1957 года. Для анализа предмета исследования использованы культурно-исторический, фактологический, опросный методы (интервью с выпускником 1966 года Ю. Свинцовым). Это позволило воссоздать ключевые события, повлиявшие на формирование профессионального музыкального театра. Уточняются истоки национального балета республики, восходящие к самодеятельной студии при Чувашском академическом драматическом театре, дальнейшие прогрессивные изменения после возвращения выпускников на родину в 1966 году. Отмечается трансформация непрофессиональной труппы в профессиональный коллектив, который на данный момент имеет исторический статус для балета республики. Сделан вывод о бережном отношении выпускников к традициям ленинградской/петербургской балетной школы, которое обеспечивает культурно-историческую преемственность и воспроизводство социокультурной памяти.

Ключевые слова: выпускники, первый «чувашский набор», Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, 1957, 1966, Чувашский театр оперы и балета; классический балет; национальный балетный спектакль; «Сарпиге».

THE ROLE OF THE FIRST CHUVASH GRADUATES OF THE LENINGRAD ACADEMIC CHOREOGRAPHIC SCHOOL IN THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL BALLET THEATER

*Smirnova M. Yu.*¹

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

The article attempts to understand the activities of the graduates of the first Chuvash class of the Leningrad Academic Choreographic College named after A. Ya. Vaganova in 1957. In order to analyze the subject of study, cultural, historical, factual and survey methods were used (interview with a 1966 graduate, Yu. A. Svintsov). This allowed us to reconstruct the key events that influenced the formation of the professional musical theater. The origins of the national ballet of the republic, dating back to the amateur studio at the Chuvash Academic Drama Theater and further progressive changes after the return of graduates in 1966, are being clarified. The transformation of the non-professional troupe into a professional team, which currently holds an ontological significance for the history of ballet in the republic, is noted. A conclusion is drawn about the careful attitude of the graduates to the traditions of Leningrad/St. The Petersburg Ballet School, which ensures the cultural and historical continuity and preservation of socio-cultural heritage.

Keywords: graduates, the first Chuvash graduation, Leningrad Ballet School, 1957, 1966, Chuvash Opera and Ballet Theatre, classical ballet, Chuvash ballet, "Sarpigue".

Россия исторически формировалась как страна регионов. Несмотря на очевидные различия по осям «север – юг», «запад – восток», «старая – новая столица», культурное строительство в рамках централизованно-плановой экономики осуществлялось во всех союзных и автономных республиках [1, с. 103]. Не осталась исключением и Чувашия. В советский период ведущую позицию в культурном просвещении народонаселения занимали Чувашский государственный академический драматический театр имени К. В. Иванова, Русский драматический театр, Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца, Чувашская государственная филармония. На базе филармонии функционировали Чувашский государственный хор, Государственный симфонический оркестр, Ансамбль гуслей. Вместе с тем до 1959 года в республике не существовало музыкального театра.



Илл. 1. Чувашский музыкально-драматический театр им. К. В. Иванова. 1969. Фото²

Стремительное развитие таких синтетических жанров, как опера и балет в 1970-е годы обусловлено возвращением чувашских выпусков Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой 1966 года. Однако к настоящему времени отсутствует целостное осмысление вклада первых национальных артистов балета в становление хореографического искусства республики и национального балета.

Цель статьи — детализировать вклад первых чувашских выпускников Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой 1966 года (далее — ЛАХУ) в развитие балетного театра республики.

Для понимания процесса создания балетного театра Чувашской республики и миссии первых профессиональных артистов балета необходимо обратиться к культурно-историческому контексту развития Чувашии, что позволит провести нить компаративного анализа.

История чувашского балетного театра ведет отсчет от музыкальной труппы при «Чувашской драме», основанной 27 января 1918 года в Казани¹. В 1922 году драматический театр перемещается в столицу Чувашии — Чебоксары, теряя при переезде часть профессиональных кадров (см.: илл. 1).

Этот факт предопределил формирование на базе театра новой музыкальной самодеятельной труппы в 1930 году. Студия, состоявшая из оперной

¹ Чувашский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический драматический театр имени К. В. Иванова основан 27 января 1918 году в Казани. Сначала коллектив именовался просто «Чувашская драма», затем — Чувашский советский передвижной театр 17 января 1933 года постановлением Президиума ЦИК Чувашской АССР театр получил звание «академический», в 1959 году — имя основоположника чувашской литературы Константина Васильевича Иванова. В 1959 году Чувашским обкомом КПСС, Советом министров республики совместно с Министерством культуры РСФСР принято решение преобразовать Чувашский академический драматический театр в музыкально-драматический. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 декабря 1977 года за заслуги в развитии театрального искусства награжден орденом Трудового Красного Знамени.

² Источник: Фотогалерея Чувашии [Электронный ресурс]. URL: <https://foto.cheb.ru/foto/294151.htm>22 (дата обращения: 11.09.2023).

и балетной группы, не имела собственной репетиционной площадки, музыкального инструментария, отсутствовали хор и кордебалет, ощущалась нехватка квалифицированных вокалистов. Учитывая, что значительная часть студийцев не имела профессионального образования, художественный руководитель театра Б. Марков разработал систему творческой подготовки одаренной молодежи. Процесс обучения артистов носил практико-ориентированный характер и нацеливал на подготовку к сценическим выступлениям.

В 1959 году вместе с Симфоническим оркестром Чувашской государственной филармонии в театр влилась новая труппа солистов и артистов хора. Однако этот факт имел скорее негативные последствия, поскольку «...филармония лишилась симфонического оркестра, и чувашская симфоническая музыка осталась без исполнителя» [2, с. 12]. Затормозившийся процесс популяризации сочинений чувашских композиторов сказался на приобщении чувашского народа к отечественной и мировой музыкальной классике. Хор театра был представлен артистами филармонии, ансамбля песни и танца. Учитывая, что первые оперные постановки были преимущественно национальными, предусматривавшими исполнение чувашских народных танцев, потребность в балетной труппе не возникала. Дальнейшее развитие оперного искусства охватило и классический репертуар, где спектакли диктовали владение классическими рас. Несмотря на то, что национальное оперное искусство продолжало обогащаться новыми сочинениями, явственно возникла потребность в профессиональных кадрах в области хореографии.

Внесенные в Устав Ленинградского хореографического училища (далее — ЛХУ) [3] в 1949 году коррективы способствовали реализации конституционного права детей всех республик страны на получение образования по программе «Артист балета». Правила приема для национальных групп были аналогичными, что и при общем приеме. На обучение принимались дети 9–10 лет, окончившие второй класс средней школы, имевшие необходимые для хореографического искусства физические данные, а также прошедшие медицинский осмотр, специальный художественный отбор и экзамены по общеобразовательным дисциплинам. Для соискания подходящих кандидатов предпринимались поездки по городам республик СССР, и в июне 1957 года комиссия под руководством М. Б. Страховой³ провела отбор детей в Чувашии. Во главе с Министром культуры ЧАССР П. К. Капитоновым делегация посетила поселок Кугеси и село Аликово, города Алатырь и Чебоксары. У испытуемых проверяли музыкальный слух, чувство ритма, шаг, прыжок, танцевальность.

³ Страхова Марина Борисовна (1910–1995) — артистка балета, педагог классического и историко-бытового танца, методист ЛАХУ.



Илл. 2. Юноши первого «чувашского набора» 1957 года у главного входа в ЛХУ. 1957.
Фото⁴

В результате отбора двадцать представителей республики отправились в Ленинград (см.: илл. 2).

В число педагогов национального отделения училища вошли выдающиеся мастера:

- Шатилов Константин Васильевич — педагог классического танца;
- Беликова Нина Викторовна — педагог классического танца;
- Румянцев Николай Павлович — педагог характерного танца;
- Серебrenников Николай Николаевич — педагог дуэтно-классического танца;
- Осокина Валентина Андреевна — педагог актерского мастерства;
- Страхова Марина Борисовна — педагог историко-бытовых танцев;
- Черноземов Кирилл Николаевич — педагог фехтования;
- Левашов Юрий Александрович — педагог по теории музыки и литературе;
- Франгопуло Мариэтта Харлампиевна — педагог по истории балета;
- Шмырова Татьяна Ивановна — педагог по истории балета;
- Вайзберг Мария Соломоновна — классный руководитель, учитель математики.

В первый год «чувашский класс» предполагалось передать А. И. Пушкину⁵, однако по неизвестным причинам педагог взял класс 1958 года. Мужской класс

⁴ Источник: Chuvash State Opera and Ballet Theater [Электронный ресурс]. URL <https://volgaopera.ru/> (дата обращения: 15.09.2023)

⁵ Пушкин Александр Иванович (1907–1970) — артист балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог классического танца ЛАХУ.

постигал мастерство классического танца у К. В. Шатилова⁶. Выпускник национального отделения Ю. Свинцов в своих воспоминаниях характеризует Шатилова как великолепного артиста, виртуоза исполнительского искусства. Мастер сцены, наделенный педагогическим талантом, он обладал редким даром учить всех одинаково, сделать класс технически ровным и добиться танцевальности в исполнении: «Будучи прекрасным танцовщиком, все комбинации он показывал сам с исключительной технической чистотой, без единого лишнего движения, добиваясь от учеников точности воспроизведения. Как педагог он был деспотичен, не терпел технических ошибок, не принимал полумер»⁷. Это соотносится с общей для того времени тенденцией обучения в жестком, авторитарном стиле [4, с. 200]. Особое внимание в классе К. В. Шатилов уделял Валерию Александрову, который имел положительно сложенную для классического танца фактуру и внешнее сходство с педагогом в молодости. (В дальнейшем первый солист труппы В. Александров станет первым исполнителем главных партий классических балетов в Чувашском музыкальном театре.)

Ввиду загруженности Шатилова педагогической и исполнительской работой юношам национального набора выпала возможность совершенствоваться и осваивать новые рас у ведущих педагогов школы И. А. Чернышева⁸ и Г. Н. Селюцкого⁹. Во время обучения педагоги ставили в пример К. В. Шатилова как виртуозного классического танцовщика, упоминая его выходы в балетах «Золушка» и «Жизель», отмечая технические возможности и артистизм. Выпускники по возвращении на родину воспроизводили в театре уроки своих педагогов, сохраняя преемственность традиций ленинградской школы. Шатилов отслеживал успехи «национального набора», неоднократно приезжал в Чувашию.

Следует отметить, что на формирование педагогических способностей мужского класса оказал влияние на учеников А. И. Пушкин. Чувашские воспитанники по приглашению педагога посещали уроки его класса. Это формировало

⁶ Шатилов Константин Васильевич (1924–2003) — премьер Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог классического танца ЛАХУ.

⁷ Фрагмент интервью с Ю. А. Свинцовым, выпускником ЛАХУ 1966 года [Запись беседы от 30 июня 2021 года] // Частное собрание М. Ю. Смирновой. (Публикуется с согласия Ю. А. Свинцова).

⁸ Чернышев Игорь Александрович (1937–2007) — солист балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог классического танца ЛАХУ.

⁹ Селюцкий Геннадий Наумович (1937–2020) — премьер Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог классического танца ЛАХУ.

со-понимание учеников и самого педагога, который, являясь катализатором знаний и умений, создавал ситуации для поиска и «открытий» своим питомцам, их продвижение от «Я»-настоящего к «Я»-будущему [4, с. 200]. Уровень исполнения урока классического танца, разнохарактерных концертных номеров в классе А. И. Пушкина восхищал чувашских выпускников, а сам учитель остался для них образцовым педагогом мужского классического танца. На протяжении всей творческой деятельности в Чувашском театре оперы и балета Ю. Свинцов неоднократно обращался к педагогическим наставлениям А. И. Пушкина.

Женскую группу в средних и старших классах обучала ученица А. Я. Вагановой, солистка Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова Нина Викторовна Беликова¹⁰. В своих воспоминаниях выпускница «чувашского набора» Галина Васильева¹¹ отмечает внешнее и педагогическое сходство Н. Беликовой с А. Вагановой. Педагог отличалась необыкновенной строгостью к своим воспитанникам. Иногда юной Г. Васильевой было тяжело смириться с нареканиями и обидными репликами, но высокий профессионализм и самоотдача педагога все сглаживали. Беликова формировала эстетические и общекультурные взгляды учащихся на выбранную профессию. На последнем году обучения она совместно с педагогом актерского мастерства В. А. Осокиной¹² подготовила Г. Васильеву к исполнению партии Жизели для одноименного спектакля на сцене Чувашского государственного музыкально-драматического театра. После выпуска Н. Беликова поддерживала связь с чувашскими воспитанниками и неоднократно оказывала содействие в постановке спектаклей классического наследия.

Педагогом, запечатленным в памяти выпускников, был Кирилл Николаевич Черноземов¹³. В воспоминаниях Ю. Свинцова он предстает как один из лучших сценических фехтовальщиков: «Все сценические фехтования он выполнял непревзойденно, (все продумывал до мелочей), слажено партнерски. Педагог

¹⁰ Нина Викторовна Беликова (1913–2000) — солистка балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог классического танца ЛАХУ.

¹¹ Галина Сергеевна Васильева (1947) — солистка балета Чувашского государственного музыкально-драматического театра, балетмейстер, педагог-репетитор Чувашского государственного театра оперы и балета.

¹² Осокина Валентина Андреевна (1918–1994) — артистка балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог по актерскому мастерству ЛАХУ.

¹³ Черноземов Кирилл Алексеевич (1933–2004) — актер театра и кино, педагог сценического движения ЛАХУ.

подавал свой предмет интересно, деликатно и с юмором»¹⁴. В дальнейшем Ю. Свинцов применил полученные в училище знания в постановочной работе над балетом «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

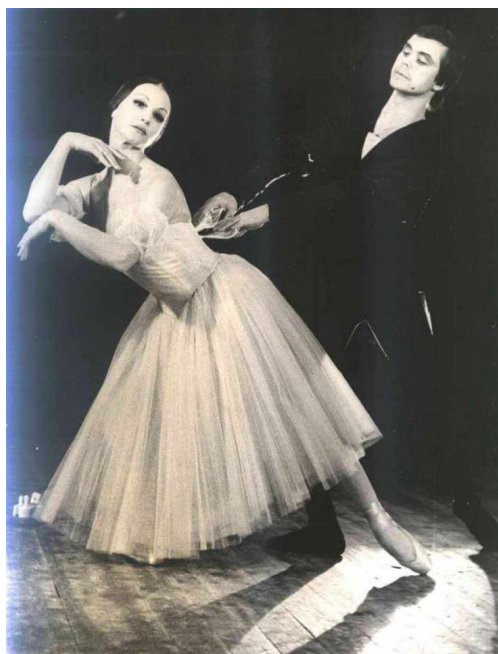
К выпуску от «чувашского набора» численностью в семнадцать воспитанников, осталось тринадцать. Двенадцать из них вернулись на родину: Александров Валерий (1946¹⁵); Васильева Галина (1947); Дульская Нина (1947); Ефремова Светлана (1946); Иванов Владимир (1946); Ивановская Лариса (1946); Клементьева Людмила (1947); Крылова Маргарита (1946); Михайлов Николай (1945); Никифоров Николай (1944); Свинцов Юрий (1946); Федоров Александр (1947). Несмотря на досрочное прекращение обучения отдельными чувашскими воспитанниками (ввиду отсутствия требуемых физических данных либо из-за утраты мотивации), сохранность национального контингента составила 60 процентов. Но в связи с невыполнением целевых задач и дефицитом профессиональных кадров в музыкальном театре в Чувашию дополнительно были направлены выпускницы народно-характерного отделения Галина Барсукова (Екатеринбург) и Галина Чернякова (Ленинград).

Представительницы чувашского края Г. Васильева и С. Ефремова получили приглашение в Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Однако Г. Васильева отказалась от предложения и вернулась на родину. С. Ефремова дала согласие на служение в ведущем театре страны и прославляла историческую родину на сцене Кировского театра в качестве прима-балерины на протяжении 26 лет, в дальнейшем продолжив танцевать в балетной труппе Санкт-Петербургской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. За годы исполнительской карьеры ее лучшими ролями по праву считаются: Золушка (одноименный балет, хореография К. Сергеева), Сильфида (одноименный балет), Китри («Дон Кихот»), Аврора («Спящая красавица»), Ширин («Легенда о любви»). После завершения исполнительской карьеры С. Ефремова работала педагогом-репетитором в Театре балета К. Тачкина и в Михайловском театре, воспитала плеяду достойных артистов.

Чувашский народ ждал свою Терпсихору вплоть до 1966 года, когда первые профессиональные артисты балета вернулись на родину. С этого момента началась новая страница в истории чувашского музыкально-театрального искусства: «С самых первых лет театр взял курс на освоение оперных и балетных форм, неустанно повышая тем самым свой качественный профессиональный уровень»

¹⁴ Фрагмент интервью с Ю. А. Свинцовым, выпускником ЛАХУ 1966 года [Запись беседы от 30 июня 2021 года] // Частное собрание М. Ю. Смирновой. (Публикуется с согласия Ю. А. Свинцова).

¹⁵ В скобках приводятся даты рождения.



Илл. 3. Первая постановка балета
«Жизель» в Чебоксарах, 1967.
Исполнители: Жизель — Г. Васильева,
Альберт — Ю. Свинцов.
Фото¹⁶

[5, с. 78]. Молодые артисты исполняли танцевальные сцены в оперных спектаклях «Чапай» Б. А. Мокроусова, «Шывармань» Ф. С. Васильева. Летом 1966-го началась их педагогическая деятельность с юными кружковцами, артистами миманса и оперы в студии при Чувашском государственном музыкально-драматическом театре.

19 ноября 1966 года состоялся большой концерт в двух отделениях из номеров, поставленных педагогами училища на «чувашский выпуск». Разноплановость сменяемых амплуа в лирических и комических, героических и гротесковых номерах впечатляла неискушенную публику: «Вагановская школа чувствовалась в каждом номере этого концерта» [6, с. 57]. Особого внимания удостоились артисты Л. Ивановская (в номере «Слепая» на музыку М. Понса; хореография Л. Якобсона) и Pas de deux

из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского), Г. Васильева (в классическом дуэте из третьего акта балета «Спящая красавица» П. Чайковского), М. Крылова (во Фламенко из балета «Лауренсия» Ю. Крейна), Л. Клеменьева (в «Танце с факелами» из балета «Красный мак» Р. Глиэра), Н. Никифоров (в вариации «Золотого Божка» Ц. Пуни; хореография Н. Зубковского), В. Иванов (в миниатюре Л. Якобсона «Подхалим» на музыку В. Цитовича) Н. Михайлов (в Мексиканском танце в постановке Н. Румянцева). Заключительным номером концерта стал отрывок из чувашской балетной сюиты «Цветок счастья» Т. И. Фандеева.

Полноценная премьера первого классического балетного спектакля на чувашской сцене состоялась 22 мая 1967 года (см.: илл. 3).

Постановка балета «Жизель» А. Адана, в ходе которой исключительную помощь оказали К. Шатилов, Н. Беликова, Н. Румянцева, выявила малочисленность профессиональных артистов для показа полномасштабного

¹⁶ Источник: «ГРАНИ» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.grani21.ru/pub/zhizel-v-novyh-puantah#gsc.tab=0> (дата обращения: 15.06.2023).

спектакля. Несмотря на это педагогам в краткий срок удалось мастерски подготовить партии солистов и кордебалетный состав из студийцев, артистов филармонии, ансамбля песни и танца. Многочисленными репетиционными работами массовых сцен занимались выпускники «национального набора». Это обеспечило освоение студийцами Крестьянского танца из первого акта, а одаренным кружковцам позволило станцевать виллис. Несмотря на плодотворную деятельность молодые выпускники исполняли по несколько ролей в балете.

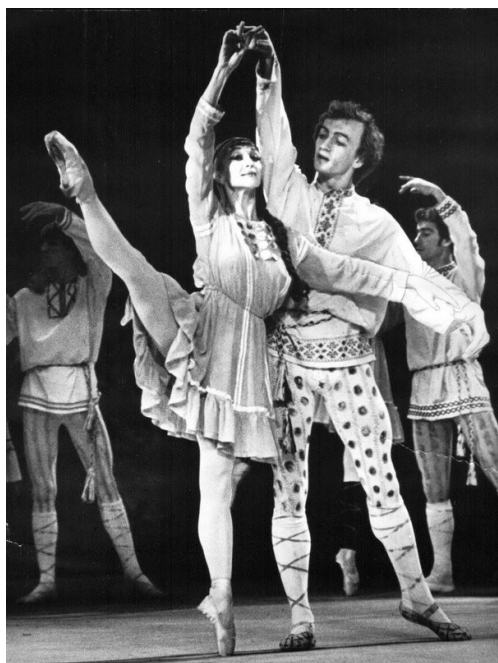
Первая Жизель Чувашии — Галина Васильева — «раскрыла образ с психологической глубиной, точностью хореографического исполнения и чистой техникой классического танца, подкупающей поэтичностью, изяществом и грациозностью» [7, с. 34]. Вслед за ней заглавную роль исполнила Л. Ивановская. Н. Никифоров и В. Иванов предстали в роли Ганса, Л. Клементьева воплотила образ Мирты и исполнила вставное *Pas de deux*. Артисты ленинградской школы смогли успешно дебютировать, показав собственными силами большой спектакль. Это событие продемонстрировало возможность существования в Чебоксарах профессионального балетного театра как отдельной структуры.

В 1967 году начались репетиции балетов «Шопениана» (на музыку Ф. Шопена) и «Ленинградская симфония» (на музыку Д. Шостаковича). Постановка была осуществлена при содействии педагогов училища К. В. Шатилова, Н. П. Румянцева. Премьерный показ состоялся 18 мая 1968 года.

В 1970-е в театре продолжилась работа с классическим репертуаром. Для постановки «Лебединого озера» (хореография М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского, А. Мессерера) в театр приглашались легендарная М. Т. Семенова и В. Р. Захаров. Педагоги отмечали редкую старательность и заинтересованность артистов в постановочном процессе. Премьеру исполняли: Л. Ивановская / Г. Васильева — Одетта / Одиллия; А. Федоров / В. Иванов — Ротбарт; В. Александров / А. Федоров — Принц Зигфрид; Н. Никифоров — Шут; М. Крылова — Владетельная принцесса. Спектакль, имевший огромный успех и долгую сценическую жизнь, претерпел несколько редакций и был восстановлен в 1980 году Н. М. Стуколкиной¹⁷ и А. Л. Андреевым¹⁸, а также в 1988 году —

¹⁷ Стуколкина Нина Михайловна (1905–1999) — солистка балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог-репетитор.

¹⁸ Андреев Алексей Леонидович (1920–2004) — солист балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог-репетитор.



Илл. 4. Премьера балета «Сарпиге» в Чувашском музыкально-драматическом театре, 1970. Исполнители главных ролей: Г. Васильева — Сарпиге, А. Федоров — Сардиван. Фото²¹

Н. Дудинской¹⁹ и К. Сергеевым²⁰. Последняя редакция 2009 года принималась выпускниками 1966 года.

В январе 1973 года прошел премьерный показ «Щелкунчика» П. И. Чайковского в хореографии В. Вайнонена. Хореографом балета выступил выпускник училища В. Александров. Роль Маши исполнила Г. Васильева, партию Щелкунчика — сам постановщик. В 1985 году, уже будучи премьером театра, Александров совместно с солисткой труппы Н. Дульской восстановил спектакль, в котором были задействованы все артисты первого «национального выпуска». В. Александров исполнил роль Штальбаума; в роли г-жи Штальбаум была Нина Дульская; Ю. Свинцов исполнил роль Щелкунчика-Принца. После 1985 года спектакль не сходил со сцены пятнадцать лет и «являлся

большой школой и одновременно основой для появления новых национальных балетов» [8, с. 115].

Поставленные в 1970-е годы классические спектакли имели особое значение для стилистических решений будущих постановок, послужили основой для национального балета. Поставленная ранее важная для культуры республики задача создания национального балетного спектакля вышла на передний план. К этому времени была написана музыка к балетам «Зора» (А. Токарев), «Улине» (М. Алексеев), продолжалась работа над балетом «Сарпиге» (Ф. Васильев), «Чудесная вышивальщица» (В. Ходяшев). 26 июня 1970 года состоялась премьера балета «Сарпиге» Ф. Васильева (см.: илл. 4).²¹

¹⁹ Дудинская Наталья Михайловна (1912–2003) — прима-балерина балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, педагог-репетитор.

²⁰ Сергеев Константин Михайлович (1910–1992) — премьер балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, балетмейстер.

²¹ Источник: Архив Чувашского государственного театра оперы и балета [Электронный ресурс]. URL: <https://theatre-museum.ru/srv/object/16466615> (дата обращения: 03.09.2023).

Постановкой спектакля занимались балетмейстер В. Богданов²² и артист труппы Н. Никифоров. Совместно с композитором над музыкальным материалом работал дирижер П. Филиппов. Художник С. Умнов создал костюмы и декорации в традициях народной декоративной живописи. Либретто спектакля основывается на чувашской сказке драматурга Е. Никитина «Сарпиге». По мнению критиков, музыка, преисполненная чувашским национальным мелодизмом, «...задушевна, образно вы-

разительна в поэтических и лирических картинах, безудержно весела и задорна в народных сценах, остро гротескна в обрисовки злых сил» [9, с. 16]. Сказка, пронизанная чувашской символикой, обрядами и традициями, сохранила в хореографической интерпретации центральную тему борьбы добра со злом и была воссоздана в двух актах, шести картинах.

Как отмечается в чувашской литературе, балет был поставлен В. Богдановым — главным балетмейстером театра. Однако, по словам выпускников, задействованных в спектакле, хореография принадлежала молодому артисту, в будущем выдающемуся балетмейстеру чувашского балета Н. Никифорову. В балете прослеживается танцевальный почерк хореографа, который в дальнейшем поставит еще много узнаваемых хореографических спектаклей. Безусловно, В. Богданов участвовал в постановке массовых танцев, обогатив классический танец движениями чувашской народной хореографии. Над композицией классических форм работал Н. Никифоров. Классический танец органично соединился с женским чувашским танцем, с его мягкостью, плавностью, грациозностью. Выражение чрезвычайной скромности через пластику, мелкие шаги с пятки на носок создают впечатление орнаментальности, как в чувашской вышивке.

Художественный руководитель театра Б. Марков осветил успехи балетной труппы. Несмотря на малый состав (25 человек), в театре есть «мастера с яркой индивидуальностью». Первая Сарпиге, Г. Васильева, считалась «технической, одаренной актерским талантом танцовщицей (см.: илл. 5). Все ее движения, жесты, позы грациозны и обаятельны».



Илл. 5. Сцена из балета «Сарпиге», 1970.
Справа — Г. Васильева в роли Сарпиге.
Фото²³

²² Богданов Василий Федорович (1924–2014) — артист балета Государственного ансамбля народного танца СССР, главный балетмейстер-постановщик Чувашского государственного музыкально-драматического театра.

²³ Источник: Архив Чувашского государственного театра оперы и балета [Электронный ресурс]. URL: <https://theatre-museum.ru/srv/object/16466615> (дата обращения: 03.09.2023).

Хореографическая лексика партии главного героя Сардивана ставилась специально в расчете на технические возможности А. Федорова. Исполнившая роль колдуньи Саххи Л. Ивановская обладала прекрасной школой актерского мастерства и демонстрировала это в способности перевоплощения из обольстительной красавицы в жестокую колдунью. Не менее выразительный, наполненный хитростью, властолюбием, яростью и коварством образ Эсремеля воплотил на сцене сам балетмейстер Н. Никифоров. Роль решена через технически сложный гротесковый танец, выраженный в трансформациях колдуна то в певца на празднике, то в старика в деревне. Богатый опыт исполнительской практики и театральной насмотренности выпускников, свидетельствующий о всесторонней творческой подготовке молодых артистов, стал основой для создания будущих национальных балетных спектаклей.

Премьера, приуроченная к 50-летию Чувашской республики, ознаменовала рождение первого национального балета, а с ним — самой юной балетной труппы. По мнению критиков, «...выделяются лирические дуэты, гротесковые сцены лесного царства, веселые народные сцены. В целом — это безусловная удача чувашского композитора» [10, с. 11]. В первом действии хоровод сменяется наигрышем на пузыре, затем протяжная мелодия гуслей завершается массовым танцем. Исполнение парного танца в Чувашии преимущественно женщинами считается национальной особенностью, которая нашла воплощение в балете: «Особенно порадовали женские образы Сарпиге — Г. Васильевой и Саххи — Л. Ивановской. Обе балерины очень артистичны, у каждой свой особый рисунок роли, найденный в полном соответствии со сценическим образом. Молодое увлечение искусством помогает и при таком небольшом составе успешно исполнять балет “Сарпиге” и даже классическую “Жизель”» [10, с. 11].

За новую редакцию «Сарпиге» в 1985 году взялся балетмейстер Р. Ибатуллин. Он отталкивался от яркого мелодизма и живой образности народной музыки. Композитором была переработана партитура, изменены балетные сцены. Последующие постановки балетмейстеров Р. Г. Ибатуллина²⁴ (1985), Е. Г. Лемешевой²⁵ (2012) (см.: илл. 6) были отмечены критиками Чувашии.

Однако лучшей и самой удачной, по мнению выпускников 1966 года, считается первая постановка. Технически сложные *adagio*, как и дуэты в первой постановке, насыщенные актерскими задачами, в последующих интерпретациях

²⁴ Лемешевская Елена Геннадьевна (1962) — солистка Чувашского государственного театра оперы и балета, балетмейстер.

²⁵ Ибатуллин Рафаэль Гиниятович (1944) — солист Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, балетмейстер.

были облегчены. Постановка 1970 года утрачена в первоизданном виде, что отрицательно сказывается на национальном балетном наследии.

Достойная профессиональная деятельность в области хореографического искусства, представление классических и национальных спектаклей на должном уровне позволило выделить балетную труппу театра в отдельный творческий коллектив. На основании приказа Министерства культуры ЧАССР, изданного в соответствии с приказом Министра культуры РСФСР и Постановлением Совета Министров ЧАССР, в 1969 году Музыкально-драматический театр был реорганизован в два самостоятельных коллектива: Чувашский государственный музыкальный театр и Чувашский академический драматический театр им. К. В. Иванова.

К 1980-м репертуар театра разросся, были перенесены балеты «Порги и Бесс» (хореография М. Лавровского), «Дон Кихот» (хореография А. Горского), «Тщетная предосторожность» (хореография О. Виноградова), «Болеро» (постановка Н. Стуколкиной и А. Андреева). Неутомимая творческая искра исполнителей-выпускников 1966 года помогла создать приглашенным балетмейстерам на сцене Чувашии авторские балетные спектакли, в том числе балет «Полет в Шанхай» и рок-балет «Последний шаг» В. Н. Трощенко, «Мерседес» Я. З. Лифшица, фантастический рок-балет «451° по Фаренгейту» Р. Г. Ибатуллина и его же детские спектакли «Доктор Айболит» и «Буратино». Благодаря обширному репертуару классических и авторских спектаклей в 1993 году Чувашский государственный музыкальный театр за заслуги в области хореографического искусства преобразован в Чувашский государственный театр оперы и балета.

