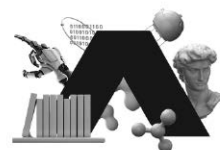




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 5(94)
2024

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

А. Я. Ваганова



Дорогие наши читатели и авторы!

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

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

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



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Исплатовская М. А. Историко-бытовой танец в балетах Мариуса Петипа	6
Омельницкая В. В. Метод работы Н. А. Долгушина с классическим наследием (на примере возобновления Grand pas из балета «Пахита» 1975 года)	15
Сунь Минмань, Шекалов В. А. Творчество Галины Улановой в культуре и балете Китая	37
Шабалина Н. С. «Море бед» (1988): Кеннет Макмиллан в поисках шекспировских смыслов	53

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Горн А. В. Мир художника в балете: музыкальные вариации на тему А. Тулуз-Лотрека (часть I)	62
Коннов В. П. Восточные сюжетные мотивы и музыкально-хореографические сцены как феномены Золотого века русской оперы	74
Осколков А. С. Риккардо Дриго как редактор партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского	85

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

Розанова О. И. Три балетные премьеры (Нижний Новгород, Минск, Самара)	96
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Букина Т. В. «Не ставя граней между мелодикой стиха и мелодией музыки»: концепция «звучащего вещества» Б. В. Асафьева и исследования «живого слова»	110
Даль Н. В. Иоганн Себастьян Бах: годы отрочества в Ордруфе	123
Лихинина М. Н. Музыкальный отдел Петроградского Дома искусств.	139
Савицкая Ж. В. Кириак Шпангенберг и основные положения его музыкальной хроники.	162
Шапиро Б. Л. Театральное, дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство: диалог искусств в стиле шинуазри	179

Правила направления и опубликования научных статей	194
Порядок рецензирования научных статей	197
Редакционная политика журнала	199
Редакционная этика журнала	200
К сведению подписчиков	201

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Isplavovskaya M. A.</i> The historical dance in M. Petipa's ballets	6
<i>Omelnitskaya V. V. N. A.</i> Dolgushin's method of working with the classical heritage (based on the example of the restoration of the great classical path from the ballet <i>Paquita</i> 1975)	15
<i>Sun Mingman, Shekalov V. A.</i> Galina Ulanova's work in Chinese culture and ballet	37
<i>Shabalina N. S.</i> <i>Sea of troubles</i> (1988): Kenneth Macmillan in search of Shakespearean meanings	53

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Horn A. V.</i> The world of the artist in ballet: Musical variations on a theme by A. Toulouse-Lautrec (Part I)	62
<i>Konnov V. P.</i> Oriental subject-matters and ballet scenes as phenomena of the Golden Age of Russian opera.	74
<i>Oskolkov A. S.</i> Riccardo Drigo as the editor of the score of Tchaikovsky's <i>Swan Lake</i>	85

BALLET CRITICISM

<i>Rozanova O. I.</i> Three premiere performances (Nizhny Novgorod, Minsk, Samara)	96
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Bukina T. V.</i> "Without setting boundaries between melody of verse and the one of music": the concept of "sounding substance" by Boris Asafiev and research of the "living word"	110
<i>Dahl N. V.</i> Johann Sebastian Bach: Education in Ohrdruf.	123
<i>Likhinina M. N.</i> Music section of the Petrograd House of arts.	139
<i>Savitskaya Zh. V.</i> Cyriacus Spangenberg and the main points of his chronicle of music	162
<i>Shapiro B. L.</i> Theatre, palace, park and decorative and applied arts: Dialogue of arts in the Chinoiserie style.	179

Requirements for author's manuscripts.	194
Peer-review.	197
Editorial policy.	199
Ethics policy	200
To data of followers.	201

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 972.8

ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ В БАЛЕТАХ МАРИУСА ПЕТИПА

*Исплатовская М. А.*¹

¹ Московская государственная академия хореографии, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5, Москва, 119146, Россия.

Статья раскрывает роль и значимость историко-бытового танца в наследии и балетмейстерской деятельности Мариуса Петипа. В балетоведении имя М. Петипа ассоциируется с понятием «академизм», а также с расцветом классического танца и формированием его разнообразных сценических форм. Автор статьи предлагает обратить внимание на другие аспекты творческой деятельности балетмейстера, в частности — на его вклад в развитие других видов сценического танца на академической сцене. В статье приведены примеры того, как мастерски М. Петипа использовал историко-бытовой танец в своих постановках, повлияв тем самым на его развитие как учебной дисциплины и вида балетной пластики, показав балетмейстерам, как ставить историко-бытовые танцы и сочетать их с другими видами сценического танца. По мнению автора, работа М. Петипа с историко-бытовым танцем показывает, как важен комплексный подход к использованию разных пластических форм, обогащающих отдельный спектакль и искусство балета в целом.

Ключевые слова: Мариус Петипа, историко-бытовой танец, балет, классическое наследие, развитие сценического танца, методика историко-бытового танца, балетный спектакль.

THE HISTORICAL DANCE IN M. PETIPA'S BALLETS

*Isplatovskaya M. A.*¹

¹ Moscow State Academy of Choreography, The 2nd Frunzenskaya St., building 5, Moscow, 119146, Russian Federation.

The article uncovers the role and significance of the historical dance in the heritage and choreographic activity of Marius Petipa. In ballet sciences the name of M. Petipa is usually associated with the term “academic dance” and with the prosperity of the classical dance and the formation of its various stage forms. The author of the article offers to focus on the different aspect of the creative activity of M. Petipa, in particular – on his contribution in the development of other types of stage dance on the academic ballet stage, especially historical dance. The article contains examples of Petipa’s masterful works in the field of historical dance. They reflect his special approach which influenced all further history of this type of dance and showed the way to ballet masters how to stage it and to combine with other dance types. Petipa demonstrated the importance of applying of different forms of ballet plastics which enrich each performance and ballet art generally.

Keywords: Marius Petipa, historical dance, ballet, classical heritage, development of the stage dance, the methodology of the historical dance, ballet performance.

Сегодня имя великого русского хореографа французского происхождения Мариуса Ивановича Петипа ассоциируется, прежде всего, с классическим балетным наследием и в целом с классической хореографией, в сочинении которой он был непревзойденным мастером. Тем не менее при более пристальном взгляде на историю балетного театра и детальном анализе сочиненных мастером спектаклей становится очевидно, что он прекрасно владел и искренне интересовался и другими видами сценического театрального танца. Заслуга М. Петипа заключается в том, что он способствовал развитию хореографического искусства и балетного спектакля как эстетического явления, включая все его танцевальные выразительные средства: классический танец, гротесковый, характерный и историко-бытовой. Он осознанно подходил к спектаклю как к синтетическому художественному произведению, которое состоит не только из классических композиций; с увлеченностью сочинял мизансцены, гротесковые, характерные и исторические танцы, добавляя их в свои балеты и виртуозно объединяя с основным пластическим языком — классическим танцем.

Характерный и историко-бытовой танцы во второй половине XIX века уже заявили о себе как о полноправных составляющих любой балетной постановки академического репертуара, прежде всего в Мариинском и Большом театрах.

Статья рассказывает о роли историко-бытового танца в балетах М. Петипа. Осуществлена попытка составить обобщенную картину созданных М. Петипа танцев, основанных на историческом материале и положивших, по сути, начало активному внедрению данного вида хореографии в балетные спектакли.

Если смотреть на творчество М. Петипа в обратной перспективе, то одним из самых показательных (с точки зрения того, как развился и каких невероятных масштабов достиг талант хореографа) является его поздний балет «Раймонда» (1898). Эта постановка изначально была построена на соединении и контрасте различных форм танца и хореографических конструкций. М. Петипа, который тщательно готовился к каждой постановке, отлично понимал «тонкие места» полученного от И. Всеволожского либретто и применил весь свой громадный опыт и острый ум, чтобы преодолеть недостатки сюжета и слабость действенной фабулы «Раймонды». К примеру, он ввел как антитезу благородному сдержанному герою (рыцарю-христианину Жану де Бриену) и его невесте открыто эмоционального, неистового мусульманина-сарацина Абдерахмана, окруженного такими же иноверцами-иноземцами, как он сам [1, с. 385–388]. Сегодня само собой разумеется, что этот колорит у Абдерахмана появился вследствие использования М. Петипа гротесковой пластики для самого этого героя и характерного танца для изображения его «свиты». Было ли это сделано намеренно? Несомненно. Точно так же намеренно М. Петипа в разгар первой сцены первого акта включает в череду классических номеров танец историко-бытовой — романеску, которую исполняют две пары придворных из окружения Раймонды. В той же мере (правда, чуть менее явно), в которой танцы сарацин и арапчат служат контрастом лирическому и возвышенному образу Раймонды, бытовая романеска оттеняет классическую хореографию первых сцен балета. М. Петипа мог бы всю картину поставить средствами «классики», но он выбрал иной путь. Учитывая, что балетмейстер всегда предварительно составлял план спектакля и заказывал музыку к нему, романеска была задумана здесь изначально [2, с. 543–555].

Зная о том, как тщательно обдумывал М. Петипа каждый свой балет в деталях, как скрупулезен был в вопросах выбора средств выразительности, можно с уверенностью предположить, что в данном эпизоде (по действию пластическому и драматическому) ему нужен именно историко-бытовой танец. И хореограф, как мы видим, попал точно в цель. Классический танец всегда по своей природе стремится к абстракции и художественному обобщению. Танец историко-бытовой, напротив, своими корнями привязан к реальности — социальной среде, эпохе, историческим обстоятельствам и т. п. В этой сцене хореограф

посредством романески «заземляет» действие, которое (согласно либретто) происходит в условном времени и вне четкой географии; дает героям конкретные характеристики. Это помогает восприятию персонажей и развитию действия балета. Мы видим перед собой придворных средневекового европейского государства, становящихся чуть более реальными, и даже считываем их, проступающие сквозь танец, несколькими мазками нарисованные, характеры. Далее развитие фабулы спектакля снова происходит через излюбленные М. Петипа средства — классическую хореографию в сольных и ансамблевых формах и драматические эпизоды. Но романеска не остается забытой и незамеченной. Краткий фрагмент имеет большую ценность, если смотреть на него в контексте спектакля в целом как на единство, складывающееся из множества отдельных, тщательно продуманных, талантливо сочиненных и умело скомпонованных эпизодов. Именно этот танец изучается в старших классах российских хореографических академий, являясь классическим наследием, описанным в книге Н. Ивановского [3].

Одним из самых ярких сохранившихся шедевров М. Петипа, созданных в эстетике историко-бытового танца, является знаменитый менуэт из оперы «Дон Жуан». Сегодня он является частью учебных программ младших классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии по предмету «Историко-бытовой танец». Номер настолько органичен, художественно закончен и целостен как миниатюрное произведение искусства, что его значимость в качестве балетного наследия утвердилась как бы сама собой, не требуя ни подтверждения, ни доказательств. И в то же время одним из таких доказательств является долголетняя творческая жизнь данной танцевальной композиции на академической сцене и в балетной школе. По словам хореографа А. Полубенцева, «...поставленный им [М. Петипа. — М. И.] в 1898 году менуэт в опере “Дон Жуан” В.-А. Моцарта сохранялся в спектакле до конца 70-х годов XX столетия, а “Романеска” из “Раймонды” является примером тончайшей стилизации» [4, с. 28].

Рассмотрим примеры обращения М. Петипа к историческому танцу и особенности его использования французским мастером, опираясь на архивный и исторический материал.

Когда-то, в 1830-х, Фанни Эльслер внедрила темпераментный андалузский танец «Качуча» в популярный балет «Хромой бес» [5]. Этот опыт показал себя крайне успешным у публики. Танец стал изюминкой спектакля, даже не будучи явно связан с его основным действием. Кроме того, он выгодно представлял темперамент, техническое мастерство и индивидуальность балерины. М. Петипа следовал схожей схеме, придав ей еще больше творческой логики и осмысленности. У него внедрение характерных и бытовых танцев

в спектакли, а также соединение их с классическими ансамблями и сольными номерами, стало намеренным и заранее продуманным.

Несомненно, на то, как широко и разнообразно представлен историко-бытовой танец в балетах М. Петипа, повлиял его личный исполнительский опыт. (Известно, что он хорошо знал и изучал испанские танцы. Петипа несколько лет являлся ведущим танцовщиком в театре в Мадриде. За это время он с искренней увлеченностью профессионала успел познакомиться с национальными танцами, впитать их природу, средства выразительности, пластику. Все это в дальнейшем балетмейстер активно использовал в постановочной практике.) Испанская тема возникает в ряде его постановок — знаменитой «Пахите», а также в балетах «Приказ короля», «Зорайя, или Мавританка в Испании», «Пакеретта», «Дон Кихот». Сегодня принято большую часть хореографических находок и мизансцен «Дон Кихота» приписывать А. Горскому, однако «есть основания полагать, что многие сцены в балете... принадлежат М. Петипа» [4, с. 27]. К ним относятся Сегидилья и изящно стилизованный менуэт с участием Дон Кихота и цветочниц. Этот небольшой номер представляет собой показательный пример использования историко-бытового танца в сюжетном многоактном спектакле.

Судя по либретто не дошедших до нас постановок М. Петипа, а также по архивным данным (прежде всего, по фото и афишам), можно утверждать, что историко-бытовые танцы также присутствовали в большом количестве его балетов [6].

Либретто первой версии «Дон Кихота» М. Петипа 1869 года содержит описание сцены, где Дон Кихот и Санчо Панса (называвшийся тогда Санхо-Пансе) останавливаются на привал вместе с труппой странствующих комедиантов; последние разыгрывают перед гостями драматическую постановку «Анжело», а также «представляют разнообразный дивертисмент из танцев» [7]. Судя по описанию сцены, танцы эти были гротесковыми или бытовыми. Предположим, что упомянутые комедианты исполнили жанровые бытовые танцы исторической эпохи, к которой относится действие спектакля и романа Сервантеса. Далее, в сцене, являющейся прообразом центральной линии современного «Дон Кихота» в версии А. Горского, во время народного гуляния при участии Гамаша, Лоренцо, Китри и Базилио веселящиеся испанцы танцуют «национальные танцы» [7]. О точном характере и внешнем виде танцующих нам также остается догадываться. Помня о любви Петипа к испанскому фольклору и отличном его знании, предположим, что эти танцы отражали реальную танцевальную культуру страны и были ближе к ней, чем к современным характерным танцам.

В либретто популярного балета М. Петипа «Камарго» (1873), отражающего факты биографии знаменитой танцовщицы XVIII века (одной из первых профессиональных артисток балета) и ее знакомства с О. Вестрисом,

читаем следующие строки: «При виде быстрых движений своей дочери, старик Камарго приходит в ужас; он останавливает дочь, замечая ей, что подобные танцы неприличны для молодой девушки. Он берет за руку одну из присутствующих дам и вместе с другими приглашенными танцует плавный и мерный танец Павану» [8]. Речь идет о первых опытах сотрудничества О. Вестриса и М. Камарго, показанных в присутствии гостей в доме последней. Павана использована постановщиком для отражения конфликта балета. Через чинный церемонный танец Камарго возвращена в жесткие социальные рамки, где дамам предписывается соблюдать традиции общества и эпохи.

Говоря о наследии историко-бытового танца, вспомним также, что прекрасному grosfaterу в балете В. Вайнонена «Щелкунчик» (1934) хореографы-постановщики обязаны, прежде всего, М. Петипа. С учетом того, что в постановке 1934 года использовался сценарный план Петипа, наличие и место grosfatera в спектакле определил именно он. Музыка для этого историко-бытового номера была заказана М. Петипа у П. Чайковского специально для церемониального массового танца в финале праздника в доме Зильбергауза (как тогда именовалось семейство Штальбаумов). Присутствует отсылка к нему и в первом либретто 1892 года: «Зильбергауз предлагает гостям составить общий танец, причем отдается приказание вынести находящуюся мебель для большего простора танцующим» [9]. М. Петипа учитывал драматургию спектакля, в которой массовый медленный танец служил для изображения бытового светского мира, в котором живет героиня балета Клара. Этой сценой также создается эффектный контраст волшебному миру перед тем, как действие перемещается в фантастическую плоскость. Нельзя точно утверждать, что В. Вайнонен воспроизвел элементы хореографии М. Петипа или композиции его танцев, но велика вероятность, что это было именно так. Такие выводы можно сделать с учетом небольшой временной дистанции между двумя постановками и того, что и сам В. Вайнонен, и его современники-артисты первой трети XX века являлись свидетелями и носителями хореографии балетов М. Петипа, недавно сошедших со сцены.

О роли разных видов танца, включая танец историко-бытовой, в спектаклях М. Петипа можно судить по тому, как относился французский мэтр к характерному танцу. Два направления танца (историко-бытовой и характерный) исконно развивались в близком соседстве и на единой историко-этнографической основе. Как уже было сказано выше, при разговоре о М. Петипа принято делать упор на его замечательном таланте сочинителя классической хореографии и успехах в этой сфере, но характерный танец также находился в зоне интереса хореографа и хорошо ему удавался, равно как и танец историко-бытовой.

Любопытный факт зафиксировал в своих кратких мемуарах о М. Петипа танцовщик А. Ширяев — один из основоположников характерного танца как учебной дисциплины: «В конце 1904 года... возобновляли оперу “Руслан и Людмила”

в новом... оформлении К. А. Коровина. Для прежней постановки танцы сочинил Петипа, и притом очень хорошо. Особенно удалась ему лезгинка... Я переставил танцы чародейства Наины, но лезгинку оставил в неприкосновенности, так как сознавал, что лучше того, что было, сделать я все равно не смогу» [10, с. 271]. Это отрывок свидетельствует еще раз о разноплановом таланте М. Петипа, в полной мере им реализованном не только в области постановки классических танцев. Речь идет о танце, который сегодня мы бы, вероятно, причислили к характерным, но обращает на себя внимание то, что А. Ширяев отмечает сходство сочинения М. Петипа с реальными танцами горцев (что отвечает базовым принципам сценического историко-бытового танца).