Безусловно, Чувашская республика гордится национальным балетным наследием, которое неустанно пополняется. За всю историю театра, вплоть до 2024 года, на сцене показано семь балетов на национальную тему: «Сарпиге» (1970),



Илл. 6. Балет «Сарпиге»
(хореография Е. Г. Лемешовой,
2012). Т. Альпидовская — Сарпиге,
А. Хисамутдинов — Сардиван.
Фото²⁶

²⁶ Источник: Официальный портал органов власти Чувашской Республики [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.cap.ru/news/2012/04/20/13-50-premjeroj-sarpige-otkrilsya-hvi-mezhdunarodn> (дата обращения: 03.09.2023).

«Арзюри» (1975), «Космическая симфония» (1977), «Чудесные вышивальщицы» (1979), «Угаслу» (1991), «Дорога лебедей» (2020), «История Нарспи» (2023). Пять из них поставлены при участии выпускников 1966 года, исполнивших главные партии. Отдельные артисты из первого национального выпуска (Н. Никифоров и В. Александров) стали балетмейстерами. Балет «Сарпиге» как отправная точка чувашского балетного наследия признан его вершиной.

Таким образом, история чувашской балетной труппы и становление Чувашского государственного театра оперы и балета начались с выпускников 1966 года. Несмотря на то, что чувашский край знаменит талантами в области музыкального искусства, о чем свидетельствуют очерки писателя Максима Горького, записи ученых-исследователей В. А. Сбоева, А. Ф. Риттиха, В. А. Машкова [11, с. 5], формирование и филиация музыкального театра в республике началась с возвращения первого национального выпуска ЛАХУ. Благодаря выпускникам первого чувашского набора были поставлены шедевры мировых классических балетных и оперных спектаклей. В 1997 году при содействии выпускников учрежден Международный балетный фестиваль и открыто хореографическое отделение при музыкальном училище имени Ф. П. Павлова. В настоящее время, являясь педагогами-репетиторами Чувашского театра оперы и балета, они бережно чтут и передают традиции ленинградской / петербургской балетной школы, тем самым обеспечивая культурно-историческую преемственность и воспроизводство социокультурной памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ирхен И. И. Культурологический анализ региональных процессов в современной России // Филология и культура. 2011. № 1 (23). С. 103–108.
2. Сергеев Т. С. Культура Советской Чувашии. К 70-летию автономии республики. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. 335 с.
3. Устав Ленинградского Ордена Трудового Красного знамени хореографического училища (утвержден 28.11.1949) // Архив Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Ф. 2. Д. 17.
4. Ирхен И. И. Совместная деятельность педагога и студентов в процессе профессиональной подготовки учителя музыки: дисс. ... канд. пед. наук. М. 1999. 200 с.
5. Марков Б. С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. 99 с.
6. Марков Б. С. Мой театр. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1999. 165 с.
7. Илюхин Ю. А. Музыкальная культура Чувашии. Чувашская народная музыка. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1961. 80 с.

8. *Евсеева И. С.* Чувашский государственный театр оперы и балета: справочник. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гум. наук, 2012. 288 с.
9. *Исаев В.* Чавашсен перремеш балече // Ялав. 1971. № 3. С. 16–17.
10. *Осипова Л.* Сарпиге снова на сцене // Советская Чувашия. 1977. № 8. С. 11.
11. *Заломнов П. Д.* Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2002. 146 с.

REFERENCES

1. *Irkhen I. I.* Kul'turologicheskij analiz regional'nykh processov v sovremennoj Rossii // Filologiya i kul'tura. 2011. № 1 (23). S. 103–108.
2. *Sergeev T. S.* Kul'tura Sovetskoj Chuvashii. K 70-letiyu avtonomii respubliki. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo, 1989. 335 s.
3. Ustav Leningradskogo Ordena Trudovogo Krasnogo znamenii khoreograficheskogo uchilishcha (utverzhden 28.11.1949) // Arkhiv Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. F. 2. D. 17.
4. *Irkhen I. I.* Sovmestnaya deyatel'nost' pedagoga i studentov v processe professional'noj podgotovki uchitelya muzyki: diss. ... kand. ped. nauk. M. 1999. 200 s.
5. *Markov B. S.* Rozhdenie muzykal'nogo teatra Chuvashii. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo, 1965. 99 s.
6. *Markov B. S.* Moj teatr. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo, 1999. 165 s.
7. *Ilyukhin Yu. A.* Muzykal'naya kul'tura Chuvashii. Chuvashskaya narodnaya muzyka. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo, 1961. 80 s.
8. *Evseeva I. S.* Chuvashskij gosudarstvennyj teatr opery i baleta: spravochnik. Cheboksary: Chuvash. gos. in-t gum. nauk, 2012. 288 s.
9. *Isaev V.* Chavashsen perremesh baleche // Yalav. 1971. № 3. S. 16–17.
10. *Osipova L.* Sarpige снова на сцене // Sovetskaya Chuvashiya. 1977. № 8. S. 11.
11. *Zalomnov P. D.* Chuvashskij gosudarstvennyj teatr opery i baleta i vedushchie мастера его сцены. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo, 2002. 146 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Смирнова М. Ю. — аспирант, педагог классического танца, балетмейстер; plieva. masha@mail.ru
ORCID 0009-0001-6318-3305

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Smirnova M. Yu. — Postgraduate Student, Classical Dance Tutor, Choreograph; plieva. masha@mail.ru
ORCID 0009-0001-6318-3305

УДК 792.8

ЕКАТЕРИНА ВАЗЕМ — ПЕДАГОГ ИМПЕРАТОРСКОГО
ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА
(Часть II)¹

*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 II)

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute of Art History, Isaakiyevskaya 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.

¹ Окончание. Начало (Ч. I) см.: [1, с. 68–80].

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

За десять лет работы Екатерины Оттовны Вазем в Императорском петербургском Театральном училище через ее класс прошло более 120 учениц. Среди них были будущие звезды русского балета — Матильда Кшесинская, Любовь Егорова, Юлия Седова, Агриппина Ваганова, Анна Павлова, крепкие корифейки и уверенные солистки Вера Иванова, Мария Скорсюк, Ольга Чумакова, Луиза Борхард, Любовь Петипа, а еще неизвестные труженицы знаменитого петербургского кордебалета. О некоторых из них Вазем на склоне дней написала в «Записках балерины...»; некоторые стали авторами собственных воспоминаний, в которых упомянули Вазем. Эти «перекрестные» мемуары значимы, поскольку говорят об одном и том же разными устами.

Когда Е. О. Вазем, подходившая к 90-летнему рубежу, диктовала свои воспоминания сыну Николаю (Нилу) Насилову, она многое держала в своей цепкой памяти. Воспоминания Вазем были напечатаны в 1937 году не полностью (без рассказов о М. Кшесинской, Л. Егоровой, Ю. Седовой, В. Трефиловой, А. Павловой)².

Несколько десятилетий спустя Кшесинская детально восстановит в памяти класс Вазем: «У Льва Ивановича Иванова я оставалась в классе с восемью до одиннадцати лет. В одиннадцать лет я перешла в класс балерины императорских театров Екатерины Вазем, где исполнялись уже более сложные движения. Проходили не только упражнения и следили не только за правильностью исполнения, но требовали грации в танце. ...Ее класс был переходным к старшему, уже виртуозному классу танца Иогансона. Вазем следила внимательно за ученицами и останавливала, если находила исполнение недостаточно правильным или лишенным грации. Меня она одобряла и иногда только ласково замечала: “Кшесинская, не морщите лоб, рано состаритесь”. Все же мне казалось, что и в ее классе не было вдохновения, так как все эти движения были мне уже знакомы раньше и я не могла ими увлекаться по-настоящему. Я была у нее с одиннадцатилетнего возраста до тех пор, когда мне исполнилось пятнадцать лет и я перешла в класс Христиана Петровича Иогансона» [2, с. 23].

Воспоминания Матильды Феликсовны о годах учебы в Театральном училище замечательны точными характеристиками педагогов, но, как часто бывает, мемуаристка запаматовала детали. Кшесинская ничего не написала

² Первые четверо считались эмигрантками, а о Павловой Екатерина Вазем высказалась строго, чем нарушала благостный строй публикаций о трепетном Лебеде русского балета.

об учебе у Мариуса Петипа: как минимум, один (1885/1886) учебный год она провела в его классе, из которого и была в 1886-м, в возрасте четырнадцати лет (а не одиннадцати, как она пишет в «Воспоминаниях») переведена в класс Вазем. У Екатерины Вазем Матильда училась лишь один год (в мемуарах она пишет, что занималась у Вазем четыре года, с одиннадцати до пятнадцати лет [2, с. 23]). Кшесинская, мемуары которой были впервые опубликованы в 1960-м, когда артистке было 88 лет, ошиблась в количестве лет, проведенных в классе Екатерины Вазем. Но, учитывая интенсивность работы в классе, понимаешь, что один год учебы под руководством балерины принес результаты, на достижение которых у иного педагога понадобилось бы несколько лет.

Упомянула Вазем в своих воспоминаниях и об Анне Павловой. Правда, строки, посвященные гениальной балерине, были далеки от безусловно восторженных, поэтому их сократила бдительная цензура: «Об Анне Павловой у меня сохранилось воспоминание как об ученице довольно нерадивой. К урокам она относилась очень равнодушно, может быть, всецело полагаясь на свое дарование. Небезынтересно будет здесь заметить, что одна нога у нее была гораздо слабее другой. Театральные зрители этого не замечали, но в классе это свойство Павловой сказывалось очень ярко» [3, л. 206].

Сама же Анна Павлова в своих коротеньких записях («Несколько страничек из моей жизни») имени Екатерины Вазем как своего наставника в Императорском Театральном училище не называет, но образ строгого педагога встает за безымянной фигурой некоей «учительницы», которая учит девочек «сохранять равновесие, стоя на кончиках пальцев», или «показывает [движения], а небольшая группа в пять-шесть человек минут десять повторяет те же па; потом... ее сменяет другая группа» [4, с. 484]. Несмотря на краткость высказывания, Павлова вступает в незримый творческий диалог с Вазем, подтверждая ее педагогические требования, среди которых — «...максимальное уплотнение урока путем сокращения перерывов между отдельными упражнениями, чтобы не давать остыть ногам... У меня всегда были заняты все ученицы без исключения» [5, с. 211].

Несомненно, Е. О. Вазем, считая своими ученицами замечательных балерин (Кшесинская, Павлова, Ваганова, Седова, Егорова, Трефилова), имела право завершить рассказ о своей педагогической деятельности в Театральном училище справедливой, полной достоинства фразой: «Я могу гордиться сознанием, что приложила свой труд к формированию этих хореографических сил» [3, л. 206]. Тем непонятнее выглядит увольнение Вазем из Театрального училища после десяти лет успешной педагогической деятельности осенью 1896 года. Ее личное дело (очень тоненькое, в четыре страницы) не объясняет ничего, лишь фиксирует увольнение Христиана Иогансона, Екатерины Вазем, Платона Карсавина и Льва Иванова от службы «ввиду введения новой системы

преподавания» [6, л. 4]. Увольнение для педагогов было полной неожиданностью: весной ни о каких «реформах» речь не шла, учебная деятельность текла по привычному распорядку: по результатам экзаменов в класс Вазем от Льва Иванова зачислили Дагмар-Алксне, Галку, Эдуардову, Бурмистрову, Нестеровскую, Снеткову, а от Вазем в старшее отделение к Христиану Иогансону перевели Андрианову, Берестовскую, Пржебылецкую, Прохорову, Матятину, Симонову [7, л. 98 об. – 99].

Преподаватели были в отпусках, когда их настигли письма об увольнении. Маленькая Тамара Карсавина запомнила тот душный летний день в Нижнем Новгороде (где Платон Карсавин работал в небольшом ярмарочном театре), когда пришло письмо из Петербурга: «Перед отцом лежало несколько нераспечатанных писем. Обычно он читал их вслух, но на этот раз сидел молча, погруженный в раздумье. Мама заметила, как изменилось выражение его лица, и с присущей ей интуицией сразу же поняла, что произошло. “Ты потерял место в училище!” — воскликнула она, и отец протянул ей письмо» [8, с. 76]. Екатерина Вазем не написала в «Записках балерины...», какие чувства она испытала, когда получила незаслуженную отставку, но горечь внезапной потери любимого дела прочитывается в упреках бывшей балерины «близоруким и косным театральным чиновникам», терзавшим ее в постоянных и «бесконечных недоразумениях» [5, с. 214].

Начальственную точку зрения на «новую систему» содержит дело «Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища» [9]. К середине 1890-х годов стал отчетливо виден разрыв между техническим уровнем приходящих в труппу русских танцовщиц и приезжих итальянских балерин. В русской прессе, начиная с 1890-х годов, все чаще критически высказываются в адрес балетной школы: «Преподавание танцев придерживается рутины, не отвечает уже современному положению искусства... В нашей школе танцовщицы, не имеющие энергического профессора, только проводят время в приятных беседах» (газета «Театральный мирок» за 1892 год) [цит. по: 10, с. 307]; «Петербургская газета» была в набат в 1896 году: «Постоянно ухудшающиеся в качественном отношении результаты выпусков... за последние годы, несомненно, происходят от неудовлетворительного состава преподавателей танцев» [цит. по: 10, с. 332].

Театральная администрация понимала, что для достижения высоких результатов у учеников необходимо обновить состав училища, и занялась поисками «опытных и талантливых учителей, которые... могут создать таких танцовщиц, что приглашение иностранных балерин окажется излишним» [9, л. 6]. Вопросы улучшения качества профессионального образования обсуждались и на конференции (собрании служащих) Театрального училища. Педагоги видели проблему в «системе перехода учащихся от одного преподавателя к другому», когда

при смене преподавателей учащиеся «теряются в разных методах преподавания и совсем непроизводительно тратят время на переучивание тех или других упражнений» [9, л. 1 об.]. Поэтому, говорилось на конференции, «целесообразнее всего было бы иметь нескольких преподавателей, которые должны вести обучение танцам с самого начала поступления в школу малолетних до окончания или полного курса», и чтобы они «придерживались одной и той же методы преподавания» [9, л. 2]. Заметим, что именно это требование лежит сейчас в основе преподавания в профессиональных балетных школах.

Было высказано разумное предложение создать так называемый «класс фигурантов»: «Не все учащиеся будут в состоянии заниматься теми сложными упражнениями, которыми занимается преподаватель старшего класса, поэтому в период достижения учащимися 15 или 16 лет, когда безошибочно определяются способности их к балетным танцам, должен производиться деление их на две группы: одна группа учащихся, лучшая, переходит к старшему преподавателю, а другая, худшая, из которых не окажется достаточных способностей для продолжения изучения сложных упражнений, не переводится к старшему преподавателю, а переходит в класс фигурантов. Этот класс фигурантов, состоящий из девочек и мальчиков, должен находиться под руководством отдельного преподавателя, который кроме обыкновенных упражнений (таких упражнений, которые будут им по силам), проходит еще с учащимися разные характерные танцы: польские, венгерские, испанские, русские и др. Из класса фигурантов будет пополняться кордебалет» [9, л. 2 об.]. Замечу, что эту функцию «класса фигурантов» отчасти выполнял класс Е. Вазем.

Не остались без внимания вопросы «сценической практики»: Конференция рекомендовала, чтобы не менее двух раз в месяц организовывать спектакли в училищном театре. Таким образом, воспитанники получили бы необходимый опыт выступлений, а также «изучали бы разные мимические сцены и совместные танцы девочек и мальчиков» [9, л. 3]. Это было, пожалуй, наименее выполнимое предложение.

Главным предлогом проводимых реформ образования стала «оптимизация»: необходимо было сэкономить что-то из выделяемых ежегодно на Театральное училище 7995 рублей. В результате были сокращены классы мимики (1000 руб.), фехтования (270 руб.), должности репетитора детских танцев в балетах (225 руб.) и педагога элементарной теории музыки и пения (75 руб.). Это позволило повысить жалование трем старшим преподавателям (двум — на женском отделении, одному — на мужском) с 1000 до 1500 руб. К каждому преподавателю назначался помощник (за 720 руб.); преподавателю класса фигурантов предлагалось жалование в 720 руб., двум музыкантам — по 300 руб. Таким образом, теперь на содержание Театрального училища в год требовалось «лишь» 7980 рублей. Экономия составила целых 15 рублей!

Реформы в целом одобрили, за исключением идеи создать класс фигурантов. Под предлогом реформирования уволили Л. Иванова, П. Карсавина, Х. Иогансона и Е. Вазем. На их места пришли в качестве старших преподавателей Павел Гердт, Энрико Чеккетти (женское отделение) и Николай Легат (мужское отделение). Им назначили по 1500 руб. жалованья. Их «помощникам», т. е. преподавателям в младших и средних классах (Александр Облаков и Александр Горский) жалованье сократили с 1000 до 720 руб. Несомненно, приглашение в старшие женские классы Энрико Чеккетти вскоре принесло самые замечательные результаты, но это тема для самостоятельного исследования. Необходимость же отставки Е. Вазем в рамках этих «реформ» представляется совершенно неочевидной и подтверждает версию В. Красовской о том, что «требовательная к себе и к другим Вазем в чем-то не поладила с начальством» [11, с. 411].

О «неполадках с начальством» написала и сама балерина в своих «Записках...», но этот объемный фрагмент был при публикации в 1937 году купирован. В рукописи воспоминаний балерина говорит о попытках начальства повысить уровень общего образования, получаемого воспитанниками Училища, и довести его до гимназического уровня, что само по себе не должно вызывать осуждения. Как известно по многочисленным воспоминаниям учеников, общее образование, получаемое в Театральном училище, после семи лет обучения, было на уровне четырех классов. Для реализации этой идеи были переставлены уроки: утром воспитанники занимались «научными» классами, а днем спешили на танцевальные классы. Итогом, как пишет Вазем, стало то, что «из-за затяжки научных уроков воспитанницы сплошь и рядом опаздывали в танцевальный класс, время которого, таким образом, сокращалось, ...многие воспитанницы, занятые в текущих спектаклях, часто уводились с уроков [классического танца] на репетиции и манкировали своими занятиями и, следовательно, необходимой тренировкой. Все это, естественно, нарушало общий ход преподавания» [3, л. 210].

Не ставя под сомнение необходимость общего образования для артистов балета, Е. Вазем вступала с начальством в пререкания: «Охватить науку в гимназическом объеме Театральное училище не имело возможности уже за неимением на нее достаточного количества часов у учащихся, занятых также уроками танцев, а часто и репетициями балетов. ...Мне пришлось выдерживать серьезную стычку с... всесильным тогда... управляющим петербургской театральной конторой В. И. Погожиным, которому я открыто высказала, что в театральном училище, как специальном учебном заведении, первое место должны занимать специальные, а не общеобразовательные предметы» [3, л. 210]. Это мнение балерины и педагога, при его объективной обоснованности, в 1937 году вряд ли могло быть признано верным: уровень общего образования в Ленинградском хореографическом техникуме поднялся до уровня средней государственной школы.

Е. О. Вазем покинула Театральное училище. Ее бесценный педагогический опыт остался невостребованным. Правда, Вазем не теряла связи со школой. Она посещала выпускные экзамены, высказывала со свойственной ей прямотой свои соображения. Ее присутствие на экзаменах в Театральном училище неоднократно фиксирует директор императорских театров Владимир Теляковский: «На экзамене присутствовала старая Вазем» (6 апреля 1912) [12, с. 510]; «Вчера после балетного экзамена я собрал всех... присутствовавших на экзамене. Между молодыми была и старуха Вазем. ...Г-жа Вазем между прочим высказала, что, по ее мнению, не надо выпускать в кордебалете молодых танцовщиц, оказавшихся талантливыми и способными, ибо танцы в кордебалете убивают у них желание совершенствоваться» (3 апреля 1916) [13, с. 513].

Педагогическая деятельность Е. О. Вазем в балетной школе завершилась в 1896 году. За десять лет, с 1886-го по 1896-й, через класс Вазем прошло более 120 учениц. Почти все они закончили Театральное училище по классу Х. Иогансона, 15 поступили на императорскую сцену из класса Вазем. В числе учениц Екатерины Оттовны — будущие балерины и солистки, прославившие балет в России и за рубежом (Кшесинская, Трефилова, Седова, Ваганова, Павлова, Иванова и др.) Е. Вазем-педагог получила воплощение в художественном кинематографе: в фильме Э. Лотяну «Анна Павлова» она угадывается в фигуре суровой, но понимающей учительницы будущей звезды³. Имя самой Екатерины Вазем золотыми буквами вписано в историю балетной педагогики и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федорченко О. А. Екатерина Вазем — педагог Императорского петербургского Театрального училища // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3. С. 68–80.
2. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 416 с.
3. Мемуары Вазем. Фонд Н. Насилова // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (СПбГМТМИ). ГИК 12595/1. ОРУ 12252.
4. Павлова Анна. Несколько страничек из моей жизни // Дандре В. Анна Павлова. Жизнь и легенда. СПб.: Вита нова, 2003. С. 481–487.
5. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. Л.; М.: Искусство, 1937. 246 с.
6. Дело правления Императорского С.-Петербургского Театрального Училища об определении артистки Екатерины Вазем-Гриневой

³ Роль Учительницы исполнила актриса Валентина Решетникова.

- преподавательницею балетных танцев в Училище на половине воспитанниц // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3833.
7. О конференции училища и ее постановления с 1888 г. по 1917 // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3953-б.
 8. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 248 с.
 9. Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 4618.
 10. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. III. 1851– 900 / авт.-сост. И. А. Боглачева. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 432 с.
 11. 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.
 12. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2016. 960 с.
 13. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 944 с.

REFERENCES

1. Fedorchenko O. A. Ekaterina Vazem — pedagog Imperatorskogo peterburgskogo Teatral'nogo uchilishcha // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 3. S. 68–80.
2. Kshesinskaya M. F. Vospominaniya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 416 s.
3. Memuary Vazem. Fond N. Nasilova // Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva (SPBGMTIMI). GIK 12595/1. ORU 12252.
4. Pavlova Anna. Neskol'ko stranichek iz moej zhizni // Dandre V. Anna Pavlova. Zhizn' i legenda. SPb.: Vita nova, 2003. S. 481–487.
5. Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-peterburgskogo Bol'shogo teatra. L.; M.: Iskusstvo, 1937. 246 s.
6. Delo pravleniya Imperatorskogo S.-Peterburgskogo Teatral'nogo Uchilishcha ob opredelenii artistki Ekateriny Vazem-Grinevoj prepodavatel'niceyu baletnykh tancev v Uchilishche na polovine vospitannic // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. khr. 3833.
7. O konferencii uchilishcha i ee postanovleniya s 1888 g. po 1917 // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. khr. 3953-b.
8. Karsavina T. P. Teatral'naya ulica. L.: Iskusstvo, 1971. 248 s.
9. Ob izmenenii v sisteme prepodavaniya tancev v baletnykh otdeleniyakh Uchilishcha // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. khr. 4618.
10. Peterburgskij balet. Tri veka. Khronika. T. III. 1851– 900 / avt.-sost. I. A. Boglacheva. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. 432 s.

11. *Krasovskaya V. M. Mastera peterburgskoj sceny. E. O. Vazem // Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskustvo, 1963. S. 407–411.*
12. *Telyakovskij V. A. Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1909–1913. Sankt-Peterburg, M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2016. 960 s.*
13. *Telyakovskij V. A. Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1913–1917. Sankt-Peterburg, M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2017. 944 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8; 7.091

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ КАК ИНСТРУМЕНТ СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ КРУГЛОГО СТОЛА «ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ О БАЛЕТЕ: БЕСЕДА С А. Я. ВАГАНОВОЙ»)

Грызунова О. В.¹

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

Статья посвящена проблемам и перспективам использования технологий искусственного интеллекта в сфере сохранения и изучения хореографического наследия. Предметом исследования выступают положения и замечания, высказанные на круглом столе «Искусственный интеллект о балете: беседа с А. Я. Вагановой» (31 мая 2024 г.), в рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030». В работе круглого стола приняли участие преподаватели и аспиранты Академии, научные сотрудники Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства и Российского института истории искусств, интересующиеся потенциалом использования Data Science в искусствоведческих исследованиях. На круглом столе был представлен текстовый аватар А. Я. Вагановой, обученный на ее статьях и письмах. Общение с аватаром, дискуссия и обсуждение проходили в онлайн-формате. Были затронуты вопросы, связанные с изучением потенциала новейших технологий для образовательных целей, с современной ситуацией в балетном искусстве, с этикой использования технологий искусственного интеллекта и его перспективами для исследований в области балетоведения и науки о танце.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, Академия Вагановой, хореографическое наследие, искусственный интеллект в искусствоведении, искусственный интеллект в балете.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A TOOL FOR PRESERVING
AND STUDYING CHOREOGRAPHIC HERITAGE
(BASED ON MATERIALS FROM THE ROUND TABLE
“ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON BALLET: A CONVERSATION
WITH AGRIPPINA VAGANOVA”)

*Gryzunova O. V.*¹

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

This article explores the challenges and opportunities presented by artificial intelligence (AI) technologies in the preservation and study of choreographic heritage. The research focuses on the statements and observations made during the roundtable discussion “Artificial Intelligence on Ballet: A Conversation with Agrippina Vaganova” (May 31, 2024), held as part of the “Priority 2030” Strategic Academic Leadership program. Participants included faculty and graduate students from the Academy, researchers from the St. Petersburg Museum of Theatre and Music Arts, and the Russian Institute of Art History, all of whom are interested in the potential of using Data Science in art history research. During the roundtable, a text-based avatar of Agrippina Vaganova, trained on her writings and letters, was presented. The interaction with the avatar, discussion, and deliberations took place in an online format. Topics addressed included exploring the potential of new technologies for educational purposes, the current state of ballet, the ethics of using AI technologies, and their future prospects for research in ballet studies and the science of dance.

Keywords: A. Ya. Vaganova, Vaganova Ballet Academy, choreographic heritage, artificial intelligence in art study, artificial intelligence in ballet.

Круглый стол «Искусственный интеллект о балете: беседа с А. Я. Вагановой», инициированный кафедрой балетмейстерского образования, состоялся в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» 31 мая 2024 года и стал завершением IX Международной конференции «Вагановские чтения»: Традиции русского балета и цифровая революция».

Задачи круглого стола — продемонстрировать возможности современных технологий, применимость методов Data Science для изучения и сохранения художественного наследия. Для этого участникам дискуссии предлагалось задать вопросы собеседнику — цифровому аватару А. Я. Вагановой, созданному

на основе технологий искусственного интеллекта в модели Gemini 1.0¹. Эти вопросы позволили изучить свойства цифрового аватара с точки зрения его способности воспроизводить информацию, анализировать данные, высказывать собственное мнение на злободневные вопросы, связанные с состоянием современного балетного искусства. В данной статье представлена интерпретация материалов круглого стола на основе методов описания, исторического анализа развития искусственного интеллекта в гуманитарных науках и метода прогнозирования.

Новизна представленной на круглом столе технологии создания цифровых аватаров заключается в том, что модели исторических личностей возможно обучить на источниках, которые дошли до нашего времени. Материалы могут включать тексты, письма, интервью личности, ее фотографии, видео- или аудиозаписи с ее участием. Таким образом создается интерактивная цифровая модель личности, которая может быть визуализирована и может воспроизвести манеру речи, мимику, жесты и даже психологические особенности и опыт исторического персонажа.

В силу ограниченных ресурсов на круглом столе был продемонстрирован текстовый аватар, обученный на материале статей А. Я. Вагановой 1920–1940-х годов и ее письмах последних лет [1].

Безусловно, в гуманитарных науках и современном искусствоведении имеются опыты работы с цифровыми технологиями и искусственным интеллектом как частным их проявлением. Зарождение интереса отечественных гуманитарных наук к цифровым технологиям, к сфере, известной на Западе как Digital Humanities (далее — цифровая гуманитаристика), первые опыты применения компьютерных возможностей в творческом процессе, в документации, в исторических исследованиях основательно изложены в статье Л. В. Никифоровой [2], в которой отмечается возможность адаптации инструментария цифровой гуманитаристики к образовательной и просветительской деятельности Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

В наши дни ведущие научно-исследовательские и просветительские центры разрабатывают собственные базы данных, оцифровывают документы и хранящиеся коллекции и материалы [3; 4]. Ряд ученых сочетает методы машинного обучения и традиционные методы искусствоведческого анализа [5, с. 2275]. И в то же время, при росте доступности цифровых материалов, остается актуальным ряд проблем, среди которых — сведение имеющейся информации

¹ Gemini — это семейство больших языковых моделей (Large Language Models), разработанных Google AI и обученных на массиве текстовых и кодовых данных. Они представляют собой нейронные сети, способные генерировать текст, переводить языки, анализировать и воспроизводить различные виды творческого контента, отвечать на вопросы информативным образом.

к единству благодаря специальным агрегаторам; совершенствование систем поиска; разработка выверенных профессионалами узкопрофильных баз данных и доступ к ним; некоторые др.

Важное место занимают задачи совершенствования цифровых компетенций и корректировки стратегий исследовательской работы ученых: обязательное знание истории и теории своей области должно подкрепляться навыками, как вычленишь необходимые для исследований параметры и сформулировать запрос для поисковых машин и систем искусственного интеллекта.

В целом, сегодня искусственный интеллект (далее — ИИ) — широкая область теоретических исследований и прикладных разработок, которая включает отдельные направления. Для гуманитарных наук и искусствоведения актуальными являются машинное обучение (наиболее популярный его вид связан с использованием искусственных нейронных сетей); распознавание образов; экспертные системы (основанные на базах знаний); репрезентация знаний в виде визуальных схем, графиков, диаграмм и т. п.; обработка естественного языка (NLP); нечеткие модели и др. Важную роль имеет и такая область науки, как Data Science — наука о данных, о том, как следует с ними работать, чтобы найти нужное и правильное решение [6, с. 209].

С помощью представленного цифрового аватара участники испытали на практике отдельные аспекты взаимодействия с Data Science.

Первый блок вопросов касался проверки фактологии. Участники задавали вопросы, связанные с биографией А. Я. Вагановой. Опрос показал, что аватар демонстрировал хорошее знание фактов, изложенных в обучающих материалах, но при этом допускал ошибки в ответах на вопросы, отсутствовавшие в его базе данных. Сделан вывод, что корректность, точность и полнота ответов напрямую зависят от объема загруженной информации и что при создании подобных аватаров необходима системная работа и объединение усилий специалистов разного профиля, как искусствоведов, так и инженеров.