Наследие М. Петипа сегодня демонстрирует нам рабочий и по-прежнему актуальный подход к сочинению ткани спектакля в целом, основанный на синтезе равноценных танцевальных структур с выразительностью разного типа. Вера, дочь Мариуса Ивановича, вспоминая своего великого отца и его творческий метод, рассказывала: «Его кредо заключалось в том, что артист балета должен совмещать технику как обязательное условие артистичности с осознанием образа в гармонии с музыкой и передавать внутреннюю насыщенность через мимику лица, пластичность и выразительность движений» [11, с. 248]. Такой подход как раз подразумевает использование и комбинирование разных видов и форм танца, пантомимы, пластики, через которые артист может выражать себя и раскрывать образ. Закономерно, что существуют ситуации по ходу спектакля и точки либретто, в которых самым уместным становится как раз историко-бытовой танец.

Повторим еще раз: М. Петипа остался в истории балета, прежде всего, непревзойденным мастером создания абстрактных ансамблевых композиций и сольных женских вариаций на основе пластики классического танца, имеющих необыкновенно четкую внешнюю структуру, архитектонику, подчиненных общей философии и идее целого спектакля. Мы признаем, что умение обращаться с классическим танцем, развивать его выразительные формы и использовать как универсальный пластический язык, а также вклад в создание особого жанра балетного спектакля — *grand ballet* — составили главную славу Петипа.

В то же время мастер многое сделал для кристаллизации различных видов сценического танца, которые сегодня мы четко подразделяем и считаем их существование само собой разумеющимся. Именно М. Петипа стал регулярно вводить в балеты национальные танцы, придавать им эстетизированную сценическую форму, в связи с чем родилось такое направление, как характерный танец. Схожим путем, на наш взгляд, он повлиял и то, как складывались формы историко-бытового танца, реализуемые на академической сцене. Включая в свои спектакли исторические танцы в их близком к аутентичному виде, подбирая композиции, подходящие сюжету, эпохе, ситуации, М. Петипа проложил путь использования историко-бытовой хореографии следующим

поколениям балетмейстеров и способствовал формированию историко-бытового танца как самостоятельного художественного явления.

В заключение отметим еще раз, что М. Петипа не только создавал шедевры в сфере классической хореографии (чем в первую очередь прославился), но также был блестящим знатоком и талантливым постановщиком историко-бытовых, характерных, гротесковых танцев. В его балетах использованы все виды хореографии, гармонично дополняя и оттеняя друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 377–504.
2. Мовшенсон А. Г. План-заказ М. И. Петипа на музыку балета «Раймонда» // Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 543–555.
3. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков. Калининград: Янтарный сказ, 2004. 208 с.
4. Полубенцев А. М. Уроки великого хореографа М. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 23–31.
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. СПб.; М.: СПб. гос. акад. театр. искусства, Артист. Режиссер. Театр, 1996. 430 с.
6. Либретто балетов Мариуса Петипа. 1848–1904 / сост. Ю. Бурлака, А. Груцынова. СПб.: Композитор, 2018. 641 с.
7. Дон Кихот. Балет в 5-ти действиях с прологом и эпилогом. Либретто. Издание книгопродавца Вольфа, 1871 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 17.02.2024).
8. Камарго. Большой балет в 3-х действиях и 5-ти картинах. Либретто. Издание книгопродавца Вольфа, 1871 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 17.02.2024).
9. Щелкунчик. Балет-феерия в трех действиях и пяти картинах. Либретто. Типография Императорских театров, 1892 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 20.02.2024).
10. Ширяев А. Рядом с Петипа // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 266–275.
11. Петипа В. Наша семья // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 245–259.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I. Rajmonda* // Glazunov: Issledovaniya. Materialy. Publikacii. Pis'ma: v 2 t. L.: Muzgiz, 1959. T. 1. S. 377–504.
2. *Movshenson A. G. Plan-zakaz M. I. Petipa na muzyku baleta «Rajmonda»* // Glazunov: Issledovaniya. Materialy. Publikacii. Pis'ma: v 2 t. M.: Muzgiz, 1959. T. 1. S. 543–555.
3. *Ivanovskij N. P. Bal'nyj tanec XVI–XIX vekov*. Kaliningrad: Yantarnyj skaz, 2004. 208 s.
4. *Polubencev A. M. Uroki velikogo horeografa M. Petipa* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 6 (59). S. 23–31.
5. *Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерki istorii: Romantizm*. SPb.: M.: SPb. gos. akad. teatr. iskusstva, Artist. Rezhisser. Teatr, 1996. 430 s.
6. *Libretto baletov Mariusa Petipa. 1848–1904* / sost. Yu. Burlaka, A. Grucynova. SPb.: Kompozitor, 2018. 641 s.
7. *Don Kihot. Balet v 5-ti dejstviyah s prologom i epilogom. Libretto. Izdanie knigoprodavca Vol'fa, 1871* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajt. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 17.02.2024).
8. *Kamargo. Bol'shoj balet v 3-h dejstviyah i 5-ti kartinah. Libretto. Izdanie knigoprodavca Vol'fa, 1871* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajt. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 17.02.2024).
9. *Shchelnuchik. Balet-feeriya v trekh dejstviyah i pyati kartinah. Libretto. Tipografiya Imperatorskih teatrov, 1892* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajt. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 20.02.2024).
10. *Shiryaev A. Ryadom s Petipa* // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 266–275.
11. *Petipa V. Nasha sem'ya* // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 245–259.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Исплатовская М. А. — аспирант, доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца; ispla@mail.ru
ORCID ID:0009-0008-9526-416X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Isplatovskaya M. A. — Postgraduate Student, Associate professor of the Department of Folk, Historical and Contemporary Dance; ispla@mail.ru
ORCID ID:0009-0008-9526-416X

УДК 792.8

МЕТОД РАБОТЫ Н. А. ДОЛГУШИНА С КЛАССИЧЕСКИМ
НАСЛЕДИЕМ (НА ПРИМЕРЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ GRAND PAS
ИЗ БАЛЕТА «ПАХИТА» 1975 ГОДА)

Омельницкая В. В.¹

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

В статье обсуждается проблема возобновления балетов классического наследия; рассматривается метод работы Н. А. Долгушина с Grand pas из балета «Пахита». В ходе сравнительного анализа хореографии оригинальной версии Долгушина и традиционной, принятой в практике училищ и театров, выявлено, что при возобновлении балетмейстер использовал реставрационно-редакторский метод максимально возможного сохранения всех оригинальных составляющих и стиля спектакля, но при этом в его задачи также входило обновление музыкально-хореографической «ткани» спектакля и образно-эмоциональной природы хореографической выразительности. Важное место в работе Долгушина занимает анализ архивных источников об облике спектакля, воспоминаний первых исполнителей, которые подтверждают интуитивный подход Долгушина в воссоздании атмосферы спектакля и духа времени.

Ключевые слова: Н. Долгушин, К. Сергеев, П. Гусев, реконструкция, реставрация, балеты классического наследия, «Пахита».

N. A. DOLGUSHIN'S METHOD OF WORKING
WITH THE CLASSICAL HERITAGE
(BASED ON THE EXAMPLE OF THE RESTORATION OF THE GREAT
CLASSICAL PATH FROM THE BALLET PAQUITA 1975)

Omelnitskaya V. V.¹

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

The article discusses the problem of reviving classical ballets; considers N. A. Dolgushin's method of working with the Grand pas from the ballet *Paquita*. In the course of a comparative analysis of the choreography of Dolgushin's original version and the traditional one, accepted in the practice of schools and theaters, it was revealed that during the revival the choreographer

used the restoration-editorial method – the maximum possible preservation of all the original components and style of the performance, but at the same time the tasks also included updating the musical and choreographic “fabric” of the performance (based on a preliminary study of its stylistic features) and the figurative and emotional nature of choreographic expressiveness. An important place in Dolgushin’s work is occupied by the analysis of archival sources about the appearance of the performance, the memoirs of the first performers, which confirm Dolgushin’s intuitive approach to recreating the atmosphere of the performance and the spirit of the times.

Keywords: N. Dolgushin, K. Sergeev, P. Gusev, reconstruction, restoration, ballets of classical heritage, *Paquita*.

В XXI веке интерес к возобновлениям старинной хореографии не угасает, а только растет, при том, что специалистами до сих пор не выработан единый метод работы с хореографическими текстами прошлого. Каждый балетмейстер видит процесс возобновления по-своему. Ретроспективный анализ различных постановок балетов классического наследия позволяет выделить основные проблемы, связанные с методами, которыми пользуются балетмейстеры-возобновители.

В данной статье мы попытались понять, что повлияло на становление творческого кредо, метода работы с балетами классического наследия народного артиста СССР, балетмейстера, руководителя кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории Н. А. Долгушина в период возобновления им *Grand pas* из балета «Пахита». Эта постановка представляет особый интерес, так как, перенимая эстафету изучения и сохранения наследия от своих наставников П. Гусева и Ф. Лопухова, Долгушин, «играя в стиль», показал свое видение парадного дивертисмента балета Императорского Мариинского театра.

Никита Долгушин с юности был в фокусе внимания балетных критиков. О юном артисте начали говорить задолго до окончания им училища имени А. Я. Вагановой. В 1958-м, за год до выпуска, ведущий авангардист 1920-х годов К. Я. Голейзовский ставит балет «Листиана», заглавную партию в котором исполнил Долгушин [1, с. 91]. Встреча с хореографом-экспериментатором обозначила завершение ученического периода и начало становления Долгушина-артиста. Он сам дал следующую характеристику этой встрече: «Началом сознательной творческой жизни считаю выступление в заглавной партии балета “Листиана” за год до окончания Академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова» [2]. Педагог классического танца

В. И. Шелков волновался, что новая хореография, казавшаяся тогда «диким модерном» [3, с. 390], заставит ученика «потерять академические навыки» [4, с. 4]. Настороженность Шелкова имела основания. Как вспоминает одна из участниц спектакля, однокурсница Долгушина М. Н. Алфимова, «стиль хореографии Голейзовского можно назвать неоклассическим. Комбинации классических движений танцевались на пальцах, но без соблюдения выворотности ног» [1, с. 93].

Однако Долгушин, поработав с Голейзовским, напротив, увереннее почувствовал себя в традиционной хореографии: ощутил объем движения, перестал бояться непривычных ракурсов. Балетмейстер открыл начинающему артисту новые возможности выразительных средств пластики тела, трехмерность пространства сцены, «рисунок» мелодии.

Спустя девять лет Касьян Ярославович поставит хореографическую миниатюру «Прелюдии» на музыку И. С. Баха, вновь с участием Долгушина. Вдохновленный сотворчеством, Голейзовский посвятит артисту небольшой очерк о совместной работе: «Иногда молодые артисты чрезмерно увлекаются копированием своих знаменитых предшественников — копия всегда будет хуже оригинала. Долгушин не совершил этой ошибки и сохранил собственное творческое лицо, безупречно подчиняясь всем правилам академической школы. ...Самый процесс работы с ним — истинная творческая радость. ...Совсем недавно, работая с Никитой над миниатюрами из цикла “Мимолетности”, я был поражен — как тонко он понял то, о чем когда-то мне говорил автор — Сергей Прокофьев. Увидев Долгушина в “Мимолетностях”, я дерзнул осуществить свою давнюю мечту — поставить композиции на музыку Баха» [5, с. 3]. Эта характеристика, данная маститым постановщиком, свидетельствует о редком подходе к профессии. Возможно, в том числе в сотрудничестве с Голейзовским берет исток осознанная творческая самостоятельность Долгушина, его невосприимчивость к шаблонам и рутинному отношению к профессии. Воспоминания артиста об отдельных аспектах работы с мастером это косвенно подтверждают: «Благодаря Касьяну Ярославовичу я понял путь движения рук в классическом танце, понял, в чем тут разница с движениями рук в свободном танце. Мне никогда не казалось, будто в классике этот путь чист, а в свободном неряшлив. Но контрасты четко определились. В классическом танце надо искать кратчайший путь к позе. В свободной пластике руки движутся протяженнее к той же позе. Может быть, здесь скрывается сложность нынешнего мироощущения, когда человек идет к цели не гладко, а через препятствия. Многие называли меня модернистом, считали, что я больше интересуюсь современной пластикой, чем классикой. Это не так» [6, с. 390]. Можно сказать, что опыт сотворчества с Касьяном Голейзовским в «Листиане» уже наметит генеральную линию всей дальнейшей

сценической жизни Долгушина: искать собственную трактовку образа, подчиняясь художественной интуиции, не боясь возможных ошибок и чтя опыт предшественников.

Также среди наставников Долгушин особо выделяет Галину Сергеевну Уланову. Она выбрала Долгушина в партнеры для своей ученицы Е. Максимовой, когда в 1964 году готовила их к Первому Международному конкурсу артистов балета, где молодые артисты получили «золото». О рабочем процессе с Улановой в зале он вспоминает: «Уланова была очень терпелива в работе, но ее терпение не означало снисхождение, от нее не ускользали неточность, фальшь, небрежность учеников» [7, с. 399]. «Чистота стиля свидетельствует о вкусе исполнителя» [7, с. 400] — эти слова великой балерины и наставника отозвались камертоном в дальнейшей балетмейстерской работе Долгушина, стали его творческим кредо. «Считаю освоение различных стилей и хореографических почерков, — говорил он, — важным этапом становления художнической личности балетмейстера. В возобновлениях спектаклей классического наследия особое значение придаю созданию атмосферы эпохи, авторского “присутствия”» [8]. Его балетмейстерские работы отличались оригинальностью замысла (одноактные балеты «Концерт в белом», «Моцартиана», «Размышления», «Ромео и Джульетта» и др.), поиском нового пластического языка, яркой стилизацией и сильными образами.

Краткой, но плодотворной для Долгушина стала работа с А. Я. Шелест: «Алла Яковлевна и меня в свое время поставила, так сказать, на творческие и методические рельсы. Мы танцевали с нею не только “Жизель”, но и “Шопениану”, и “Отелло” Чабукиани, и несколько миниатюр Якобсона. Ее заветами пользуюсь до сих пор» [9, с. 141]. Недолгая совместная работа Шелест с Долгушиным — молодым, начинающим артистом — оказала значительное влияние на его систему построения роли как в современном, так и в классическом балетном спектакле: «Во всяком случае, встреча с нервным, умным талантом Шелест осталась одной из самых интересных его встреч с балеринами. В их личном отношении к искусству было столько же общего, сколько и непохожего. Оба принадлежали к типу интеллектуального актера. Оба, выстраивая образ, тщательно продумывали его и окружали кольцом ассоциаций с тем, что затрагивало в поэзии, живописи, музыке» [10, с. 32–33]. Забегая вперед, скажем, что заветы педагогов-наставников Долгушин воплотил в своем исполнительстве, балетмейстерских опытах и при работе с учениками.

В Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова (далее — Кировский театр) Долгушин попал сразу после выпуска из Хореографического училища им. А. Я. Вагановой и проработал там с 1959 по 1961 год; принимал участие в подготовке вечера «Хореографические

миниатюры» Л. В. Якобсона: «Слепая», «Вечный идол»¹ [11], «Вальс Штрауса», «Поцелуй» (1959). Широту актерско-исполнительского диапазона Долгушина, отмеченную ранее Голейзовским, заметил и Якобсон, доверивший ему номера разного актерского диапазона. Балетный критик В. Прохорова так характеризует влияние двух равновеликих художников на Долгушина: «Понимание того, что подлинно новаторское искусство так называемых “ниспровергателей” опирается на прочные основы академизма, пришло позднее и обернулось прочной, осознанной любовью к классике. Но тогда со всей силой юношеской убежденности Долгушин стремился к эксперименту, воспринимая его как средство борьбы с “рутиной”» [12, с. 5]. На наш взгляд, вряд ли можно говорить о неприятии академизма со стороны начинающего артиста. Скорее, пытливому и вдумчивому исполнителю Долгушину претила необходимость следовать заштампованным трактовкам классических балетных ролей.

Рецензенты негласно сходятся во мнении, что право на переосмысление традиции дается не каждому и определено талантом: «Чем талантливей художник, тем ярче, оригинальней и прогрессивней его творчество, тем больше изменяется в его работах классический танец. ...И чем меньше художник способен творчески преображать традиционные приемы танца, тем больше ратует он за незыблемость форм классического танца, тем больше превращает живой, выразительный и содержательный танец в набор застывших, мертвых, условных, в самом плохом смысле этого слова, движений» [13, с. 47]. В поисках новых форм пластической выразительности и погоне за творческой свободой в двадцать один год Долгушин уходит из Кировского театра и уезжает в Новосибирск, где работает с 1961 по 1966 год в качестве ведущего танцовщика.

Атмосферу поиска в Новосибирском государственном театре оперы и балета, открытом в 1945 году, создавал тогда П. Гусев. Благодаря ему город превратился в балетную столицу Сибири: «В короткий срок Гусев обеспечивает ее большим репертуаром классического наследия. Хореографы-новаторы 1960-х И. Бельский, Ю. Григорович, О. Виноградов показывают здесь свои первые успехи, уже получившие признание в Ленинграде» [14, с. 9]. Индивидуальность Долгушина и основы, заложенные школой, оказались находкой для хореографов-новаторов, что позволило Долгушину осуществить то, ради чего он покинул Кировский театр, — существенно расширить рамки общепринятого взгляда на роли в балетах классического наследия. Под предводительством Гусева Долгушин расширяет исполнительский и актерский диапазон:

¹ В «Вечном идоле» Долгушину пришлось заменить артиста, о чем свидетельствует архивный документ — благодарность (Дело Долгушина Никиты Александровича // Архив ЦГАЛИ. Приказ 373).