Во второй части аватару были предложены вопросы «на злобу дня»². Как учить балету поколение Z? Допустимо ли изменять технику исполнения движений классического танца? Есть ли смысл в распространении вагановской методики исполнения движений классического танца за пределами России? Есть ли национальная идентичность у классического танца? Каковы

² Поскольку цифровой аватар — не аналог реального человека, а, прежде всего, предобученная на огромном массиве данных нейросеть, он может попытаться сориентироваться и в современности. Чтобы дать ответ на вопросы о медиатехнологиях, поколении Z, искусственном интеллекте и т. п., нейросети необходимо соотнести имеющуюся у нее информацию об особенностях профессиональных установок А. Я. Вагановой со спецификой явлений сегодняшнего дня. В ответ нейросеть выдает гипотетическое отношение личности, с которой создан аватар, к новым технологиям.

рекомендации хореографам по использованию медиатехнологий в балете «Лебединое озеро»? Каковы перспективы искусственного интеллекта в качестве хореографа в балетном спектакле? Какие технологии искусственного интеллекта способны сохранить знания людей объемными и полными?³

В ответах ИИ показательно следующее: 1) ответы аватара несли разную эмоциональную окраску. Косвенно это подтверждает возможность выражения аватаром разного спектра эмоций, что будет преимуществом при использовании подобных аватаров в обучающих интерактивных целях; 2) ответы были согласованы с позиции личных и профессиональных ценностных ориентиров А. Я. Вагановой, выявленных нейросетью из загруженных материалов, и не противоречили друг другу. Закономерно в рамках круглого стола одним из слушателей был задан вопрос этического свойства: «Насколько корректно выдавать ответы, данные ИИ, за ответы конкретного человека?»

Поскольку системы искусственного интеллекта в России уже обрели статус стратегически приоритетных направлений развития на государственном уровне [7], развивается нормативно-правовая система комплексного регулирования общественных отношений, связанных с использованием этих технологий. В том числе разработан «Кодекс этики в сфере ИИ» [8], который включает этические рекомендации в области создания и использования цифровых имитаций живущих, умерших и несуществующих людей [9]. В этих рекомендациях предусмотрена возможность использования цифровых имитаций личностей для исследования их поведения и мышления, сохранения в истории и культурном наследии, образовательных проектах и в других контекстах. Этический кодекс предполагает, что использование технологий ИИ осуществляется в соответствии с рядом принципов, включая принципы уважения человеческого достоинства и автономии воли, конфиденциальности личных данных, предотвращения несанкционированного создания цифровой имитации или ее дубликатов, идентификации цифровой имитации при общении с человеком. Он также исключает использование технологий искусственного интеллекта для сознательного введения человека в заблуждение.

Кодекс допускает создание цифровых имитаций личностей (отдельных аспектов личности) при их публичном использовании/трансляции в случае, если цифровая имитация касается личности, имеющей общественное и культурное значение. При этом контент, полностью или частично представляющий собой цифровую имитацию человека, следует маркировать цифровым водяным знаком, соответствующей подписью, уведомлением в звуковой

³ Видеозапись материалов круглого стола, включая ответы на поставленные вопросы, доступна участникам официальной группы Академии «ВКонтакте» по адресу: https://vk.com/video-83893407_456240024

форме. Недопустимо, чтобы системы ИИ генерировали высказывания от имени умерших людей, которые были бы неприемлемы для оригинальной личности, или заведомо ложную информацию, неотличимую от информации истинной [9, с. 8–10].

Цифровые аватары исторических личностей для исследовательских и образовательных целей — лишь один из потенциальных инструментов цифровой гуманитаристики. Подобные цифровые модели способны преодолеть разрыв между прошлым и настоящим, сделать изучение художественного наследия более доступным и интересным для поколения Z благодаря интерактивности, доступности и визуализации.

В целом же цифровые технологии открывают для науки о танце не только возможность создания цифровых аватаров, но и путь к визуальной реконструкции ушедших спектаклей. Подобные опыты уже осуществлены в сфере архитектуры: возможности искусственного интеллекта, виртуальной реальности, трехмерного моделирования позволяют увидеть утраченные памятники архитектуры и совершить по ним экскурсию [10, с. 79].

С новыми технологиями для хореографического искусства становятся достижимы и другие эксперименты, например, реконструкция стилистики и техники исполнения того или иного временного периода истории хореографического искусства. ИИ позволяет моделировать воспроизведение мимики артистов и танцевальных элементов с учетом физических данных исполнителей, биомеханики движений и установленных технических канонов.

Резюмируя затронутую в статье проблематику о потенциальной пользе новейших технологий для балетоведения и танцевальных исследований, можно лишь обозначить важность целесообразного совершенствования поискового инструментария, неоднократно подчеркнутую в других науках исторической направленности [11; 12; 13]. Провоцирует это в том числе экспоненциальный рост оцифрованных исторических источников, который уже заставляет говорить о необходимых навыках «цифрового источниковедения». Стремительное нарастание объема информации делает критически важным выработку новых стратегий работы с ней. Это было предсказано уже в 1960-е с распространением первых ЭВМ. Доктор биологических наук, палеонтолог и писатель-фантаст И. А. Ефремов так размышлял о путях модернизации систем поиска информации и чтения: «Ежегодно на разных языках выходит множество книг, литературных журналов, альманахов. Если прибавить к этому еще тысячи научных журналов, публикующих разнообразнейшую и разнокачественную научную информацию, растущую невероятными темпами, то станет очевидно, что и способному человеку все труднее быть в курсе даже самых общих достижений науки и искусства. Через одно-два поколения это будет и вовсе невозможно. ...Нужно создать “автоматические линии” для получения информации

о книгах. Необходимы устройства, которые я назвал бы “разматывающей нитью” для постепенного углубления в тот или другой научный вопрос, тему. Надо сконструировать приборы, которые смогут автоматически передавать конспекты по любым книгам» [14].

Очевидно, что развитие новейших технологий влечет потенциальную опасность манипулирования ими, растут риски проявления информационной дискриминации путем возможного ограничения доступа к проверенным источникам определенных групп людей. Эти и подобные им мировые социально-культурные проблемы, как и проблема роста общей безграмотности населения, акцентированная И. А. Ефремовым, могут быть решены только путем консолидации международных усилий.

Безусловно, оптимальные направления эволюции исследовательского инструментария утвердит время. Но определить необходимый, достаточный и наиболее продуктивный арсенал средств для получения качественно нового знания можно только в практической деятельности. Применительно к специфике балетоведения и науки о танце уже сейчас могут быть востребованы собственные базы данных, автоматические инструменты для алгоритмизации рутинного процесса поиска данных, их систематизации, описания и сопоставления. Подобные технологии сами по себе не отменяют главного — профессиональных навыков исследователя, наличия представлений об общем ходе социального развития и понимание человека. За личностью исследователя остается и подлинное творчество — получение содержательно нового знания и открытие новых смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы / ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л.-М.: Искусство, 1958. 343 с.
2. Никифорова Л. В. Новые направления в исследованиях танца: Dance Studies и Digital Humanities // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 4 (81). С. 18–30.
3. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 23.07.2024)
4. Портал «Архивы России» [Электронный ресурс]. URL: <https://rusarchives.ru/> (дата обращения: 23.07.2024)
5. Пименова Н. Н. Цифровое искусствоведение: возможная типология баз данных по искусству // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: «Гуманитарные науки». 2023. Т. 16. № 12. С. 2273–2284.
6. Бородкин Л. И., Владимиров В. Н. Историческая информатика в контексте науки о данных (по материалам круглого стола) // Историческая информатика. 2020. № 2. С. 208–219. DOI: 10.7256/2585-7797.2020.2.33549

7. Указ Президента Российской Федерации от 10.10.2019 «О развитии искусственного интеллекта в России» // Официальные сетевые ресурсы Президента России [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/44731> (дата обращения: 16.07.2024)
8. Кодекс этики в сфере ИИ // Альянс в сфере искусственного интеллекта [Электронный ресурс]. URL: <https://ethics.a-ai.ru/> (дата обращения: 23.07.2024)
9. Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта [Электронный ресурс]. URL: https://ethics.a-ai.ru/assets/ethics_documents/2024/04/10/Рекомендации_по_цифровым_имитациям_.pdf (дата обращения: 23.07.2024)
10. Бызова О. М. Использование цифровых технологий в исторических исследованиях // Общество: философия, история, культура. 2022. № 2 (94). С. 76–81. DOI:10.24158/fik.2022.2.11.
11. Фролов А. А. «Цифровой поворот» в исторической науке и историческая геоинформатика // Историческая информатика. 2019. № 3. С. 115–123. DOI: 10.7256/2585-7797.2019.3.30770.
12. Бородин Л. И. Историческая информатика в развитии: методологические аспекты // Круг идей: модели и технологии исторической информатики. Труды III конференции Ассоциации «История и компьютер» / отв. ред. Л. И. Бородин и В. С. Тяжельникова. М.: Мосгорархив, 1996. С. 12–27.
13. Бородин Л. И. Историк и мир (больших) данных: вызовы цифрового поворота // Историческая информатика. 2019. № 3. С. 14–30.
14. Ефремов И. А. Библиотека будущего // Библиотекарь. 1960. № 12. С. 43–44.

REFERENCES

1. Agripina Yakovlevna Vaganova. Stat'i, vospominaniya, materialy / red. N. D. Volkov, Yu. I. Slonimskiy. L.-M.: Iskustvo, 1958. 343 s.
2. Nikiforova L. V. Novye napravleniya v issledovaniyakh tanttsa: Dance Studies i Digital Humanities // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2022. № 4 (81). S. 18–30.
3. Gosudarstvennyy katalog Muzeynogo fonda Rossiyskoy Federatsii [Elektronnyy resurs]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (data obrashcheniya: 23.07.2024)
4. Portal «Arkhiy Rossii» [Elektronnyy resurs]. URL: <https://rusarchives.ru/> (data obrashcheniya: 23.07.2024)
5. Pimenova N. N. Tsifrovoye iskustvoznaniye: vozmozhnaya tipologiya baz dannykh po iskustvu // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: «Gumanitarnye nauki». 2023. T. 16. № 12. S. 2273–2284.
6. Borodkin L. I., Vladimirov V. N. Istoricheskaya informatika v kontekste nauki o dannykh (po materialam kruglogo stola) // Istoricheskaya informatika. 2020. № 2. S. 208–219. DOI: 10.7256/2585-7797.2020.2.33549

7. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 10.10.2019 «O razvitii iskusstvennogo intellekta v Rossii» // Ofitsial'nye setevye resursy Prezidenta Rossii [Elektronnyy resurs]. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/44731> (data obrashcheniya: 16.07.2024)
8. Kodeks etiki v sfere II // Alyans v sfere iskusstvennogo intellekta [Elektronnyy resurs]. URL: <https://ethics.a-ai.ru/> (data obrashcheniya: 23.07.2024)
9. Kodeks etiki v sfere iskusstvennogo intellekta [Elektronnyy resurs]. URL: https://ethics.a-ai.ru/assets/ethics_documents/2024/04/10/Rekomendatsii_po_tsifrovym_imitatsiyam_.pdf (data obrashcheniya: 16.07.2024)
10. *Byzova O. M.* Ispolzovanie tsifrovyykh tekhnologiy v istoricheskikh issledovaniyakh // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2022. № 2 (94). S. 76–81. DOI:10.24158/fik.2022.2.11.
11. *Frolov A. A.* «Tsifrovoy povorot» v istoricheskoy nauke i istoricheskaya geoinformatika // Istoricheskaya informatika. 2019. № 3. S. 115–123. DOI: 10.7256/2585-7797.2019.3.30770
12. *Borodkin L. I.* Istoricheskaya informatika v razvitii: metodologicheskie aspekty // Krug idey: modeli i tekhnologii istoricheskoy informatiki. Trudy III konferentsii Assotsiatsii «Istoriya i komp'yuter» / Otv.red. L. I. Borodkin i V. S. Tyazhel'nikova. M.: Mosgorarhiv, 1996. S. 12–27.
13. *Borodkin L. I.* Istorik i mir (bol'shikh) dannykh: vyzovy tsifrovogo povorota // Istoricheskaya informatika. 2019. № 3. S. 14–30.
14. *Efremov I. A.* Biblioteka budushchego // Bibliotekar'. 1960. № 12. S. 43–44.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения, доц. каф. балетмейстерского образования;
olyaballet@mail.ru
SPIN-код: 4784-8608
ORCID 0000-0002-9066-952X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gryzunova O. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof; olyaballet@mail.ru
SPIN-код: 4784-8608
ORCID 0000-0002-9066-952X

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

ДВА «РОДЕНА»: ЭЙФМАН / КВАНЦ

*Пермякова Н. В.*¹

¹ Педагог-репетитор артистической компании «Capitale Production» (Франция), Волгоградский пр-кт 157/2, Москва, 109378, Россия.

Статья посвящена хореографическому воплощению жизни и творчества двух великих французских скульпторов Огюста Родена и Камиллы Клодель в двух современных спектаклях: крупнейшего российского балетмейстера Бориса Эйфмана («Роден, ее вечный Идол») и известного канадского хореографа Питера Кванца («Роден / Клодель»). Автор рассматривает особенности драматургического решения обоих спектаклей, смысловым центром которых становится непростая история отношений двух гениальных художников, отмечает оригинальные постановочные приемы, хореографическое решение центральных образов.

Ключевые слова: Роден, балет, Эйфман, Кванц, Клодель, скульптор, хореография.

TWO RODINS BY B. EIFMAN AND P. QUANZ

*Permyakova N. V.*¹

¹ Teacher-tutor at "Capital Production" artistic enterprise (France), 157/2, Volgogradsky prospect, Moscow, 109378, Russian Federation.

The article is devoted to the choreographic embodiment of life and work of two great French sculptors Auguste Rodin and Camille Claudel in two modern performances: *Rodin, her eternal Idol* by the major Russian choreographer Boris Eifman and *Rodin/Claudel* by the prominent Canadian choreographer Peter Kwantz. The author examines the features of dramatic composition of both performances, semantic center of which is the complicated story of the relationships between two brilliant artists. Also is noted the original staging techniques and the choreographic solution of the central characters.

Keywords: *Rodin*, ballet, Eifman, Quanz, Claudel, sculptor, choreography/

В 2011 году на мировой балетной сцене появились два балета, темой для которых стали жизнь и творчество выдающегося французского скульптора Огюста Родена. Один спектакль для своего коллектива поставил самый маститый современный российский балетмейстер Борис Эйфман, другой — даровитый канадский хореограф Питер Кванц в труппе *Les Grands Ballets Canadiens*. Большая часть сюжета в обеих постановках рассказывает историю Камиллы Клодель — скульптора, а также «музы», соавтора и любимой женщины Родена. Неразрывность судеб двух великих художников в искусстве и во взаимоотношениях стала основой драматургии и оказалась отражена в названиях спектаклей: у Эйфмана это «Роден, ее вечный идол», у Кванца — «Роден / Клодель».

Безмолвная статика скульптурных шедевров Родена и Клодель вновь, после постановок Л. В. Якобсона полувековой давности, ожила на балетной сцене. В творчестве Якобсона Роден занимал важное место: он начал с триптиха на музыку К. Дебюсси («Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол»). Эти работы были включены в балет «Хореографические миниатюры» 1959 года. Впоследствии хореограф дополнил цикл еще четырьмя миниатюрами: «Минотавр и нимфа», «Паоло и Франческа» на музыку А. Берга, «Отчаяние» и «Экстаз» на музыку С. С. Прокофьева и «Измятая лилия» на музыку А. Веберна (хореография не сохранилась). Безусловно, для Б. Эйфмана яacobсоновские шедевры были точкой отсчета, своеобразным камертоном в собственном воплощении темы, да и П. Кванц мог знать о постановках выдающегося советского балетмейстера.

«Роден...» на музыку М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне — французских композиторов, современников великого скульптора, стал очередной блестящей работой Эйфмана, давно отточившего мастерство создания полнометражного сюжетного спектакля с хорошо угадываемым авторским стилем, сочетающим удачные режиссерские, сценографические, световые и пластические решения. Для Кванца балет о выдающемся французском скульпторе и его не менее известной пассии стал первым опытом постановки спектакля крупной формы. В качестве музыкальной основы канадец взял произведения нескольких французских композиторов-импрессионистов — Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, неоклассициста А. Русселя, члена авангардной «Шестерки» Ф. Пуленка. «Мы выбрали музыку периода времени, в котором жили Роден и Клодель, — объяснял свой выбор хореограф, — а с Равелем и Дебюсси, вдобавок ко всему, у К. Клодель, по слухам, был роман» [1].

Бориса Эйфмана всегда интересовал феномен творчества художника вне зависимости от того, к какому виду искусства он принадлежит, и процесс

создания произведения от зарождения творческого замысла до его воплощения. Подтверждением тому стали его балеты «Чайковский», «Чайка», «Маска Дон Жуана». Поэтому в «Родене» хореографа интересует в первую очередь психология творца, и то, как близкие отношения между людьми влияют на проявление их таланта.

В своем спектакле Эйфман не просто воспроизводит целый ряд скульптурных работ, скрывающих в себе таинства страстной и невероятно драматичной любви Родена и Клодель, но глубоко погружается в исследование психологии личности своих героев. В спектакле раскрывается неповторимая индивидуальность этих двух художников. Внутренний импульс к созданию этого балета Эйфман формулирует так: «Мне всегда была интересна и близка личность Огюста Родена — великого художника, выражавшего и исследовавшего внутренний мир человека с помощью пластики. То есть занимавшегося, по сути, той же работой, которой посвящена моя собственная жизнь. Жертвенный творческий труд скульптора, трагическая судьба Камиллы Клодель, ее драматичные отношения с Роденом — все это стало предметом моих размышлений» [2].

В балете Роден и Камилла предстают не только как страстные художники и любовники, но и как единомышленники, для которых общность мыслей становится чем-то бóльшим, чем земная любовь. Хореограф сосредоточивается на том, что Роден влюблен в духовный мир своей подруги, но вместе с тем раскрывает все грани их взаимоотношений — от восторгов чувственного экстаза, до боли, страданий и тягостных размышлений.

Лейтмотивом спектакля Эйфмана стала скульптурная композиция Огюста Родена «Врата Ада», заказанная художнику для проекта нового парижского Музея декоративного искусства. Скульптура, создававшаяся на протяжении почти четырех десятилетий, осталась незавершенной. В какой-то период времени в работе над «Вратами» приняла участие и Камилла, причем она была не только моделью, но и скульптором. Ее образ Роден взял для изображения Франчески да Римини в парной скульптуре, ставшей позже самостоятельным шедевром, — всемирно известным «Поцелуе».

Кроме того, Эйфман «зашифровывает» в хореографическом тексте практически все значимые работы Родена, связанные с Камиллой. Они проходят бесконечной вереницей, но не ярко, подчеркнуто, а в проходящих позировках и положениях, едва мелькнувших образах: вот угадывается «Данаида», вот «Вечный идол», а там «Прощание» с его крупным планом еще сплетенных рук...

Спектакль, конечно же, был немыслим без Розы Бере — верной спутницы художника на протяжении долгих лет. Она была почти на двадцать лет старше молодой и талантливой Камиллы и являлась полной ее противоположностью. Самая обыкновенная, ничем не примечательная женщина, она, тем не менее, была беззаветно предана Родену и ему одному посвятила всю свою

жизнь, всю себя, без остатка. Эйфман делает Розу Бере третьей по значимости героиней балетной истории, вершиной треугольника, который с трудом можно назвать любовным, так как вся история далека от мелодраматизма.

Автором декорационного оформления выступил Зиновий Марголин, создавший масштабный универсальный станок, трансформирующийся по ходу развития действия то в пространство мастерской, то в парижское кабаре, то в мрачный интерьер дома скорби. Важную роль в спектакле играет свет. Художественное решение здесь принадлежит Глебу Фильштинскому и Борису Эйфману: хореограф, благодаря колоссальному опыту, может выстраивать эффектные мизансцены, точно зная, какой сценический прием ему необходим.

По режиссерскому замыслу начало и конец спектакля закольцованы: они представляют собой сцену в Доме умалишенных, где находится Камилла Клодель. В первой сцене туда приходит Роден, чтобы провести бывшую возлюбленную, которая, увы, полностью утратила связь с реальностью, и даже не узнает его. В финале под музыку Г. Малера по авансцене медленно проходят, держась за руки в бесконечном хороводе, безумные девушки. Последняя тянет руку к Камилле, маня ее за собой... Тема сумасшествия — излюбленная у хореографа, декларирующего открытие направления «русского психологического балетного театра»: достаточно вспомнить балет «Красная Жизель», где главная героиня, балерина Ольга Спесивцева, медленно погружается в пучину безумия. Также вспоминаются наркотические видения Анны Карениной и клинические картины безумия в балетах «Я — Дон Кихот» и «Up & Down».

В центральных сценах спектакля хронологический порядок действия нелинеен: мы становимся свидетелями воспоминаний Родена о встрече с Розой на празднике сбора винограда; погружаемся в видения Камиллы, словно предвидящей свое печальное будущее в сумасшедшем доме. Каждая сцена последовательно раскрывает взаимоотношения героев, добавляет на общий холст необходимую краску, чтобы в итоге перед нами предстало завершенное полотно. Ярko и выразительно показаны сцены художественного творчества Родена и Клодель. Солист, исполняющий партию скульптора, взаимодействует с телом танцовщицы в роли модели, он буквально «сминает» податливые, как мягкая глина, конечности артистки, мягко проводит рукой по линиям ее ног и корпуса, причем мы видим, как «материал» сопротивляется непривычности форм, которые пытается извлекать художник. Так Эйфман наглядно демонстрирует не только процесс творчества, но и оригинальность задумок Родена. Здесь же хореограф показывает тесное взаимодействие Родена и Клодель в полноценном дуэте со сложными поддержками, когда партнерша стоит на присогнутых коленях партнера, откинув корпус, а также лежит на его руках вниз головой. Замысел постановщика ясен: мы видим, как в результате сотворчества двух художников рождается новый шедевр. В финале дуэта оба

исполнителя принимают позу, напоминающую знаменитый «Поцелуй». Затем Роден накрывает застывшую на гончарном круге фигуру Камиллы тканью — как скульптор, который, наконец, завершил свою работу.

Также удачно показана работа над «Гражданами Кале». Четыре танцовщика находятся на крутящемся станке: тесно сгруппировавшись и сжавшись в комок, они образуют бесформенную массу «материала». Исполнитель партии Родена сначала «лепит» голову (один из танцовщиков, распрямляясь, поднимает голову), затем из общей массы поочередно появляются голова второй фигуры и рука, потом «встает» третья статуя. Таким образом, Эйфман вновь использует удачный визуальный эффект «ваяния» из живых тел танцовщиков.

В дуэте с Камиллой происходит и создание «Врат Ада»: хореограф располагает на высокой железной решетке фигуры полуобнаженных танцовщиков, создающих из своих тел зловещий горельеф, изображающий мучения грешников. И вновь использован прием «лепки» из тел артистов, но на этот раз — это уже многофигурная композиция, и «Врата Ада», таким образом, становятся в балете квинтэссенцией совместного творчества Родена и Клодель.

После короткой сцены появления Розы, неотступно контролирующей Родена, хореограф ставит еще один дуэт скульптора и Камиллы. Здесь важную роль играет черная ширма на подвижном основании, которую артисты могут свободно перемещать по планшету сцены. Ширма становится своеобразной аллегорией барьера, стоящего между Клодель и Роденом и разделяющего влюбленных. Интересно, что в двух описанных сценах можно увидеть отголоски прежних сценических решений Эйфмана: в балете «Братья Карамазовы» в одной из сцен появляется железная тюремная решетка, также свободнодвигающаяся на колесах, на которой располагаются герои спектакля — Дмитрий Карамазов и Грушенька. Роден и Камилла страдают от своей разделенности, каждый по свою сторону ширмы (она — в слезах, он — на коленях), не видя друг друга.

Мы понимаем, что Роден не покинет Розу ради Камиллы. Это сознает и Клодель. Отношения раскрываются в типичном для балетов Эйфмана трио героев — вспомним выразительное трио братьев Карамазовых в балете «По ту сторону греха». В поединке двух соперниц победа, кажется, остается за Розой...

Финальные сцены спектакля посвящены сумасшествию Камиллы Клодель. Ее атакуют пациентки Дома умалишенных: заключают ее в свой хоровод, как зловещие романтические вилы, и из этого адского круга героине уже не вырваться. В конце концов, все оказываются на решетке «Врат ада»: Камилла в ужасе сжимается в дальнем верхнем углу, безумные девушки тянут к ней руки. Так причудливо смешались в ее больном сознании темы жизни и творчества. Следуя за своими новыми подругами, Камилла скрывается за кулисами, а в глубине сцены Роден, стоя спиной к зрительному залу, мерно

работает над мраморной глыбой, и удары его молотка звучат, словно удары человеческого сердца...

Балет Бориса Эйфмана «Роден, ее вечный идол» стоит в одном ряду с самыми успешными его постановками, представляет совершенный образец балета-биографии, решенного средствами современной танца, выразительной пластики и режиссерской драматургии. Биография в данном случае — двойная, и это заложено в самом названии, скрывающем имя Камиллы Клодель за личным местоимением. Впервые на отечественной балетной сцене получает широкое воплощение тема, когда-то заданная в творчестве Л. В. Якобсона с его «роденовским» циклом. Вновь «оживают» великие скульптуры, и сама жизнь художников, их воплотивших, становится предметом хореографической интерпретации.

Для Питера Кванца главной темой балета становится не любовный треугольник и даже не личные и творческие отношения Клодель с Роденом. Хореограф концентрируется на истории самой Камиллы, ее пути большого художника, а все остальное становится лишь частью этой истории. Второй акт балета полностью посвящен трагедии Камиллы Клодель, ее падению в темные глубины помешательства.

Основным постановочным решением Кванца становится ввод в ткань спектакля шести пар артистов в телесных комбинезонах — двенадцати «големов», своего рода слепков пластичного материала. Они появляются сразу при открытии занавеса и остаются на сцене практически все действие. Сам Кванц называет их Скульптурами. Они — олицетворение художественного мира, мира творчества, в котором рождаются прекрасные шедевры. Он говорит: «В какой-то момент они оказываются сделаны из грязи, рождаются из грязи, как люди были сотворены из праха земного... Я использую эти Скульптуры как способ сформулировать свою точку зрения на взаимоотношения Родена и Клодель на протяжении всего балета» [1].

Хореограф выстраивает из тел, затянутых в телесные леотарды, знакомые по силуэтам и позировкам скульптурные группы, или отдельные статуи — работы Огюста Родена и Камиллы Клодель. Кванц создает особую пластику для артистов — очень медленные, словно бы осторожные движения, как будто подчеркивающие хрупкость материала, тонкость художественной идеи. Танцовщики то аккомпанируют танцу солистов, то участвуют в действии как конкретные скульптурные объекты, то складываются в некие абстрактные формы в пространстве как живой калейдоскоп.

Автором декораций выступил художник Майкл Джанфранческо. Его сценографическое решение просто и эффективно, без излишеств. Два акта справа находится словно выложенная плиткой стена, способная менять цвет за счет прозрачности материала в зависимости от происходящего на сцене действия,

смены настроения героев, усиления эмоционального накала страстей или погружения во мрак безумия. По планшету сцены передвигается в разных направлениях большая белая платформа в форме параллелепипеда — своего рода сцена внутри сцены — подиум моделей, витрина выставки, праздничный стол или больничный коридор, в зависимости от того, что в данный момент происходит в спектакле. Платформа установлена на колесах, и ее с легкостью передвигают танцовщики-Скульптуры. Так творения художнического гения сами становятся творцами этого двойственного театрального мира.

В спектакле Кванца танцевальные сцены перемежаются пантомимными игровыми мизансценами, в которых действуют персонажи парижского художественного салона, скульптурной мастерской Родена, больницы... Первый акт хореограф строит как историю любви и творческих взаимоотношений двух выдающихся французских скульпторов; второй акт больше посвящен трагедии Камиллы Клодель.

Одним из действующих лиц в балете Кванц делает младшего брата Клодель — Поля, который также занимался живописью, но не обладал таким художественным дарованием, как у сестры. Хореограф создает образ довольно неприятного человека, безжалостного карьериста, который без зазрения совести использует связи сестры для укрепления собственного положения, а затем играет основную роль в помещении ее в психиатрическую клинику. Вообще, по сравнению со спектаклем Эйфмана балет Кванца более «населен» героями: это, например, родители Камиллы и Поля, безымянный зловещий Врач и сопровождающие его сестры милосердия. Очевидно, для соответствия историческим фактам Эйфман вводит в эпизод второго акта своего «Родена» персонаж Клода Дебюсси, вступающего в краткие отношения с Камиллой. А в остальном спектакль Эйфмана, как обычно, строится на взаимодействии трех ведущих солистов и кордебалета, изображающего некую среду — художников, критиков, крестьян и т. д.

Балет Кванца начинается с своеобразного Пролога, представляющего основных героев: Камилла стоит рядом с Роденом на белой платформе, с противоположного края которой находится «бесформенная гора сырого материала» — ансамбль из двенадцати танцовщиков-Скульптур.

Следом мы попадаем в мир семьи Клодель. Перед нами — она и ее брат Поль в окружении родителей, Луи Проспера и Луизы Серво. И если Поль — послушный мальчик, благообразно стоящий на коленях, словно при молитвенном причастии, то Камилла — активная девушка. Она уже проявляет наклонности скульптора: пытается «лепить» статуи, для которых брат выступает образцом.

Затем происходит знакомство Камиллы с Роденом, который приходит в гости к Клоделям в сопровождении Розы Бере. В двух чувственных дуэтах Кванц обозначает основные сюжетные коллизии, обозначает чувства Родена и к Камилле, и к Розе.

Развитие отношений происходит в сцене мастерской, где рождается шедевр «Врата ада». В мастерской снуют ловкие подмастерья, здесь же — Роза Бере, старающаяся ни на секунду не оставлять мужа одного; сюда же приходят три натурщицы, и Роден останавливает свой выбор на одной из них, но работа не ладится. Далее в мастерской появляется Камилла. Она предлагает себя в качестве «материла». Следующий далее дуэт двух обнаженных душ художников завораживает своей чувственностью, он становится пластической поэмой их взаимного притяжения. В позах вновь угадываются ключевые работы скульптора — «Вечная весна», «Поцелуй». Теперь Роден «лепит» из тела Камиллы. Классические *pas développ   en  cart  *, мимолетные позы *arabesque*, *attitude* перетекают одна в другую бесконечным пластическим потоком. Танцовщик то поднимает партнершу на вытянутые руки под спину, то сажает ее на плечи и кружится, а она, раскинув руки, напоминает парящую птицу. Здесь исполнитель роли Родена полностью контролирует процесс, а балерина остается «послушной глиной» в его сильных руках. Питер Кванц пользуется современной хореографической лексикой, почти свободной пластикой, выстраивая из тел танцовщиков прихотливые сочетания чувственных поз, объятий, поддержек.

Следующую сцену можно назвать, по аналогии со знаменитым полотном Мане, «Завтраком на траве». Клеенчатой скатертью накрыта белая платформа, на ней стоит корзина со снедью, вокруг собралось знакомое нам общество — Роден, Роза, Камилла, Поль Клодель, их родители. Конфликт между дамами обостряется, они вступают в прямое столкновение. Хореограф здесь нарочито обрывает действие в самом, казалось бы, кульминационном моменте: все застывают в позах, музыка внезапно обрывается, как бы «на полуслове», падает занавес.

Второй акт начинается с того, что мы вновь видим «завтрак на траве» и сцену выяснения отношений, которая, похоже, проходит как воспоминания Камиллы: на авансцене опущен прозрачный занавес, а среди героев, повторяющих пластический рисунок сцены, появляются Скульптуры, которые опекают девушку, отводят ее в сторону, успокаивают... Но героиней уже начинает овладевать болезнь.

Состояние Камиллы усугубляется потерей ребенка, невниманием Родена, неприятием ее творчества критиками и светской публикой. В финале балета девушку ведут по белому больничному коридору, она оказывается в палате, стены которой составлены из тел Скульптур: на мгновение, подняв тело девушки на руки, безликие персонажи скрывают ее от глаз зрителя, а затем медленно расходятся в разные стороны. Тело Камиллы бесследно исчезает, словно растворившись в созданных ею образах.

В двух балетных спектаклях о Родене и Клодель, созданных двумя современными хореографами, пусть и различными по творческому опыту, можно

найти черты сходства и очевидные различия. И Эйфман, и Кванц, очевидно, не сговариваясь, подчеркивают важность фигуры Камиллы в описываемых событиях, делая ее практически главным персонажем своих спектаклей. Художественные работы рождаются в результате страстной любви двух гениальных скульпторов, то есть творческий акт рассматривается как акт духовного соединения, в ходе которого рождаются шедевры.

Тема безумия Клодель занимает обоих хореографов: Эйфман традиционно обращает внимание на психологические аспекты образов своих героев, Кванц последовательно раскрывает перед зрителем картину надвигающейся ментальной катастрофы, наступающей в финале Камиллу. Она «разбивает» свои собственные работы, и «осколки» тех самых шести пар условных Скульптур в гротескных позах усеивают все пространство сцены. Мы наблюдаем отраженный в хореографии непосредственный процесс создания статуй, легко угадываем абрисы скульптурных композиций, хорошо знакомых по иконографическому материалу курса истории искусств. Спектакли, таким образом, становятся подлинным оммажем великим художникам прошлого.

Оба балетмейстера говорят со зрителем на языке современного танца, выразительной пластики. Думается, такой хореографический язык лучше всего отражает бунтарский дух выдающегося скульптора и трудно представить спектакль о Родене, решенный средствами традиционного классического танца. У обоих постановщиков на первый план выходит режиссерское решение: оба спектакля это, скорее, — пластические драмы, где танец выходит на первый план в сценах, обращенных к чувствам и переживаниям героев.

Схож и метод выбора музыкального материала: оба хореографа вполне ожидаемо обращаются к музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков, того времени, в котором жили и действовали герои спектаклей.

Создание хореографического портрета Огюста Родена оказывается немислим без изображения его спутниц в жизни, любви и творчестве — Камиллы Клодель и Розы Бере. Сложный узел их взаимоотношений становится основным конфликтом обоих спектаклей, служит пружиной развития действия. «Роден, ее вечный идол» Бориса Эйфмана и «Роден / Клодель» — балеты на общую тему, но обладающие в отдельности собственными художественными особенностями, которые интересно смотреть и анализировать.

Творчество скульпторов и хореографов очень близко по своей сути, только одни имеют дело с неодушевленным материалом, из которого создаются совершенные по форме статичные произведения, а другие из тел артистов «лепят» динамичные, живые композиции, без фиксации их в пространстве-времени. Поэтому, когда хореограф пытается «развернуть» в танце сокрытые в скульптуре идеи, работы Родена дают богатый выбор для пластических интерпретаций. Замечательно, когда в балетном театре появляются новые

постановки, вдохновленные творчеством выдающихся скульпторов прошлого, с которыми можно спорить, категорически отвергать или, наоборот, принимать как новое произведение искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Thacker S.* Winnipeg choreographer uses dancers as sculptures. URL: <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/winnipeg-choreographer-uses-dancers-as-sculptures-1.2558482> (дата обращения: 20.05.2024).
2. *Эйфман Б. Я.* Балетный мир жесток, но не безумен // Вечерняя Москва. 2013. 17 февраля. URL: <https://vm.ru/entertainment/441775-boris-ejfman-baletnyj-mir-zhestok-no-ne-bezumen-razum-utrachivaet-vse-chelovechestvo> (дата обращения: 05.05.2024).

REFERENCES

1. *Thacker S.* Winnipeg choreographer uses dancers as sculptures. URL: <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/winnipeg-choreographer-uses-dancers-as-sculptures-1.2558482> (data obrashcheniya: 20.05.2024).
2. *Ejffman B. Ya.* Baletnyj mir zhestok, no ne bezumen // Vechernyaya Moskva. 2013. 17 fevralya. URL: <https://vm.ru/entertainment/441775-boris-ejfman-baletnyj-mir-zhestok-no-ne-bezumen-razum-utrachivaet-vse-chelovechestvo>. (data obrashcheniya: 05.05.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пермякова Н. В. — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, педагог-репетитор; exersis@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Permyakova N. V. — Applicant for a Degree of Candid. of Sci. (Art), teacher-tutor; exersis@bk.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 784: 784.9

«ПОЛНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ» АЛЕКСАНДРА ВАРЛАМОВА: ФРАНЦУЗСКИЙ АРХЕТИП И ИТАЛЬЯНСКОЕ ВЛИЯНИЕ

*Асташев Д. А.*¹

¹ Арктический государственный институт культуры и искусств, ул. Орджоникидзе, д. 4, г. Якутск, 677000, Республика Саха (Якутия), Россия.

Статья определяет историческое место первого вокального трактата «Полная школа пения» Александра Варламова, увидевшего свет в 1840 году, в оптике двух измерений: в кругу общеевропейских тенденций XIX века; в кругу задач формирования российских национальных композиторской и исполнительской школ.

Современник «Полной школы пения» (*Méthode complète de chant*, 1840) Луиджи Лаблаша и «Полного трактата об искусстве пения» (*Trattato completo dell'arte del canto*, 1840) Мануэля Гарсиа-сына, труд А. Варламова попал в авангард стремительно развивающегося в XIX веке знания об основах методики работы с голосом. Импульс этому развитию дал «Метод пения» Парижской консерватории 1804 года, оцениваемый сегодня в категории архетипа. Парижский трактат предложил образовательной практике в самом начале столетия ту структуру, которая легко могла уместить в своем содержании оптимальные формы обновления знания в зависимости от нужд и задач времени. Куратор комиссии по созданию «Метода пения» Парижской консерватории итальянец Бернардо Менгоцци способствовал внедрению во французский метод учения итальянских мастеров. В российском опыте апробированный в Париже алгоритм усвоения итальянского опыта с ассимиляцией основополагающих элементов техники вокализации был, по сути, тем же, что и механизм прогрессивной «итальянизации французского вокального обучения». В нем национализация инородного способствовала созданию оригинального певческого метода.

Ключевые слова: «Полная школа пения» Александра Варламова, «Метод пения» Парижской консерватории, французский архетип вокального трактата, Бернардо Менгоцци, итальянская вокальная школа, Огюст Андрад.

“THE COMPLETE SINGING SCHOOL” BY ALEXANDER VARLAMOV: FRENCH ARCHETYPE AND ITALIAN INFLUENCE

*Astashev D. A.*¹

¹ Arctic State Institute of Culture and Arts, Ordzhonikidze St., 4, Yakutsk, 677000, Republic of Sakha (Yakutia), Russian Federation.

The article defines the historical place of the first vocal treatise “The Complete School of Singing” by Alexander Varlamov, which was published in 1840, in the optics of two dimensions: namely in the circle of pan-European trends of the 19th century; among the tasks of the formation of Russian national composing and performing schools. A contemporary of “The Complete School of Singing” (*Méthode complète de chant*, 1840) by Luigi Lablache and “The Complete Treatise on the Art of Singing” (*Trattato completo dell’arte del canto*, 1840) by Manuel Garcia-son, A. Varlamov’s work fell into the vanguard of the rapidly developing knowledge of the basics of working with voice in the 19th century. The impetus for this development was given by “The Method of Singing” of the Paris Conservatoire in 1804, estimated today in the category of archetype. At the very beginning of the century, the Paris Treatise proposed to educational practice a structure that could easily accommodate in its content the optimal forms of updating knowledge, depending on the needs and tasks of the time. The curator of the commission for the creation of “The Method of Singing” of the Paris Conservatory, the Italian Bernardo Mengozzi, contributed to the introduction of the teachings of Italian masters into the French method. The algorithm of assimilation of the Italian experience tested in Paris with assimilation of the fundamental elements of vocalization technique in the Russian experience was essentially the same as the mechanism of progressive “Italianization of French vocal training”. In it, the nationalization of the foreign contributed to the creation of an original singing method.

Keywords: “The Complete Singing School” by Alexander Varlamov, “The Singing Method” of the Paris Conservatory, the French archetype of the vocal treatise, Bernardo Mengozzi, Italian vocal School, Auguste Andrade.

В 1840 году в России увидел свет первый русский вокальный трактат «Полная школа пения» (далее в тексте — «Школа»), автором которого стал великий мастер романса Александр Егорович Варламов (1801–1848). «Школа» сразу обрела практическую ценность и для певцов, и для педагогов, открыв путь к развитию в России национального практико-ориентированного направления в изучении певческого искусства. Относительно первого европейского

труда по теории пения, созданного за пределами Италии и носящего название «Метод пения» Парижской консерватории¹, указанный труд запоздал на 36 лет. Однако он оказался современником широко известных «Полной школы пения» (*Méthode complète de chant*, 1840) Луиджи Лаблаша и «Полного трактата об искусстве пения» (*Trattato completo dell'arte del canto*, 1840) Мануэля Гарсиа-сына. Попав наравне с европейцами в авангард стремительно развивающегося знания об основах методики работы с голосом, открывшего доступ к формированию методологии системного познания искусства пения, работа А. Варламова в истории становления русской национальной школы стала той точкой роста, которая с момента своего появления сразу обозначила актуальный и перспективный путь развития. Она точно очертила задачи, направленные на уяснение теории и практики обучения певческому искусству, установила формы, методы и средства обучения, сопроводив их профессиональными советами о выработке хорошего вкуса и исполнительских манер.

Справедливости ради отметим, что в своей теоретической части «Школа» А. Варламова явилась продолжателем общеевропейского тренда, в основе которого была новая для XIX века тенденция популяризации в обществе знания², приносящего практическую пользу. Российский трактат стал откликом на реализацию совместных усилий в духе идей Просвещения и его следует рассматривать в неразрывной связи с европейским опытом. В упомянутом опыте исключительное место занимал Парижский «Метод пения», появившийся во Франции на волне революционного подъема³ и перехода в образовании от частной «схоластической» практики к практике «гласности знания» в субсидируемых государством учреждениях. Данный «Метод пения», оцененный Марко Бегелли как некая «иллюзия либерализации искусства пения,

¹ Полное название трактата — «*La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes*» (1804).

² Тенденция особенно ярко проявилась во Франции после Великой французской революции, «обозначившей интеллектуальное движение, направленное на включение преподавания музыки в государственную образовательную систему», и распространение знания среди самых широких слоев населения [1, с. 88, сноска 9].

³ «Великая французская революция 1789 года повлекла за собой кардинальные изменения во всех сферах жизни Франции. Несмотря на нестабильную политическую ситуацию в стране, осуществлялись важные социальные реформы, а культурная жизнь Франции продолжала свое развитие и адаптировалась под изменившиеся условия, в результате чего этот период становится весьма плодотворным для музыкального искусства. Для певческого искусства подобные перемены имели очень большое значение, потому как старые методы исполнения перестали быть достаточными для нового материала. Соответственно к певцам выдвигались иные требования, которые влекли обновление вокального мастерства, системы воспитания певца, способов трансляции новых эстетических норм» [2, с. 4].

секреты которого, наконец, становятся доступными для всех» [3, с. 126], стал тем образцом, который принято сегодня рассматривать в категории архетипа [3, с. 126]. Сама же модель консерваторского образования и разработанные усилиями парижских педагогов образовательные «стандарты»⁴ обучения пению, имитируемые и совершенствуемые далее в трактатах Алексиса Гароде (Garaudé A. *Méthode de chant*, 1826), Огюста Андрада (Andrade A. *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris*, 1837), Мануэля Гарсиа-сына (Garcia M. *Traite complet de l'Art du Chant*, 1840), оказали влияние не только на систему музыкального образования в Европе, но имели распространение в Америке⁵. Неудивительно, что трехчастная структура Парижского «Метода пения», где I раздел был — «Теория пения», II раздел — «Практика пения, упражнения и распевки», III раздел — «Сольфеджии и вокализы», практически повторилась в русской «Школе» А. Варламова и даже в индивидуальном варианном толковании структурной трехчастности в «Школе пения» А. Гречанинова, изданной в Лондоне в 1926 году.

В стремительно меняющихся художественных условиях XIX века парижский трактат предложил образовательной практике в самом начале столетия ту структуру, которая легко могла уместить в своем содержании оптимальные формы обновления знания в зависимости от нужд и задач времени. Как оказалось, она стала универсальной для последующих руководств по пению, воспроизводящих данный архетип, который стал фундаментом для апробации новой методологии, уделяющей внимание тем этапам постижения вокального мастерства, которые должны были соблюдаться для достижения определенной цели. Не случайно в реализации новой повестки, связанной с развитием национальных вокальных школ и повсеместным открытием консерваторий, эта структура с ее совокупностью упорядоченных знаний, раскрывающих содержание, принципы и методы обучения, оказалась необычайно востребованной.

Между тем, говоря о структуре, выработанной в Парижской консерватории и транслируемой в «методах» национальных вокальных школ, не следует забывать о вкладе итальянцев в формирование содержания этих певческих руководств. В «Школе» А. Варламова по этому поводу имеются соответствующие отсылки. Прежде всего, та, что дана в «Предисловии», предваряющем

⁴ Имеются в виду многочисленные «Методы», с помощью которых происходила итальянизация французского вокального обучения, повлиявшего на развитие многих европейских национальных певческих школ.

⁵ Известно, что Национальная консерватория Америки, основанная в 1885 г. в Нью-Йорке благотворительницей Жаннетт Мейерс Тербер, была создана по образцу Парижской консерватории. Интересно, что в именно этой Нью-Йоркской консерватории Антонин Дворжак в 1893 году написал симфонию № 9 ми минор и по предложению Жаннетт Тербер назвал ее «Из Нового Света».

издание, где сам автор писал: «Издаваемая мною “Школа пения” есть плод многолетних трудов моих. При составлении оной я руководствовался лучшими по сей части сочинениями, и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского» [4, с. 8]. Здесь же в сноске Варламов указывал: «По части теории, например, я много заимствовал из книги “Новая метода пения и вокализации”, принятой Парижской консерваторией Авг. Андраде, композитора, профессора пения, члена общества концертов Королевской школы. Новое издание, опубликованное, пересмотренное и дополненное А. Гатти» [4, с. 8]. Уже сами авторские указания на заимствование из трактата представителя школы Парижской консерватории Огюста Андрада, а также опора на опыт его знаменитого учителя Д. С. Бортнянского позволяют осмысливать появление «Полной школы пения» А. Варламова в России в двух измерениях: в кругу общеевропейских тенденций XIX века;

в кругу задач формирования российских национальных композиторской и исполнительской школ.

В первом случае важность разработки нового метода была обусловлена:

- сменой европейской художественной парадигмы в опере, отказывающейся от прежних ориентиров оперы-*seria* и искусства фальцетистов (кастратов) и прокладывающей путь к утверждению новой системы воспитания певца, призванной обновить оперу;

- рождением новых музыкально-театральных языков неитальянских композиторов (вспомним, к примеру, австрийца В. А. Моцарта или русских А. Н. Верстовского, С. Н. Титова);

- стремлением включить преподавание музыки в государственную образовательную систему;

- активизацией (после Великой французской революции) европейского интеллектуального движения, направленного на выработку теоретико-практических рекомендаций для открывающихся в Европе консерваторий⁶.

Во втором случае, сопряженном с российской действительностью, труд Александра Варламова характеризуется особенностями, которые выделяли его среди европейских современников. Они связаны, прежде всего, с тем, что в отличие от Европы в России времен создания труда еще не было консерваторий. Первые русские консерватории появились лишь спустя 20 лет

⁶ В списке первых учреждений, открытых за пределами Италии, оказались Парижская консерватория (1795); Пражская консерватория (1811); Венская консерватория (1819); Лейпцигская консерватория (1843). Причем открытые в наполеоновской Италии Филармонический лицей в Болонье (1804) и Миланская консерватория (1808), вопреки имеющемуся богатому исторически сложившемуся национальному опыту работы консерваторий, ведущему историю с XVI века, были вынуждены ориентироваться на предложенный Парижской консерваторией «Метод пения».

после публикации «Полной школы пения»: в 1862 году — в Санкт-Петербурге, в 1866 году — в Москве. Однако общекультурный климат России, ее участие в общеевропейском процессе развития научной, философской и общественной мысли питали размышления образованной части русского общества вопросами, связанными с идентификацией страны в общеевропейском культурном пространстве, с пониманием места России в мире. В этом смысле появление «Школы» А. Варламова вполне отвечало общему духу эпохи, равно как и тем тенденциям в русле рождения национальных музыкально-театральных языков неитальянских композиторов, которые обозначились и в национальной русской музыкальной культуре, а именно:

- в 1820–1840-е годы набирает силу течение, связанное с развитием литературно-философской и социальной мысли; оживленно обсуждаются идеи самобытности русской национальной культуры (идеи А. С. Хомякова);

- активно развивается композиторская школа и создаются музыкально-сценические произведения (водевили и оперы Сергея Николаевича Титова «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814), Алексея Николаевича Верстовского «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835); проходит премьера оперы Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя» (1836);

- «традиция российской песни была «онационалена»» [5, с. 102], а «романсы А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева ввели в мелодику интонации народного происхождения» [5, с. 103].

Довести русское музыкальное искусство до концепционных мерок, заданных духовным пониманием национальной самобытности, — это была та художественная цель, которая доминировала и была знаковой в определении характера всего русского смыслотворчества, в том числе в вокальном искусстве. Отсюда ключом к пониманию ситуации возникновения методического руководства А. Варламова можно считать само состояние русской вокальной культуры, направленной на формирование практико-ориентированных теоретических руководств для создания национальной певческой школы, которая в перспективе могла бы стать конкурентноспособной. Соответственно алгоритм усвоения европейского опыта, с ассимиляцией основополагающих в нем элементов техники вокализации для решения российских национальных задач, был, по сути, тем же, что и механизм прогрессивной «итальянизации французского вокального обучения» [3, с. 125], когда национализация инородного способствовала созданию оригинального певческого метода.

На итальянское влияние в «Школе пения» А. Варламова указывает не только замечание самого автора труда, отсылающего к «Методу пения и вокализации» Огюста Андрада [6], который в Парижской консерватории был учеником Пьера-Жана Гара (Pierre-Jean Garat), одного из авторов «Метода пения»

Парижской консерватории, созданного под руководством итальянца Бернардо Менгоции. Известные факты биографии самого А. Варламова и его учителя Дмитрия Степановича Бортнянского, о котором упоминается в Предисловии русской «Школы», также служат косвенными доказательствами воздействия итальянцев на вокальный и композиторский метод А. Варламова. Известно, что А. Варламов несколько лет служил в Голландии регентом при церкви русского посольства и псаломщиком при дворе великой княгини Анны Павловны, принцессы Оранской, а Д. Бортнянский учился в Италии, совершенствуя свое композиторское и исполнительское мастерство в старинных музыкальных центрах Венеции, Болоньи (у падре Мартини), Неаполя и Рима. Если к этому добавить, что куратор комиссии по созданию «Метода пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоции учился у знаменитого представителя болонской школы пения Бернакки (1685–1756), то итальянский след в создании «Школы» А. Варламова становится вполне очевидным. Впрочем, бесспорно и то, что воспроизведенный в трактате Огюста Андрада французский архетип певческого руководства был повторен А. Варламовым.

«Школа» А. Варламова, вписанная в интерьер первой половины XIX века, с его общеевропейским стремлением развивать знание о певческом искусстве, показывает, что первый русский трактат полностью отвечал главной стратегической линии эпохи, сопряженной с появлением новых методов и методик, разрабатываемых неитальянскими авторами. Для России труд А. Варламова сыграл значительную роль в формировании основы для систематического певческого образования. Введенные им в сферу содержания образования специальные термины и понятия научно-педагогической информации зафиксировали образец упорядочения педагогической терминологии и профессионального словаря вокалиста, положили начало развитию национальной школы. Опираясь на европейскую «протомодель», автор, исходя из богатого личного композиторского и исполнительского опыта, с помощью собственных трактовок и добавлений создал «Школу», которая полностью отвечала и мировым тенденциям, и потребностям национальной культуры. Особую ценность в ней представляли инструктивные вокализы и упражнения, в основе национально-маркированной лексики которых была русская интонационность. Ее введение позволило не только совместить европейскую теорию вокализации с русской национальной певческой практикой, но и корректно уйти, к примеру, от модели «итальянизации», как это было в случае с Парижским методом, когда, как пишет Марко Бегелли, «...французское вокальное обучение, стало объектом колонизации» [3, с. 125], а практической опорой для правильной вокализации стали вокализы итальянских (но не французских) авторов.

В истории русской вокальной педагогики труд А. Варламова стал образцом творческого переноса европейского метода на русскую почву, где

заимствованная научно-теоретическая идея оказалась осмыслена внутри русского музыкального языка и обрела жизнь в его интонационности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асташев Д. А. Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт // Человек и культура. 2024. № 1. С. 81–90. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.68784
2. Хрулева И. А. Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» / вст. ст. и пер. И. А. Хрулевой. М.: Композитор, 2022. 124 с.
3. Beghelli M. I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento// *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Band 50. P. 121–132.
4. Варламов А. Е. Полная школа пения / под ред. В. А. Багадурова. М.: Музгиз, 1953. 108 с.
5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством. Вып. 2. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. 175 с.
6. Andrade A. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris: Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. 24 p.

REFERENCES

1. Astashev D. A. Ukrasheniya v muzykal'no-teoreticheskom uchenii Dzhusto Dachchi: didakticheskij standart // *Chelovek i kul'tura*. 2024. № 1. S. 81–90. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.68784
2. Chruleva I. A. Parizhskij traktat «Metod peniya Konservatorii muzyki, sodержashhij principy peniya, uprazhneniya dlya golosa, vokalizy, vzyaty'e iz luchshix sovremenny'x i starinny'x proizvedenij» / vst. st. i per. I. A. Xrulevoj. M.: Kompozitor, 2022. 124 s.
3. Beghelli M. I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento// *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Band 50. P. 121–132.
4. Varlamov A. E. Polnaya shkola peniya / pod red. V. A. Bagadurova. M.: Muzgiz, 1953. 108 s.
5. Cherednichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury. Kurs lekcij dlya studentov-nemuzykantov, a takzhe dlya vsekh, kto interesuetsya muz. iskusstvom. Vy'p. 2. Dolgoprudnyj: Allegro-press, 1994. 175 s.

6. *Andrade A.* Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée parle Conservatoire à Paris: Nouvelle edition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. 24 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Асташев Д. А. — канд. пед. наук; проф. каф. музыкального искусства;
astashev_dmitry@mail.ru
ORCID 0000-0002-6910-9675

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Astashev D. A. — Cand. Sci. (Pedagogy), Ass. Prof. of the Musical Art Department;
astashev_dmitry@mail.ru
ORCID 0000-0002-6910-9675

Ф. И. ШАЛЯПИН — ПОСТАНОВЩИК ОПЕРЫ А. Н. СЕРОВА
«ВРАЖЬЯ СИЛА»

*Гусейнова З. М.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Среди автографов Ф. И. Шаляпина в Музее имени А. А. Бахрушина сохранился личный документ певца (7 листов), датируемый 21–28 октября 1921 года, на котором карандашом записан синопсис либретто оперы А. Н. Серова «Вражья сила». Автограф выполнен на бумаге с логотипом океанского лайнера «Адриатика» в те дни, когда певец направлялся на гастроли в Нью-Йорк. В связи с данным документом неизбежен важный вопрос: почему у Шаляпина возникла необходимость кратко излагать либретто, обозначая при этом характеры, действия исполнителей, сценические указания? А. Н. Серов (1820–1871) работал над оперой в 1867–71 годах, впервые она была поставлена в 1871 году. Партия Еремки в данной опере была одной из любимых в репертуаре Ф. И. Шаляпина, он исполнял ее на разных сценах, начиная с 1902 года. В 1915 году он выступил как режиссер-постановщик «Вражьей силы» в Петербурге в Театре Народного дома, а в 1920-м — в Мариинском театре. Вероятно, делая карандашные записи, Шаляпин планировал осуществить еще одну постановку оперы, но этого не произошло, поскольку в 1922 году певец навсегда покинул Россию.

Ключевые слова: Ф. И. Шаляпин, «Вражья сила», певец, режиссер, Еремка.

F. I. SHALJAPIN — DIRECTOR OF A. N. SEROV'S OPERA
THE ENEMY'S POWER

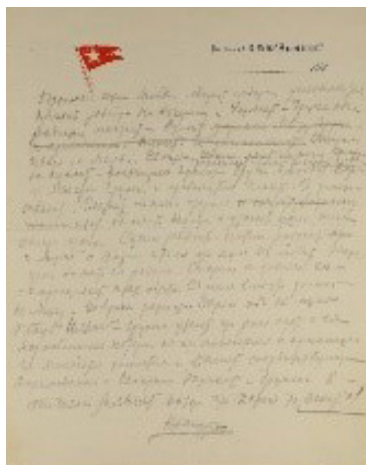
*Guseinova Z. M.*¹

¹ Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Glinki St., Liter A, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

One of the F. I. Shaljapin's autographs (7 sheets) has been preserved in the A. A. Bakhrushin Museum. It dated October 21–28, 1921 and contained a synopsis of the libretto of A. N. Serov's opera *The Enemy's Power*. The autograph was written in pencil on paper with the logo of the ocean liner "Adriatic" when the singer was heading on tour to New York. In connection

with this document, an important question is inevitable: why did Shaljapin have the need to summarize the libretto, while indicating the characters, actions of the performers, and stage directions? Composer A. N. Serov (1820–1871) worked on the opera in 1867–1871, it was first staged in 1871. The part of Eremka in this opera was one of the favorites in the repertoire of F. I. Shaljapin, he performed it on various stages, starting in 1902. In 1915 he acted as the director of *The Enemy's Power* at the People's House Theatre in St. Petersburg and in 1920 at the Mariinsky Theatre. Probably, while making pencil notes, Shaljapin planned to carry out another production of the opera, but this did not happen, the singer left Russia forever in 1922.

Keywords: F. I. Shaljapin, *The Enemy's Power*, singer, director, Eremka.



Илл. 1. Автограф
Ф. И. Шаляпина (ГЦТМ.
Ф. 303. Оп. 1. Ед. хр. 329. Л. 1)

В Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве (далее — ГЦТМ) хранится интересный документ — автограф Ф. И. Шаляпина, связанный с его работой над оперой А. Н. Серова «Вражья сила». Семь листочков бумаги, заполненных простым карандашом, представляют собой, в соответствии с архивным описанием, «Черновые наброски либретто оперы “Вражья сила” А. Н. Серова. [1910-е – 1920-е гг.]» [1]. Текст на листочках, конечно же, не может быть «либретто», которое создавалось в процессе работы композитора над оперой в 1867–1868 годах¹. По типу изложения записки Шаляпина ближе к синопсису литературного текста оперы, созданного выдающимся певцом для самого себя (илл. 1).

Записки сделаны Ф. И. Шаляпиным на почтовой бумаге океанского лайнера «Адриатика», курсировавшего между Ливерпулем и Нью-Йорком в 1921 году [2, р. 203], когда выдающийся певец второй раз направлялся в США (его первая поездка в Штаты состоялась в 1907–1908 гг.)². На бумаге стоит логотип «RMS» («Royal Mail Ship»).

¹ После кончины композитора в 1871 году работу над оперой завершили супруга В. С. Серова и композитор Н. Ф. Соловьев. Премьерное исполнение сочинения состоялось 7 апреля 1871 года в Мариинском театре. Дирижер — Э. Ф. Направник.

² Подробнее см.: [3, с. 481].

Предположительная дата записей, обозначенная в архивном описании ГЦТМ как «1910-е – 1920-е гг.», может быть уточнена благодаря тому, что на такой же бумаге с борта лайнера написаны письма Ф. И. Шаляпина к родным. В частности, в письме к дочери Ирине от 20 октября 1921 года певец пишет: «Только сейчас, когда я сел на пароход, могу, наконец, написать тебе и другим близким и друзьям» [4, с. 303]. И далее: «Я хотя и пишу тебе письмо сегодня, 20-го, однако послать только смогу 27–28-го, то есть в день, как приедем в New York» [4, с. 304]. Таким образом, написанные Шаляпиным карандашом заметки по опере А. Н. Серова «Вражья сила» датируются 20–28 октября 1921 года, когда, как свидетельствуют факты жизни певца, его отношения с оперой были уже вполне «сложившимися».

Опера «Вражья сила» А. Н. Серова (1867–1871) была у Ф. И. Шаляпина одной из самых любимых, а партия Еремки признавалась профессионалами как одна из лучших в его репертуаре (илл. 2). «Песня Еремки» в исполнении певца сохранилась до наших дней в фонограмм-записи, даже по прошествии более чем 100 лет она позволяет судить о высочайших достоинствах исполнителя.

Подготовка певца к выступлению в данной партии и ее проведение в спектакле даже стали предметом психологических наблюдений известного врача Н. А. Попова, обследовавшего артиста в 1921 году перед спектаклем и после него, а также в антрактах. Эти сведения по спектаклю «Вражья сила» 5 февраля 1921 года приводит Е. А. Грошева, редактор-составитель трехтомника «Федор Иванович Шаляпин», во вступительной статье³. Приведем небольшие фрагменты наблюдений психолога, связанные с представленным образом:



Илл. 2. Ф. И. Шаляпин в партии Еремки в опере «Вражья сила». Постановка оперы в Театре С. И. Зимина (1916).

Фото М. Сахарова и П. Орлова. Оригинал хранится в Музее А. М. Горького и Ф. И. Шаляпина (Казань)

³ По указанию Е. А. Грошевой документы хранятся в Санкт-Петербурге, в Музее театрального и музыкального искусства [5, с. 26].

«Тип: неуклюжий, рослый, сильный, грубый, “тупой”, с небольшим запасом мыслей человек, пьяница, сластолюбивый, неряшливый, нечистоплотный физически и нравственно аморальный; тип кузнеца или ломового извозчика.