«Танцовщик Н. Долгушин становится в ряд видных мастеров балета» [14, с. 9]. Здесь воплотились в реальность заветные роли, которые в Кировском театре исполнить не представлялось возможным: «Исполнил весь классический репертуар, был участником современных спектаклей “Легенда о любви”, “Ленинградская поэма” и др., был первым исполнителем заглавных партий в балетах “Ромео и Джульетта”, “Золушка”» [2].

Становление исполнительской индивидуальности Долгушина пришлось на период, когда постепенно исчерпывался потенциал драмбалета, сказавшийся на порой односторонних трактовках балетных образов. Шла смена эстетики балетного спектакля: и в приемах его создания, и в принципах актерского мастерства, и в трактовках классического танца.

За шесть лет в Новосибирском театре Долгушин станцевал все, что хотел, и, по словам артиста, благодаря П. А. Гусеву, «замечательному человеку и профессионалу, [он. — В. О.] научился разговаривать с артистами и работать индивидуально с каждым» [15, с. 563]. Разнообразие репертуара театра требовало выходить в контрастных партиях, начиная с балетов М. И. Петипа в редакции П. А. Гусева и заканчивая постановками хореографов-новаторов, Солора («Баядерка»), Али (Корсар), Дезире («Спящая красавица»), Ферхада («Легенда о любви» Ю. Н. Григоровича), Принца, Ромео («Золушка» и «Ромео и Джульетта» в постановке О. М. Виноградова), Юноши («Ленинградская поэма» И. Д. Бельского).

В калейдоскопе ролей Долгушин ощутит особый азарт, иногда выходящий далеко за рамки академической традиции. По словам В. М. Красовской, «в балетном театре строгий взгляд на неприкосновенность наследия порой грозит обернуться косностью» [10, с. 97]. Но далеко не все в наследии поддается переделкам. Острое осознание того, что в старинных постановках необходим баланс между научным подходом (знать первоисточник, уметь работать с архивом, читать запись танца) и художественной интуицией придет позже. Творческая самостоятельность вела к новым открытиям, не всегда безошибочным. Эксперименты в перспективе возвратят Долгушина к традиции. Придет понимание, что в работе с классическим наследием важно соблюсти принцип «Не навреди!» В 1968 году по приглашению главного балетмейстера И. Бельского Долгушин начинает исполнительскую и постановочную деятельность в Малом театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского в Ленинграде.

Малый оперный театр (далее — МАЛЕГОТ) изначально был задуман как творческая лаборатория, экспериментальный театр [16, с. 149–151]. В театре Бельский предоставил Долгушину полную творческую свободу. Поскольку классический репертуар в указанный период был негласной «монополией» Кировского театра, МАЛЕГОТ осваивал его поэтапно. Деятельность Долгушина подготавливала труппу к труднейшему материалу, от фрагментов

классических спектаклей, до авторских спектаклей. В репертуаре театра пока не было ничего, что мог бы исполнить «классик» Долгушин. Выходом из ситуации стала подготовка творческих вечеров, которые состояли из отрывков классических балетов и хореографических постановок самого Долгушина: «Так состоялись балетмейстерские дебюты Долгушина» [17, с. 5]. За пять лет подготовки подобных вечеров труппа технически окрепла и смогла подойти к исполнению спектаклей из репертуара Кировского театра, подготовиться к появлению «Сильфиды» Х. Левенскольда (А. Бурнонвиль) и «Жизели» А. Адана (Ж. Перро) в новой редакции Долгушина.

При работе с балетным наследием Долгушин осторожно подходил к изменениям в той хореографии, которая осталась после многочисленных редакций и возобновлений маститых предшественников. Он консультировался с исполнителями прошлого, уже сошедшими со сцены, знатоками старинного репертуара и с исследователями балета: «Это были мои первые опыты постановки старых спектаклей. К счастью, тогда еще застал великих стариков — Е. П. Гердт, К. Я. Голейзовского, меня поддерживал Ю. И. Слонимский, доводилось консультироваться с Г. С. Улановой, М. Т. Семеновой, А. М. Мессерером — все это чистые источники. Хотя какие-то “белые пятна” остаются. Тогда приходится что-то ставить заново — похоже на работу художника-реставратора, который иногда вынужден кое-что дописывать за мастера» [18, с. 23].

В деле практического сохранения наследия Долгушину опять же помог Гусев, который организовал подготовку балетмейстеров-репетиторов на базе Ленинградской государственной консерватории и превратил кафедру режиссуры балета в научный и методический центр, разрабатывающий самые современные творческие идеи и технологии, методический центр по исследованию старинной хореографии. Гусев — идеолог профессии репетитора, сформулировавший ее кредо. Он всячески способствовал и активно привлекал к обучению в консерватории артистов балета. Пройдя обучение под началом П. Гусева (выпуск 1980-го), Долгушин получил должность преподавателя, а затем и заведующего кафедрой балетмейстеров из рук своего наставника; при кафедре создал студию (лабораторию балетмейстера), где в окружении коллег продолжал исполнительскую и балетмейстерскую деятельность, вел начатые Лопуховым и Гусевым поиски и изучение архивов оригинальных постановок балетов классического наследия.

«Одна из кардинальных идей Гусева — забота о жизнеспособности и сохранности классического наследия. Этому он посвящал много времени и сил: неоднократно выступал в печати, переносил спектакли классического наследия сам и курировал сделанное своими студентами, проводил Всесоюзный семинар главных балетмейстеров, творческие лаборатории-показы, знакомившие с разработками, собственными и коллег» [19, с. 4]. В дальнейшем эти установки будут играть важную роль в репетиторской практике самого Долгушина,

который занимался просветительской и образовательной деятельностью не только на родине, но также был профессором в Таусонском государственном университете (США).

Занимаясь вопросами сохранения классического наследия с целью передачи опыта последующим поколениям, Никита Александрович вел постоянную научную деятельность: изучал архивы, историю создания балетов, создавал эскизы костюмов к собственным постановкам, называл себя реставратором балетов.

До сих пор в среде балетмейстеров-реставраторов отсутствует единая терминология для работы с восстановлением хореографии XIX — начала XX века, нет единства в понимании методов работы и ее целей. Принимая условность реставраторской деятельности, Долгушин имел собственные художественные ориентиры, сформированные и подсказанные в том числе его педагогами-репетиторами и наставниками: «Стремление возобновить утерянную хореографию у меня появилось давно, при встрече с гениальными учителями Ф. В. Лопуховым и П. А. Гусевым» [20, с. 143]. Только профессионально разбирающиеся в балете знатоки понимают, что поставленное Ф. Лопуховым в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Раймонде» — это точно попадание в стилистику. Потому для Долгушина, в его субъективном видении старинного спектакля, главным критерием было воссоздание *духа эпохи* через изучение доступных материалов и общение с информантами. Дискуссии о сохранении спектаклей классического наследия, разгоревшиеся еще в первой трети XX века, — тема, активно обсуждаемая по сей день. Сегодня возобновления есть чуть ли ни в каждом крупном балетном театре страны, а тогда, в 1980-е, Долгушин был одним из первых, кто занимался научно и профессионально этой сложной темой. Сегодня возобновления стали «модным течением». Многие верно, справедливо, своевременно, доказательно, «... но пока нет так называемой “установки” на предмет разговора и вопрос “животрепещет”, думаю, для каждого поколения эта трепетность останется делом чести, анализа, точки зрения. Исполнить танец таким и так, как его исполняли те, для кого он был поставлен, во всей подлинности невозможно. *То, что танцевали, слишком связано с теми, кто танцевал.* При самой старательной объективности постановка (восстановление, воссоздание — называйте, как угодно, реконструкцию старины) всегда приватное мероприятие. *Сохранение спектаклей классического наследия — дело профессиональной чести современных хореографов, актеров, театров*» [21, с. 7]. И реставрация, и редакция, и реконструкция требуют общей теоретическо-методической базы, без которой восстановление спектакля неминуемо вызывает споры. Целью восстановления балетов классического наследия для Долгушина были «...не спор с автором, а путь ему на встречу, воссоздание текста, стиля, культуры его времени» [21, с. 7].

Наследие Н. А. Долгушина насчитывает несколько оригинальных балетных спектаклей, ряд статей и выступлений по проблематике балетного театра и исполнительских традиций. Особняком стоит сфера хореографических редакций и реконструкций, начиная со старинной «Жизели», *Grand pas* из балета «Пахита» и заканчивая хореографией мастеров Серебряного века — А. П. Павловой, М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского. Именно здесь Долгушин раскрывается не только как практик, но и как пытливый мыслитель, философ, исследователь хореографии, имеющий свою позицию: «В своих поисках последних лет я пытаюсь обнаружить смысл танца. В возобновлениях я вернул эстетику походки и бега, которая, к сожалению, просто исчезла из наших блистательных театров. Исчезла и эстетика “низкого жеста”» [20, с. 143].

Сегодня история создания балета «Пахита» хорошо изучена: премьера прошла в Париже, в театре Гранд-опера 1 апреля 1846 года, хореограф Ж. Мазилье. В Петербурге этот балет появился впервые в сентябре 1847 года на сцене Большого (Каменного) театра в постановке М. Петипа. «Балет с успехом шел до 1926 года, а затем исчез из репертуара. Эта постановка, насыщенная виртуозными танцами, находилась полностью в русле новых исканий французского театра, который, уже пережив триумфальное шествие первых романтических балетов Филиппо Тальони, начинал тяготеть к наращиванию техники и развитию чисто развлекательной стороны спектакля» [22, с. 9]. На петербургской сцене балет «Пахита» был показан в редакции М. Петипа 26 сентября 1847 года: «Петипа сохранил авантюрный сюжет. ...Но у Петипа господствовала не драма, а танец» [23, с. 28]. Главным образом интересующий нас, сочиненный для бенефиса Екатерины Вазем, спектакль был показан в 1881 году. Для Вазем Петипа сочинил серию новых номеров, в том числе Гранд па (*Grand pas*) на специально написанную музыку Минкуса: «*Grand pas* “Пахиты” явилось новым значительным опытом Петипа в области инструментальной хореографии, утверждавшей образно-поэтические возможности “чистого” танца» [24, с. 33]. Последний акт-свадьба балета «Пахита» — блистательный парад классического танца.

Деятельность по возобновлению хореографических редакций и реконструкций, начатая Долгушиным в 1973-м, пополнила репертуар МАЛЕГОТа спектаклем «Большое классическое па из балета “Пахита”» (премьера состоялась 30 апреля 1975 года). Но это была не первая «Пахита» в МАЛЕГОТЕ. Ранее в театре уже была показана постановка К. Боярского (1957). Его ассистентом была Е. Гейденрейх (к которой обращался и Долгушин при постановке своей версии *Grand pas*). Солистами «Пахиты» Боярского были Л. Морковина и А. Хамзин. В 1958 году *Grand pas* было впервые экранизировано Ленинградским телевидением с солистами Г. Пирожной и А. Хамзиным: «Запись демонстрировалась под названием “Пахита”, и с тех пор в советских

театрах *Grand pas* стали называть просто “Пахитой”, хотя в самом МАЛЕГОТе редакция К. Ф. Боярского обозначалась в афише как «Большое классическое Па из балета “Пахита”». В 1975 году Никита Долгушин под тем же названием показал свою версию *Grand pas*. Чуть позднее, в 1978 году в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова по просьбе главного балетмейстера театра О. М. Виноградова редактурой *Grand pas* из “Пахиты” занялся П. А. Гусев. Позже к нему подключились Л. М. Тюнтина (танцевавшая *Grand pas* еще в 1920-е) и Г. П. Конищев. Для программы “Вечер старинной хореографии” они создали новую композицию под названием “Пахита”, включавшую в себя *Pas de trois* из первого акта, детские полонез и мазурку из третьего акта и само *Grand pas* с семью вариациями» [25, с. 74]. *Grand pas* стало жить независимой жизнью, его возобновляли неоднократно; среди авторов возобновлений были А. Павлова, Р. Нуреев, Н. Макарова, К. Боярский, О. Виноградов и Н. Долгушин, на версии которого мы остановимся подробнее.

Всего Долгушиным было осуществлено четыре постановки *Grand pas* (Ленинград, 1975; Ванкувер, Львов, 1990; Санкт-Петербург, 2003). «Знаменитое *Ggrand pas* из “Пахиты” М Петипа, даваемое на многих сценах, похоже одно на другое лишь названием, которое привлекает любую публику. И публика верит данному воспроизведению, пожалуй, каждый раз получая удовольствие от замечательной композиции, с какой бы стороны ни выходила балерина, на какую бы музыку ни танцевал кавалер. Ей, публике, и невдомек, что герой “Пахиты” Люсьен д’Эрвил у Петипа не имел своего соло, а балерина Е. Вазем, для которой великий мэтр поставил *Grand pas*, не вертела *fouettés* (ведь танцевала она задолго до итальянки П. Ленъяни, которая утвердила этот трюк в Петербурге). Но попробуй-ка сегодня не проверни тридцать два оборота» [21, с. 6]. Его обращение к *Grand pas* из балета «Пахита» в 1975 году, можно сказать, *предвосхитило* современные идеи реконструкции спектаклей старинны, возвращения к духу и стилю спектакля прошлого. Балетмейстер использовал подход, который в 1909 году применил при постановке своей второй «Шопенианы» Михаил Фокин, показавший собственное видение того, каким бы мог быть балет эпохи романтизма: «В своем “*Reverie Romantique*”, как я назвал свою новую “Шопениану”, я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так» [26, с. 210]. Не претендуя на аутентичность хореографического текста в отдельных фрагментах и желая сохранить цельность хореографической формы, Долгушин предложил свое видение исполнительской манеры прошлого. Появление такой экспериментальной «Пахиты» отвечало репертуарной политике театра, для которого постепенно классические спектакли, в том числе балеты классического наследия, были признаны

необходимыми для совершенствования труппы: «Новые спектакли труппы МАЛЕГОТа должны были отвечать двум требованиям: новое либретто и новая музыка. Но уже к 1932 году идеи относительно репертуарной политики несколько изменились: с одной стороны стало понятно, что созданная труппа отчаянно нуждается в обучении, а с другой — что без классики, пусть даже в измененном виде, не обойтись» [16, с. 149].

«Пахита» Долгушина прошла в МАЛЕГОТе на вечере «В честь Петипа» вместе с балетами «Арлекинада» и «Привал кавалерии», возобновленными Гусевым [26]. Режиссура вечера принадлежала О. Виноградову. В этой версии нам интересен подход Долгушина к освобождению «Пахиты» от разновременных наслоений, продолжение традиции общественной лабораторной сцены. Перед Долгушиным, хорошо знавшим хореографические версии «Пахиты» Н. Дудинской и П. Гусева, встал вопрос: «Какую “Пахиту” ставить?» Ответ подсказала история театра: Малый оперный — общественная лабораторная сцена! Долгушин рискнул сделать свою версию балета: «Прав ли я был, назначая кавалеру непривычную музыку для вариации, выводя соло коды кавалера на фоне знаменитых *emboîtés* двух “спаренных” корифеек (мною умноженных на четырех)? Прав ли был, вымаливая у Елизаветы Павловны Гердт показать старинные комбинации безотносительно к “Пахите”, но относительно времени ее создания? Прав ли был, когда надевал на вытянутых в струны современных танцовщиц тяжеленные пачки и взбитые парики, оглядываясь на белотелых корифеек восьмидесятых годов прошлого века? На все эти пробы, вероятно, можно было бы идти лишь в экспериментальной труппе, которая сама не насчитывала тогда и пятидесяти лет существования и не присягала на верность музеям» [21, с. 7].

Художественный руководитель Кировского театра О. Виноградов предложил Долгушину перенести его редакцию на Кировскую сцену, но он отказался. Причиной тому Долгушин назвал несогласие увеличить *Grand pas* за счет *pas de trois* и мазурки, исполняемой детьми: «По моему разумению, вставные номера из других действий спектакля, сами по себе превосходные, разрушают цельность и уникальность музыкальной хореографической формы *grand pas*), но и потому, что на канонической сцене должен идти лишь один вариант — тот, что был поставлен на нее» [21, с. 7]. Убедить О. Виноградова, что на сцене Кировского театра балет должен идти в том виде, в котором он был поставлен, Долгушину не удалось, поэтому сотрудничество не состоялось.

В 1990-е версия *Grand pas* под общей редакцией О. Виноградова была принята в практике театров и училищ: «В 1990-е гг. началось научное исследование текста *Grand pas* из “Пахиты”. Первоначально для этого использовались не документы, а свидетельства очевидцев редакций А. Я. Вагановой и П. А. Гусева — прежде всего, Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева. По результатам собранных

материалов издана книга [22], задачей которой было впервые собрать нотный и хореографический материал (зафиксированный самым простым из всех возможных методов: описательным с разбивкой по тактам), чтобы закрепить тот текст, который достался нам в наследство» [25, с. 74]. Сопоставление хореографического текста, зафиксированного в книге Прибылова и исполняемого в постановке Долгушина, показало, что авторскими фрагментами являются *adagio* (с развернутой купюрой в начале, когда кордебалет выстраивается в диагональ), вариация одной из четырех солисток «на 4/4» из *pas de trois* и великолепная мужская вариация солиста. В коде хореографический текст «восьмерки» не изменен, а вот соло Балерины и Солиста отличается от общепринятого. Заканчивается кода репризой — повторением последних тридцати двух тактов.

В основе вариаций долгушинской версии *Grand pas* использована преимущественно партерная хореография, свойственная мастерству исполнительниц конца XIX — начала XX века. С развитием техники классического танца неизбежен и процесс обогащения балетов классического наследия все новыми, технически усложненными *pas*.