До грима — зрачки равномерно сужены, все рефлексы нормальны, дермографизма⁴ нет, пульс 76 в минуту.

Настроение духа — несколько подавленное и угнетенное семейными заботами. <...> Во время грима внимательно всматривается в свое лицо; производит ряд мимических движений <...> крайне сложных; на лице, на углах рта и подбородке, равно как и на лбу, в особенности на висках, масса лучеобразных, едва заметных морщин, которыми управляет с изумительным искусством. При гримировке пользуется нежными красками и гримируется с искусством поразительным.

При появлении на сцене уже ничего присущего Ф. И. Шаляпину не остается, а появляется подлинный Еремка — пьяница и забулдыга. Замечательна манера выпивания водки — характерное отплеивание “сквозь зубы”» [5, с. 26].

В «Хронографе жизни и творчества Ф. И. Шаляпина», составленном Ю. Ф. Котляровым, указано, что впервые партию Еремки певец исполнил 24 сентября 1902 года в Московском Большом театре, выступая с ней в спектаклях почти через день (27 сентября, 30 сентября, 3 октября, 11 октября) [6, с. 275]. Следующие исполнения роли Еремки проходили в Народном доме в Петрограде, начиная с 18 декабря 1915 года [6, с. 301]. Данный спектакль был для Шаляпина особенным. Как сообщала газета «Обозрение театров», «18 декабря в оперном театре Народного дома после четвертого акта “Вражьей силы” при открытом занавесе торжественно чествовали великого певца по случаю истекшего в этот день 25-летия его артистической деятельности» [7, с. 12]⁵. Следом прошло еще несколько спектаклей, а 4 января 1916 года в театр Народного дома пришли Максим Горький, И. Е. Репин, А. И. Куприн. Рецензент «Обозрения театров» Н. Г. Шебуев писал: «Вчера был счастливый день моей жизни. Давно уже театр не давал мне такого наслаждения, какое вчера дал мне Народный Дом. Шла опера Серова “Кузнец Еремка”

⁴ Дермографизм — физиологический феномен, заключающийся в изменении цвета кожи в месте легкого раздражения.

⁵ Событие праздновалось дважды. «23 ноября Шаляпин выступал в театре С. И. Зимина в “Жизни за царя”. Спектакль прошел при сплошной овации зрительного зала в адрес артиста. После сцены в лесу состоялось чествование при открытом занавесе. Труппа Зимина (спектакль происходил в помещении Солодовниковского театра, где когда-то Шаляпин участвовал в постановках мамонтовской Частной оперы) поднесла ему адрес, написанный в старорусском стиле на большом куске кожи» [8, с. 316].

(так!) с участием Шаляпина. Участвовали и другие, но это неважно» [9, с. 10]⁶. В 1916 году Шаляпин выступал во «Вражьей силе» в постановке Московского Большого театра, продолжая участвовать в спектаклях Народного дома.

Необходимо подробнее остановиться на театре Народного дома, который регулярно упоминается в связи с именем Шаляпина.

В период правления императора Николая II стали создаваться Народные дома попечительства о народной трезвости. Они открывались в разных городах, ставя своей целью развлекать и просвещать народ, отвлекая от пагубного пристрастия. Принц А. П. Ольденбургский, председатель Петербургского городского попечительства о народной трезвости, в ведении которого находился Петербургский Народный Дом (Заведение для народных развлечений), открытый в 1899 году, выбрал для нового учреждения Павильон работы архитектора А. Н. Померанцева⁷, демонстрировавшийся на XVI Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде (1896) — весьма необычную конструкцию с чугунным основанием и стеклянным куполом, которая и была перевезена в Петербург и смонтирована на выделенном участке в Александровском парке на Петроградской стороне⁸. В нем предусматривались разнообразные развлечения для народа, например, детская железная дорога, американские горки⁹. В 1902 году в Народном доме открылся театр, первым спектаклем которого была «Жизнь за царя» М. И. Глинки. В театре ставились многие современные произведения; например, В. В. Ястребцев в записях от 5–6 марта 1902 года пишет, что Н. А. Римский-Корсаков «завтра... идет в Народный дом на репетицию “Майской ночи”» [11, с. 236]. А в записях от 8 марта 1902 года Ястребцев сообщает, что «Николай Андреевич был в Народном доме на репетиции “Майской ночи” и при этом вынес сравнительно благоприятное впечатление. Хотя солисты (почти все) и были плохи, зато оркестр играл довольно чисто, да и опера

⁶ Далее Н. Г. Шебуев отмечает: «Его Еремка сложен и сложен из элементов шаляпинского гения. Ни одной симпатичной черты нет у этого злого гения, и между тем образ его трогает именно своей необычайной красотой... Красота — это художественная правда. И вот красота шаляпинского воплощения в том и была, что он ничем и ничуть не польстил своему Еремке. Грязный, пьяный, нашепывающий адский замысел, подсовывающий нож в руку, он берет только одним мастерством песни. Грубый, с одной штаниной оторванной, другой разорванной, с длинной, нечесаной, всклокоченной бородой, с закопченной физиономией, которая никогда не знала мыла, со смешной, еле чуемой издевкой в пении, с заплетающимися жестами и походкой, Еремка прекрасен во всем своем безобразии» [9, с. 10].

⁷ Среди других известных работ А. П. Померанцева (1849–1918) — проекты здания Верхних торговых рядов (ныне ГУМ) в Москве, реконструкции Николаевского вокзала в Петербурге.

⁸ Современный адрес: Санкт-Петербург, Александровский парк, 4.

⁹ Подробнее см.: [10, с. 268–273].

шла без купюр» [11, с. 237]. Цены на билеты были сравнительно низкими, поэтому Народный дом активно посещался людьми разных сословий.

В 1912 году к Народному дому пристроили специальный оперный зал на 2000 мест (в настоящее время это здание Мюзик-холла, в перестроенном Железном зале сейчас находится Планетарий)¹⁰. Его занавес был расписан в «русском стиле» художником Иваном Яковлевичем Билибиным.

Директором театра в период 1910–1915 годов был известный певец Н. Н. Фигнер¹¹. В спектаклях участвовали Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова. В Народном доме Шаляпин выступил и как режиссер. На этой сцене он участвовал в постановках опер «Дон Кихот» Жюль Массне и «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, где исполнил соответственно партии ведущих персонажей. Там же в 1915 году, как пишет М. О. Янковский, Шаляпин поставил «Вражью силу» А. Н. Серова. Исследователь отмечает: «Спустя тринадцать лет после первого исполнения партии Еремки в Москве Шаляпин вновь вернулся к ней и пел во “Вражьей силе” в последующие годы с неослабевающим успехом» [8, с. 318].

В. А. Теляковский, в 1898–1901 годах управляющий Московской конторой, в 1901–1917-м — директор Императорских театров, в свою книгу «Мой сослуживец Шаляпин» ввел главу «Шаляпин — режиссер», одним из первых выделив эту грань деятельности певца. Он писал: «На репетициях “Бориса” [в Мариинском театре] я впервые увидел Шаляпина как режиссера и тут лишь понял, что значит настоящий оперный режиссер, т. е. режиссер во всех своих замыслах, исходящих из данной оперной музыки. Простота, ясность, логичность и здравый смысл вытекали из каждого его замечания. Необыкновенная музыкальная память и знакомство не только со своей партией, но и со всеми другими партиями оперы прямо были поразительны» [14, с. 29].

В фонде Шаляпина в Бахрушинском музее хранится вырезка публикации из «Петербургской газеты» за 1911 год (№ 289), озаглавленная «Ф. И. Шаляпин — режиссер. “Учитесь, пока жив Шаляпин”», посвященная «Хованщине». Премьера оперы на сцене Мариинки в постановке Ф. И. Шаляпина состоялась 7 ноября 1911 года. Указанная вырезка из газеты представляет собой анонимную заметку с изложением рассказа Ф. И. Шаляпина о своей работе над постановкой «Хованщины»

¹⁰ Подробнее см.: [12, с. 321–350].

¹¹ С. Ю. Левик пишет: «В годы своего директорства в Народном доме (1910–1915) Фигнер прежде всего восстановил в репертуаре шедевры русской оперной классики, вызвав к ней большой интерес красочными и реалистическими постановками... “Бориса Годунова”, “Снегурочки”, “Князя Игоря” и т. д. Им было сделано немало попыток постановки на сцене новых опер русских композиторов, и не его вина, если его усилия оказались безуспешными» [13, с. 270].

на сцене Мариинского театра¹², а опубликованный текст весьма положительно оценивает его работу¹³.

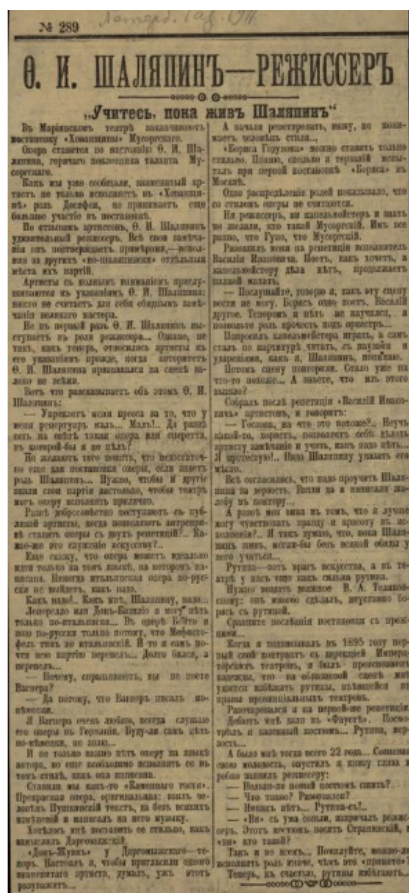
В книге Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни» приводятся многочисленные высказывания о постановке. Артист и режиссер Мариинского театра И. В. Тартаков вспоминал: «Шаляпин-режиссер — это что-то невероятное, недостижимое... То, что он преподавал артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу. У него все основано на технике момента. Он чувствует ситуацию сразу умом и сердцем и при этом обладает в совершенстве даром передать другому свое понимание роли. Мы все, и на сцене, и в партере, внимаем Шаляпину, затаив дыхание... Шаляпин одинаково гениален в показывании и сценической, и музыкальной стороны роли» [4, с. 649–650]. Таким образом, Шаляпин завоевал широкую известность и в этом качестве.

Работа над постановкой «Вражьей силы» была обусловлена деятельностью певца в Мариинском театре, который правительственным декретом 9 ноября 1917 года был объявлен государственным и передан в ведение Народного комиссариата по просвещению. В 1920 году его стали именовать Государственным академическим театром оперы и балета (ГАТОБ). Дирекция Императорских театров, переживавшая постоянные реорганизации, была в это время преобразована в Совет государственной оперы (СГО).

В комментариях Е. А. Грошевой к публикации статьи В. В. Яковлева «Рассказ рабочего [сцены]» отмечается: «В начале 1919 г. был распущен Совет Государственной оперы, и во главе театра стала директория по назначению Наркомпроса, с участием выборного от творческих коллективов театра.

¹² В «Новом времени» 14 ноября 1911 г. была опубликована статья М. М. Иванова о данной постановке «Хованщины».

¹³ Подробные сведения о спектакле с высказываниями участников и слушателей приводятся в комментариях к книге: [4, с. 649–650].



Илл. 3. Вырезка из «Петербургской газеты» за 1911 год (№ 289). Статья «Ф. И. Шаляпин — режиссер. «Учитесь, пока жив Шаляпин»»

“Солисты, хор и оркестр единогласно выбрали в директорию Мариинского театра Ф. И. Шаляпина”, — сообщал “Бирюч петроградских государственных театров”» (1919, № 17–18) [15, с. 306–312]¹⁴. Также он оказался и выборным от оркестра в директорию Большого театра в Москве. В марте 1919 года директория бывшего Мариинского театра была утверждена в следующем составе: Ф. И. Шаляпин, Э. А. Купер, художник А. Н. Бенуа, режиссер П. С. Оленин, Б. В. Асафьев [16, с. 566–567].

В то же время Шаляпин оставался ведущим солистом Мариинки. В 1920 году он выступил в этом театре уже в качестве постановщика «Вражьей силы».

23 октября 1920 года певец впервые на этой сцене выступает в собственной постановке в партии Еремки. Спектакль только за октябрь–ноябрь этого года прошел 10 раз, в том числе 7 ноября им отмечался революционный праздник. Александр Блок в своем дневнике от 16 ноября 1920 года записал: «Шаляпин в Еремке (“Вражья сила” Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. Не совсем только, не хватает заурядности; он слишком “Шаляпин”, слишком “Мефистофель” вообще местами, а не заурядный русский дьявол» [17, с. 381–382].

Дирижер Д. И. Похитонов вспоминал: «Последнее длительное общение мое с Шаляпиным было связано с работой по постановке оперы А. Н. Серова “Вражья сила”. Шаляпин превосходно воспроизводил резко отрицательный тип Еремки, этого пьяницы, наводчика, а если хорошо заплатят, то и убийцы. Лучшими моментами в исполнении Шаляпиным роли Еремки были известная “Масленица”, совращение слабовольного купца Петра на убийство жены Даши и мимическая сцена на гулянке, где Шаляпин неподражаемо приплясывал, под конец “заворачивая” в питейный дом. Опера шла в прекрасных декорациях художника Б. М. Кустодиева» [18, с. 255].

Общение с Кустодиевым — еще одна важная грань работы над «Вражьей силой». Шаляпин, будучи лично знаком с живописцем, обратился к нему с просьбой выступить в качестве художника по декорациям и костюмам. Кустодиев согласился, хотя к этому времени был уже тяжело болен. При этом он уговорил Шаляпина дать согласие на написание его портрета; над ним он работал как раз

¹⁴ В «Бирюче» в данной публикации указывалось: «Комиссариатом Народного Просвещения издан следующий декрет по Отделу Государственных театров: 1) Для проведения в жизнь намеченного плана реорганизации управления Государственными театрами и школами, балетной и драматической, Отделом Государственных театров назначается в каждый театр Директория, в составе для Большого и Мариинского театра пяти лиц, для Александринского и Малого (московского) — трех лиц, коим поручается спешно разработать полный план будущего сезона, принять все необходимые меры для привлечения лучших артистических и художественных сил, и все это представить на утверждение Отдела Государственных театров» [15, с. 309].

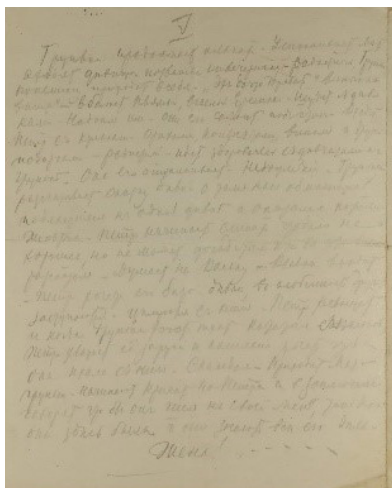
с 1920 по 1922 год. Результатом стал один из лучших портретов певца — «Ф. И. Шаляпин на ярмарке».

Таким образом, ко времени появления карандашных записей, сделанных Шаляпиным 20–28 октября 1921 года на океанском лайнере «Адриатика» и хранящихся ныне в Бахрушинском музее, опера «Вражья сила» была им поставлена и многократно исполнена. Какая же необходимость была у него вновь обращаться к ее материалам?

Приведем фрагмент записей Шаляпина по автографу и в расшифровке.



Илл. 4. Б. М. Кустодиев.
Ф. И. Шаляпин на ярмарке.
Авторский вариант.
Государственный Русский музей



Илл. 5. Автограф Ф. И. Шаляпина (лист 2)
и расшифровка текста

События относятся к 3-му действию, явлениям 1–4 оперы.

V

Грунька продолжает плакать. Успокаивает мать. Входят девицы позвать на вечеринки. Радостная Грунька понемногу приходит в себя. «Эх, да что горевать». — «Выпить винца». Вбегает пьяный, веселый Еремка. Шутит с девками. Надоел им. Они его саждают под стол. Входит Петр с кульками орехами, конфетами, вином и другими подарками. Радостный. Идет здороваться с девчатами и Грунькой. Она его отталкивает. Недоумевает. Грунька рассказывает сказку девкам о том, как обманщик подластился к одной девке, а оказался парень женатым. Петр начинает смекать, что дело нехорошее, но не может догадаться, кто бы это все рассказал. Думает на Ваську. Васька входит. Петр хочет его бить, девки, в особенности Грунька, заступаются. Целуется с ним. Петр ревнует, и когда Грунька хочет ехать кататься с Васькой, Петр хватает ее за руки и насильно хочет, чтоб онаехала с ним. Скандал. Приходит мать Груньки, начинает кричать на Петра и в заключении говорит, чтобы он шел к своей жене, так как она здесь была, и они знают все его дела.
Жена!

Разумеется, данный текст-синопсис ближе всего к сценарной разработке постановки, где обозначены ключевые моменты действия, реплики, объяснения поступков, эмоции. Вероятно, в 1921 году для Шаляпина работа над постановкой «Вражьей силы» еще не закончилась, и, возможно, он предполагал ставить ее снова. Но в 1922 году он навсегда покинул Родину, и данный вопрос в его жизни больше уже не поднимался.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шаляпин Федор Иванович. Черновые наброски либретто оперы «Вражья сила» А. Н. Серова [1910–20-е гг.]. Рукопись, карандаш, на бланке. 23,8x18,4 // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 303. Оп. 1. Ед. хр. 329.
2. *Kerbrech R.* Ships of the The White Star Line. London: Ian Alan Publishing, 2009. 240 p.
3. *Юрок Сол.* Комета по имени «Федор» // Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство. 1979. Т. 2. С. 480–489.
4. Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство. 1976. Т. 1. 392 с.
5. *Грошева Е. А.* Федор Иванович Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство. 1976. Т. 1. С. 7–42.
6. *Котляров Ю. Ф.* Хронограф жизни и творчества Ф. И. Шаляпина // Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. Москва: Искусство, 1979. Т. 3. С. 248–330.
7. *Вольмар [Хавкин В. А.].* Чествование Шаляпина // Обзорение театров. 1915. № 2967–2968. С. 12–13.
8. *Янковский М. О.* Шаляпин. Ленинград: Искусство, 1972. 374 с.
9. *Шебуев Н. Г.* Впечатления // Обзорение театров. 1916. № 2982–2983. С. 10–11.
10. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: РИИИ, 1994. 448 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 2. 635 с.
12. *Ерановская Н. В.* Об оперном театре Народного дома // Театр и литература: сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда / отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб: Наука, 2003. С. 321–350.
13. *Левик С. Ю.* Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. 713 с.
14. *Теляковский В. А.* Мой сослуживец Шаляпин. Л.: Academia, 1927. 167 с.
15. Хроника. Из жизни Государственных театров // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 17–18. С. 306–312.
16. *Грошева Е. А.* Комментарии // Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство, 1977. С. 543–577.

17. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.-Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 7. 544 с.
18. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Ленинград: Всерос. театр. об-во, 1949. 264 с.

REFERENCES

1. Shaljapin Fedor Ivanovich. Chernovye nabroski libretto opery «Vrazh'ya sila» A. N. Serova [1910–20-e gg.]. Rukopis', karandash, na blanke. 23,8x18,4 // Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej im. A. A. Bakhrushina (GCTM). F. 303. Op. 1. Ed. khr. 329.
2. Kerbrech R. Ships of the The White Star Line. London: Ian Alan Publishing, 2009. 240 p.
3. Yurok Sol. Kometa po imeni «Fedor» // Fedor Ivanovich Shaljapin: v 3 t. M.: Iskusstvo. 1979. T. 2. S. 480–489.
4. Fedor Ivanovich Shaljapin: v 3 t. M.: Iskusstvo. 1976. T. 1. 392 s.
5. Grosheva E. A. Fedor Ivanovich Shaljapin // Fedor Ivanovich Shaljapin: v 3 t. M.: Iskusstvo. 1976. T. 1. S. 7–42.
6. Kotlyarov Yu. F. Khronograf zhizni i tvorchestva F. I. Shaljapina // Fedor Ivanovich Shaljapin: v 3 t. Moskva: Iskusstvo, 1979. T. 3. S. 248–330.
7. Vol'mar [Khavkin V. A.]. Chestvovanie Shaljapina // Obozrenie teatrov. 1915. № 2967–2968. S. 12–13.
8. Yankovskij M. O. Shaljapin. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 374 s.
9. Shebuev N. G. Vpechatleniya // Obozrenie teatrov. 1916. № 2982–2983. S. 10–11.
10. Petrovskaya I. F., Somina V. V. Teatral'nyj Peterburg: Nachalo XVIII veka — oktyabr' 1917 goda: Obozrenie-putevoditel' / pod obshch. red. I. F. Petrovskoj. SPb.: RIII, 1994. 448 s.
11. Rimskij-Korsakov N. A. Vospominaniya V. V. Yastrebeva: v 2 t. L.: Muzgiz, 1959–1960. T. 2. 635 s.
12. Eranovskaya N. V. Ob opernom teatre Narodnogo doma // Teatr i literatura: sb. st. k 95-letiyu A. A. Gozenpuda / otv. red.-sost. V. P. Stark. SPb: Nauka, 2003. S. 321–350.
13. Levik S. Yu. Zapiski opernogo pevca. M.: Iskusstvo, 1962. 713 s.
14. Telyakovskij V. A. Moj sosluzhivec Shaljapin. L.: Academia, 1927. 167 s.
15. Khronika. Iz zhizni Gosudarstvennykh teatrov // Biryuch petrogradskikh gosudarstvennykh teatrov. 1919. № 17–18. S. 306–312.
16. Grosheva E. A. Kommentarii // Fedor Ivanovich Shaljapin: v 3 t. M.: Iskusstvo, 1977. S. 543–577.
17. Blok A. A. Sbranie sochinenij: v 8 t. M.-L.: Goslitizdat, 1963. T. 7. 544 s.
18. Pokhitonov D. I. Iz proshlogo russkoj opery. Leningrad: Vseros. teatr. ob-vo, 1949. 264 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гусейнова З. М. — д-р искусствоведения, проф.; zivar-g@mail.ru

SPIN-код: 4412-1430

ORCID: 0000-0001-8940-6485

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Guseinova Z. M. — Dr. Habil. (Art), Prof.; zivar-g@mail.ru

SPIN-код: 4412-1430

ORCID: 0000-0001-8940-6485

УДК 792.02

ВИЗУАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Дробышева Е. Э.¹, Ногинова Т. К.¹

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

В ходе изучения роли и места балетного костюма в процессе создания спектакля обнаружилась необходимость концептуального осмысления «визуального решения» как сложносоставного феномена художественного процесса, пока не ставшего объектом специального научного интереса. В качестве рабочей версии предлагается определение визуального решения спектакля как совокупности и взаимодействия компонентов его художественно-образной структуры, как концепции / исходного замысла, реализованного в декорациях и реквизите сцены, костюмах и гриме исполнителей, сценическом освещении, а также в технологиях дополненной реальности, представленных современными цифровыми инструментами. Актуальность данного дискурсивного трека в равной мере обусловлена как задачами исторического искусствознания и проблемами онтологии искусства, так и современными вызовами, заданными стремительным развитием технологий, меняющих все архитектуру художественного процесса, — от этапов разработки и создания арт-продукта до его продвижения, потребления, восприятия и интерпретаций в соответствии с реалиями художественного кода текущей эпохи.

Ключевые слова: визуальные исследования; художественный код эпохи; визуальное оформление, визуальное решение спектакля; балетный костюм.

THE VISUAL SOLUTION OF A BALLET PERFORMANCE: THE EXPERIENCE OF CONCEPTUAL UNDERSTANDING

Drobysheva E. E.¹, Noginova T. K.¹

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

In the course of studying the role and place of ballet costume in the process of creating a performance, the need for a conceptual understanding of the “visual solution” as a complex phenomenon of the artistic process, which has

not yet become an object of special scientific interest, was revealed. As a working version, the definition of the visual solution of the performance is proposed as a combination and interaction of such components of its artistic and figurative structure as the concept / initial idea implemented in the scenery and stage props, costumes and make-up of performers, stage lighting, as well as augmented reality technologies represented by modern digital tools. The relevance of this discursive track is equally conditioned by both the tasks of historical art studies and the problems of art ontology, as well as modern challenges posed by the rapid development of technologies that change all the architectonics of the artistic process — from the stages of development and creation of an art product to its production.

Keywords: visual research; artistic code of the epoch; visual design, visual solution of the performance; ballet costume.

Концепт «визуальное решение спектакля» избран нами в качестве базового для анализа сложной пространственно-временной среды, возникающей в результате синергичных усилий команды специалистов, создающих балетный спектакль. Анализ научной русскоязычной литературы привел нас к выводу о том, что сам концепт используется как теоретиками, так и практиками театрального дела как инструментальный, априори понятный всем участникам процесса. Однако представляется важным предложить именно концептуальные границы данного сложного феномена, исследуемого в различных ракурсах — искусствоведческом, культурологическом, эстетическом, технико-технологическом. Необходимость такой концептуализации связана с возникновением и распространением в социогуманитаристике XX–XXI вв. специфического междисциплинарного пространства — визуальных исследований (visual studies), сложившегося в результате так называемого «визуального поворота». Лексикон данного дискурса складывается как из традиционных терминов семиотики, эстетики, дизайна, культурологии, искусствоведения, так и из новейших областей изучения современных арт-практик, связанных с применением цифровых технологий, а также нейрофизиологии, психологии, психоанализа.

Теоретические аспекты формирования концепта

Интерес к визуальности как специфическому модусу существования культуры объясняется взрывным ростом медиатехнологий на протяжении всего XX века и был задан еще Вальтером Бенямином, автором небольшого по размеру, но глобального по значимости, провидческого труда «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936).

Развитие технологий создания, тиражирования, копирования, хранения и передачи информации в виде образов спровоцировало целый ряд процессов как в теоретизировании, так и в практическом применении, разработках, проектировании, продвижении и потреблении арт-продуктов. Фото-, кино- и видеофиксация стала доступной сначала широкому кругу профессионалов, а потом и любителей, достигнув на сегодняшний день, благодаря цифровизации, невероятного охвата в среде не только пользователей и распространителей, но и производителей / потребителей визуального контента. Театральная сфера также стала площадкой для реализации новых визуальных стратегий. Этим объясняется актуальность избранного нами исследовательского трека. Выделяются «несколько базовых подходов к анализу визуального и визуальности: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный» [1, с. 172]. Мы сосредоточимся на междисциплинарном анализе феномена визуального решения спектакля как базового аспекта театрального художественного процесса.

Прежде всего, следует отметить терминологические трудности выстраивания подобного дискурса, поскольку не существует единой трактовки понятий «сценография», «театрально-декорационное искусство», «художественное оформление спектакля». Как отмечает видный исследователь мировой *сценографии* В. И. Берёзкин, данный термин «был введен в нашу театроведческую и искусствоведческую литературу в конце 1960-х годов и постепенно заменил бытовавшее ранее определение *театрально-декорационное искусство*. В результате им стали определять творчество всех без исключения художников театра вне зависимости от того, когда, в какую историческую эпоху эти художники работали и каким принципам оформления спектакля следовали» [2, с. 5]. В. И. Берёзкин настаивает на том, что термины подобного рода должны реаktуализироваться в контексте определенной культурно-исторической эпохи. В своих многочисленных фундаментальных трудах автор использует определение «сценография» для обозначения «искусства оформления спектакля в его полном объеме, то есть всех его трех систем, существовавших на протяжении истории мирового театра от истоков до конца XX века». Он выделяет следующие системы: «1) игровая сценография — охватывает весь начальный период истории мирового театра: от античности вплоть до эпохи Возрождения — в Европе и до XX века включительно — на Востоке; 2) искусство оформления спектакля в европейском театре Нового времени (именно это искусство получило наименование декорационного); 3) действенная сценография — складывалась на протяжении XX века и во второй его половине стала ведущей в практике мирового театра, она вобрала в себя опыт обеих исторически предшествующих систем» [2, с. 5–6].

Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина — так же ведущие исследователи в данной области — не проводят такого жесткого разграничения. По их мнению, театральное-декорационное искусство (или сценография) — «особая область художественной деятельности, в равной мере относящаяся к изобразительному искусству и театру», «одна из сторон синтетического искусства театра, где работа художника подчинена спектаклю, сценическому действию» [3, с. 6]. Мы полагаем, что в сегодняшних реалиях требуется очередная реактуализация устоявшейся терминологии и дальнейшее ее развитие. Современная трактовка «визуального решения спектакля», помимо всех очевидных, исторически сложившихся компонентов, должна включать отсылку и к пространственному дискурсу. Прежде всего, мы имеем в виду два вида выстраивания и функционирования пространства спектакля — физическое / телесное и метафизическое, природу которого, вслед за Пьером Бурдье, следует объяснять через модус социальности. «Социальное пространство» у Бурдье — широкое понятие, охватывающее все регионы социальной действительности (религии, науки, экономики, политики, искусства) и трактуемое не через субстанцию (классы, группы), а через отношения [4, с. 14]. То есть акцент делается именно на «пространстве отношений, которое столь же реально, как географическое пространство, перемещения внутри которого оплачиваются работой, усилиями и в особенности временем. Дистанции здесь измеряются также временем (например, временем подъема или преобразования — конверсии)» [4, с. 18]. Социальная маркировка в данном случае реально играет важную роль: «...нельзя объединять любого с любым, невзирая на глубинные различия, в особенности на экономические и культурные», важны «здравый смысл, явно выраженный консенсус для любой группы», — говорит Бурдье [4, с. 19; 23]. Философ не пишет прямо о театре, но, говоря о сути класса как «представлении и воле», метафорически приводит в качестве примера метода «символической демонстрации» как бы «театральную постановку представления о классе в представлениях», включающую «всю постановочную символику, — с аббревиатурами, эмблемами, знаками отличия». Этот модус существования класса располагается в «реальности магической», что дает право называть институты «социальными фантазиями» [4, с. 44].

Говоря о пространственной структуре спектакля, помимо сочетания физического и метафизического его видов, можно выделить некоторое (в зависимости от сложности драматургического и художественного решения) количество уровней коммуникации, возникающих в хронотопе театрального действия. Это уровни отношений, складывающихся в различных комбинациях между агентами театральной социальной коммуникации: автором литературной основы, режиссером, сценографами, специалистами по звуку, композитором

и/или дирижером, исполнителями, зрителями, критиками, а впоследствии и исследователями, преподавателями, арт-менеджерами.

Роль зрителя в создании хронотопологической атмосферы хореографического спектакля возрастает в исторической динамике и зависит от жанра постановки. На представлениях классического балета и сегодня зрители находятся в пассивно-созерцательной позиции, как и положено в рамках такого жанра; современные же хореографические постановки, особенно танцевальные перформансы, предполагают интерактивность публики как один из модулей разворачивания пространственно-временного полотна спектакля. На этом основании, например, ранее нами была выделена «особая разновидность культурного пространства, производящегося в рамках современных синтетических художественных практик — перформативного», этот «качественно новый тип пространственной организации художественных перформативных практик предполагает использование различных алгоритмов репрезентации и конфигурации», характерных для всех предшествующих этапов становления практик визуального сопровождения сценического действия [5, с. 119].

В этом многообразии коммуникативных треков нас интересует взаимодействие специалистов, создающих именно визуальное оформление балетного спектакля. И здесь мы вернемся к первому типу пространства — собственно физическому. Но разрывать два этих типа нереально, поскольку пространство материальное (воспользуемся здесь марксистской терминологией) как «базис» создает «надстройку» — образно-эмоциональную атмосферу театрального действия. Снова возникает некая терминологическая развилка, а именно необходимость уточнить границы понятий. Известные авторитеты в данной области, авторы обобщающего труда по русскому и советскому ТДИ¹ — В. В. Ванслов², Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина — подчеркивают: «Театрально-декорационное искусство иногда называют *художественным оформлением* спектакля. Термин этот не вполне точен, ибо он уподобляет работу театрального художника работе художника-оформителя, оформляющего площади и выставки, создающего праздничное убранство интерьеров и экстерьеров общественных зданий и т. д.). Между тем театрально-декорационное и декоративно-оформительское искусство — хотя эти термины и имеют общий корень *декор* (украшение) — по сути своей глубоко различны. Задача художника в театре состоит не просто в том, чтобы *декорировать* сцену, а в том, чтобы дать *художественно-образную интерпретацию* сценического действия»

¹ Театрально-декорационное искусство.

² Именно перу В. В. Ванслова принадлежит Предисловие к фундаментальному труду «Русское театрально-декорационное искусство: учеб. пособие для худож.-пром. вузов и училищ» (М.: «Искусство», 1978).

(курсив наш. — Е. Д., Т. Н.) [3, с. 6]. Здесь нужно отметить одно «но»: пространственное решение для балета больше, чем какое-либо другое художественное решение среды (в драме, опере), вынуждено именно «декорировать» периметр сцены оставляя пространство для танца свободным. Безусловно, игровые мизансцены, не требующие большой площади танцевального пространства, могут быть визуально зажаты, но в целом балет требует свободного сценического пространства. В качестве примеров можно привести игровые мизансцены — проходки вдоль занавеса в балете Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» (Большой театр, 1946) и пространственное решение Альоны Пикаловой для балета «Золушка» Пермского театра оперы и балета (хореография А. Г. Мирошниченко, 2017). Для сравнения можно проанализировать большую танцевальную сцену «Бал» на открытом пространстве и игровую мизансцену «Закулисье», где действие происходит на узкой полоске авансцены перед прорезным занавесом.

Как отмечает Е. Н. Байгузина, в исследовании, посвященном театрално-декорационному искусству начала XX века, «в искусствоведческой литературе последних лет наметилась тенденция представления изобразительного творчества художников в широком культурологическом аспекте — в тесном переплетении с режиссурой, музыкой, исполнительским мастерством, в контексте сложных художественных исканий того времени. Это позволяет воспринимать сценографию в более широком контексте» [6, с. 10]. Искомая «образно-зримая конкретность» [3, с. 6], которая возникает в результате на сцене, является трудно уловимой субстанцией, результатом сотворчества всех агентов разработки визуального решения спектакля и зрителей-реципиентов. В данном случае мы снова вспоминаем Вальтера Беньямина, предложившего для объяснения этого феномена термин «аура», применяемый ко всем разновидностям художественного произведения.

Здесь следует сделать необходимую ремарку относительно времени, в котором мы выстраиваем сегодня наш дискурс: фундаментальное исследование Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной «Русское театрално-декорационное искусство» было издано в 1978 году и, как принято в уважаемых учебно-научных трудах подобного рода, сопровождалось авторской оговоркой: «Не претендует на полноту картины» [3, с. 5]. История ТДИ доведена здесь до 1960-х годов. Именно в этот период происходит радикальный слом как в собственно арт-практиках, так и в способах их осмысления: фиксируется тот самый «визуальный поворот» в социогуманитарных науках. Это было обусловлено многими факторами, как концептуальными (феминизм, постструктурализм, семиотика), так и технико-технологическими, связанными со взрывным развитием технологий видеофиксации и медиасопровождения буквально всех событий общественной жизни. Сегодняшние исследователи визуальных стратегий

в культуре в целом, и в искусстве, в частности, должны учитывать весь спектр аспектов — от технологий производства арт-продукта до его продвижения и потребления. Кратно возросла как значимость визуальности как самоценности, так и возможности для ее конструирования (говорим ли мы о фото-, кино- или цифровом форматах производства контента). Соответственно, возрастает и роль перцептивных и рецептивных процессов в художественной культуре.

Как отмечает С. А. Филиппов, «до сравнительно недавнего времени... эстетика изучала прекрасное вообще, искусствознание — искусство как таковое, лингвистика — язык сам по себе. Результатом была некая общая теория — универсальная, а значит, не подразумевающая возможности трансформации, и, таким образом, исключаяющая влияние изменчивой культуры». Но на протяжении всего XX века стало складываться междисциплинарное пространство изучения феноменов искусства, включающее, помимо эстетики, филологии и искусствоведения, и биологию, и психофизиологию в части анализа вопросов восприятия результатов художественного процесса. Зачастую исследователи забывают «очевидный фундаментальный принцип — *любая коммуникационная или художественная система способна использовать только такие элементы, которые могут быть распознаны получателем сообщения*» [7, с. 89; 91]. Здесь важно отметить, что в процессе восприятия образов синергично работают два канала — биологический и культурный, и в классической научной парадигме их изучают в разных сферах соответствующими методами. Биологам не важны культурные дифференциации, контексты и особенности знаковых системы, а гуманитариям — физическая составляющая. Но сегодняшнее состояние науки, в частности искусствоведения, предполагает не противопоставление подходов и методов, но их синтез. Так, отмечает С. А. Филиппов, возникает проблема различения «рецепции» и «перцепции» для обозначения биологически / культурно обусловленных процедур восприятия. Автор отмечает имеющуюся путаницу в терминологии и предлагает именно в рамках искусствоведческого дискурса *перцепцией* называть «биологически обусловленную часть восприятия» (более или менее универсальную для всех людей), а *рецепцией* — другую его часть, обусловленную культурой, причем считает, что «для синхронной теории искусства, изучающей его общие фундаментальные принципы, важнее перцепция», а для «диахронной, рассматривающей различные его организованные формы — рецепция» [7, с. 93; 95].

Таким образом, мы видим, что и концептуальное поле самого феномена «визуального решения спектакля», и собственно театральные практики (от поисков алгоритмов до реального воплощения) объединяют усилия многих специалистов. В научном дискурсе — это искусствоведы, культурологи, социологи, психологи. В сфере реализации — художники-сценографы, художники по костюмам, светотехники (дизайнеры по свету), медиахудожники.

Структура и технологии создания визуального решения балетного спектакля

С учетом всего накопленного к сегодняшнему дню в сфере сценографии опыта под «визуальным решением балетного спектакля» мы предлагаем понимать совокупность и взаимодействие компонентов его художественно-образной структуры как концепцию / исходный замысел, реализованный в декорациях и реквизите сцены, костюмах и гриме исполнителей, сценическом освещении. В сегодняшних реалиях необходимо учитывать и технологии дополненной реальности, представленные современными цифровыми инструментами. Обязательным компонентом удачно выбранного алгоритма визуального решения также является анализ и учет специфики зрительского восприятия, в зависимости от жанрово-стилевой ориентации спектакля, культурно-исторического контекста, особенностей аудитории (национальной, конфессиональной, поколенческой, гендерной, профессиональной и субкультурной идентичности). Только ансамбль всех этих составляющих даст эффект возникновения «ауры» произведения как целостного художественного высказывания.

Очевидно, что и технологии создания пространства театрального действия, и их инструментализация, и методология обучения давно осмыслены и описаны в тех или иных терминологических рамках. Вся история театра сопряжена со становлением театрально-декорационного искусства, или сценографии, трактуемой специалистами как «разновидность художественного творчества, предметом которой является оформление спектакля посредством создания его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве. Для создания зрительного образа спектакля используются декорации, костюмы, бутафория и реквизит, освещение и постановочная техника» [8, с. 590]. Данные традиции складывались и формировались постепенно: от первых масок до убранства сцены и занавеса в античном театре, от живописного и архитектурного оформления храма для средневековых мистерий до устройства площадных представлений в эту же эпоху, от статичных архитектурно-перспективных уличных декораций в итальянском Ренессансе до сменяющихся (в оперно-балетных спектаклях при дворах европейских монархов и т. п.). Причем для балетного спектакля особенно важен меняющийся в ретроспективе истории угол, под которым зритель смотрит на сцену.

Важно еще раз подчеркнуть синергичность усилий всех участников процесса. Так, декорации и костюмы могут «работать» сами по себе, а могут быть определенным образом динамически подсвечены по ходу театрального действия. По мнению Д. Г. Исмагилова и Е. П. Древалёвой, «свет в театре называют главным волшебником. С его помощью решается множество задач — от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей. Освещение декораций и костюмов

позволяет выявить объем и фактуру, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты тех или иных материалов, тканей, трансформировать их цвет» [9, с. 8]. Адольф Аппиа (1862–1928), швейцарский режиссер и художник, творивший в эпоху радикальных перемен в театральной эстетике, разработал архитектурную иерархию художественных компонентов сценографии: на первом месте — актер, на втором — пространство, на третьем — свет, на четвертом — цвет [10]. Речь идет о синергии: тот или иной принцип и техника освещения меняет оттенки декораций, костюмов, даже грима, поэтому художники, проектирующие декорации и костюмы, учитывают это, выбирая фактуру и цвета тканей. Если газовый свет создает живую, теплую окраску для живописных декораций (диапазон спектра — от зеленого до красного через желтый с тенденцией на уплотнение цвета и темные цвета), то электрический, с одной стороны, убивает этот эффект (включен весь спектр, включая холодные синие цвета, с тенденцией на высветление, обесцвечивание), с другой — открывает массу других технических возможностей, в результате чего выразительность сценического художественного высказывания усиливается, открываются новые творческие возможности для создания визуального решения спектакля.

Особый интерес для исследования представляет феномен визуализации музыки средствами балетного спектакля, в этом заключается важнейшая специфическая черта данного вида сценического искусства — синтетического по существу. По словам Ю. И. Слонимского, «в создании балета балетмейстер участвует по меньшей мере трижды. Первый раз — при рождении замысла, когда он либо благословляет таковой, предложенный сценаристом, либо помогает его доработать. Второй — когда сценарий готов и балетмейстер *проектирует музыкально-хореографические образы спектакля* (курсив наш. — Е. Д., Т. Н.) для композитора. Третий, когда, получив партитуру, он обогащает свой первоначальный проект, используя подсказ композитора, и реализует его в сочинении текста диалогов» [11, с. 46]. О синтетическом статусе балета и, соответственно, синергичном характере взаимодействия всех его составляющих, в том числе о проявленности музыки через визуальные образы пишет и В. Ванслов: «Танец не воспроизводит музыку подобно тому, как воспроизводят ее музыканты-исполнители, но он существует на ее основе, исполняется вместе (в синтезе) с нею» [12, с. 38]. «Можно поставить танец на музыку “нота в ноту”, но не дать никакой образной интерпретации. А можно не отанцовывать буквально нотный текст, но, вместе с тем, создать образ, воплощающий музыку» [12, с. 40–41].

Отмечая возрастающую роль «визуальной культуры в качестве доминирующего способа осмысления реальности и формы социальной коммуникации в современном художественном процессе, Э. В. Выбыванец отмечает широкий

простор для «визуализации музыкального шедевра посредством соответствующих параллельных текстовых рядов», в том числе — с помощью балетной лексики. Автор отмечает: «Визуальные формы “исполнения” музыки позволяют с большей долей объективности проследить, как изменяется восприятие художественного наследия в зависимости от меняющегося культурно-исторического контекста» [13, с. 5].

Как отмечают Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина, все элементы визуального оформления, «все средства решения сценического пространства имеют не только планировочное, конструктивно-архитектоническое, но и изобразительное значение. Пространственное решение в отдельных случаях может становиться главным или даже единственным средством создания зримого, пластически-изобразительного образа спектакля», в таких случаях деятельность художника-декоратора становится сродни деятельности архитектора [3, с. 7]. В каждом конкретном случае декорации, свет и костюмы могут выполнять ведущую, «флагманскую» роль, а могут выступать синергично, равноправно.

Поскольку нас интересует, прежде всего, роль и место балетного костюма в структуре визуального решения спектакля, то вопросов, связанных с декорационным и световым оформлением, мы будем касаться буквально точно, в самом общем виде. В разговоре о костюме следует сказать, что систем коммуникаций со зрителем за историю существования театрального и балетного костюма существовало несколько, и все они были обусловлены необходимостью задать характер персонажа в рамках жанра так, чтобы зритель до того, как персонаж начал говорить, петь или танцевать, мог составить о нем свое представление, опираясь на зашифрованную в нем информацию (т. е. узнать его). Все эти полилоги складывались в соответствии с определенным художественным кодом эпохи, историко-культурным контекстом и могут быть декодированы только с учетом этого. Например, для зрителя первых конных и придворных балетов XV века при дворах миланских, флорентийских и римских герцогов функцию дешифровки персонажа выполняли одиночные детали-символы, декорировавшие условно античный либо парадный костюм того времени (см.: наброски к костюму Александра Македонского Леонардо да Винчи к шествию в честь герцога Миланского Людовико Моро). Эпоха барокко вывела на сцену монарших исполнителей в образах богов, небесных светил и символов Времени. Для избранных, наслаждающихся придворными спектаклями, было совершенно очевидно, что августейший монарх, танцующий на сцене в головном уборе и платье с золотыми лучами, является репрезентантом Божественного света дня (костюм Солнца Людовика XIV в балете «Ночи»).

Технологии и эстетика рококо, опираясь на опыт итальянских и французских театральных инженеров, создают универсальную механику на сцене,

которая будет использоваться вплоть до наших дней. Театральный балетный костюм своим весом и объемом начинает мешать хореографии исполнителя (особенно танцовщицам). Пытаясь систематизировать и дать внятную знаковую систему для персонажей, Новерр пишет в «Письмах о танце»: «С костюмом случилось то, что случается, безусловно, со всем, чего касается мода: вкус, истина, правдивость были презрены и оказались задрапированными настолько, что разглядеть их стало невозможно. Каждый актер делал из турка, китайца, грека и римлянина какое-то фантастическое существо и исполнял его, как только умел. Поэтому характеры были смешаны и принесены в жертву, но зато превыше всего были поставлены портнихи... Что же получилось от этого слепого доверия к этим женщинам? То, что все костюмы их работы были только... прекрасными бальными платьями, более подходящими к маскараду. Закон театрального костюма сложнее закона простого платья. Костюм — это характер, законы, нравы, обычаи, религия, вкус, гений, привычки» [14, с. 43].

Век XIX очень богат на стили и направления, представленные на сцене, в том числе и на балетной. Тем не менее основополагающим фактором формирования образа на сцене становится все более усложняющаяся техника танца, меняющееся тело танцовщика, а также новая цветовая палитра, сформированная постепенной заменой естественных красителей на анилиновые и газового освещения на электрическое. Все это существенно разрабатывает аппарат восприятия зрителем спектакля, переводя его от простого чтения символов и знаков в костюме к выработке эмоционального сопереживания персонажам. Принцип восприятия сцены как архитектурно-перспективной коробки меняется на принцип восприятия / изучения сцены как музейной витрины. В этой эстетике проявляется многообразие жанров, ярко представленное в разнообразии принципов работы с костюмом: историческом, национальном, сказочном. Все приемы работы с костюмом — силуэт, текстура, фактура, цвет — освоены уже в начале XIX века; на их основе будут разработаны принципы создания больших костюмных ансамблей в балетах-феериях. К 1881 году спектаклем «Эксцельсиор» завершится формирование устойчивой «палитры» инструментов для создания образа персонажа на сцене.

Дягилевский принцип «Удиви меня!» начинает работать задолго до его формулирования автором: художники, театральные инженеры, исполнители создают полнообъемные произведения театрально-декорационного искусства на балетных сценах конца XIX века (например, спектакли мамонтовской оперы и Московского Художественного театра). Начиная же с «Русских сезонов», взгляд на работу художника в театре выходит на более высокий уровень, закладываются основы синтетического психоэмоционального воздействия театрального действия на зрителя теперь уже XX века. Исследование художественных процессов новейшего (XX–XXI вв.) времени выходит за хронологические

рамки нашего дискурса и требует отдельной тщательной проработки. В рамках данной статьи мы лишь обозначаем парадигмальные рамки возможных изысканий.

XX век открывает перед исследователями феномена визуального решения театральных постановок разнообразие треков его развития и воплощения. Одним из таких примеров является деятельность представителей «искусств смежных специальностей, которые, основываясь на индивидуальных стилистических предпочтениях, кардинально меняют типологические границы традиционного жанра» и, наряду с хореографами, задают новые тренды в эстетике балетного спектакля. Например, в «своих театральных работах Михаил Шемякин стал не только автором декораций и костюмов, но и выступил в роли режиссера-постановщика и автора либретто балетных спектаклей. Подобные опыты возникали на рубеже XIX и XX веков и были непосредственно связаны с поисками новых форм и средств выразительности в различных видах искусства. Спектакли, поставленные художниками, носили экспериментальный характер, тем не менее, эти эксперименты давали импульс для возникновения новых стилистических форм в развитии театрального искусства» [15, с. 3–4].

С начала нынешнего века можно говорить о глобальной интервенции диджитал-технологий в театральное искусство, включая балетное. Визуальное решение спектакля в цифровую эпоху представляет собой мультимедийное пространство, объединяющее традиционные и новейшие сценографические технологии в части создания декораций и костюмов³. Степень использования цифровых приемов варьируется от минимальной, когда видеоинсталляции лишь эффектно дополняют привычные художественные решения, до максимальной, как в иммерсивных (от англ. *immersion* — погружение) спектаклях, где зрителя полностью погружают в происходящее, вовлекая в само действие. Балетные спектакли «по этой шкале» минимальны, поскольку это один из самых традиционных сценических жанров, допускающих вмешательство технологий в пределах необходимости усилить визуальные эффекты, но не переключать на них внимание зрителя.

Таким образом, тезаурус исследуемой нами проблемы включает такие основные понятия, как: «театрально-декорационное искусство», «сценография», «художественное оформление», «визуальное оформление» и «визуальное решение спектакля». Представляется, что именно последний концепт является наиболее емким и перспективным для современной аналитики в ракурсе всех процессов,

³ Такова, например, трактовка персонажей «Бессмертные» в балете «Шехерезада» в хореографии А. Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета, постановка 2019 года).

протекающих в искусстве, науке, пространстве технологий и социокультурной жизни в целом, в силу чего позволяет максимально точно исследовать и описать «художественный код» определенной культурно-исторической эпохи [16]. В качестве дополнительного аргумента в пользу актуальности и важности исследуемой нами проблемы добавим существенную деталь из области обеспечения художественных процессов специалистами-профессионалами: в 2022 году ГИТИС впервые в России набрал программу «Художник по гриму» (соответствующая квалификация в системе высшего образования была утверждена в 2021 году).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовина Т. В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник РУДН, серия «Социология». 2012. № 1. С. 16–26.
2. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
3. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство: учеб. пос. для худож.-пром. вузов и училищ. М.: Искусство, 1978. 246 с.
4. Бурдые П. Социология социального пространства: в 2 т. / пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. 288 с.
5. Дробышева Е. Э. Архитектоника перформативного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 118–129.
6. Байгузина Е. Н. Интерпретация античного наследия в театральном-декорационном творчестве Л. С. Бакста: дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2008.
7. Филиппов С. А. Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 1. С. 87–97. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-87-97
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Элвис Лак, 1997. 735 с.
9. Исмаилов Д. Г., Древалёва Е. П. Театральное освещение. М.: ДОКА Медиа, 2005. 360 с.
10. Аппиа А. Живое искусство / пер. А. Бобылевой. М.: ГИТИС, 1993. 102 с.
11. Слонимский Ю. И. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1974. С. 31–48.
12. Ванслов В. В. Взаимосвязь музыки и хореографии в балетном спектакле // Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. С. 37–77.
13. Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск. 2017.

14. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ. Петроград: Тип. Сириус, 1915. 18 с.
15. *Шабанова С. В.* Театральные искания Михаила Шемякина: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб. 2019. 26 с.
16. *Дробышева Е. Э.* К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19.
17. Кафедра искусства грима. ГИТИС [Электронный ресурс]. URL: <https://gitis.net/education/faculties/stsenografii/departament/kafedra-iskusstva-grima/?ysclid=m0448rj0t4100851546> (дата обращения: 21.08.2024).

REFERENCES

1. *Vdovina T. V.* Vizual'nye issledovaniya: osnovnye metodologicheskie podkhody // Vestnik RUDN, seriya «Sociologiya». 2012. № 1. S. 16–26.
2. *Beryozkin V. I.* Iskustvo scenografii mirovogo teatra: Ot istokov do serediny XX veka. M.: Ehditorial URSS, 1997. 541 s.
3. *Syrkina F. Ya., Kostina E. M.* Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo: ucheb. pos. dlya khudozh.-prom. vuzov i uchilishch. M.: Iskustvo, 1978. 246 s.
4. *Burd'e P.* Sociologiya social'nogo prostranstva: v 2 t. / per. s fr.; obshch. red. i poslesl. N. A. Shmatko. M.: Institut ehksperimental'noj sociologii; SPb.: Aleteya, 2005. 288 s.
5. *Drobysheva E. Eh.* Arkhitektonika performativnogo prostranstva // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2022. № 3 (48). S. 118–129.
6. *Bajguzina E. N.* Interpretaciya antichnogo naslediya v teatral'no-dekoracionnom tvorchestve L. S. Baksta: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2008.
7. *Filippov S. A.* Percepciya i recepciya v teorii iskusstva // Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskuststvovedenie». 2019. № 1. S. 87–97. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-87-97
8. Apollon. Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arkhitektura: terminologicheskij slovar'. M.: NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAKH, Ehllis Lak, 1997. 735 s.
9. *Ismagilov D. G., Drevalyova E. P.* Teatral'noe osveshchenie. M.: DOKA Media, 2005. 360 s.
10. *Appia A.* Zhivoe iskusstvo / per. A. Bobylevoj. M.: GITIS, 1993. 102 s.
11. *Slonimskij Yu. I.* O dramaturgii baleta // Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta. L.: Muzyka, 1974. S. 31–48.
12. *Vanslov V. V.* Vzaimosvyaz' muzyki i khoreografii v baletnom spektakle // Stat'i o balete. Muzykal'no-ehsteticheskie problemy baleta. L.: Muzyka, 1980. S. 37–77.
13. *Vybyvanec Eh. V.* Vizualizaciya muzykal'nogo prostranstva v sovremennom iskusstve: metodologicheskij aspekt: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk. 2017.

14. *Vsevolodskij-Gerngross V. N.* Teatral'nyj kostyum XVIII veka i khudozhnik Bokeh. Petrograd: Tip. Sirius, 1915. 18 s.
15. *Shabanova S. V.* Teatral'nye iskaniya Mikhaila Shemyakina: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2019. 26 s.
16. *Drobysheva E. Eh.* K metodologii gumanitarnykh nauk: transformacii podkhodov v issledovaniyakh arkhitektoniki kul'tury // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2023. № 2 (51). S. 6–19.
17. Kafedra iskusstva grima. GITIS [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gitis.net/education/faculties/stsenografii/departament/kafedra-iskusstva-grima/?ysclid=m0448rj0t4100851546> (data obrashcheniya: 21.08.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Ногинова Т. К. — аспирант; nota97@mail.ru
ORCID ID: 0009-0007-9713-3270

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

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

Noginova T. K. — Postgraduate Student; 133334509@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-9713-3270

УДК 7.077

РУКОПИСЬ О ТЕАТРЕ П. И. МЯТЛЕВОЙ В ЗНАМЕНКЕ:
К ИСТОРИИ ДИЛЕТАНТИЗМА В РОССИИ КОНЦА XVIII –
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Лейкин А. О.¹

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

Статья посвящена обнаруженному архивному источнику «Journal des Théâtre. Russie. Chapitre VIII. Théâtre de Znamensky» — рукописи, которая рассказывает о театральной деятельности дилетанта Прасковьи Ивановны Мятлевой. В конце XVIII – начале XIX века Мятлева прославилась как актриса-любитель. Позднее приобрел известность и театр Мятлевых в Петербурге, о котором, однако, сохранились лишь краткие упоминания современников и историков. Найденная рукопись впервые дает информацию об этом театре, его труппе и позволяет реконструировать репертуар. Вместе с этим она дает и информацию о творческой карьере Мятлевой, прошедшей путь от любительских придворных постановок в Эрмитажном театре к идее создания собственной частной труппы.

Ключевые слова: дилетантизм в искусстве, любительский театр, домашний театр, Петергофская дорога, Мятлевы, русская дворянская культура.

MANUSCRIPT ON P. MYATLEVA IN ZNAMENKA:
ON THE HISTORY OF *DILLETANTI TEATRICALS* IN RUSSIA
IN THE LATE 18th – EARLY 19th

Leykin A. O.¹

¹ Russian Institute for the History of Arts, St. Isaac's Square, 5, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is dedicated to the recently discovered archival source “Journal des Théâtre. Russie. Chapitre VIII. Théâtre de Znamensky”, — a manuscript that tells us about the theatrical activity of the dilettante Praskovia Ivanovna Myatleva.

At the late 18th - early 19th. Myatleva was a famous amateur actor. Later, the Myatlevs' theater in St. Petersburg became famous, but only brief references to it by contemporaries and historians have survived. The found manuscript provides information about this theater for the first time, describing its troupe and allows us to reconstruct the repertoire. At the same time, it also provides information

about the Myatleva's creative path: from amateur court performances at the Hermitage Theater to the idea of creating her own private troupe.

Keywords: dilettanti in art, amateur theater, home theater, Peterhof road, Myatlevs, Russian noble culture.

Дилетантизм — особый феномен в истории русской и европейской культуры и искусства XVIII–XIX веков. Эпоха Просвещения установила моду на образование и образованность как стиль жизни среди европейского дворянства. Так появилась новая прослойка общества, стремящаяся к личной творческой и научной реализации, именуемая в этот период «дилетантами».

Термином «дилетант» называли человека, занятого каким-либо видом искусства по своей природной склонности, таланту или просто из любви к искусству, а не с целью заработка. В России дилетантизм получил распространение в середине XVIII века в кругах высшей аристократии и знатного дворянства. Термин «дилетант» сосуществовал параллельно с его более употребляемыми местными аналогами «охотник» и «любитель». Выдающимися примерами русских дилетантов XVIII века были Г. Н. Теплов, А. Т. Болотов, Ю. М. Виельгорский, Н. А. Львов и другие.

Яркий пример этого явления в России конца XVIII и начала XIX века — Прасковья Ивановна Мятлева (1771–1859): фрейлина Екатерины II (1792), статс-дама (1848), дочь генерал-фельдмаршала графа И. П. Салтыкова и графини Д. П. Салтыковой. С самого детства она находилась при дворе и проживала в Петербурге. В 1795 году графиня Прасковья Ивановна Салтыкова вышла замуж за Петра Васильевича Мятлева — камергера и приближенного императрицы. Вскоре после свадьбы и ряда событий (кончина Екатерины II (1796), отставка П. В. Мятлева (1797), назначение ее отца И. П. Салтыкова генерал-губернатором (1797) переехала в Москву.

В начале XIX века Мятлева отправилась вместе с мужем в длительное путешествие по Западной Европе, во время которого ими были приобретены библиотека и, положившие начало коллекции Мятлевых, произведения искусства. Из Европы Мятлевы вернулись в Санкт-Петербург. Здесь им принадлежали усадьба Знаменка (куплена П. В. Мятлевым в 1789 году, продана П. И. Мятлевой в 1835 году), особняк на Исаакиевской площади (куплен в 1817 году и принадлежал семье до революции 1917 года) и усадьба Новознаменское (куплена в 1829-м, продана в 1888-м). После смерти родителей, брата и сестер Прасковья Ивановна унаследовала все состояние Салтыковых (1825) [1, с. 146–150].

П. И. Мятлева вошла в историю как талантливая актриса-любитель, выступавшая на сценах частных домашних театров и придворного Эрмитажного

театра. На протяжении своей жизни она самостоятельно организовывала домашние театры, что отражено в воспоминаниях современников. Ф. Ф. Вигель, друг семьи Салтыковых, участвовавший в их спектаклях, так говорит о московской жизни Мятлевой (1801): «Великую страсть имела г-жа Мятлева являться на сцене в домашнем театре, разумеется, во французских пьесах» [2, с. 45]. Своей игрой Мятлева напоминала ему мадам Вальвиль — известную актрису французской труппы. Много лет спустя, в 1814 году, Вигель вновь встретил Мятлеву в Петербурге: «Страсть ее к домашним театральным представлениям не уменьшилась летами, и в одной из длинных зал салтыковского дома, на большой набережной, воздвигла она сцену, на которой в эту зиму несколько раз играли французские пьесы» [2, с. 193].

В научной литературе также упоминается некий театр Мятлевых. Его упоминание содержится среди описаний других домашних театров Петербурга начала XIX века (первое упоминание в литературе об этом театре относится к 1850 году [3]). Однако ни история, ни имеющиеся в научном обороте источники не сохранили абсолютно никакой информации о его местоположении, актерах, репертуаре.

Описание источника¹

«Хотя и не очень высокого роста, она грациозна, ее осанка и черты лица полны благородства, ее походка и голос приспособлены к задачам, которые она выполняет на сцене, у нее прекрасная декламация, приятное телосложение, четкая дикция, красивый голос и много экспрессии».

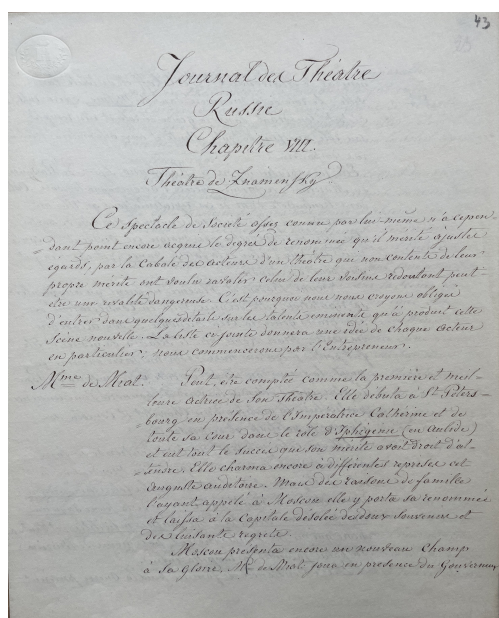
Такой портрет П. И. Мятлевой дает автор рукописи «Journal des Théâtre. Russie. Chapitre VIII. Théâtre de Znamensky» («Театральная газета. Россия. Глава VIII. Знаменский театр») [4, л. 43–48], обнаруженной нами в собрании РО ИРЛИ (фонд поэта И. П. Мятлева) [4] в подборке так называемых «Пьесок для домашних спектаклей»².