Беседы с участниками постановок Долгушина позволили собрать сведения о работе над данной версией *Grand pas*. Так, одна из солисток премьерного показа 1975 года, исполнительница вариации «на 4/4» из *pas de trois* [22, с. 118] М. А. Грибанова рассказала о репетиционном процессе с Долгушиным: «В вариации он требовал непрерывного контакта с залом. Движения должны были переходить одно в другое неожиданно, чтобы зритель все время не мог предсказать, где балерина окажется в следующий момент, в какую сторону повернется, куда пойдет. Требовал следовать стилистике того времени. Секрет этой вариации был в постоянной неожиданной смене ракурса» [27]. Слова исполнительницы подтверждаются отзывом О. И. Розановой на постановку «Пахиты» Долгушина в Театре консерватории в 2003 году: «Долгушин придумал оригинальный театральный ход. На это раз он играет в стиль: классический шедевр Пети́па танцуют балерины предзакатной поры императорского театра — так называемой эпохи модерна. К ней отсылают раззолоченные тюники, стильные прически танцовщиц и прочие детали их туалета. Легкий привкус “декаданса” ощутим в танцевальной манере: откровенное кокетство, стреляющие в публику глазки, улыбчивость до приторности, что, впрочем, не отражается на чистоте дикции и точности хореографического рисунка» [28, с. 40].

Стремление Долгушина приблизиться к эстетике Императорского балета подтверждают и слова Е. Г. Алкановой, исполнявшей вариацию «Амур»: «Никита Александрович предложил свою трактовку старинного стиля исполнения: немного утрированно наклоненный корпус, обращенный к зрителю, игривая манера исполнения. В хореографии преобладают “мелкие” движения — маленькие *pas de chat*, вскоки в *attitude*, *tours piqué c cou-de-pied*...

Внешний вид танцовщиц приближен к эстетике начала XX века — тяжелые пачки, украшения, парики. Немаловажную роль играет и артистическое наполнение: без подчеркнутой демонстрации женских чар долгушинская «Пахита» не существует» [29].

Костюмы к «Пахите» 1975 и 2003 годов были созданы по эскизам Никиты Александровича и отсылали к образу балерин эпохи Art nouveaux. Будучи человеком энциклопедических знаний, он подмечал характерные особенности каждой эпохи, поэтому и костюмы, и прически, и сценография в его спектаклях соответствовали заданному стилю. Долгушин считал, что костюм мог подсказать характер роли: «Для меня ощущение роли, выкристаллизация ее всегда тесно и неразрывно связаны с костюмом. Мне нужно промять, ощутить образ, поэтому я и начал рисовать костюмы. Я вообще лучше ощущаю танец, когда рисую его. Костюм — это часть танца, а вовсе не оболочка» [30, с. 3]. Учителями театрального дизайна артиста Долгушина были выдающиеся мастера того времени — С. Б. Вирсаладзе, С. М. Юнович, Т. В. Бруни, Б. А. Мессерер, В. Я. Левенталь, В. А. Окунев: «Они научили меня, как сделать костюм удобным, музыкальным, подчеркнуть нужные акценты, линии, как выбрать ткань» [9, с. 136]. «Поэтому все возобновления, которые я делаю, стараюсь оформлять сам. И совсем не потому, что не доверяю художникам, — наоборот учусь у них» [12, с. 3].

Все в постановке и исполнении «Пахиты» Долгушина прочно связано с прошлым. Сценография приближена к Русскому Императорскому балету: фоном на сцене служит занавес красно-рыжих оттенков с рисунком, напоминающим драпировку, изображенную на занавесе Кировского театра в синих и золотых тонах. Красные оттенки — первоначальный замысел Александра Головина для Мариинского театра 1914 года: «Таким образом, если в Виноградовской постановке “Пахиты” в Кировском театре занавес изображает императорский театр с императорской публикой, у Долгушина использован аутентичный занавес Мариинского театра. “Пахита” Долгушина имеет и более глубокие связи с императорским балетом — непосредственно в танце» [31, с. 126].

При воссоздании шедевров прошлого Долгушин, прежде всего, опирается на документы, причем не только иконографические, зафиксированные, но и незаписанные. Это критерии, которые передаются от поколения к поколению, тем самым продолжая традицию наставников (Н. А. Зубковского, А. Я. Шелест, Г. С. Улановой) и учителей балетмейстеров-реставраторов (Ф. В. Лопухова и П. А. Гусева).

Как балетмейстер практик Долгушин сформулировал проблемы, с которыми сталкиваются возобновители балетов старины. Проблема сохранения хореографического текста заключается в отсутствии общепринятой системы записи. В литературе или музыкальном произведении эта проблема стоит не так

остро: грамотному человеку достаточно открыть книгу или ноты. В балете же все передается из уст в уста, как говорят балетные практики, «из ног в ноги», и с течением времени многое оказывается утраченным: «Поэтому реконструкция старой хореографии зависит от эрудиции, знаний реставратора, от его понимания эпохи, в которую создавалось произведение» [9, с. 136].

И в Малом оперном театре, и в Театре консерватории на авторских вечерах, где в том числе шла и «Пахита», Долгушин выступает не только как исполнитель, балетмейстер и педагог-репетитор, но и как художник по костюмам: «Никогда нельзя сказать так ли в точности это было. Помогает изучение материалов. Очень многое можно почерпнуть, исследуя эскизы костюмов к спектаклям Петипа, Фокина. Глядя на костюмы, созданные такими великими художниками, как Бакст, Бенуа, Головин, я вижу движение. Сохранилось и большое количество архивных документов в Санкт-Петербургской консерватории, но многое, конечно, приходится дополнять воображением» [9, с. 136].

Структура *Grand pas* в спектакле Долгушина традиционна: *entrée*, *adagio*, четыре женские вариации, мужская вариация, вариация балерины, двойная coda. По сложившейся традиции выбор женских вариаций для *Grand pas* варьировался в зависимости от сильных сторон и амплуа исполнительниц. В воспоминаниях балерины Императорских театров Екатерины Вазем есть описание построения части *adagio Grand pas*. По этому описанию можно составить представление о настроении и характере номера: «В нем участвовали балерина с первым кавалером, несколько солисток и ряд вторых танцовщиц. Это “большое па” имело у публики чрезвычайный успех. Действительно, оно Петипа очень удалось, начиная с импозантного выхода всех участниц, продолжая декоративным адажио всей массы, расположенной на сцене по диагонали от первой правой кулисы к последней левой (от зрителей), и кончая разнообразными вариациями солисток» [32, с. 240]. Рисунок из приведенного примера повторен и в постановке Долгушина.

Отметим, что в силу меньшей, чем в Кировском театре, численности труппы Малого театра 1970-х состав исполнительниц *Grand pas* был сокращен («восьмерка» кордебалета, «четверка» солисток, балерина, солист).

Описание Grand pas из балета «Пахита» в версии Н. А. Долгушина

В версии Долгушина *entrée* сохраняет традиционно принятую хореографию и композицию, а вот *adagio* получает развернутую прелембулу. Последнее предваряет развернутое соло скрипки, на которое поставлен парадный выход солиста и балерины. Партнер после размеренного выхода вдоль диагонали кордебалета приближается к балерине, встает вслед за ней в партерную позу (первый *arabesque* на полу, одна рука на талии, вторая отведена назад в *allongé*). Возникает своего рода сцена приглашения дамы к танцу: солист делает *pas*

piques в *I arabesque, tombé, pas jeté* с окончанием в IV позицию, как *préparation* в центре сцены. В ногах — широкая IV позиция, правая рука торжественным жестом поднимается в III позицию, как бы приглашая даму присоединиться к танцу. Балерина внимает солисту и повторяет те же элементы (возникает хореографическое повторение), встает с ним в центре сцены в ту же позу (в ногах — широкая IV позиция, правая рука — в III позиции). Синхронно солисты церемонным жестом раскрывают руку из III позиции во II и шествуют к первой кулисе, чтобы возглавить диагональ танцовщиц. В дальнейшем Долгушин частично сохраняет каркас *adagio* в рисунке и хореографии солистов и кордебалета. Он делает акцент на проработку позировок кордебалета и балерины, подчеркивает синхронность отклика кордебалета на движения солистов. Узнаваемы в его редакции *adagio* и комбинации в стиле Петипа (элементы из свадебного па-де-де «Спящей красавицы», поддержки из *adagio* Никии и Солора из третьего акта «Баядерки»).

После *adagio* следует общая вариация кордебалета и солисток. В хореографии здесь сохранена традиционная последовательность элементов, однако видны стилистические нюансы. Иногда вместо устоявшихся положений *arrondi* в руках Долгушин использует скрещенное положение рук *allongé* (повторяя мотив из *adagio*), вводит утрированные наклоны головы и корпуса.

Во всем, что Долгушин делает в «Пахите», есть чувство торжественного достоинства: «Каждое его движение подчеркивает позицию партнерши, не подавляя ее. Как только она присоединяется к нему, его рука движется — словно присутствие балерины оживляет его сердце, и рука как бы дышит в такт с движением Балерины. ...Когда он опускается поодаль на колено, а она в это время исполняет движение в центре сцены, он держит позу, подчеркнуто показывая свое внимание к ней. Когда он поднимается, чтобы подать ей руку, он делает это акцентировано — эффектно поднимается с колена, сидя в *croisé*, в виде спирального *soutenu* [31, с. 128].

В своей редакции Долгушин остановил выбор на вариациях, известных в профессиональной практике как вариация в «испанском характере» (Балеринская), и четырех вариациях солисток: «Сильфида», «Амур», «Ручей», вариация на 4/4 из *Pas de trois* [22, с. 118]. Мужская вариация, Балеринская и вариация одной из солисток (на «4/4») исполнялись в авторской хореографии Долгушина.

Как и многие современные возобновители, Долгушин позволил себе дописать отсутствующую у Петипа мужскую вариацию. Вариация — торжественно-элегантная: «движения и позы не выходят за пределы стиля великого хореографа [М. Петипа. — В. О.]» [33, с. 97]; включает диагональ двойных кабриолей *en avant*, чередующихся с *pas pique arabesque*. Танец кавалера насыщен отсылками к эпохе и манерам, где стиль исполнения столь же важен,

как техническая точность исполнения. Так, Долгушин в вариации придал шагу в арабеск акцент (легким поворотом кистей в запястьях и взглядом в публику). Вариация Балерины, поставленная М. Петипа специально для Е. Вазем, исполнена в «испанском характере» [22, с. 102].

Автору статьи удалось побеседовать с первой исполнительницей партии Балерины в «Пахите» Долгушина Т. И. Фесенко². Татьяна Ивановна сообщила следующее: «Мую вариацию Долгушин ставил специально для меня и называл ее “à la Кшесинская”» [34]. В этой вариации также использован прием «поворот в запястьях и взгляд в зал», но во время эффектного баланса при вскоке *relevé* на диагонали с *ballonné*. Танцем как кавалера, так и балерины, балетмейстер показал публике, что простые движения столь же значимы, как и технически эффектные. Схожесть стилистических приемов вариаций Солиста и Балерины позволяет нам подтвердить слова Фесенко об оригинальном авторском хореографическом тексте Долгушина.

Женские вариации следуют друг за другом по принципу музыкально-образного и хореографического контраста, хотя отбор технических элементов подчинен идее общего стиля исполнения. В них преобладает партерная техника; видны обилие заносок и нарочитая демонстрация устойчивости; строго ограничена амплитуда подъема ног. Во всех женских вариациях обращает на себя некоторый отход от принципов академической координации в работе корпуса, рук, головы. Фиксированные положения тел танцовщиц напоминают позы на фотографиях исполнительниц начала XX века. Трансформация традиционных движений классических *port de bras* отсылает к стилю модерн, к декоративности орнаментов. Это не значит, что речь идет о потере чистоты в смене позиций рук, но верх корпуса танцовщиц и движения рук, по нынешним критериям, утрированно подвижны и как бы увлекают зрителей. Повороты корпуса, направленность взглядов к публике в ложах, несколько утрированные наклоны головы, «виньетки» *port de bras* создают образ танцовщиц последних десятилетий Императорского балета. Общий оттенок вариациям придает и характерная работа запястий, которые каждый раз подчеркивают выход в позу, завершение танцевальной фразы.

В версии Долгушина первая часть вариации на «4/4» построена на стремительных маленьких *cabriole* с продвижением по диагонали вперед и *jeté* в маленькую позу *éffacée* носком в пол со сменой *épaulement*. Вторая фраза, напротив, строится на продвижении по диагонали назад. Основным элемент — поворот *fouetté* в позу *arabesque*, притом руки принимают положение *arrondi*,

² Фесенко с 1994 года живет и работает в Аргентине, где основала Русскую балетную школу при Театре Эль Сиркуло в Росарио, а также возглавила балетную школу Высшего института искусств театра Колон в Буэнос-Айресе.

в котором можно увидеть отсылку к императорскому стилю. После поворота *fouetté* следует *emboîtés* на *cou-de-pied*. Трехкратное повторение комбинации с *fouetté* завершается *pas de bourrée suivi* из стороны в сторону. В основе третьей части — вращение из V позиции с продвижением с открытием ноги в позу *croisée* вперед на 45°. Руки открываются в маленькую позу *allongé*. Череду туров перемежается *pas de bourrée suivi* из стороны в сторону. Завершается вариация репризой фразы с *cabrioles* из первой части и кодой — партерными *emboîtés* по диагонали.

После вариаций Кавалера и Балерины начинается coda. Как и в случае с *adagio*, хореографический порядок и рисунок интерпретированы Долгушиным по-своему. Например, после части, где балерина традиционно делает 32 *fouettés*, он добавил фрагмент солисту. На фоне *emboîtés* «четверки» солисток танцовщик прыгает «острые разножки». В воспоминаниях Долгушина обнаруживается объяснение причины появления этих «разножек». Первые годы работы в Кировском театре Долгушину довелось репетировать с Н. Зубковским. Уже в зрелом возрасте он оставил воспоминания о подходе своего репетитора, который стремился к художественно-образному наполнению хореографии: «Прежде всего, Николай Александрович обратил мое внимание на образный смысл движений. Ничего не меняя в хореографическом тексте постановки. ... Поиск образного мышления, если перевести их в технический план, заключался в опробовании ракурсов торса, поворотов головы, движений кистей рук, взглядов — тех деталей и акцентов танца, которым теперь, увы, придается все меньшее значение. <...> Благоприобретенное никогда не пропадает: “острые” разножки из первой части вариации [Щелкунчик-принц, пост. В. Вайнонена. — В. О.], которые порекомендовал Николай Александрович на репетиции, я через много лет использовал в “Пахите”» [35, с. 80]. Дежурное, техническое движение *jeté en tournant* под руководством Зубковского приобретало, при должном подходе, образ: «“Передай в *jeté* радость — на весь мир”. Какая точность образного мышления: ведь земной шар можно опоясать действительно только по кругу!» [35, с. 80]. Зубковский учил Долгушина на репетициях не только технике, но и передал ученику свой метод работы над ролью: при неизменном хореографическом тексте, если акценты расставлены по-новому, а позировки возникают из содержания роли, появляется объемный сценический образ. Он приобретает не бытовую (как в драматическом театре), а ассоциативную оправданность танца, который способен передать тончайшие психологические и стилистические моменты.

В дальнейшем обращение к ассоциативному подходу в поиске образной характеристики классического движения станет основой для работы над любой танцевальной ролью Долгушина-репетитора.

Претерпело изменение и соло балерины в code. Вместо традиционного сочетания элементов *sissonne* во второй *arabesque* — *saut de basque* — *cabriole* вперед балерина дважды исполняет диагональ *grand pas de chat*, а следом добавляется соло танцовщика, основанное на диагонали двойных *saut de basque*. Далее начинается общая coda в авторской хореографии. За основу взяты элементы движений, характерные для традиционной «Пахиты», — *emboités* разных видов, шаги-*piqué* в *attitude* вперед, *pas de bourrée suivi*. К финалу танца кордебалета солисты выходят на авансцену и исполняют поддержку на плечо. Однако кода оказывается двойная — на музыкальную репризу кордебалет напоследок расходится в диагонали в сериях *emboités*, а затем образует вокруг солистов «виньетку»: танцовщицы на авансцене садятся на пол или на колено, а танцовщицы позади замыкают круг, стоя в разных ракурсах.

Несмотря на контрастные взгляды коллег на работу Н. А. Долгушина со старинной хореографией, разбор его версии *Grand pas* из балета «Пахита» свидетельствует о стремлении следовать установкам своих наставников. В работе над своей версией Долгушин учитывал трансформацию *Grand pas* на протяжении XX века и произошедшие изменения в зрительском восприятии, в то же время он рискнул воссоздать ушедший исполнительский стиль конца XIX — начала XX века через стилизацию *fin de siècle*. Выявленная игра со стилем прошлого, возможно, вдохновлена точным попаданием Ф. В. Лопухова в стиль Петипа (имеются в виду его вариация Феи Сирени, «Пиццикато» Раймонды). Подход Долгушина — пример авторского видения старинной хореографии, которое подкреплено детальным изучением различных источников и, главное, знанием традиции, усвоенной благодаря мастерам прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алфимова М. Н. «Листиана» К. Я. Голейзовского — выпускной спектакль Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1958 года // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 91–96.
2. Личное дело Н. А. Долгушина на утверждение в уч. звании доцента // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294. Оп. 6–6. Ед. хр. 16. Л. 10.
3. Долгушин Н. А. Три патриарха // Танец. Спектакль. Жизнь сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 389–395.
4. Яковлева Ю. Осень патриарха // Культура. 1998. № 43. С. 4.
5. Голейзовский К. Вдохновение танца // Вечерняя Москва. 1967. № 87. 13 апр. С. 3. Алоизий Людвиг Минкус. Альфонс Виктор Мариус Петипа. Большое классическое Па из балета «ПАХИТА» с приложением 14 вариаций и *Pas de trois* / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетеум, 2000. 216 с.