Рукопись написана на французском языке каллиграфическим почерком (см.: илл. 1).

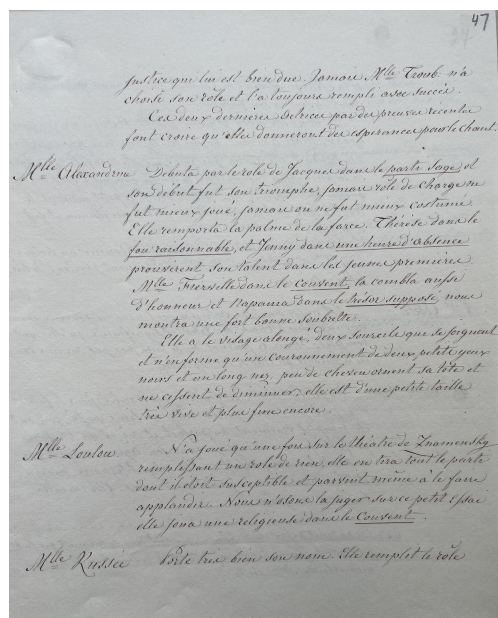
Листы (формата А3) маркированы клеймом «НІ», сложены пополам, каждый из них пронумерован сотрудниками архива карандашом в правом верхнем углу. Бумага имеет высокую степень сохранности. Рукопись не датирована и анонимна, не имеет каких-либо выходных сведений, кроме названия.

¹ Перевод с франц. цитируемой в статье рукописи выполнил А. О. Лейкин; пунктуация и стиль автора максимально сохранены.

² Рукописные анонимные одноактные пьесы. Некоторые датированы годом постановки в Знаменском театре (Самая ранняя — 14 октября 1819 года, поздняя — 14 октября 1834 года).



Илл. 1. Первая страница рукописи



Илл. 2. Девятая страница рукописи

Источник построен следующим образом: после краткого вступления приводятся творческие биографии актрис труппы театра, их роли в пьесах или амплуа, внешний облик, черты характера, а также личные комментарии автора об игре актрис.

Список актрис театра состоит из: Mme. de Miat. (П. И. Мятлева. — А. Л.), Mlle. E. Miat. (Екатерина Петровна Мятлева. — А. Л.), Mlle. Marie Obres., Mlle. Sophie Obres., Mlle. Cecile., Mlle. Sophie Troub., Mlle. Alexandrine., Mlle. Loulou., Mlle. Rusiee., Mlle. Adèle., Mlle. Sophie Miat. (Софья Петровна Мятлева. — А. Л.), Mlle. Varinka., Mlle. Popo.)

Избирательность и краткость информации (фамилии актрис и названия пьес часто сокращены до одного слова, названия выделены подчеркиванием (см.: илл. 2), драматурги не указаны) определили специфику комментариев.

В кратком вступлении объясняется цель написания очерка:

«Сам по себе *Spectacle de société* достаточно хорошо известен. Однако, он до сих пор не приобрел заслуженной репутации в глазах некоторых актеров театра, которые, не довольствуясь собственными достижениями, желают принизить заслуги своих коллег, возможно, тем самым возрождают опасное соперничество. Поэтому мы считаем своим долгом подробно рассказать о выдающихся талантах, которые породила эта новая сцена. Прилагаемый список даст представление о каждом из актеров в отдельности; мы начнем с антрепренера».

Автор не поясняет, о каком именно *опасном соперничестве* между актерами *Spectacle de société*³ и некими *другими* актерами идет речь, что предполагает осведомленность читателя начала XIX века о подобной ситуации.

О Мятлевой в рукописи рассказано наиболее подробно, начиная с ее дебюта в Санкт-Петербурге.

«Мадам Мятлева, пожалуй, считается первой и лучшей актрисой своего театра. Она дебютировала в Санкт-Петербурге в присутствии императрицы Екатерины и всего двора в роли Ифигении (в Авлиде), и добилась успеха, которого заслуживали ее способности. Она и по-прежнему восхищает сию августейшую публику по различным случаям. Но семейные обстоятельства позвали ее в Москву; взяв с собою свое реноме, она покинула столицу с приятными воспоминаниями и светлыми сожалениями. Дебют Мятлевой в Эрмитажном театре состоялся в трагедии Жана Расина «Ифигения» (1674), что удалось выяснить благодаря воспоминаниям графа Рибопьера [5]. На сцене Эрмитажного театра это выступление не было единичным: были и другие, закрепившие за ней, по словам автора, *«renommée»* талантливой актрисы в столице.

Москва представила еще одно поле для ее славы (*«champ a sa gloire»*). Мадам Мятлева играла в присутствии генерал-губернатора маршала графа Салтыкова и всего города; роль мельника в русской опере Мельник⁴ была ее дебютом в подобной роли, и она справилась со своей ролью лучше всяких ожиданий, снискав бурные аплодисменты зрителей.

Она несколько раз играла в Марфино, увеселительном месте маршала; всегда с одинаковым успехом. Сразу после одного из этих выступлений она родила сына, о котором мы расскажем позже. Несмотря на начинающиеся роды, ее рвение помогло ей продолжить свою роль (что из притворной Агнессы)⁵, за что ей аплодировали еще больше».

³ Вероятно, близкое к *«Théâtre de société»*. *Théâtre de société* — форма любительского театра и вид частной театральной деятельности. Как форма театра практиковалась во владениях богатых людей, где перед хозяином дома разыгрывался спектакль, в котором актерами выступали его родственники. Подобная форма театра зародилась в первой половине XVIII века во Франции и пользовалась большой популярностью во Франции и Швейцарии в XVIII – первой половине XIX века; как вид театральной деятельности представлена такими именами, как Вольтер, маркиза де Помпадур, мадам де Сталь и многими другими.

⁴ «Мельник — колдун, обманщик и сват» — комическая опера в 3-х действиях по пьесе А. О. Аблесимова на музыку М. М. Соколовского (1779).

⁵ Здесь и далее приводим названия пьес на языке оригинала и их русский эквивалент: *«La fausse Agnes, ou, Le roëte sampannard»* («Притворная Агнесса, или Сельский стихотворец») — трехактная комедия в прозе Детуша (1727).

Речь здесь идет о том, что Мятлева выступала в семейной усадьбе Салтыковых (Марфино), именуемой автором рукописи как «увеселительное место маршала Салтыкова» (*plaisance du Maréchal*). Судя по тексту рукописи, круг зрителей здесь был шире, чем в закрытом столичном обществе — весь город (*et de toute la ville*). В тексте указаны две пьесы, сыгранные в Москве: «Мельник — колдун, обманщик и сват», где она исполнила роль мельника, ставшую ее дебютом в жанре музыкальной комедии, и «Притворная Агнесса, или Сельский стихотворец».

В следующих абзацах рукописи автор рассказывает о гастролях Мятлевой в Европе и дает более полное представление о пьесах, в которых она участвовала:

«Вена, Баден и Флоренция только упрочили ее репутацию, последний же город, учитывая ее великий гений, сделал ее членом своей академии; но именно Рим закрепил ее славу, вознеся на вершину; говоря языком этой страны, произведенный ею в этом городе фурор (*la fureur*) пробудил в Папе⁶ величайшее желание видеть ее. Он удостоил ее специальной аудиенции, ей подарил четки, а ее супруга осыпал любезностями и подарками. Древняя столица мира восхищались всю зиму ее ролями Агаты и Лизетты в Любовном безумии⁷, Притворной любви⁸, Индийской девушке⁹, Смешных жеманницах¹⁰, Ложной неверности¹¹ и других, поживавших не меньше римского золота, до тех пор, пока ревнивая родина наконец-то призвала ее обратно».

Сведения о путешествии Мятлевой по Европе довольно скудны: автор не указывает, были ли театральные выступления главной целью ее поездки в Европу, год этого путешествия, на каких сценах и перед какой публикой выступала Мятлева. Отметим, что для европейского турне выбор пал не только на политически близкие России на начало XIX века Вена и Баден, но и противоположные им Флоренцию и Рим, испытывающие сильное влияние Франции.

⁶ Имеется ввиду Папа Римский Пий VII (1800–1823).

⁷ «Les Folies amoureuses» («Любовное безумие») — комедия Жана Реньяра (1696) в трех действиях, в стихах.

⁸ «La feinte par amour» («Притворная любовь») — комедия Клода Дора (1773) в трех действиях, в стихах.

⁹ «La Jeune Indienne» («Индийская девушка») — одноактная комедия в стихах Никола де Шамфора (1764).

¹⁰ «Les Précieuses ridicules» («Смешные жеманницы») — одноактная комедия в прозе Мольера (1659).

¹¹ «Les Fausses Infidélités» («Ложная неверность») — одноактная комедия в стихах Николя Барта (1768). Позднее войдет в репертуар Знаменского театра.

Рукопись сообщает, что она играла «...и в других (пьесах. — А. Л.), повидавших не меньше злата». Вероятно, имеется в виду, что спектакли в Риме не были бесплатными. Выступления в России приносили ей исключительно «renommée» (в Петербурге) и «gloire» (в Москве). Говоря же об успехе в Риме, автор использует игру слов: за свои выступления в «столице мира» (*Capitale du Monde*) она получала «l'aureus», т. е. «золото», или, аллегорично, — «древнеримскую монету».

В следующем абзаце в общих чертах сообщается о годах, проведенных Мятлевой в России после возвращения из Рима, и указывается место и год основания ею собственного театра:

«Семейные обстоятельства, а затем война надолго лишили сцены несравненную мадам Мятлеву; но в 1815 году, когда в Европе наконец восстановился мир, она удалилась в свое имение, расположенное в окрестностях Петербурга, и основала там театр, вновь появившись на сцене, словно солнце после долгой бури».

Единственное на 1815 год «имение под Петербургом» — усадьба Знаменка на Петергофской дороге, по названию которой театр и получил свое наименование — «Знаменский».

В своем театре П. И. Мятлева, имея более чем двадцатилетний сценический опыт, совмещала роли антрепренера и первой актрисы, участвуя в большинстве постановок:

«Впоследствии она исполняла роли Мадам Леграс в Глухом¹², Цефиз в Упрямом¹³, графини в Испытаниях¹⁴, мадам Меринваль в Часовом отсутствии¹⁵, мадам Дерваль в Соперниках самих себя¹⁶, Доримены в Испытаниях¹⁷, маркизы в Беседе¹⁸ и почти во всех пьесах, которые были поставлены в ее театре.

¹² «Le Sourd et l'aveugle» («Глухой и слепой») — одноактная комедия в прозе Жозефа Патра (1791).

¹³ «L'obstiné» («Упрямый») — одноактная комедия в стихах Жана де ЛаНуэ (1760).

¹⁴ «Les épreuves» («Испытания») — популярная перед революцией одноактная комедия в стихах Николя Форжо (1785).

¹⁵ «Une heure d'absence» («Один час отсутствия») — одноактная комедия в прозе Клода Лора (1801).

¹⁶ «Les Rivaux d'eux mêmes» («Соперники самих себя») — одноактная комедия в прозе популярного писателя Пиго-Лебрена (1797), поставившего в театре несколько своих пьес.

¹⁷ «Les Fausses Infidélités» («Ложная Неверность») — одноактная комедия в стихах Николя Барте (1768).

¹⁸ «L'entrevue» («Беседа») — одноактная комедия в стихах Этьена Виже (1788).

Это одна из редких историй сцены — быть хорошим во всех амплуа, с одинаковым успехом играть кокеток, инженю, субреток, благородных матерей, роли главные и роли характерные, а прекрасные память и вкус к костюму, достаточны для поддержания своего учреждения».

Второй в списке актрис театра представлена Екатерина Мятлева:

«Mlle E. Miat. дочь знаменитой Мадам Мятлевой, и по всей видимости, обязана ей частью своего таланта. Эта маленькая актриса, благодаря пылу своей игры и собственным природным возможностям, а также удачной школе ее матери, уже подает публике очень большие надежды. Она дебютировала во Флоренции в возрасте семи лет в роли Вирджинии в спектакле Безрассудное пари¹⁹. Восемь лет спустя она вновь появилась в этой пьесе, и ее достижения поразили всех».

На момент написания рукописи Екатерина Мятлева — молодая, подающая большие надежды актриса 15–17 лет. Больше всего ей подходят амплуа субреток и инженю. В 1815 году на сцене Знаменского театра она повторила свою дебютную роль Вирджинии, а также выступила в новом для себя жанре пантомимы, исполнив роль молодой служанки Розы в комической опере «Два слова, или Ночь в лесу»²⁰. Помимо этого, она сыграла Эмилию в «Испытаниях», Петронель в «Глухом и слепом», Жули в «Упрямом», сестру из Турье в «Монастыре»²¹. Особенно ей удалась роль Лизы в «Соперниках самих себя»:

¹⁹ «Se fâchera-t-il? ou le Pari imprudent» («Он рассердился? или Безрассудное пари») — одноактная комедия смешанная с водевилем Луи Поне (1806). Впервые была поставлена в парижском Театре юных артистов в 1806 году. Théâtre des Jeunes-Artistes — исчезнувший парижский театр. Был открыт в 1790 году под названием «Théâtre Français Comique et Lyrique», в 1794 году переименован в «Театр юных артистов», когда Жак Робийон создал в нем новую труппу детей-актеров. Театр пользовался большой популярностью. Закрыт декретом Наполеона I об ограничении парижских театров в 1807 году. Будучи представленной во Флоренции через год, это также могла быть постановка детей-актеров, в которой и играла Екатерина Мятлева.

²⁰ «Deux mots ou Une nuit dans la forêt» («Два слова, или Одна ночь в лесу») — одноактная комическая опера в прозе с куплетами в стихах; слова — Бенуа-Жозеа Марсолье, музыка — Николя Далейрак (1806). Действие происходит в гостинице недалеко от Неаполя в глухом лесу. Молодой офицер просит о ночлеге. Гостиница служит приманкой, где четыре сицилийских разбойника грабят и убивают постояльцев. Екатерина Мятлева исполняла роль служанки Розы, принужденной к молчанию. Она жалеет офицера и находит средства предупредить его об опасности. Пьеса имеет название «Два слова», так как Роза по ходу пьесы говорит лишь два слова: «полночь» (предупреждая о времени, когда путника собираются убить) и «всегда» (ответ на вопрос спасенного офицера, будет ли она любить его).

²¹ «Le Couvent, ou les Fruits du caractère et de l'éducation» («Монастырь, или Плоды характера и воспитания») — одноактная комедия в прозе Пьера Ложона (1790). Действие происходит в женском монастыре (11 женских ролей), почти все актрисы Знаменского театра участвовали в ее постановке. В 1790-е годы пользовалась большим успехом во Франции.

«Остроумие и изящество, с которым она исполнила роль, живость и выразительность ее игры очаровали публику театра, аплодисменты прерывали ее на каждом слове».

Актриса, представленная как Mlle Mari Obres, на сцене театра выступала пока лишь дважды, дебютировав в амплуа субретки в «Счастливым недоразумении»²², и затем, исполнив роль горничной в пьесе «Соперничество слуг»²³. Ее сестра Mlle Sophie Obres тоже сыграла только в двух спектаклях. В 1815 году она выступила в провербе «Мудрая партия»²⁴:

«...она завоевала овации зала своей живостью, экспрессией и многогранностью, дикцией, грацией и неповторимой легкостью движений на сцене».

В следующем, 1816 году Sophie Obres выступила с большим успехом в комедии «Ложная неверность» в роли молодой Анжелики. «Лучше всего ей подходит амплуа кокет», — резюмирует автор. По всей вероятности, здесь идет речь о сестрах Марии и Софьи Обресковых, дочерях директора Департамента внешней торговли М. А. Обрескова.

О Mlle Cécile сообщается, что она дебютировала в роли Аргентины в «Двух билетах»²⁵:

«...она не обещала тех талантов, которые развила впоследствии; застенчивость в сочетании с некоторой отстраненностью, чрезвычайной любовью к покою и тишине казалась непреодолимым препятствием на пути к прогрессу, но путем невероятных усилий ей дважды удалось преодолеть свою милую беспечность и мягкую отстраненность».

По словам автора, она преодолела свою застенчивость, исполнив роль хозяйки в небольшой пьесе «Полночь, или Благоприятный момент»²⁶. Вскоре актриса появилась на сцене еще в двух спектаклях: в роли Лизетты в «Беседе» и мадмуазель Анге в «Монастыре».

²² «Le Présent, Ou, l'heureux Qui-proquo» («Подарок, или Счастливое недоразумение») — одноактная комедия в прозе Жозефа Патра (1793).

²³ «Marton et Frontin; ou, Assaut de valets» («Мартон и Фронтин, или Соперничество слуг») — одноактная комедия в прозе Жана-Батиста Дюбуа (1804) с участием двух актеров о соперничестве слуг — камердинера Фронтин и горничной Мартоны (роль Mari Obres.) за право служить госпоже Нельваль.

²⁴ «Le Parti Sage» («Мудрая партия») — одноактный proverbe dramatique в прозе Николя Барт (1771).

²⁵ «Les Deux Billets» («Два билета») — одноактная комедия в прозе Жан-Пьера Флориана (1779). Аргентина — жена Арлекина.

²⁶ «Minuit, ou l'Heure propice» («Полночь, или Благоприятный момент») — одноактная комедия в прозе Дезодра (1791).

Дебютом Mlle Sophie Troub также стала комедия «Два билета», где она с большим успехом исполнила роль Арлекина. Из документа следует, что зрители театра высоко оценили ее в роли мадам Бонтемс в «Безрассудном пари». Однако присутствует и описание критики со стороны публики за роль Люсиль в «Упрямом», «...которую она сыграла со слишком большой холодностью, свойственной этой актрисе в жизни; но путь к славе был вскоре исправлен ролью Абесс в Монастыре, где она дала волю своей легкости, что заставило публику ею восхищаться и аплодировать».

Sophie Troub хорошо исполнила роль в русской комедии «Новый Стерн»²⁷, несмотря на очень сильный акцент. Особенно зритель отметил ее костюм — русский сарафан. Больше всего, по мнению автора, Софи подходят главные роли, но она не отказывалась и от амплуа субретки. Автор рукописи добавляет: «...мы же рекомендуем ее прежде всего на роль Арлекина».

И мадмуазель Cecile, и мадмуазель Troub «подают надежды в пении», что может говорить об их участии в музыкальных спектаклях.

Для Mlle Alexandrine первое выступление на сцене в роли Жака в «Мудрой партии» было чрезвычайно успешным: «...дебют стал ее триумфом, никогда эта роль не была сыграна лучше, никогда костюм не был лучше».

Успех молодой актрисы укрепили роли в следующих постановках: Тереза — в «Разумном дураке»²⁸, Дженни — в «Часовом отсутствии», мисс Фиервиль — в «Монастыре», субретка — в «Предполагаемом сокровище»²⁹.

О других начинающих актрисах — Mlle Loulou, Mlle Russee, Mlle Adèle, Mlle Sophie Miat и Mlle Varinka, исполнивших к этому моменту незначительные роли в нескольких постановках, «пока рано говорить что-то конкретное», считает автор, приводя их творческие биографии предельно кратко.

Последняя актриса в списке труппы — Mlle Поро — «*Cette actrice quoique appartenant au théâtre Russe...*», дословно — «актриса русского театра». Ее дебютом стала роль мельничихи Кузьминишны в «Новом стерне». Также она исполнила главную роль Люсиль в «Предполагаемом сокровище» и роль служанки Лауры в «Часовом отсутствии».

В конце рукописи автор анонсирует продолжение: «*Les Acteurs aux Numéros prochains*» (Актёры труппы будут представлены в следующих номерах).

²⁷ «Новый Стерн» — одноактная комедия в прозе А. А. Шаховского (1805).

²⁸ «*L'anglais, Ou Le Fou Raisonnable*» («Англичанин, или Разумный дурак») — одноактная комедия в прозе Жозефа Патра (1781).

²⁹ «*Le Trésor supposé, ou le Danger d'écouter aux portes*» («Предполагаемое сокровище, или Опасность подслушивания») — одноактная комическая опера на слова Франсуа Гофмана. Музыка — Этьенн Мегюль (1802). Mlle Alexandrine исполнила роль Лизетты.

Анализ рукописи

Рассмотренная рукопись «Театральная газета. Россия. Глава VIII. Знаменский театр» не дает исчерпывающей информации о театральной биографии П. И. Мятлевой и о театре Мятлевых в Знаменке. Это связано как с фрагментарностью самого документа и спецификой повествования, так и с недостатком информации о контексте, шире — о таком явлении культурной жизни, как домашний театр в России.

Документ проливает свет на ряд моментов, касающихся личного театра Мятлевой. От них можно отталкиваться при дальнейшем проведении исследования для раскрытия новых фактов, связанных с дилетантизмом и зрелищной культурой XVIII – начала XIX века.

Например, рукопись раскрывает информацию о времени основания Знаменского театра (1815), отсутствующую в других источниках. Годы существования Знаменского театра можно установить по датам исполнения пьес (из дела «Пьески для домашних спектаклей»). Это 1815–1834 (дата продажи имения «Знаменка») гг.

Название документа позволяет предположить, что эта рукопись — это одна из глав/статей неустановленной на данный момент печатной или рукописной газеты. Возможно, текст ориентирован на европейского читателя, которому представляют театральную жизнь России (в данном случае — через рассказ об открытии нового театра и описание его труппы).

Сохранившаяся рукопись — первая часть большого текста о Знаменском театре, содержащая список только женской составляющей труппы из 13 актрис: 12 из них обозначены как «мадмуазель» и тринадцатая — мадам Мятлева.

Автор рукописи присутствовал на спектаклях: об этом говорят его личная оценка игры актеров. Актрисы не имели сценического опыта до Знаменского театра за исключением Мятлевой и ее дочери Екатерины. Они подбирались под определенные амплуа, и распределение по ролям в постановках определялось их творческими возможностями.

Проанализировав количество недостающих мужских ролей в пьесах, исполненных в Знаменском театре, можно заключить, что мужская часть труппы предполагала наличие как минимум 10 актеров. Таким образом, общее количество актеров труппы театра должно было составлять не менее 23 человек. Исполнение в театре комических опер говорит и об участии музыкантов.

Клеймо «НП» на листах свидетельствует о том, что это копия с оригинала, выполненная после 1825 года. Оригинал же рукописи написан не ранее 1815-го и не позднее 1821 года. Такую датировку позволяют установить следующие факты из документа: 1) в 1815-м П. И. Мятлева в своем имении под Петербургом организовала театр; 2) Екатерина Мятлева (1800–1822) в 1821 году вышла замуж и стала Левашовой (здесь же она «мадмуазель

Мятлева»); 3) Екатерина характеризуется здесь как «маленькая актриса» (*cette petite actrice*), что позволяет сузить временной интервал создания текста примерно до 1815–1818 гг.; 4) описаны актеры, дебютировавшие на «новой сцене Знаменского театра», многие из которых «*подают надежды*», т. е. речь идет о самом начале существования этого театра, проработавшего пока только один сезон (1815–1816). Таким образом, можно предположить, что исходный текст рукописи был создан в 1816 году и содержит репертуар театра за сезон 1815/16 года.

Дополнительную информацию к приведенной рукописи нам дают свидетельства современников. Например, воспоминания графа А. И. Рибопьера о дебюте Мятлевой в Эрмитажном театре позволяют уточнить, что он состоялся на «среднем» Эрмитаже во французской трагедии Расина (1674), так как среди персонажей указан Улисс, а в античной трагедии Еврипида он отсутствует. Рибопьер так вспоминает эту постановку: «Почти всегда вечер начинался театральным представлением, иногда играли любители ...представляли Ифигению в Авлиде: граф Виельгорский представлял Агамемнона, жена его Клитемнестру, граф Петр Шувалов Ахилла, Тутолмин Улисса, П. И. Мятлева Ифигению, а княгиня Дитрехштейн Эрифилу. Вероятно, трудно было хуже сыграть трагедию, но я был тогда плохим судьей» [5, с. 473].

Установить точную дату дебюта Мятлевой пока не удалось. Обращение к камер-фурьерским журналам периода 1790–1796 гг. не дает информацию о постановке «Ифигении...», однако в журнале за 1793 год мы все же находим сведения о другой постановке, где играла Мятлева: «Французская комедия, с последующей при оной балетом» [6, с. 46–47]. Этим подтверждается установленный из рукописи факт о том, что она участвовала и в других столичных постановках, создавших ее *renommée*.

Рукописный документ содержит любопытную информацию: Флорентийская академия сделала ее *своим членом*. Но как это можно трактовать?

Ландшафт флорентийского театра исторически складывался на основе деятельности импресарио, частных трупп и сообществ местных актеров-любителей, называвшихся «академиями». Деятельность академий имела регулярный характер, а также «академики» были «единственными актерами, которые могли играть в придворных спектаклях» [7, р. 155]. С *академиями* конкурировали гастрوليрующие по городам Италии различные труппы профессиональных *артистов-гистрионов*. Местный любитель и заезжий гистрион в вопросах профессионализма друг от друга не отличались. Предположительно *противостояние*, упомянутое автором в самом начале рукописи о Знаменском театре, может иметь схожий характер с противостоянием гистрионов («неблагородных профессионалов») и академиков («благородных любителей»), характерное для театрального мира того времени.

Патриотично настроенная публика Флоренции нередко подвергала иностранных актеров остракизму. В связи с этим автор рукописи особо обращает внимание на театральные заслуги Мятлевой во Флоренции как на выдающееся достижение и на ее «*grand genie*», за который она стала почетным академиком. Возможно, выступления Мятлевой проходили в театре Корсо Тинтори (существовал с 1673 по 1850) в районе Санта-Кроче [7].

Автор не указывает год посещения Флоренции и Рима, ограничиваясь лишь общей фразой: «Древняя столица мира восхищались всю зиму ее ролями...». Установить год посещения Мятлевой Италии можно, если обратиться к актерской биографии ее дочери Екатерины: она дебютировала во Флоренции в возрасте семи лет, следовательно, год посещения Мятлевыми Флоренции — 1807-й, а Рима — зима 1807/08 гг.

Примечательно, что автор рукописи не говорит о театре в доме Салтыковой «на большой набережной» в Петербурге, который в своих «Записках» упоминает Вигель, говоря о событиях 1814 года. Объяснением этому служит то, что театр в доме Салтыковой мог быть условным, *временным*, для постановок в зимнее время нескольких пьес.

Какую информацию о репертуаре Знаменского театра дает нам документ «Театральная газета. Россия. Глава VIII. Знаменский театр»? Репертуар в период 1815–16 гг. состоял из произведений малой формы: одноактных французских комедий в стихах и прозе, одной русской комедии, двух комических опер и проверба. Все пьесы, за исключением «Нового Стерна», исполнялись на французском языке.

На первый взгляд, имена драматургов здесь не столь значительны в сравнении с именами авторов, по пьесам которых ставились любительские спектакли в Эрмитажном театре и Марфино [8, с. 75–78] (Расин, Мариво, Бомарше и др.). Однако это были именно имена тех драматургов, чьи произведения составляли репертуар французских публичных и придворных театров перед революцией (Жан де ЛаНуэ, Николя Барт, Жан-Пьер де Флориан, Жозеф Патра) и театров времен революции и империи (Клод Лора, Пиго-Лебрен, Этьен Виже, Луи Поне, Бенуа-Жозеф Марсолле, Жан-Батист Дюбуа и др.).

Если для Франции 1815 года этот репертуар вряд ли можно назвать современным, то для русской театральной жизни он был новым и актуальным. Например, Жан Флориан — французский драматург XVIII века — приобрел большую популярность в России в первые десятилетия XIX века, где его произведения активно переводились. В Знаменском театре исполнялась комедия Флориана «Два билета» (1779) — первая из трилогии пьес «Арлекинады», рассказывающих о перипетиях жизни Арлекина и его жены Аргентины.

Преимущество театра Мятлевой — возможность для зрителя увидеть ту или иную пьесу раньше постановки в публичном театре. К примеру, пьеса

«Ложная неверность» Николя Барта впервые была поставлена в Комеди-Франсез в 1768 году, в Знаменском театре — в 1815-м. И только в 1818 году она была вольно переведена Грибоедовым и Жандром и поставлена на домашних и публичных театрах столицы и других городов империи, надолго заняв место в театральном репертуаре. В 1815 году в Знаменском театре играли пьесу Дезодра «Полночь, или благоприятный момент» (1791), о которой в 1826 году П. А. Катенин пишет А. С. Пушкину и просит его поучаствовать в переводе пьесы для последующей постановки³⁰. Последнюю пьесу Жана де ЛаНуэ «Упрямый» (1760), игранную в театре Мятлевой, и вовсе поставили во Франции впервые только в 2019 году [9, р. 1].

Как видно из источника, к началу XIX века П. И. Мятлева получила признание как талантливая актриса-любитель и выделялась среди прочих любителей. Автор рукописи не сообщает, что побудило Прасковью Ивановну создать театр и какой образец лег в его основу.

Можно предположить, что посещение Европы (и в особенности Италии) сформировало новый взгляд Мятлевой на театр как явление в целом, так и на принципы организации домашнего театра в частности. Не только знакомство с театральной культурой Италии, но и активное в ней участие привели ее к идее создания на родине собственного *регулярного* театра и труппы.

Вероятно, за время пребывания в Италии П. И. Мятлева тесно познакомилась с частной театральной деятельностью: работой импресарио, академиями, частными труппами (любительскими и профессиональными). Вместе с этим, она была прекрасно осведомлена и о частной инициативе в театральном деле Франции, процветавшей до декрета Наполеона I, театральных салонов, антрепренерах и женщинах-режиссерах (например, об известной Мадемуазель Монтансье). Неслучайно автор рукописи называет Мятлеву не по-итальянски — «импрессарио», но на французский манер — *антрепренёр*, что ставит этот театр в ранг частного, нежели домашнего, и говорит о стремлении подойти к его организации уже не как любитель, а как профессионал.

Таким образом, прототипом для организованного в усадьбе Знаменского театра послужил скорее всего не Эрмитажный, а европейские частные театры

³⁰ О пьесе «Minuit, ou l'Heure propice» в письме Катенина к Пушкину от 6 июня 1826 года: «...нужна была маленькая комедия в заключение спектакля; я выбрал "Minuit", и некто, мой приятель Николай Иванович Бахтин, взялся мне ее перевести; но вот горе: там есть романс или куплеты, и в роде не обыкновенном <...>. Французские куплеты дурны, но я прошу тебя мне сделать и подарить хорошие. <...> Музыку сделаем прекрасную. Кавос обещал мне давно, что он всегда готов к моим услугам» (Дружеские сношения Пушкина. Письма к нему Кюхельбекера, Катенина, барона Корфа, А. и Н. Раевских, Алексеева и Гнедича, с примечаниями издателя // Русский Архив. М.: Университетская типография, 1881. Вып. 1. С. 151).