6. Долгушин Н. А. Поэзия танца // Танец. Спектакль. Жизнь: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 317–326.
7. Долгушин Н. А. Имя этому чуду — Уланова // Танец. Спектакль. Жизнь: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 396–400.
8. Личное дело Н. А. Долгушина на утверждение в уч. звании доцента // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294. Оп. 6–6. Ед. хр. 16. Л. 20.
9. Иванов В. С. Никита Долгушин: «Люблю Самарский театр», «...Воссоздать аромат эпохи» // Драгоценные нити: в 2 т. Самара: Агни, 2007. Т. 1. 288 с.
10. Красовская В. М. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
11. Дело Долгушина Никиты Александровича // Архив ЦГАЛИ. Приказ № 373.
12. Прохорова В. Смысл жизни // Советская культура. 1986. 3 июля. С. 5.
13. Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 364 с.
14. Слонимский Ю. И. Талант, отданный талантам // 13.Петр Гусев — рыцарь балета / сост. А. А. Соколов-Каминский. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2008. С. 7–10.
15. Мейлах М. Б. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. М.: Новое литературное обозрение, 2008. Т. I: Балет. 768 с.
16. Сердюк Н. Д. Балет Михайловского театра: от организации труппы к первому спектаклю // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1. С. 149–151.
17. Прохорова В. Смысл жизни // Советская культура. 1986. 3 июля. С. 5.
18. Ведехина О. Никита Долгушин: «Балет очищает человека» // Ballet Art. 2001. № 1. С. 21–24.
19. Петр Гусев — рыцарь балета / сост. А. А. Соколов-Каминский. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2008. 260 с.
20. Журавлева О. Никита Долгушин: Я верю в балетную нацию // Петербургский театральный журнал. 1998. № 18–19. С. 140–144.
21. Долгушин Н. А. Дело профессиональной чести // Советский балет. 1983. № 6 (13). С. 6–7.
22. Алоизий Людвиг Минкус. Альфонс Виктор Мариус Петипа. Большое классическое Па из балета «ПАХИТА» с приложением 14 вариаций и Pas de trois / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетеум, 2000. 216 с.
23. Абызова Л. И. Мариус Петипа: жизнь и творчество. СПб: Композитор, 2021. 272 с.
24. Розанова О. И. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. 267 с.
25. 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. 69–78.
26. Фокин М. М. Против течения. Л.; М.: Искусство, 1962. 210 с.
27. Интервью с М. А. Грибановой (от 20 сент. 2018 г. СПб) // Собрание автора. Рукопись.

28. Розанова О. И. Балансируя над пропастью // Балет Ad libitum. 2007. № 2 (7). С. 40–41.
29. Интервью с Е. Г. Алкановой (10 сент. 2019 г., СПб) // Собрание автора. Рукопись.
30. Отюгова Т. Мысль и танец // Смена. 1980. 18 мая. С. 3.
31. Гришкович Р. Знакомая с танцовщиком // Танец. Спектакль. Жизнь. О жизни и творчестве Никиты Долгушина: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2008. С. 120–132.
32. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867–1884. СПб: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.
33. Гран па из «Пахиты» // Балет молодых: о балетной труппе Ленинградского академического Малого театра оперы и балета / вст. ст. П. А. Гусева; очерки о балетах И. В. Ступникова и А. Б. Деген. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1979. С. 93–99.
34. Интервью с Т. И. Фесенко (от 19 мая 2019 г.) // Собрание автора. Рукопись.
35. Николай Зубковский: статьи и воспоминания о Зубковском / сост. Б. В. Бланков, В. А. Звездочкин; вст. ст В. М. Красовская. Л.: Искусство, 1993. 192 с.
36. Премьера «Grand pas. Пахита» МАЛЕГОТ г. Ленинград, 1975 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294: Личное дело профессора Н. А. Долгушина. Л. 24.

REFERENCES

1. Alfimova M. N. «Listiana» K. Ya. Golejzovskogo — vypusknnoj spektakl' Leningradskogo akademicheskogo horeograficheskogo uchilishcha imeni A. Ya. Vaganovoj 1958 goda // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 91–96.
2. Lichnoe delo N. A. Dolgushina na utverzhdenie v uch. zvanii docenta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294. Op. 6–6. Ed. hr. 16. L. 10.
3. Dolgushin N. A. Tri patriarha // Tanec. Spektakl'. Zhizn' sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 389–395.
4. Yakovleva Yu. Osen' patriarha // Kul'tura. 1998. № 43. S. 4.
5. Golejzovskij K. Vdohnovenie tanca // Vechernyaya Moskva. 1967. № 87. 13 apr. S. 3. Aloizij Lyudvig Minkus. Al'fons Viktor Marius Petipa. Bol'shoe klassicheskoe Pa iz baleta «PAHITA» s prilozheniem 14 variacij i Pas de trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planeteum, 2000. 216 s.
6. Dolgushin N. A. Poeziya tanca // Tanec. Spektakl'. Zhizn': sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 317–326.
7. Dolgushin N. A. Imya etomu chudu — Ulanova // Tanec. Spektakl'. Zhizn': sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 396–400.
8. Lichnoe delo N. A. Dolgushina na utverzhdenie v uch. zvanii docenta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294. Op. 6–6. Ed. hr. 16. L. 20.

9. *Ivanov V. S.* Nikita Dolgushin: «Lyublyu Samarskij teatr», «...Vossozdat' aromat epohi» // *Dragocennyye niti: v 2 t.* Samara: Agni, 2007. T. 1. 288 s.
10. *Krasovskaya V. M.* Nikita Dolgushin. L.: Iskusstvo, 1985. 224 s.
11. Delo Dolgushina Nikity Aleksandrovicha // *Arhiv CGALI. Prikaz № 373.*
12. *Prohorova V.* Smysl zhizni // *Sovetskaya kul'tura.* 1986. 3 iyulya. S. 5.
13. *Slonimskij Yu. I.* V chest' tanca. M.: Iskusstvo, 1968. 364 s.
14. *Slonimskij Yu. I.* Talant, otdannyj talantam // 13. Petr Gusev — rycar' baleta / sost. A. A. Sokolov-Kaminskij. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2008. S. 7–10.
15. *Mejlah M. B.* Evterpa, ty? Hudozhestvennyye zametki. Besedy s artistami russkoj emigracii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. T. I: Balet. 768 s.
16. *Serdyuk N. D.* Balet Mihajlovskogo teatra: ot organizacii truppy k pervomu spektaklyu // *Vestnik SPbGUKI.* 2016. № 1. S. 149–151.
17. *Prohorova V.* Smysl zhizni // *Sovetskaya kul'tura.* 1986. 3 iyulya. S. 5.
18. *Vedekhina O.* Nikita Dolgushin: «Balet ochishchaet cheloveka» // *Ballet Art.* 2001. № 1. S. 21–24.
19. Petr Gusev — rycar' baleta / sost. A. A. Sokolov-Kaminskij. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2008. 260 s.
20. *Zhuravleva O.* Nikita Dolgushin: Ya veryu v baletnuyu naciyu // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal.* 1998. № 18–19. S. 140–144.
21. *Dolgushin N. A.* Delo professional'noj chesti // *Sovetskij balet.* 1983. № 6 (13). S. 6–7.
22. Aloizij Lyudvig Minkus. Al'fons Viktor Marius Petipa. Bol'shoe klassicheskoe Pa iz baleta «PAHITA» s prilozheniem 14 variacij i Pas de trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planeteum, 2000. 216 s.
23. *Abyzova L. I.* Marius Petipa: zhizn' i tvorchestvo. SPb: Kompozitor, 2021. 272 s.
24. *Rozanova O. I.* Shedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2023. 267 s.
25. *Burlaka Yu. P.* Grand pas iz baleta «Pahita» i Grand Pas «Ozhivlennyj sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel'nyj analiz // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 69–78.
26. *Fokin M. M.* Protiv techeniya. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 210 s.
27. Interv'yu s M. A. Gribanovoj (ot 20 sent. 2018 g. SPb) // *Sobranie avtora. Rukopis'.*
28. *Rozanova O. I.* Balansiruya nad propast'yu // *Balet Ad libitum.* 2007. № 2 (7). S. 40–41.
29. Interv'yu s E. G. Alkanovoj (10 sent. 2019 g., SPb) // *Sobranie avtora. Rukopis'.*
30. *Otyugova T.* Mysl' i tanec // *Smena.* 1980. 18 maya. S. 3.
31. *Grishkovich R.* Znakomyas' s tancovshchikom // *Tanec. Spektakl'. Zhizn'. O zhizni i tvorchestve Nikity Dolgushina: sb. / sost. M. P. Ivanov.* SPb.: AKSUM, 2008. S. 120–132.
32. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra 1867–1884. SPb: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 448 s.

33. Гран па из «Pahity» // Balet molodyh: o baletnoj truppe Leningradskogo akademicheskogo Malogo teatra opery i baleta / vst. st. P. A. Guseva; ocherki o baletah I. V. Stupnikova i A. B. Degen. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1979. S. 93–99.
34. Interv'yu s T. I. Fesenko (ot 19 maya 2019 g.) // Sobranie avtora. Rukopis'.
35. Nikolaj Zubkovskij: stat'i i vospominaniya o Zubkovskom / sost. B. V. Blankov, V. A. Zvezdochkin; vst. st V. M. Krasovskaya. L.: Iskusstvo, 1993. 192 s.
36. Prem'era «Grand pas. Pahita» MALEGOT g. Leningrad, 1975 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294: Lichnoe delo professora N. A. Dolgushina. L. 24.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Омельницкая В. В. — преподаватель кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца; v.kutepova@mail.ru
SPIN-код: 2035-3811
ORCID ID: 0000-0003-3810-2750

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Omelnitskaya V. V. — Lecturer of the Department of Methods of Teaching Classical and Duet-Classical Dance; v.kutepova@mail.ru,
SPIN-код: 2035-3811
ORCID ID: 0000-0003-3810-2750

УДК 792.82

ТВОРЧЕСТВО ГАЛИНЫ УЛАНОВОЙ В КУЛЬТУРЕ И БАЛЕТЕ КИТАЯ

Сунь Минмань, Шекалов В. А.¹

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

В статье исследуется история контактов Галины Улановой с Китаем длиной в несколько десятилетий, включая три посещения страны выдающейся советской балериной. Автор подчеркивает важность первой поездки Улановой в Китай в 1952 году в рамках культурных обменов по Соглашению о дружбе между СССР и Китаем, второго посещения в 1959 году, приуроченного к 10-летию образования Нового Китая, также уделяет внимание последнему визиту, 1989 года. Анализируется влияние китайского искусства на творчество Улановой, особенно впечатление от встреч балерины с актером пекинской оперы Мэй Ланьфаном, способствовавших пониманию ею национальных особенностей китайской культуры и повлиявших на исполнение роли в балете «Красный мак». Статья содержит сведения о некоторых личных контактах Улановой с китайскими артистами и общественностью, показывает, как искусство и высокий профессионализм помогают налаживать мосты между странами и культурами.

Ключевые слова: Галина Уланова, балетное искусство СССР, балетное искусство Китая, Мэй Ланьфан, балет «Красный мак», Тао Хао, Тан Юаньюань, Сяо Сухуа

GALINA ULANOVA'S WORK IN CHINESE CULTURE AND BALLET

Sun Mingman, Shekalov V. A.¹

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

The article examines the contacts of the outstanding Soviet ballerina Galina Ulanova with China, the history of which spans several decades and includes three of her visits to the country. Covering Ulanova's first trip to China in 1952, the author emphasizes its importance in the context of cultural exchanges under the friendship agreement between the USSR and China. The second visit in 1959 was timed to coincide with a significant anniversary — the 10th anniversary of the formation of New China. Also notable is her last visit 2 and her contribution to the international art scene. The author analyzes in detail the influence of Chinese

art on Ulanova's work, especially after her meetings with the actor of the Beijing opera, Mei Lanfang. This communication enriched her understanding of the national peculiarities of Chinese culture and influenced her performance in the ballet the *Red Poppy*. The article explores Ulanova's multifaceted cultural and personal interaction with Chinese artists and the public, showing how art and high professionalism can serve as a bridge between countries and cultures.

Keywords: Galina Ulanova, ballet art of the USSR, ballet art of China, Mei Lanfang, ballet the *Red Poppy*, Tao Hao, Tang Yuanyuan, Xiao Suhua.

Первые контакты Китая с русским балетом

Российско-китайские отношения уходят в глубь веков. Характер этих отношений динамичен. Во второй половине XIX века, к примеру, культурные связи между Россией и Китаем укреплялись. Этому способствовало строительство Китайско-Восточной железной дороги. Город Харбин стал центром культурного взаимодействия. В нем открывались подобные российским учебные заведения, проводились гастролы оперных и драматических трупп из России.

После Октябрьской социалистической революции 1917 года в России многие представители русской интеллигенции, не принявшие советскую власть, выехали за рубеж. Так, в 1921 году в Харбине оказалась труппа Малого академического балета. Артисты представили китайским зрителям всемирно известные балетные спектакли «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Некоторые из балетных исполнителей были настолько очарованы атмосферой и культурой Харбина, что решили остаться здесь навсегда. Они посвятили себя педагогической деятельности, передавая знания и мастерство молодежи. Одним из самых ярких событий этого времени стал приезд Анны Павловой и ее труппы для выступлений в Шанхай в 1922 году.

После образования Советского Союза начался новый этап разносторонних отношений двух стран. «Венцом» культурных взаимоотношений стали выступления в Китае Галины Улановой. Ее творчество олицетворяло высокие гуманистические идеалы добра и красоты, которые она несла миру, выступая в качестве культурного посла Советского Союза.

Галина Уланова трижды приезжала в Китай. Первый раз — в 1952 году; вторая поездка была приурочена к 10-летию образования Нового Китая, в 1959-м. Наконец, последняя поездка балерины в Китай состоялась в 1989-м: Уланова посетила страну в рамках международной художественной выставки.

Уланова и Мэй Ланьфан

Балерина с юношеских лет интересовалась Китаем. Интерес подпитывался рассказами матери, Марии Романовой, о загадочной стране.

В 1935 году в СССР прибыл Мэй Ланьфан — выдающийся актер пекинской оперы. Он принадлежал к актерской династии и прославился исполнением женских ролей-амплуа (по кит. *дань* — 旦): цинъи (скромная утонченная девушка или благородная замужняя женщина), хуадань (жизнерадостная, бойкая девушка), хуашань (женщина-воительница). Мэй Ланьфан стремился как можно ярче, образнее, тоньше интерпретировать различные грани женских характеров. Крайне чутко он относился к реализации внешней стороны образа и до мельчайших подробностей обдумывал костюмы, прически, грим [1].

Актер выступал на сценах Москвы и Ленинграда, и его спектакли посетили многие известные люди того времени. Мэй Ланьфану удалось пообщаться с Владимиром Немировичем-Данченко, Константином Станиславским и Галиной Улановой [2, с. 396]. Последняя лично пригласила китайского танцовщика на «Лебединое озеро», в котором танцевала.

Уланова подружилась с мастером Пекинской оперы. После просмотра спектакля «Опьяненная наложница» с участием Ланьфана балерина уверилась в его неповторимом актерском таланте, необычайном мастерстве перевоплощения, умении «использовать свои уникальные жесты, так что каждое его движение полно красоты» [3]. Особенно ее поразила способность Ланьфана «творить волшебство»: до спектакля она видела красивого мужчину лет шестидесяти, а потом, в одно мгновение, на сцене появлялась очень молодая прекрасная наложница. Балерина с трудом смогла связать эти образы воедино. Особенно ее поразила пластичность рук Мэй Ланьфана.

Мэй и Уланова — артисты из разных культур и разных стран, но связанные одинаково трепетным отношением к своим профессиям, тщательно оттачивающие каждую танцевальную композицию. Встречи с актером и глубокое погружение в эстетику китайского театра нашли отражение в танцах Улановой, в частности, они помогли найти ей точную, легкую и грациозную хореографию в балете «Красный мак». Как и Мэй Ланьфан, при создании нового танцевального номера она неоднократно искала мельчайшие нюансы — взгляд, поворот головы, изгибы рук, осанку тела. Уланова стремилась найти именно те жесты и движения, которые усилили бы эмоциональную выразительность героини в «Красном маке». К слову, костюм для роли Тао Хоа Галина Уланова сшила из настоящего китайского кимоно, полученного в подарок от Мэй Ланьфана.

Балет «Красный мак»

Главную роль в балете «Красный мак» на музыку Р. М. Глиэра Уланова впервые исполнила 30 декабря 1949 года на сцене Большого театра (премьера состоялась в 1927 году). Вторая редакция балета была приурочена к 70-летию Сталина и совпала с посещением Советского Союза делегации из Поднебесной во главе с Мао Цзэдуном [4, с. 96].

Китайская делегация не оценила должным образом данную постановку. Сам Мао Цзэдун не присутствовал на спектакле, но направил на него своего советника-переводчика Ши Чжэ и личного политического секретаря Чэнь Бода. Последний остался крайне недоволен увиденным: «Чэнь Бода учился в СССР, но никогда не бывал на балете. Увидев балерин в пуантах, он усмотрел в этом намёк на “суровый” китайский обычай бинтовать девочкам ноги» [5, с. 114]. Пообщавшись с причастными к постановке, Чэнь признался, что получил неприятное впечатление, в том числе из-за названия балета, ассоциирующегося с опиумом. Впоследствии балет был переименован и некоторое время шел под названием «Красный цветок».

Об Улановой в роли Тао Хао В. М. Богданов-Березовский писал: «Отточенная мелкая техника, характеризующая танцевальную экспозицию образа, менее всего копирует приемы бытовых китайских танцев. В ее филигранной чеканке сквозит совсем иное — изучение и постижение изумительного искусства китайских народных умельцев — мастеров резца, кисти, иглы, вызывающих чудеса терпения, вкуса и выдумки, и великолепная способность артистки транспонировать самый дух, самую природу их искусства в сферу пластических средств художественной выразительности» [6, с. 111]. Созданный Улановой образ китайской актрисы, одновременно нежной и смелой, скромной и героической, Б. А. Львов-Анохин поэтично сравнивает со сказочным живым цветком, колышимым на ветру: «В ее легчайшей, чуть семяющей походке, в мягких движениях тонких рук — прелесть робкой застенчивости, сдержанная, затаенная тревога, настороженность. Но мало-помалу в каком-то искоса брошенном и тут же потупленном взгляде, в упрямо склоненной голове, сурово сжатых губах начинаешь ощущать огромное мужество, непреклонность, протест» [7, с. 16]. Даже в самых сложных подержках Улановой удастся отразить саму сущность героини — отважной, свободной, а не просто выполнить некий танцевальный “трюк”» [7, с. 17].

Первая поездка Улановой в Китай

Китайские гастроли Улановой предвосхитили важное событие — подписание 14 февраля 1950 года в Москве «Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи». Он укрепил взаимоотношения между СССР и Китаем. Интересным последствием этого события является личное приглашение китайского премьер-министра Чжоу Эньлая российских артистов после представления «Лебединого озера» в Большом театре. После завершения балета Чжоу Эньлай, который прекрасно говорил по-русски, направился за кулисы и пригласил артистов посетить Китай: «Исполнявший в тот вечер партию Зигфрида Юрий Кондратов весело сказал: “А что, девочки, поедем!” Все восторженно поддержали его» [8, с. 277]. Вскоре действительно пришло официальное приглашение.

Итак, впервые в Поднебесную Уланова отправилась в 1952 году. В периодической печати сообщалось, что утренним рейсом в Маньчжурию прибыла делегация представителей СССР в составе 290 человек — советские деятели искусства и науки и Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски, которую возглавляет председатель Советского комитета защиты мира, поэт Николай Семенович Тихонов. Уланова прилетела в Пекин тремя днями позже. Местные жители с большой теплотой встретили советских артистов. Гастроли были организованы Обществом китайско-советской дружбы [9] в рамках Месячника китайско-советской дружбы

Галину Уланову поразили Китай: «Когда я увидела, как бесчисленное количество жителей Китая несли корзины с землей туда и обратно — на месте возведения большой прибрежной дамбы, я была так ошеломлена, что это тронула меня до слез. Это трудолюбивый китайский народ! Это творческий дух единства!» [цит. по: 10]. Также балерина вспоминает, что советскую делегацию осыпали цветами, а в официальные представители говорили о намерении продолжать укреплять дружбу и творческие контакты между СССР и Китаем. Куда бы ни поехала делегация — в Пекин, Шанхай или маленькую китайскую деревню — всюду их принимали с огромной теплотой и любовью. Советским гастролерам удалось побывать на школьном уроке, где обучали будущих артистов, а также наблюдать, как Мэй Ланьфан преобразился на спектакле в очаровательную женщину. Это было незабываемо и очень талантливо: «Взгляд, движения рук, два-три шага — и создан изумительный по совершенству, предельно условный и понятный образ» [8, с. 277–278]. Уланова уточняла: понятный — потому что обращен к людям и рассказывает именно о них. И такая степень мастерства возможна только в театре с древними национальными традициями и достигается благодаря таланту и огромнейшему труду.

Во время своего гастрольного тура по Китаю Галина Уланова общалась с высшими руководителями китайского правительства и Коммунистической партии. Она также встречалась с известными деятелями китайского искусства, студентами, рабочими и крестьянами. Великая балерина знакомилась с жизнью страны, посещая театры и университеты, фабрики и библиотеки, школы и детские сады. Ей было важно погрузиться в культуру и жизнь Китая, посещая музеи, храмы, исторические здания, дворцы, парки и стадионы.

В первой половине гастрольного тура основное внимание уделялось выступлениям, а вторая половина была посвящена знакомству с культурой и искусством разных городов Китая.

В печати сообщалось, что вечером 10 ноября среди прочих актеров выступили Галина Сергеевна Уланова и Юрий Григорьевич Кондратов, которых публика встретила с необычайной теплотой. Как только ведущий упомянул

имя Улановой, зал сразу же разразился аплодисментами. По окончании исполнения классического танца зал потрясли бурные аплодисменты, перешедшие в одобрительные возгласы. Когда Уланова и Кондратов закончили выступление, зрители вызывали их на поклон. С каждым появлением артистов на сцене аплодисменты становились все громче. Зрители выражали свое восхищение и благодарность, вставая дважды. После шестого поклона Уланова и Кондратов исполнили еще один классический танец, чем окончательно покорили публику [11]. В другой статье об этом же выступлении уточнялось, что Уланова и Кондратов исполнили номер под «Серенаду» Р. Шумана. Зрители с огромным энтузиазмом встретили выступление советских звезд и несколько раз вызывали их на бис. Артисты, уступая просьбам публики, повторно исполнили отрывок из «Серенады» [12].

В периодической печати отмечалось, что советских артистов объединяет одно качество — их искусство наполнено бодростью жизни, которая поистине характеризует дух народа. Эта черта вдохновляет зрителей думать о будущем, о грядущих свершениях и преобразованиях. Художники СССР постоянно искали и развивали реалистическую форму искусства, стремясь отразить в своем творчестве подлинные чаяния и устремления простых людей. Их выступления становились яркими событиями, способными затронуть самые глубокие струны человеческой души: «В хореографической сфере классический танец в балете “Лебединое озеро” в исполнении Улановой <...> используется широкий арсенал выразительных средств в воплощении характера и для обогащения образа героев <...>. Это был выдающийся спектакль, объединивший естественность человеческих движений, музыки и танца. Она [Уланова. — С. М.] не только отбросила пошлые традиции развращенного буржуазного танца, но и разрушила стереотипы классического танца в плане жеста и работы ног, так что прекрасные элементы классического танца и жизнь нового Советского Союза были сплавлены в содержании и форме чистого и яркого реализма» [13].

В полночь 22 ноября делегация из Советского Союза под руководством Михаила Михайловича Чулаки, включающая десять человек, среди которых была Уланова, прибыла в Ханчжоу. На вокзале их встретили более пяти тысяч человек: представители Ассоциации советско-китайской дружбы из провинции Чжэцзян и города Ханчжоу, а также местные жители. Жители с большим радушием подготовились к встрече артистов, украсив улицы огнями, транспарантами и подняв высокие факелы в знак приветствия. [14].

Посещение Китая глубоко воздействовало на Уланову и способствовало более продуманному, многогранному воплощению образа Тао Хао, обогатило ее понимание роли. Китайский народ тронул балерину трудолюбием, единством и творческим духом. Все это нашло отражение в третьей редакции

балета, поставленной в 1957 году. По «следам» своих гастролей Уланова говорила, что лучше узнала китайский народ, прониклась к людям, наблюдая за особенностями их жизненного уклада — именно это позволило балерине «правдивее представить их на сцене и сделать образ более реалистичным. Полнее и ярче» [15].

Вторая поездка Улановой в Китай

Второй приезд Улановой в Китай состоялся в 1959 году и, как уже отмечалось выше, был приурочен к 10-летию образования Нового Китая, на празднование которого были приглашены из Москвы артисты Большого театра. В Пекине Уланова выступила в только что построенном Большом зале народных собраний. Это особенно подчеркивало масштабные изменения, происходившие в стране в тот период. В репертуаре публичных выступлений были такие шедевры, как «Жизель», «Каменный цветок», «Тропой грома», «Шопениана», «Феи», «Смерть лебедя» и «Лебединое озеро», «Сильфида». В состав труппы вошли и другие знаменитые артисты — Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Марина Семенова, Константин Сергеев.

Сама балерина тогда отмечала: «В КНР я побывала второй раз. Тогда, в 1952 году, китайский народ только еще начинал строить новую жизнь. Помню, каким неустроенным был аэродром. Сейчас я не узнала ни аэродрома, ни дороги к Пекину, ни прежней гостиницы. Пекин стал красивейшим городом, с массой зелени, новыми замечательными зданиями, выстроенными просто в сказочные сроки» [16]. Уланова обращала внимание на необычайную тягу китайцев к культуре, искусству, новым знаниям. Свидетельством тому служило огромное число учащейся молодежи; за прошедшее десятилетие открылись новые школы, театры, кинотеатры, дворцы культуры. Кроме того, было сформировано большое количество профессиональных творческих коллективов и ансамблей. Уланова побывала на одном из театральных представлений. В зале собрались представители разных национальностей Китая, а для удобства зрителей на экран выводился текст, поясняющий происходящее на сцене. В тот вечер взгляд Галины Сергеевны чаще обращался к зрителям, а не к действию: балерина наблюдала за людьми — ведь многие из них преодолели огромные расстояния, чтобы погрузиться в мир искусства.

В интервью Уланова обратила внимание и на открытие первого балетного театра в Китае: «Китайцы с удивительной настойчивостью в короткие сроки осваивают классическую хореографию. Мы видели очень интересные постановки балетов “Лебединое озеро” и “Корсар”. Мне понравился и спектакль “Лотос” в театре экспериментальной танцевальной драмы. Китайские

артисты поставили эту сказку, сочетая принципы народного танца и классического балета» [16]. Балерина считала, что молодые танцоры обладают выдающимся талантом и значительным артистическим потенциалом. Особенно она выделяла мягкость и пластичность движений мужчин и превосходный танец девушки с шарфом. Уланова отмечала доброжелательную атмосферу проходящих гастролей: «К нам, советским людям, китайцы относятся как к своим братьям» [16].

На первом выступлении советской делегации, состоявшемся в столичном театре, на сцену вышли Уланова, Лепешинская, Плисецкая, Сергеев и другие народные артисты СССР со своими «коронными» номерами. Был представлен разнообразный репертуар: от прекрасного одноактного балета «Нимфы», мелодичного и напряженного танца «Фауст» и трогательного соло «Умиравший лебедь» до изображения бойцов Красной Армии, обороняющих Сталинград. В танце «Сталинградцы» оживала история: артисты в образах солдат Красной Армии защищают город от врага; их движения — это красочные картины боя, а музыка — звуки сражения. С первых же аккордов зрители погружались в атмосферу тех дней, видели, как солдаты идут в бой, как они сражаются за каждый дом, за каждую улицу, чувствовали их мужество и решимость. По окончании номера зал взорвался аплодисментами: зрители встали с мест и долго не отпускали артистов. Это напоминание о подвиге советских людей искренне тронуло китайских зрителей. В этот вечер в театре присутствовали первые лица государства, включая Чжоу Эньлая, Пэн Чжэня, Чэнь И, Лу Динъи, Кан Шэна, Ло Жуйцина, Ни Жунчжэня, Го Моруо, вице-президента Генеральной ассоциации китайско-советской дружбы У Юйчжана, Шэнь Яньбина, министра культуры, директора Комитета по связям с зарубежной культурой Чжан Сируо. Среди зрителей был Мэй Ланьфан и другие видные деятели столичных литературных и художественных кругов [17]. В печати сообщалось: «В своем знаменитом соло “Умиравшего лебедя” Уланова предстала в трогательном образе доброго лебедя, борющегося со смертью. После того как опустился занавес, публика аплодировала, а Уланова пять раз выходила на поклон под закрытый занавес. Аплодисментами были встречены дуэт Лепешинской и Сергеева в па де де из “Дон Жуана” и блистательное выступление Плисецкой в классическом балете “Фауст”» [17].

Цзя Цзогуан, режиссер-хореограф, восторгался талантом и образом Плисецкой в балете «Каменный цветок» С. С. Прокофьева: «Плисецкая выступила в роли хозяйки Медной горы, принимая облик то золотой девушки, то прекрасной девушки; она показала величие и очарование хозяйки Медной горы; в один момент суровая и решительная, она мгновенно перевоплощалась в мягкую и нежную. Танцевальные движения полностью раскрывают индивидуальность персонажа» [цит. по: 18, с. 14].

Третий визит Улановой

В 1989 году Галина Уланова снова приехала в Китай. Во время этого визита она посетила международные художественные выставки, которые проходили в городах Шэньчжэнь и Чжухай. Уланову глубоко волновало развитие китайского балета, поэтому она активно поддерживала молодые таланты. Легендарная балерина интересовалась положением дел в китайском балете и стремилась помочь молодым артистам раскрыть свои творческие ресурсы. Вот что она тогда отметила: «Китайские артисты хорошо сложены, с большими черными глазами, красивы и обладают потенциалом» [3]. Уланова обращалась к молодым китайским артистам с искренним призывом усердно тренироваться и желала им успехов на международных конкурсах. Ее слова, исполненные глубокого вдохновения, зажгли в новом поколении китайских артистов балета стремление достигать вершин мастерства.

Личные контакты Улановой с китайскими артистами и ее влияние на их судьбы

Уланова была одной из самых известных и почитаемых балерин в Китае. Поэт Ай Цин однажды увидел в Советском Союзе великолепное выступление Улановой и посвятил ей стихотворение: «Впервые увидев Уланову в “Ноктюрне”». В поэтическом опусе балерина предстала в образах «облака», «ветра», «лунного света», «Богини».

В свою очередь китайская писательница Дин Лин, воодушевленная выступлением Галины Улановой, направила свою дочь Цзян Цзухуэй учиться в Советский Союз. После возвращения в Китай она стала известным хореографом и поставила всемирно известный балет «Красный женский отряд».

Выступления Улановой подтолкнули многих молодых танцовщиц к выбору профессии. Так, впервые посмотрев балет в тринадцатилетнем возрасте, Бай Шусян загорелась идеей стать балериной [19].

Интерес к балету пробудился и у Тан Юаньюань, когда она, еще пятилетней девочкой, увидела старую запись выступления Галины Улановой в «Лебедином озере». После этого она поступила в Шанхайскую балетную школу и уже в 14 лет начала участвовать в международных балетных конкурсах. Первый значительный успех пришел к ней в 1992 году на Пятом Международном конкурсе артистов балета в Париже. Выступление Тан было высоко оценено председателем конкурсного жюри Улановой — кумиром ее детства, высшим баллом [20]. Балерина сказала юной коллеге: «Ты замечательная, сумела воплотить совершенно разную по стилистике хореографию. У тебя огромный потенциал ...» [цит. по: 21]. Она также выразила уверенность, что при должном старании Юаньюань станет великолепной балериной. И эти слова стали пророческими: впоследствии

Тан стали называть «китайской Улановой». Следуя наставлению советской артистки, она вкладывает в танец всю свою душу.

Творчество Улановой повлияло и на Чэнь Айлянь, которая увидела выступление балерины в 1953 году в фильме «Звезды русского балета» режиссера Герберта Раппапорта, в котором показаны сцены из трех балетов — «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Лебединое озеро». В «Бахчисарайском фонтане» Уланова исполнила роль Марии, прекрасной польской принцессы, похищенной и ставшей невольной возлюбленной безжалостного захватчика ее родины. Об этой партии, названной Айлянь «судьбоносным опытом», балерина высказалась так: «...Когда Мария встретила свою смерть, балерина исполняла роль, изящно прислонившись к стене на кончиках пальцев ног и плавно скользя ими по полу. <...> Ее движения были легкими и грациозными, словно танец увядающего цветка» [22]. Именно тогда она и захотела стать такой же великой танцовщицей.

Великая русская балерина «покорила зрителей Китая целомудрием и поэзией своего искусства» [23]. Мэй Ланьфан говорил о ней: «Умиравший лебедь... Танцует Галина Уланова... на сцене нет никаких декораций, но балерина словно принесла с собой в зал осеннюю прохладу тихого озера, свет холодной луны, в котором отражается тень одинокого лебедя. В ее жестах — воспоминания об ушедшей весне, о любви, страдание...» [23].

Воспоминания о вышеописанном периоде сохранились в памяти участника событий, выдающегося профессора Пекинской академии танца Сяо Сухуа (к тому времени он только закончил хореографическое училище). Сяо участвовал в составе рабочей группы, познакомился с балериной и заручился ее профессиональной поддержкой на долгие годы. Он вспоминает, что смотрел «Жизель» с участием Улановой, когда той уже было 49 лет. Его поразило, как в первом акте балерина в образе крестьянской девушки перевоплотилась так, что действительно выглядела на 15-16 лет. Во втором акте, когда героиня сходила с ума после измены Альберта, Сяо сидел со слезами на глазах, потрясенный драматическим талантом советской балерин [24]. Он вспоминал, что Уланова была довольно замкнутым человеком и мало к кому проникалась доверием, однако китайский мальчик, говоривший по-русски, запал ей в душу — она ласково называла юношу Витей [24]. Сяо Сухуа также говорил, что во время гастролей труппы ему удалось посмотреть все спектакли и посетить все репетиции: «Для меня Большой театр — это чудо» [24].

В статье «Роман балерины Улановой с Китаем» читаем: «Нам посчастливилось увидеть выступление... Улановой в “Лебедином озере” на нашем первом в жизни балетном спектакле. Ее гибкие и чуткие танцевальные шаги, юный и прекрасный образ, действительно похожий на благородную богиню, спустившуюся с небес» [25].

Отношения между Китаем и Советским Союзом претерпевали значительные изменения в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Лидеры двух государств расходились во взглядах на ключевые вопросы внутренней и внешней политики. В марте 1966 года были прерваны связи между коммунистическими партиями СССР и Китая, а также начался процесс свертывания экономического и научно-технического сотрудничества. Однако с 1980-х годов наметилось постепенное улучшение отношений. С 1983 года возобновились обмены в области спорта, культуры и образования. Уланова с радостью посещала мероприятия, которые организовывало посольство Китая в СССР: кинопоказы, приемы по случаю Национального дня и другие события. На эти мероприятия Уланова надевала парчовый чонсам, сшитый для нее в Китае.