в дворянских владениях (итальянские виллы, французские замки и городские особняки).

Такой театр требовал поддержания высокого уровня актерского мастерства. В нем не допускалась слабая игра актеров, порой свойственная придворным любительским постановкам.

В тексте рукописи обнаружены три ошибки: 1) В биографии П. И. Мятлевой при упоминании роли Доримены указана пьеса «Испытания» вместо «Ложной неверности»; 2) В биографии Mlle. Cécile неверно указана пьеса, в которой она сыграла роль Лизетты (вместо «Беседа» указано «Упрямый»); 3) В биографии Mlle. Alexandrine неверно указана ее роль в «Предполагаемом сокровище»: Напама вместо Лизетты.

Несмотря на некоторые пробелы рукопись «Театральная газета. Россия. Глава VIII. Знаменский театр» дает представление о том, насколько сложна и неоднородна зрелищная культура начала XIX века, насколько она не вписывается в устоявшиеся представления и ставит новые задачи по поиску, дальнейшему анализу и введению в научный оборот неизвестных архивных материалов, особенно рукописей, которые дают возможность взглянуть на происходившие процессы изнутри.

ЛИТЕРАТУРА

1. Наумов О. Н. Мятлевы: поколенная роспись. М.: Старая Басманная, 2022. 242 с.
2. Вигель Ф. Ф. Записки / под ред. С. Я. Штрайха. М.: Захаров, 2000. 327 с.
3. Сушков Н. В. Давид Теньер, Живописец. Анекдот в лицах, в одном действии, с куплетами // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимки с рукописей. Издание П. Н. Арапова и Августа Ропольта. М.: Университетская Типография и В. Готье, 1850. 267 с. С. 85–88.
4. Пьески для домашних спектаклей // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 196. Д. 4.
5. Записки графа Александра Ивановича Рибоьера / предисл. и прим. А. А. Васильчикова // Русский архив. М.: Тип. Лебедева, 1877. Вып. 4. С. 461–506.
6. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1793 года. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1892. 1079 с.
7. *Fantappiè F.* Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali // *Annali di Storia di Firenze*. 2008. № 3. P. 147–193.
8. Квятковская Н. К. Марфино: Дворцово-парковый ансамбль и история усадьбы. Альбом. М.: Профиздат, 2015. 208 с.
9. Clin d'œil sur le programme de la journée // *Gazetée. La Gazette du théâtre*. 30 mai. 2019. № 2.

10. Дружеские сношения Пушкина. Письма к нему Кюхельбекера, Катенина, барона Корфа, А. и Н. Раевских, Алексеева и Гнедича с примечаниями издателя // Русский Архив. М.: Университетская тип., 1881. Вып. 1. 480 с.

REFERENCES

1. Naumov O. N. Myatlevy: pokolennaya rospis'. M.: Staraya Basmannaya, 2022. 242 s.
2. Vigel' F. F. Zapiski / pod. red. S. Ya. Shtrajkha. M.: Zakharov, 2000. 327 s.
3. Sushkov N. V. David Ten'er, Zhivopisec. Anekdot v licakh, v odnom dejstvii, s kupletami // Dramaticheskij al'bom s portretami russkikh artistov i snimki s rukopisej. Izdanie P. N. Arapova i Avgusta Ropol'ta. M.: Universitetskaya Tipografiya i V. Got'e, 1850. S. 85–88.
4. P'eski dlya domashnikh spektaklej // IRLI RAN (Pushkinskij Dom). F. 196. D. 4.
5. Zapiski grafa Aleksandra Ivanovicha Ribop'era / predisl. i prim. A. A. Vasil'chikova // Russkij arkhiv. M.: Tip. Lebedeva, 1877. Vyp. 4. S. 461–506.
6. Kamer-fur'erskij ceremonial'nyj zhurnal 1793 goda. SPb.: Tip. Departamenta Udelov, 1892. 1079 s.
7. Fantappiè F. Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali // Annali di Storia di Firenze. 2008. № 3. P. 147–193.
8. Kvyatkovskaya N. K. Marfino: Dvorcovo-parkovyj ansambl' i istoriya usad'by. Al'bom. M.: Profizdat, 2015. 208 s.
9. Clin d'œil sur le programme de la journée // Gazetée. La Gazette du théâtre. 30 mai. 2019. № 2.
10. Druzheskie snosheniya Pushkina. Pis'ma k nemu Kyukhel'bekera, Katenina, barona Korfa, A. i N. Raevskikh, Alekseeva i Gnedicha s primechaniyami izdatelya // Russkij Arkhiv. M.: Universitetskaya tip., 1881. Vyp. 1. s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лейкин А. О. — аспирант; andlu65@mail.ru
ORCID ID: 0009-0000-1580-4042

INFORMTION ABOUT THE AUTHOR

Leykin A. O. — Postgraduate Student; andlu65@mail.ru
ORCID ID: 0009-0000-1580-4042

ОРНАМЕНТИКА В ВОКАЛЬНЫХ ТРАКТАТАХ
МАНУЭЛЯ ГАРСИА-СЫНА И ГЕНРИЭТТЫ НИССЕН-САЛОМАН:
ПАРИЖСКИЙ МЕТОД И ЕГО ТРАНСЛЯЦИЯ В ПРАКТИКЕ
ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Чеблыков Д. В.¹

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

Статья посвящена орнаментике в трактатах представителей вокальной школы Парижской консерватории Мануэля Гарсиа-сына и его ученицы Генриэтты Ниссен-Саломан. Особое внимание обращено на учение об украшениях, которое, благодаря профессору пения Генриэтте Ниссен-Саломан, было апробировано в Петербургской консерватории с 1860 по 1872 год и в 1878/1879 учебном году. Опора на трактаты «Метод пения» Парижской консерватории (фр. — «La Méthode de chant du Conservatoire de musique...», 1803/1804), созданный комиссией педагогов во главе с итальянцем Бернардо Менгоцци, «Полный трактат по искусству пения» («Traite complet de l'Art du Chant», 1840) Мануэля Гарсиа-сына, «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан» позволяет раскрыть особенности теоретико-практических знаний, адаптируемых в России. Сорокалетняя дистанция между трактатами помогает осмыслить динамику процесса корректировки содержания перечня орнаментики. Наблюдаемый в трактатах терминологический полилингвизм, представляется важным для понимания процесса наследования традиции. Трансляция Парижского учения в Петербурге показывает устойчивость ориентации вокальной педагогики на абсорбацию методов старых итальянских мастеров и неизменное стремление адаптировать их к новой художественной реальности. Предпринятый анализ убеждает в том, что современные стереотипы и представления об украшениях, транслируемые сегодня в педагогической практике вокалистов, не только не соответствуют исторической действительности второй половины XIX века, но и в некоторых случаях прямо противоречат аутентичным принципам прошлого.

Ключевые слова: вокальные трактаты XIX века, орнаментика, «Метод пения» Парижской консерватории («La Méthode de chant du Conservatoire de musique...»), «Полный трактат по искусству пения» («Traite complet de l'Art du Chant») Мануэля Гарсиа-сына, «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан», Петербургская консерватория, перечни украшений, графика и расшифровка украшений.

ORNAMENTATION IN THE VOCAL TREATISES OF MANUEL GARCIA (SON) AND HENRIETTA NISSEN-SALOMAN: THE PARIS METHOD AND ITS IMPLEMENTATION INTO THE PRACTICE OF THE PETERSBURG CONSERVATORY

*Cheblykov D. V.*¹

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

The article is dedicated to ornamentation in the vocal treatises of representatives of the Paris Conservatory Manuel Garcia (son) and his trainee Henrietta Nissen-Saloman. Special attention is paid to the vocal embellishments teaching, which was approved at the Petersburg Conservatory in the periods from 1860 to 1872, and in 1878/1879 academic years, due to the acting professor Henriette Nissen-Saleman. Reference to the treatises “The Method of Music Conservatory Singing” (“La Méthode de chant du Conservatoire de musique...”, 1803/1804), created by the Committee of the Paris Conservatory professors, headed by the Italian Bernardo Mengozzi, “Full Treatise on the Art of Singing” (“Traite complet de l’Art du Chant, 1840) by Manuel Garcia (son), “School of singing by Henrietta Nissen-Saloman” (1880) allows to reveal peculiarities of theoretical and practical knowledge implemented in Russia. The 40-year distance between treatises helps to understand the dynamics of the process of adjusting the contents of the list of ornaments. The terminological polylinguism, observed in the treatises, is an important factor in understanding the process of indoctrination. The demonstrations of the Paris Doctrine in St. Petersburg show the persistence of the singing pedagogy’s trend for the absorption of the Italian methods of the old masters and the constant striving to adapt to the new artistic reality, where not all the previous rules were in demand. The performed analysis convinces us that the modern stereotypes and the ideas of vocal embellishments adopted today in the pedagogical practice of singers do not only correspond to the historical reality of the second half of the 19th century, but in some cases directly contradict the authentic principles of the past.

Keywords: the 19th Century Vocal Treatises, Ornamentation, “The Music Conservatory Singing Method” (“La Méthode de chant du Conservatoire de musique...”), “Full Treatise on the Art of Singing” (“Traite complet de l’Art Chant”) by Manuel Garcia (son), “School of singing by Henrietta Nissen-Saloman”, The Saint-Petersburg Conservatory, a list of vocal.

С момента появления в 1803/1804 в наполеоновской Франции коллективного труда «Метод пения» Парижской консерватории¹ («La Méthode de chant du Conservatoire de musique...», созданного комиссией педагогов² для практического использования в учебной практике Парижской консерватории, раздел «Об украшениях в пении» («Des agréments du chant») приобрел во всех последующих за ним трудах представителей данной школы (Жан-Огюста Андрада, Генриха Панофки, Энрико Делле Седие) статус обязательного. Не стал исключением вокальный труд Мануэля Гарсиа-сына «Полный трактат по искусству пения» («Traite complet de l'Art du Chant», 1840) [3], в котором подобный раздел оказался более развитым в части описания видов предложенного маэстро Менгоцци перечня украшений (рулады, апподжиатура, трель, группетто, мордент) и обрел черты большей концентрации на базовых характеристиках (апподжиатуры/аччаккатуры, группетто / мордента, трели) повторяемого по Менгоцци перечня. Интересно, что у Гарсиа-сына рулады, которые были обозначены среди украшений Парижского «Метода пения», отсутствуют. В остальном он соответствует первоисточнику.

Ученица Мануэля Гарсиа-сына, шведская певица Генриэтта Ниссен-Саломан, которая занимала должность профессора пения в Петербургской консерватории в периоды с 1860 по 1872 год и в 1878/1879 учебном году практически повторила перечень учителя в собственном трактате «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан»³. Ее труд был опубликован посмертно в 1880 году одновременно на трех языках — русском, французском, немецком. Известно, что профессор написала этот труд по просьбе А. Г. Рубинштейна, а цель работы видела в совершенствовании певческого образования в России. По этому поводу во Вступлении к трактату она прямо указала: «...собранные замечания и советы... сначала предназначались для России, где, в особенности в провинции, до последнего времени и до основания консерваторий в Петербурге и Москве, правильное обучение пению было неудовлетворительно» [1, с. 89]. Искреннее желание исправить ситуацию к лучшему и огромный сценический

¹ Краткий вариант названия трактата используется в соответствии с изданием И. А. Хрулевой, содержащим полный перевод трактата на русский язык. См.: Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» / Вст. ст. и пер. И. А. Хрулевой. М.: КОМПОЗИТОР, 2022. 124 с.

² В состав комиссии по созданию «Метода пения» входили педагоги Парижской консерватории Менгоцци, Керубини, Гара, Госсек, Мюгель, Ришар, Женгене, Лангле, Плантад, Гишар. Руководил комиссией итальянец Бернардо Менгоцци. Данный трактат считают первым трудом по пению, созданным за пределами Италии.

³ Генриэтта Ниссен-Саломан — профессор пения Петербургской консерватории. Имя Генриэтты приведено в соответствии с прописанным в 1-м издании трактата написанием [4].

и результативный педагогический опыт позволили Ниссен-Саломан, одному из первых профессоров Петербургской консерватории, изложить свой подход к обучению пению и сделать акцент на необходимости профессионального обучения. Украшения, имевшие в европейской вокальной практике того времени гораздо большее значение, чем в современной практике, также получили в трактате Генриэтты Ниссен-Саломан свое освещение. Важным, в этой связи, представляется вопрос: насколько каноны интерпретации орнаментики, сформулированные внутри вокальной школы Парижской консерватории, оказались актуализированы Г. Ниссен-Саломан в педагогической практике в Санкт-Петербургской консерватории. В поисках ответа на него не менее важно установить факт устойчивости / подвижности интерпретационных стереотипов перечня украшений, сформулированного Парижской вокальной школой при переносе в образовательную практику русской вокальной школы; понять, имелись ли в этих канонах возможности индивидуального исполнительского прочтения со свободой в демонстрации певческого мастерства.

Поставленные вопросы приобретает особую значимость в контексте общей проблемы изучения влияния «Метода пения» Парижской консерватории на формирование национальных вокальных школ, включая русскую. Известно, что устойчивое распространение парижского «Метода пения» в Европе и Америке оказало существенное влияние на структуру вокальных трактатов XIX века и стало архетипом для построения вокальных трактатов. Правда, содержание этих трудов в части украшений, как показывает специальный анализ, всегда имело разночтения. Возможно, они обусловлены тем, что авторы трудов обладали не только опытом педагогической работы, но и были состоявшимися певцами, сделавшими карьеру в этой области и позволяющими себе субъективно транслировать те или иные виды колорирования, исходя из своей собственной практики и из тех художественных условий времени, которые хранились в памяти уходящей традиции. Возможно также и другое: в эпоху отсутствия образовательных стандартов, интернета и активно обновляемой практики декорирования, пришедшей вместе с новой художественной эпохой, степень осведомленности авторов вокальных трудов в сформулированной прежде барочной теории орнаментики и ее знание были разными. Установление особенностей трансляции «Метода пения» в России позволяет раскрыть механизм адаптации учения Парижской вокальной школы в отечественном образовательном пространстве, а также указать уровень самостоятельности авторов трактатов.

Обратим внимание на перечень украшений (см.: табл. 1), их обозначение и термины, содержащиеся в «Методe» Менгоцци и трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан.

Таблица 1. Тракаты школы Парижской консерватории

Перечень украшений	Б. Менгоци «La Méthode de chant du Conservatoire de musique...», 1803/1804		М. Гарсия-сын «Traite complet de l'Art du Chant», 1840		Г. Ниссен-Саломан «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан», 1880	
	термин	графика условного обозначения украшения	термин	графика условного обозначения украшения	термин	графика условного обозначения украшения
Апподжиатура	Маленькая нота (фр. – De la Petite Note) / Апподжиатура (итал. – Appoggiatura) [2, с. 48].		Маленькая нота (фр. – De la Petite Note) / Апподжиатура (итал. – Appoggiatura) [3, с. 50].		Апподжиатура (итал. – L'appoggiature) / Форшлаг (нем. – Vorschlag); Задержание (нем. – Vorhalt) [4, с. 55].	
Аччаккатура			Аччаккатура (итал. – L'acciaccatura) [3, с. 51].		Аччаккатура (итал. – Acciaccatura); Короткий форшлаг (нем. – Kurzer Vorschlag) [4, с. 56]ю	
Группетто	Группетто (итал. – Gruppetto); Малая группа (фр. – Petit groupe); Мордент (фр. – Mordant), Дробный (фр. – Brisé) [2, с. 56]; Мордент (итал. – Mordent); Усеченная трель (фр. – Trille traqué) [2, с. 67].		Мордент (фр. – Mordant); Группетто (итал. – Gruppetto); Полугруппетто (итал. – Mezzi gruppetti) [3, с. 51].		Группетто (итал. – Gruppetto) ⁴ ; Группетто (нем. – Doppelschlag) [4, с. 56].	

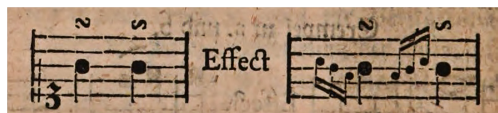
⁴ Любопытно, что графический знак группетто в переиздании «Школы пения Генриэтты Ниссен-Саломан» наряду с указанными в первоначальном посмертном издании знаками (, ) имеет также оборотный знак  [1, с. 79]. По этому поводу в тексте издания комментариев нет. Однако то, что этот знак появляется в вокальном учении ученицы Гарсия-сына, может служить прямым свидетельством продолжения парижской традиции, транслируемой в Петербурге.

Трель	Трель (фр. – Du trille, trillo) [2, с. 52]: – Трель на каждом звуке последовательности восходящих нот (фр. – Trille sur chaque son d'une suite de note ascendates) [2, с. 65]; – Трель на каждом звуке последовательности нисходящих нот (фр. – Trille sur chaque son d'une série de notes descendants) [2, с. 66]; – Мордент (фр. – Mordant) [2, с. 67].	tr  [2, с. 53]	Трель (фр. – Trille, итал. – Trillo) [3, с. 54]: – Мажорная и минорная трель (фр. – Majeur ou mineur) [3, с. 55]; – Трель на звуках диатонической гаммы (фр. – Trille en progression du genre diatonique) [3, с. 55]; – Трель на разных ступенях гаммы (фр. – Trille en succession de degrés disjoints) [3, с. 56]; – Трель на основе хроматической гаммы (фр. – Gamme chromatique trillée) [3, с. 56]; – Портamento с помощью трели (фр. – Port de voix trillé); – Трель мордент (фр. – Trille mordant, итал. – trillo mordente) [3, с. 56]; – Двойная трель (фр. – Trille redouble, итал. – Trillo radoppiato); – Медленная мягкая трель (фр. – Trille lent, итал. – Trillo lento, molle) [3, с. 57].	tr , 	Трель и ее виды: – Мажорная и минорная трель (фр. – Majeur, mineur) [4, с. 58]; – Трель-мордент (фр. – Pralltriller) [4, с. 59]; – Цепочка последовательности трелей (фр. – Chaines de trilles) [4, с. 60].	tr 
-------	--	--	---	---	--	--

Данный перечень орнаментов во многом совпадает. В таблице представлены как взаимозаменяемые итальянские, французские и немецкие термины, так и графические обозначения украшений. Добавив в свои перечни аччаккатуру, которая отсутствует в «Метод пения» Менгоцци, учитель и его ученица попытались при разной графике украшения сохранить в своих правилах базовые установки «Метода пения», касающиеся техники исполнения. Интересно, что, используя, к примеру, разноречивые терминологические эквиваленты для группетто, — Gruppetto (итал.) — Mordant (фр.) — Doppelschlag (нем.) — они не только предложили для них индивидуальные варианты графики и ее дешифровки, но, констатируя равнозначность мордента и группетто, не увидели в них самостоятельных единиц для фиксации в перечне украшений. В отношении трели каждый из авторов также назвал свои виды, которых у Гарсиа-сына оказалось, в сравнении с тремя видами Менгоцци и Ниссен-Саломан, восемь! Очевидно, процесс корректировки и кодификации освященного прошлой традицией перечня, который встраивался в новую художественную реальность, требовал определенной педагогической работы, связанной с компрессией описания и толкования транслируемых в новой эпохе украшений. Отсюда исходят разноречивые трактовки орнаментики, обозначенной в перечнях учителя и ученицы. По всей видимости, в своем личном опыте заимствований и передачи наследия старых мастеров, авторы неукоснительно ориентировались на позицию «современника», оставляющего в образовательном пространстве лишь те украшения и их музыкальные «употребления» [1, с. 89], знание о которых в текущем состоянии вокальной практики было, по их мнению, совершенно необходимым. Сорокалетний интервал между трактатами является в данном случае историческим свидетельством насыщенной интеллектуальной и систематизаторской работы, которая на протяжении XIX столетия в отношении орнаментики оставалась весьма активной и интенсивной. История показывает, что терминологический полилингвизм, принятый в анализируемых трактатах Парижской школы и изначально заложенный в самом генезисе наименований фигур / манер, корнями уводящих в практику диминуирования⁵, сохранял свое присутствие в новой эпохе. Используемый в названных трактатах, он является не только прямым свидетельством преемственности традиции, но и служит важным фактором в изучении процесса наследования учения об орнаментике.

Градус интенсивности педагогической и кодификаторской работы в деле обучения секретам виртуозности особенно ярко проявился в описании группетто/мордента/ доппельшлага — орнамента, который у учителя

⁵ Подробнее о практике диминуирования см.: Ефимова Н. И., Чеблыков Д. В. «Запутанная теория форшлага», или Апподжиатуры в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 89–98.



Прим. 1. «Руководство по практическому
музыцированию» И.-С. Петри
[6, с. 30]

и ученицы частично совпадает в графике обозначения и в интерпретации расшифровок.

«Полный трактат по искусству пения» Мануэля Гарсиа-сына в описании группетто прямо указывает на источники информации по данному вопро-

су. Этими источниками для Гарсиа-сына служат созданный в самом начале XIX века португальским монахом-бенедиктинцем Домингос де Сан Хосе Варела (Varela Domingos de São José, 1762–1834) «Компендиум по музыке, теории и практике» («Compendio de musica, theórica, e prática», 1806), а также трактат немецкого органиста Иоганна-Самуила Петри (Petri Johann-Samuel, 1738–1808) «Руководство по практическому музыцированию» («Anleitung zur praktischen Musik», 1767) [3, с. 51]. Правда, если «Компендиум» не содержит графических символов и нотных примеров расшифровок украшений или, в терминологии трактата, так называемых «фигур» (среди которых — Appoggiatura [5, с. 10], Mordent [5, с. 13], Acciacatura [5, с. 46]), то «Руководство» И. Петри дает эту информацию. Здесь знак Mordant (Grupetto по Гарсиа) имеет термин Doppelschlag и показывает два варианта графических символов, каждый из которых имеет свою расшифровку (см.: прим. 1):

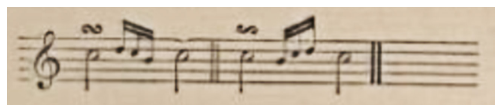
Интересно, что оборотный знак «группетто», заимствованный Гарсиа-сыном у немца Петри, можно найти столетием ранее в графике основоположника французской школы клавесинистов Жака Шамбоньера (Jacques Champion de Chambonnières, 1600–1672, Париж)⁶. Однако то обстоятельство, что Ж. Шамбоньер не дает примеров расшифровок этих знаков, равно как и не использует термины для их названий, вполне могло стать решающим при выборе Гарсиа-сыном источника цитирования для своего труда. Ведь в «Метод пения» Менгоцци, использующем итальянский термин Gruppetto, наряду с французскими Petit groupe, Mordant, Brisé, дан один единственный вариант графики этого знака, исключая оборотный символ.

Попутно укажем, что расшифровка украшений, имеющих ту же графику, что группетто у Гарсиа-сына, указана в таблице из Предисловия к «Клавесинным пьесам» («Pièces de clavecin», 1689) ученика Ж. Шамбоньера — Жана-Анри д'Англебера (Jean-Henri d'Anglebert, 1629–1691). Правда, расшифровка Англебера (такты 5, 6) не совпадает с расшифровкой, приведенной

⁶ В его «Пьесах для клавесина» («Les pièces de clavessin de Monsieur de Chambonnières», 1670) встречаются оборотные знаки  [7, с. 8] и  [7, с. 35], которые фиксируют наличие данного украшения во французской барочной практике конца XVII века.



Прим. 2. Таблица «Знаки украшений и их обозначение» из сборника Ж.-А. Англебера «Клавесинные пьесы» [8, с. 9]



Прим. 3. М. Гарсиа-сын. «Полный трактат по искусству пения» [3, с. 51]

в трактате Мануэля Гарсиа-сына, и лишь в варианте такта 7 она дублирует версию Гарсиа (см.: прим. 2; 3).

Данное обстоятельство лишь свидетельствует о сохранении старой практики избирательности трактовок орнаментики, на которую указывает текст «Школы» Генриэтты Ниссен-Саломан, написанный для Петербургской консерватории. В нем профессор пишет: «Сообщая здесь выбор тщательно собранных и приведенных в порядок точно так же, как и мною придуманных украшений и каденций, я должна, однако, откровенно признать, что этим еще сделано не все; они должны быть выбраны и исполнены с самым тонким вкусом и умением» [1, с. 90]. И еще: «Появление этих вариантов избавит от напрасного придумывания новых вариантов» [1, с. 90]. Иными словами, наследница знаний Парижской школы возможностью «придумывания» свидетельствует о подвижности интерпретационных стереотипов в практике раскрытия секретов виртуозного мастерства, особенно, как пишет здесь же Г. Ниссен-Саломан, в применении к итальянскому репертуару [1, с. 89].

Следуя логике своего учителя в части заимствования знака группетто у И. Петри и используя для обозначения этого украшения термин Петри «Doppelschlag», Г. Ниссен-Саломан внешне продолжает традицию Парижской школы. Это же подтверждает совпадение используемых обоими авторами отдельных видов трели: 1) мажорной и минорной (majeur ou mineur); 2) трели мордент (trille mordant/trillo mordente); 3) цепочки последовательности трелей (chaines de trilles). Между тем предложенные авторами комментарии оставляют вопросы. Среди них — главный вопрос о возможностях дешифровки трели-мордента и группетто-мордента, диапазон которых в первом случае составляет полтона или тон, во втором случае — полтора тона, причем нижний полутон к основному звуку является предпочтительным. Любопытно, что ближайшая «современница» трактата Г. Ниссен-Саломан, работа по «Теории музыки» («Théorie de la musique»)⁷, созданная французским теоретиком

⁷ «Теория...» до сих пор переиздается и считается авторитетным учебным пособием. «Сборник упражнений по сольфеджио» Данхаузера переведен на английский и испанский языки и использовался в образовательном пространстве США и Южной Америки.

Адольфом-Леопольдом Данхаузером⁸ (1872) для Парижской консерватории в своем перечне украшений, в отличие от рядоположенных у Гарсиа-сына и Ниссен-Саломан гуппетто / мордента, указывает на них как на самостоятельные единицы в перечне украшений. Она предлагает в своем перечне «L'appogiature», «Le grupetto», «Le trille», «Le mordant» и прочие фиоритуры [9, с. 108]. Подобное наблюдение фиксирует не только неустойчивость представленных классификаций и отсутствие унифицированной теории украшений, но и на сложность теоретико-кодификаторской работы, которую вели педагоги Парижской консерватории.

Анализ соответствующих разделов об орнаментике из трактатов Мануэля Гарсиа-сына и «Школы пения Генриэтты Ниссен-Саломан» убеждает в том, что современные стереотипы и представления об используемых во второй половине XIX века украшениях, транслируемые сегодня в педагогической практике вокалистов, не только не соответствуют исторической действительности, но в отдельных случаях прямо противоречат аутентичным принципам прошлого.

Примеры украшений в тексте Г. Ниссен-Саломан, прежде всего, направлены, с ее слов, на выполнение каталогизаторской и дидактической функций, открывающихся желающему освоить секреты колорирования. Являясь важными маркерами в определении линий преемственности и путей распространения источников исходной информации, приспособляемой к нуждам новой художественной эпохи, базовые навыки колорирования, формируемые в учениях носителей Парижской вокальной школы, продолжают сохранять возможность для индивидуального исполнительского прочтения. Вводимые в особый исторический момент активного создания национальных школ, обеспечивающих теоретические и технологические основания для педагогической работы в профессиональных музыкальных учебных заведениях, руководства учителя и ученицы служат важным ориентиром в постижении истории орнаментики.

Специальное изучение практики трансляции Парижского учения в Петербурге показывает основные направления развития педагогической мысли второй половины XIX века. Оно же подчеркивает, что французская методика колорирования, выстроенная на основе устойчивой ориентации на абсорбцию итальянских методов старых мастеров, и неизменное стремление к адаптации к новой художественной реальности заложили прочный фундамент в деле формирования базовых принципов орнаментики в отечественной системе вокального образования. На этом пути не все прежние правила оказались востребованными.

⁸ Danhauser Adolphe-Leopold (1835–1896, Париж) — французский педагог, теоретик, композитор, ученик Франсуа Базена, Фроманталь Галеви, Наполеона Анри Ребера.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ниссен-Саломан Г.* Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан: новое издание. СПб: Бессель, [б. г.] Ч. 1. 95 с.
2. *Mengozzi B.* Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804. 110 S.
3. *Garcia M.* Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique, 1840. 83 p.
4. *Ниссен-Саломан Г.* Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Theorique: с некрологом / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1881. Ч. 1–2. 439 с.
5. *Varela D. de S. J.* Compendio de musica, theorica, e prática: porto Na Typ. De Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. 129 p.
6. *Petri J.-S.* Anleitung zur praktischen Musik. Lauban. 1767. 65 S.
7. *Champion de Chambonnières J.* Les pieces de clavessin de Monsieur de Chambonnières. Paris. 1670. 71 p.
8. *Anglebert J.-H.* Pieces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert ordinaire de la musique de la Chambre du Roy avec la maniere de les joüer. Diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de Monsieur de Lully mis sur cet instrum.t Quelques fugues pour l'orgue. Et les principes de l'accompagnement. Livre premier. 1689. 160 p.
9. *Danhauser A.-L.* Théorie de la musique / par A. Danhauser. Paris: H. Lemoine Éditeur, 1872. 144 p.

REFERENCES

1. *Nissen-Saloman G.* Shkola peniya Genrietty Nissen-Saloman: novoe izdanie. SPb: Bessel', b. g. Ch. 1. 95 s.
2. *Mengozzi B.* Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804. 110 S.
3. *Garcia M.* Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique, 1840. 83 p.
4. *Nissen-Saloman G.* Shkola peniya Genrietty Nissen-Saloman. Theorique: s nekrelogom / Predisl. izdatel'ya. SPb.: Bessel', 1881. Ch. 1–2. 439 S.
5. *Varela D. de S. J.* Compendio de musica, theorica, e prática: porto Na Typ. De Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. 129 p.
6. *Petri J.-S.* Anleitung zur praktischen Musik. Lauban, 1767. 65 S.
7. *Champion de Chambonnières J.* Les pieces de clavessin de Monsieur de Chambonnières. Paris, 1670. 71 p.
8. *Anglebert J.-H.* Pieces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert ordinaire de la musique de la Chambre du Roy avec la maniere de les joüer. Diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de Monsieur de Lully mis sur cet instrum.t Quelques fugues pour l'orgue. Et les principes de l'accompagnement. Livre premier. 1689. 160 p.

9. *Danhauser A.-L. Théorie de la musique / par A. Danhauser. Paris: H. Lemoine Éditeur, 1872. 144 p.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чеблыков Д. В. — аспирант, певец; dcheblykov@mail.ru
ORCID: 0009-0007-3496-611X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Cheblykov D. V. — Postgraduate Student, Singer; dcheblykov@mail.ru
ORCID: 0009-0007-3496-611X

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

№ 4 (93), 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 07.10.2024. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0854795

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15