В 1985 году в Советском Союзе поставили китайскую национальную танцевальную драму «Цветочный дождь на Шелковом пути». На приеме, организованном посольством Китая для труппы спектакля, Уланова восхитилась красотой костюмов и трогательностью сюжета. Однако балерина заметила, что в постановке нет четкой последовательности танцев и техника исполнения невысока. Уланова считала, что в театре танца важны и история, и техника — одно без другого невозможно. Балерину искренне беспокоило развитие балетного искусства Китая.

Уланова стала настоящим символом изящества и грации, покоровшим сердца зрителей далеко за пределами родной страны. Ее выступления в Китае оставили неизгладимый след, вдохновив целое поколение молодых танцоров последовать по ее стопам. В Китае на протяжении многих лет сохранялись пиетет и восхищение по отношению к Улановой, и по сегодняшний день она остается в глазах китайской публики символом классического балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мэн Я. Мэй Ланьфан и реформа пекинской оперы // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2021. № 1 (272). С. 209–214.
2. Khoon C. L. *Pioneers of Modern China: Understanding the Inscrutable Chinese*. World Scientific, 2005. 549 p. Хун К. Л. *Пионеры современного Китая: понимание непостижимого китайского языка*. World Scientific, 2005. 549 с.
3. 龙飞：乌兰诺娃对中国情深谊长 来源：天津日报发稿时间：2006-09-27 文/龙飞. Лонг Ф. Уланова глубоко любит Китай // Tianjin Daily. 2006. [Электронный ресурс]. URL: <https://news.nankai.edu.cn/nkzs/system/2006/09/27/000001713.shtml> (дата обращения: 23.05.2024)
4. Киселева Н. В. Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб. 2015. 208 с.

5. Шеломихин О. А. Роль устойчивых стереотипов и субъективного фактора в советско-китайских отношениях во второй половине XX века // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: Мат-лы III междунаро. науч.-практ. конф. Вып. 3. Благовещенск-Хэйхэ-Харбин: Благовещенск. гос. пед. ун-т, 2013. С. 112–125.
6. Богданов-Березовский В. М. Галина Сергеевна Уланова. М.: Искусство, 1961. 212 с.
7. Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. М.: Знание, 1958. 34 с.
8. Ковалик О. Г. Галина Уланова. Одиночество богини. М.: Молодая гвардия, 2022. 558 с.
9. 苏联艺术科学工作者代表团和苏军红旗歌舞团抵满洲里 // 1952年11月1日人民日报 第1版. Делегация советских деятелей искусства и науки и Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски СССР прибыли в Маньчжурию // Жэньминь жибао. 1952.01.11. [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/1/1/#90038> (дата обращения: 23.05.2024)
10. Ши Я. Неразрывная связь балерины Галины Улановой с Китаем // Известия. 2019.13.09 [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/920795/shi-ian/nerazryvnaia-sviaz-baleriny-galiny-ulanovoi-s-kitaem> (дата обращения: 30.05.2024)
11. 苏联著名艺术家继续在京表演 首都文教界和解放军指战员等热烈欢迎他们的演出 // 1952年11月10日人民日报 第1版. Известные советские артисты продолжают выступать в Пекине Культурно-просветительская общественность столицы, бойцы НОАК и другие тепло приветствовали их выступления // Жэньминь жибао. 1952.10.11 [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/10/1/#90334> (дата обращения: 30.05.2024)
12. 苏联艺术工作团昨晚继续表演 朱德宋庆龄李济深高岗副主席和周恩来总理等到场观看 // 1952年11月12日人民日报 第1版. Вчера вечером советская художественная труппа продолжила свое выступление, на котором присутствовали Чжу Дэ, Сун Цинлин, Ли Цзишэнь, заместитель председателя Гао Ган и премьер-министр Чжоу Эньлай // Жэньминь жибао. 1952.12.11 [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/12/1/#90413> (дата обращения: 30.05.2024)
13. 向苏联艺术家学习 // 1952年11月15日人民日报 第1版. Учиться у советских художников // Жэньминь жибао. 1952.15.11 [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/15/1/#90505> (дата обращения: 15.05.2024)
14. 苏联文化艺术工作者分别抵杭州成都等地 // 1952年11月24日人民日报 第1版. Советские деятели культуры и искусства прибыли в Ханчжоу, Чэнду и другие города Китая // Жэньминь жибао. 1952.24.11 [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/24/1/#90814> (дата обращения: 15.05.2024)

15. 江苏正. 芭蕾舞剧《红罂粟花》(The Red Poppy) 的前世今生. Цзянсу Ч. Прошлая и настоящая жизнь балета «Красный мак» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bilibili.com/read/cv9514097/> (дата обращения: 30.05.2024)
16. Галина Уланова в Китае // Огонек. 1959. № 49. С. 24.
17. 苏联芭蕾舞团在京首次演出 党和国家领导人周恩来总理等出席观看 // 1959年9月30日人民日报 第3版. Советский балет впервые выступил в Пекине, на мероприятии присутствовали руководители партии и государства, премьер-министр Чжоу Эньлай и другие // Жэньминь жибао. 1959.30.09 [Электронный ресурс]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1959/9/30/3/> (дата обращения: 15.05.2024)
18. 冯双白.中国当代舞蹈史研究中的若干问题——兼谈现实题材舞蹈创作.舞蹈, 2021(1):10-15. Фэн Ш. Некоторые проблемы в исследовании истории китайского современного танца — еще одна дискуссия о танцевальном творчестве на реалистичные темы // Танец. 2021. № 1. С. 10–15.
19. Chen N. Russian ballet shapes China's embrace of dance // China Daily. 2013. 22.03. Чэнь Н. Русский балет формирует представление Китая о танце // Китайский ежедневник. 2013.22.03 [Электронный ресурс]. URL: https://www.chinadaily.com.cn/life/2013-03/22/content_16334368.htm (дата обращения: 15.05.2024)
20. Ma Y. Flip of a coin, dawn of a prima ballerina // SHINE News. 2019.14.06 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1906146684/> (дата обращения: 30.05.2024)
21. Китайская Уланова // Международное радио Китая. 2017.14.09 [Электронный ресурс]. URL: <http://russian.cri.cn/life/lady/342/20170914/27420.html> (дата обращения: 30.05.2024)
22. Chen N. Chen Ailian reinvigorated traditional Chinese dance // China Daily Global. 2020.23.11. Чен Н. Чэнь Айлянь возродила традиционный китайский танец // China Daily Global. 2020.23.11 [Электронный ресурс]. URL.: <http://epaper.chinadaily.com.cn/a/202011/23/WS5fbafc82a31099a234351f59.html> (дата обращения: 30.05.2024)
23. Третьякова К. А. Культурное сотрудничество СССР и Китая: роль Г. С. Улановой в развитии балетного искусства // Двадцать первый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». Русская духовная культура: от традиции к современности: Мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / сост., науч. ред. И. Н. Морозова. Челябинск: Челябинск. гос. ин-т культ., 2023. С. 478–484.
24. Елисеева Я., Сергеева Я. Сяо Сухуа объединил китайскую и русскую школу классического балета // Российская газета. 2018.03.06 [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/05/31/on-sviazal-russkuiu-klassicheskuiu-baletnuiu-shkolu-s-tradicionnoj-kitajskoj.html> (дата обращения: 30.05.2024)
25. 亚娜·叶利谢耶娃, 维克多利娅·谢尔盖耶娃. 艺术沙龙：源自俄罗斯的中国芭蕾 // Russia Beyond, 2018. 24.05. Елисеева Я., Сергеева Я. Художественный салон:

Китайский балет родом из России // Россия за ее пределами. 2018.24.05 [Электронный ресурс]. URL: <http://tsrus.cn/wenhua/2018/05/24/661687> (дата обращения: 30.05.2024)

26. 芭蕾大师乌兰诺娃的中国情缘. Роман балерины Улановой с Китаем [Электронный ресурс]. URL: <https://wudao8.com/10258.html> (дата обращения: 30.05.2024)

REFERENCES

1. *Men Ya. Mej Lan'fan i reforma pekinskoj opery* // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2021. № 1 (272). S. 209–214.
2. *Khoon C. L. Pioneers of Modern China: Understanding the Inscrutable Chinese*. World Scientific, 2005. 549 p. Hun K. L. Pionery sovremennogo Kitaya: ponimanie nepostizhimogo kitajskogo yazyka. World Scientific, 2005. 549 s.
3. 龙飞：乌兰诺娃对中国情深谊长 来源：- 天津日报发稿时间：2006-09-27 文/龙飞. *Long F. Ulanova gluboko lyubit Kitaj* // Tianjin Daily. 2006. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://news.nankai.edu.cn/nkzs/system/2006/09/27/000001713.shtml> (data obrashcheniya: 23.05.2024)
4. *Kiseleva N. V. Balety R. M. Gliera v istoriko-kul'turnom kontekste: diss. ... kand. iskusstvovedeniya*. SPb. 2015. 208 s.
5. *Shelomihin O. A. Rol' ustojchivyh stereotipov i sub"ektivnogo faktora v sovetsko-kitajskih otnosheniyah vo vtoroj polovine XX veka* // Rossiya i Kitaj: istoriya i perspektivy sotrudnichestva: Mat-ly III mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Vyp. 3. Blagoveshchensk-Hejhe-Harbin: Blagoveshchensk. gos. ped. un-t, 2013. S. 112–125.
6. *Bogdanov-Berezovskij V. M. Galina Sergeevna Ulanova*. M.: Iskusstvo, 1961. 212 s.
7. *L'vov-Anohin B. A. Galina Ulanova*. M.: Znanie, 1958. 34 s.
8. *Kovalik O. G. Galina Ulanova. Odinochestvo bogini*. M.: Molodaya gvardiya, 2022. 558 s.
9. 苏联艺术科学工作者代表团和苏军红旗歌舞团抵满洲里 // 1952年11月1日人民日报 第1版. Delegaciya sovetskih deyatelej iskusstva i nauki i Krasnoznamennyj ansambl' krasnoarmejskoj pesni i plyaski SSSR pribyli v Man'chzhuriyu // Zhen'min' zhibao, 1952.01.11. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/1/1/#90038> (data obrashcheniya: 23.05.2024)
10. *Shi Ya. Nerazryvnaya svyaz' baleriny Galiny Ulanovoj s Kitaem* // Izvestiya. 2019. 13.09. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://iz.ru/920795/shi-ian/nerazryvnaia-sviaz-baleriny-galiny-ulanovoi-s-kitaem> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
11. 苏联著名艺术家继续在京表演 首都文教界和解放军指战员等热烈欢迎他们的演出 // 1952年11月10日人民日报 第1版. Izvestnye sovetskie artistry prodolzhayut vystupat' v Pekine Kul'turno-prosvetitel'skaya obshchestvennost' stolicy, bojcy NOAK i drugie teplo privetstvovali ih vystupleniya // Zhen'min' zhibao. 1952.10.11 [Elektronnyj

- resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/10/1/#90334> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
12. 苏联艺术工作团昨晚继续表演 朱德宋庆龄李济深高岗副主席和周恩来总理等到场观看 // 1952年11月12日人民日报 第1版. Vchera vecherom sovetskaya hudozhestvennaya truppa prodolzhlila svoe vystuplenie, na kotorom prisutstvovali Chzhu De, Sun Cinlin, Li Czishen', zamestitel' predsedatelya Gao Gan i prem'er-ministr Chzhou En'laj // Zhen'min' zhibao. 1952.12.11. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/12/1/#90413> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
 13. 向苏联艺术家学习 // 1952年11月15日人民日报 第1版. Uchit'sya u sovetskih hudozhnikov // Zhen'min' zhibao. 1952. 15.11. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/15/1/#90505> (data obrashcheniya: 15.05.2024)
 14. 苏联文化艺术工作者分别抵杭州成都等地 // 1952年11月24日人民日报 第1版. Sovetskie deyateli kul'tury i iskusstva pribyli v Hanchzhou, Chendu i drugie goroda Kitaya // Zhen'min' zhibao. 1952. 24.11. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1952/11/24/1/#90814> (data obrashcheniya: 15.05.2024)
 15. 江苏正. 芭蕾舞剧《红罂粟花》(The Red Poppy)的前世今生. Czyansu Ch. Proshlaya i nastoyashchaya zhizn' baleta «Krasnyj mak» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.bilibili.com/read/cv9514097/> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
 16. Galina Ulanova v Kitae // Ogonek. 1959. № 49. S. 24.
 17. 苏联芭蕾舞团在京首次演出党和国家领导人周恩来总理等出席观看 // 1959年9月30日人民日报 第3版. Sovetskij balet vpervye vystupil v Pekine, na meropriyatii prisutstvovali rukovoditeli partii i gosudarstva, prem'er-ministr Chzhou En'laj i drugie // Zhen'min' zhibao. 1959.30.09 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cn.govopendata.com/renminribao/1959/9/30/3/> (data obrashcheniya: 15.05.2024)
 18. 冯双白. 中国当代舞蹈史研究中的若干问题——兼谈现实题材舞蹈创作. 舞蹈, 2021(1):10-15. Fen Sh. Nekotorye problemy v issledovanii istorii kitajskogo sovremennogo tanca — eshche odna diskussiya o tanceval'nom tvorchestve na realisticnyye temy // Tanec. 2021. № 1. S. 10–15.
 19. Chen N. Russian ballet shapes China's embrace of dance // China Daily. 2013.22.03 Chen' N. Russkij balet formiruet predstavlenie Kitaya o tance // Kitajskij ezhdnevnik. 2013.22.03 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.chinadaily.com.cn/life/2013-03/22/content_16334368.htm (data obrashcheniya: 15.05.2024)
 20. Ma Y. Flip of a coin, dawn of a prima ballerina // SHINE News. 2019.14.06 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1906146684/> (data obrashcheniya: 30.05.2024)

21. Kitajskaya Ulanova // Mezhdunarodnoe radio Kitaya. 2017.14.09 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://russian.cri.cn/life/lady/342/20170914/27420.html> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
22. Chen N. Chen Ailian reinvigorated traditional Chinese dance // China Daily Global. 2020.23.11. Chen N. Chen' Ajlyan' vozrodila tradicionnyj kitajskij tanec // China Daily Global. 2020.23.11 [Elektronnyj resurs]. URL.: <http://epaper.chinadaily.com.cn/a/202011/23/WS5fbafc82a31099a234351f59.html> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
23. *Tret'yakova K. A.* Kul'turnoe sotrudnichestvo SSSR i Kitaya: rol' G. S. Ulanovoj v razvitii baletnogo iskusstva // Dvadcat' pervyj Slavyanskij nauchnyj sobor «Ural. Pravoslavie. Kul'tura». Russkaya duhovnaya kul'tura: ot tradicii k sovremennosti: Mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. / sost., nauch. red. I. N. Morozova. Chelyabinsk: Chelyabinsk. gos. in-t kul't., 2023. S. 478–484.
24. *Eliseeva Ya., Sergeeva Ya.* Syao Suhua ob"edinil kitajskuyu i russkuyu shkolu klassicheskogo baleta // Rossijskaya gazeta. 2018.03.06 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rg.ru/2018/05/31/on-sviazal-russkuiu-klassicheskuiu-baletnuiu-shkolu-s-tradicionnoj-kitajskoj.html> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
25. 亚娜·叶利谢耶娃, 维克多利娅·谢尔盖耶娃. 艺术沙龙: 源自俄罗斯的中国芭蕾 // Russia Beyond, 2018.24.05. Eliseeva Ya., Sergeeva Ya. Hudozhestvennyj salon: Kitajskij balet rodом iz Rossii // Rossiya za ee predelami, 2018.24.05 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://tsrus.cn/wenhua/2018/05/24/661687> (data obrashcheniya: 30.05.2024)
26. 芭蕾大师乌兰诺娃的中国情缘. Roman baleriny Ulanovoj s Kitaem [Elektronnyj resurs]. URL: <https://wudao8.com/10258.html> (data obrashcheniya: 30.05.2024)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сунь Минмань — аспирант; sunmingman72@yeah.net

Шекалов В. А. — д-р искусствовед., проф. каф.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Sun Mingman — Postgraduate student; sunmingman72@yeah.net

Shekalov V. A. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; shekalov@inbox.ru

УДК 792.8

«МОРЕ БЕД» (1988): КЕННЕТ МАКМИЛЛАН В ПОИСКАХ ШЕКСПИРОВСКИХ СМЫСЛОВ

Шабалина Н. С.¹

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

Статья посвящена позднему одноактному балету Кеннета Макмиллана «Море бед» (*Sea of Troubles*) по мотивам шекспировского «Гамлета» (1988, труппа *Dance Advance*; музыка Богуслава Мартину и Антона Веберна). Он рассмотрен на основе изучения рецензий, научной статьи и видеозаписи балета, которая на данный момент неизвестна в России. В работе проанализированы замысел, структура и стилистика постановки. Сделан вывод о месте этого спектакля в контексте творчества хореографа.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, «Гамлет», «Море бед», балет, Кеннет Макмиллан, хореографические интерпретации.

SEA OF TROUBLES (1988): KENNETH MACMILLAN IN SEARCH OF SHAKESPEAREAN MEANINGS

Shabalina N. S.¹

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

The article concerns Kenneth MacMillan's late one-act ballet *Sea of Troubles* based on Shakespeare's *Hamlet* (1988, company *Dance Advance*; music by Bohuslav Martinů and Anton Webern). It is considered on the base of study of reviews, a scientific article and the video recording of the ballet, which is currently unknown in Russia. The idea, the structure and the stylistic of the production are analyzed in this publication. The conclusion about the place of this performance in the context of the choreographer's work is drawn.

Keywords: William Shakespeare, *Hamlet*, *Sea of Troubles*, ballet, Kenneth MacMillan, choreographic interpretations.



Илл. 1. Кеннет Макмиллан в окружении участников балета «Море бед» (труппа *Dance Advance*, 1988).
© Neil Libbert

Кеннет Макмиллан (1929–1992) — известный британский балетмейстер, творчество которого составило важную веху в развитии национального балета Великобритании. Признанный мастер *story ballet* (английский вариант драмбалета)¹, он осуществлял постановки и бессюжетных балетов, не боясь рисковать и осваивать новые территории². Большая часть его деятельности связана с работой в лондонском Королевском балете (есть постановки как приглашенного хореографа

в европейских и американских театрах [см.: 1; 2, с. 15]), однако один из самых поздних своих балетов он поставил в собственной английской труппе *Dance Advance* («Танцевальное совершенствование»).

Остановимся подробнее на постановке К. Макмиллана «Море бед» («*Sea of Troubles*»), вдохновленной шекспировским «Гамлетом» (1988, *Dance Advance*; музыка Богуслава Мартину и Антона Веберна). С видеозаписью этого двадцатиминутного одноактного балета удалось ознакомиться благодаря помощи немецкой исследовательницы темы «Шекспир и танец» Юлии Бюле. Она предоставила автору статьи видео спектакля, которое хранится в ее личном архиве³. Анализ постановки, в том числе на основе изучения нового источника, неизвестного пока в России, будет представлен в данной работе.

Спектакль был создан в поздний период творчества хореографа, за четыре года до смерти, и не является широко известным творением мастера. Это был единственный балет, поставленный с только что созданной им труппой *Dance Advance*, которая просуществовала с 1988 по 1991 год (см.: илл. 1).

Компания была экспериментальной, гастрольного типа, призванной познакомить с хореографическим искусством города, которые его никогда не видели, и участвовать в образовательных программах. В задачи труппы входило также «наведение мостов» между классическим и современным танцем, традиционной аудиторией балетных театров и молодежью. Камерная труппа состояла всего из шести человек, это были бывшие танцовщики

¹ Среди его самых знаменитых сюжетных балетов — «Ромео и Джульетта» (1965), «Манон» (1974), «Майерлинг» (1978) и др.

² Среди бессюжетных постановок можно выделить «Песнь о Земле» (1965), «Избранные синкопы» (1974), «Глория» (1980).

³ Автор статьи выражает ей большую благодарность.

The Royal Ballet (Королевского балета, Лондон) и *Sadler's Wells Ballet* (Балета Сэдлерс Уэллс)⁴. Хореограф, располагая независимым коллективом, мог позволить себе творческий поиск в постановке самой философской и сложной для передачи в балете шекспировской пьесы. Спектакль «Море бед» был показан в гастрольных турах в 1988 и 1989 годах. Премьера состоялась в *Gardner Centre* (Гарднер Центре) в Брайтоне, в том же году балет был представлен в *The Queen Elizabeth Hall* (Концертном Зале Королевы



Илл. 2. Фильм-балет «Море бед» (2023).
Дэйн Хёрст — Гамлет,
Оксана Панченко — Гертруда.
Фото Пьера Таппона из свободных
источников

Елизаветы) в Лондоне, несколько раз он возобновлялся в разных английских и шотландских труппах [см.: 3]. В 2017 году балет был восстановлен труппой *Yorke Dance Project* («Йоркский танцевальный проект»)⁵ для вечера «Кеннет Макмиллан: Национальное Празднование», к 25-летию юбилею со дня смерти хореографа, в лондонском Королевском Оперном театре «Ковент-Гарден». 10 октября 2023 года стараниями этой труппы в том же театре в *Clore Studio* (Студии Кло) состоялась премьера фильма-балета «Море бед» [см.: 5] (илл. 2).

Фильм также транслировался с 26 июня 2024 года в избранных английских кинотеатрах [см.: 6]. Англичане, чтящие свое балетное наследие, заботятся о его сохранении и даже такие небольшие опусы неоднократно возобновляют и стремятся привлечь к ним внимание широкой общественности.

Макмиллан сочинил вольную ассоциативную интерпретацию, оставив всего шесть действующих лиц пьесы — Гамлета, Офелию, Гертруду, Клавдия, Призрака и Полония (во многом это было подсказано камерным составом труппы). Балетмейстер оттолкнулся от исходного события в шекспировской пьесе — явления Призрака отца Гамлета, — после чего всё представленное в балете выглядело как ночной кошмар для принца. Название постановки отсылало к шекспировским строкам из знаменитого гамлетовского монолога:

⁴ В труппу входили Майкл Бэтчелор, Сьюзан Кроу, Дженнифер Джексон, Расселл Мэлифэнт, Стефан Шерифф и Шейла Стайлс. Они же были исполнителями балета «Море бед».

⁵ Эта труппа современного балета была основана в Лос-Анджелесе (США) в 1998 г., с 2009 г. ее база располагается в Лондоне [см.: 4].

*«Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
 Достойно ль
 Смиряться под ударами судьбы,
 Иль надо оказать сопротивление
 И в смертной схватке с целым морем бед
 Покончить с ними? Умереть. Забыться»
 [7, с. 111].*

Акцент балетмейстером делался не на самих событиях пьесы, а на их искаженном восприятии Гамлетом. В спектакле герой становился параноиком, в его сознании персонажи смешивались. Поэтому Макмиллан распределял несколько танцовщиков на одну партию, намеренно разрушая ассоциацию между исполнителем и ролью⁶. Дисгармонию подчеркивало музыкальное сопровождение, скомпилированное из разных сочинений Мартину и Веберна⁷ (составитель музыкальной партитуры балета — Джейн Эллиотт). Это камерная музыка, в ансамблях солируют скрипка, виолончель и фортепиано. В выбранных фрагментах отсутствует ярко выраженная мелодическая основа, используются частые повторы простейших музыкальных паттернов, доминирует атональность. В зависимости от характера сцены меняется музыкальный темпоритм, но в целом создается впечатление нервозности, тревожности за счет «царапающих», резких звучаний.

Из концепции исходит и эпизодная структура балета. Этот метод схож с построением «Гамлета», например, у Роберта Хелпманна (1942, *The New Theatre* [«Новый театр»], *Sadler's Wells Ballet*, Лондон) и Никиты Долгушина («Размышления», 1969, Ленинградский Малый театр оперы и балета). В этих спектаклях действие, состоявшее из наплывов воспоминаний Гамлета, происходило в его воспаленном сознании. Зритель наблюдал лишь «узловые» сцены из шекспировской пьесы в соответствии с монтажным принципом строения эпизодов.

Спектакль Макмиллана — размышления хореографа о вине, измене и смерти. Отдельные сцены шекспировской трагедии угадываются, но никогда не показаны подробно и полностью. Так, Призрак в начале балета шепчет на ухо сыну о своем убийстве. Гертруда надевает Клавдию корону, пытается облечь его в мантию, та несколько раз спадает (намек на несправедную власть). Показана сцена убийства Гамлетом подслушивающего Полония, сумасшествие и гибель Офелии, смерть главных героев в конце. Однако сцены внезапно обрываются, порой идут без прямой связи между собой, иногда следуют шекспировскому сюжету,

⁶ См. подробную статью о балете и его сравнении с постановкой «Гамлет» Стефана Миллса (2000): [8].

⁷ В партитуре умело скомпилированы Четыре пьесы для скрипки и фортепиано А. Веберна, Ноктюрны № 2 и № 3 для виолончели и фортепиано, Бержеретта № 3 и две первые части Фортепианного трио № 3 до мажор Б. Мартину.

иногда — нет. Картины воспринимаются как смесь навязчивых ассоциаций Гамлета. Персонажи архетипичны: мать, сын, отец, муж, любовник, возлюбленная. Иногда появляются двойники героев. Активно используются приемы повторения движений и событий, оказавших сильное психологическое воздействие на персонажей. Герои не раз умирают (Полоний, Офелия), оставшиеся в живых повторно сталкиваются с трупами, в воздухе все время как будто витает смерть. В двух сценах Клавдий так склоняет Гертруду к мертвому телу Призрака, что она оказывается лицом к лицу с ним и не может вырваться из цепкого «обхвата» Клавдия, держащего ее сзади за шею (см.: илл. 3).

Подобные повторы движений исполняются с небольшими вариациями в зависимости от смысла сцены. Финал по-театральному эффектен.

Гамлет срывает черный плащ с Клавдия и Гертруды, продевших руки в его рукава и идущих ему навстречу как одно целое, как двуглавое чудовище. Те падают замертво. Затем он взмахивает плащом, вывернутым наружу красной подкладкой, на трех героев-двойников (двух Гертруд и Клавдия), и они также рассыпаются. В сознании Гамлета они умерли вместе с оригиналами, после чего принц оборачивается как в саван в этот кроваво-красный плащ и погибает сам. Финальный эпизод решен чисто режиссерски, скорее в драматическом, чем в танцевальном ключе.

Декорация минималистична и функциональна (см.: илл. 4; сценограф и художник по костюмам — Дебора Макмиллан, жена постановщика). Пространство «черного кабинета» дополняет только свешивающаяся сверху сетка в центре сцены — возможно, символ сетей, в которых находится сознание Гамлета. За этой сеткой прячется Полоний, она служит заграждением, скрывающим трупы. Стиль сценографии не отсылает к конкретной эпохе, как и костюмы. Герои одеты унифицированно: три танцовщика — в черных брюках и белых рубашках, три танцовщицы — в серебристых свободных платьях в пол, без рукавов. Все исполнители танцуют босиком. Лишь детали костюмов и реквизита дают указание на персонажей. Призрак выделяется при помощи прозрачного



Илл. 3. Расселл Мэлифэнт, Сьюзан Кроу и Стефан Шерифф в постановке «Море бед» К. Макмиллана (1988).
Фото Чарльза Бэйнона
из свободных источников



Илл. 4. Сцена из балета «Море бед»
К. Макмиллана (1988).
Фото Чарльза Бэйнона
из свободных источников

плаща, Офелия носит на голове цветочный венок — ободок с нашитыми цветами, Клавдий с Гертрудой — картонные короны⁸. Принц иногда танцует с книгой (герой — университетский юноша, окончил Виттенбергский университет. Возможно, это также отсылка к сцене с Полонием в трагедии Шекспира [акт II, сц. II], где Гамлет в руках держит книгу и произносит знаменитое: «Слова. Слова. Слова»). Детали реквизита придают действию условность (намекают на то, что всё происходящее — лишь игра: картонные короны и пр.) и в то же время конкретизируют, кто же на этот раз появляется перед зрителем.

Это не привычный балетный спектакль, в котором используются классические формы. Сцены зачастую решены пластически, без танца. Основа танцевальных фрагментов — танец модерн. Есть намеки на классические движения рук, но они являются проходными. Хореограф активно использует выворотные позиции ног, вторую широкую позицию, часто вводит партерную пластику. Типично для Макмиллана, что в любовных дуэтах движения текучие, легатные, непрерывные, переходят одно в другое «бесшовно». Балетмейстер играет с разными танцевальными стилями, используя профессиональный опыт своих исполнителей. Из насыщенных психологизмом сцен выделяются жесты и действия, которые подчеркнуты хореографом. Например, после убийства Полония Офелия выражает свои чувства, изобразив слезы растопыренными, опущенными вниз пальцами рук у лица⁹. Гамлет показывает матери раскрытую книгу, чтобы та «прозрела». Принц неоднократно толкает Офелию, та падает и раскачивается, как в люльке. Ближе к финалу балета движения становятся всё лаконичнее.

⁸ При этом в финале балета в коронах оказываются все, кроме Гамлета (два Клавдия и три Гертруды, судя по костюмам). Тем самым подчеркивается ущербность положения принца, законного наследника престола. Хотя вопрос престолонаследия и не ведущий мотив в шекспировской пьесе, он существует на втором плане.

⁹ Характерно, что похожий жест встречался у Соломона Михоэлса в исполнении им Короля Лира («Король Лир», ГОСЕТ, 1935). Он был увлечен поиском образных жестов, поз, движений, понятных на любом языке (спектакль игрался на иврите в Москве, его показывали на гастролях за границей, и везде он имел успех). Это выводило на уровень больших обобщений.

Спектакль, как отмечала пресса, довольно труден для понимания теми зрителями, кто не знаком с сюжетом «Гамлета». Многие критики выделяли излишнюю замысловатость и запутанность действия [см.: 9; 10; 11; 12]. Однако известный английский балетный критик Мэри Кларк писала сразу после премьеры: «Я нахожу работу абсолютно захватывающей, удивительно театральной»¹⁰ [13]. Мнения критиков об этом балете разошлись, вызвав дискуссию, затрагивающую более широкий круг вопросов, в том числе о том, как стоит подходить к хореографическим постановкам литературных произведений.

Данная версия шекспировской пьесы существенно отличается от сюжетной «Ромео и Джульетты» Макмиллана (1965, Королевский Оперный театр «Ковент-Гарден», Лондон) и по языку, и по принципу построения работы, и по трактовке первоисточника. Это отвечает постмодернистской эстетике, а также тем поискам, которые вел хореограф в поздний период творчества и которые привели его к созданию столь нестандартного для истории хореографических прочтений «Гамлета».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Thorpe E.* MacMillan Kenneth // International Dictionary of Ballet. V. 2. L-Z / Ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St. James Press, 1993. P. 890-893.
2. Абызова Л. И. Кеннет Макмиллан — мастер британского драмбалета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Варановой. 2021. № 2 (73). С. 6–17.
3. Sea of Troubles. 1988 // Kenneth Macmillan. His life, his work. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/sea-of-troubles> (дата обращения: 09.08.2024).
4. Yorke Dance Project [Сайт]. URL: <https://yorkedance.com/> (дата обращения: 09.08.2024).
5. Gramilano. World premiere of film of Kenneth MacMillan's Sea of Troubles // Gramilano [dance, opera, photography]. 16.09.2023. URL: <https://www.gramilano.com/2023/09/kenneth-macmillan-sea-of-troubles/> (дата обращения: 09.08.2024).
6. Gramilano. Dance Revolutionaries — Kenneth MacMillan and Robert Cohan in cinemas // Gramilano [dance, opera, photography]. 25.06.2024. URL: <https://www.gramilano.com/2024/06/dance-revolutionaries-macmillan-cohen/> (дата обращения: 09.08.2024).
7. *Шекспир В.* Гамлет / Пер. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1964. 250 с.
8. *Klett E.* Measure in Everything: Adapting Hamlet to the Contemporary Dance Stage // The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance / Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. P. 405–428.

¹⁰ Перевод автора статьи.

9. Walker K. S. A Striking Ballet from the Bard // The Daily Telegraph. 19.03.1988. P. XI.
10. Jordan S. Small Time // New Statesman. 01.04.1988. P. 11–12.
11. Mackrell J. The gestures of hidden grief // The Independent. 13.06.1988. P. 15.
12. Taylor J. Ballet // The Mail on Sunday. 22.05.1988. P. 38.
13. Sea of Troubles. 1988 // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/sea-of-troubles> (дата обращения: 09.08.2024).

REFERENCES

1. Thorpe E. MacMillan Kenneth // International Dictionary of Ballet. V. 2. L–Z / Ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St. James Press, 1993. P. 890–893.
2. Abyzova L. I. Kennet Makmillan — master britanskogo drambaleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. № 2 (73). S. 6–17.
3. Sea of Troubles. 1988 // Kenneth Macmillan. His life, his work. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/sea-of-troubles> (data obrashcheniya: 09.08.2024).
4. Yorke Dance Project [Sajt]. URL: <https://yorkedance.com/> (data obrashcheniya: 09.08.2024).
5. Gramilano. World premiere of film of Kenneth MacMillan's Sea of Troubles // Gramilano [dance, opera, photography]. 16.09.2023. URL: <https://www.gramilano.com/2023/09/kenneth-macmillan-sea-of-troubles/> (data obrashcheniya: 09.08.2024).
6. Gramilano. Dance Revolutionaries — Kenneth MacMillan and Robert Cohan in cinemas // Gramilano [dance, opera, photography]. 25.06.2024. URL: <https://www.gramilano.com/2024/06/dance-revolutionaries-macmillan-cohen/> (data obrashcheniya: 09.08.2024).
7. Shekspir V. Gamlet / Per. B. Pasternaka. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964. 250 s.
8. Klett E. Measure in Everything: Adapting Hamlet to the Contemporary Dance Stage // The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance / Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. P. 405–428.
9. Walker K. S. A Striking Ballet from the Bard // The Daily Telegraph. 19.03.1988. P. XI.
10. Jordan S. Small Time // New Statesman. 01.04.1988. P. 11–12.
11. Mackrell J. The gestures of hidden grief // The Independent. 13.06.1988. P. 15.
12. Taylor J. Ballet // The Mail on Sunday. 22.05.1988. P. 38.
13. Sea of Troubles. 1988 // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/sea-of-troubles> (data obrashcheniya: 09.08.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалина Н. С. — канд. искусствоведения; shabalina@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shabalina N. S. — Cand. Sci. (Art history); shabalina@vaganovaacademy.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

МИР ХУДОЖНИКА В БАЛЕТЕ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ А. ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА (Часть I)

*Горн А. В.*¹

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

В статье рассмотрено музыкальное решение балетных постановок, обращенных к личности выдающегося французского художника А. Тулуз-Лотрека (1864–1901), выполненных в разные годы российскими и французскими хореографами. Первая часть статьи посвящена хореографической миниатюре «В манере Лотрека», поставленной Г. Замуэлем на музыку Б. Архимандритова, позднее создавшего на том же музыкальном материале программно-симфонический вариант произведения. В публикации раскрыта специфика воплощения композитором мира художника. Творческое решение Архимандритова представлено в контексте художественной традиции, связанной с осмыслением произведений изобразительного искусства «силами» музыки и хореографии, эстетических преобразований отечественного балетного искусства, а также в непосредственной связи с балетмейстерской идеей Г. Замуэля.

Ключевые слова: А. Тулуз-Лотрек, Б. Архимандритов, Г. Замуэль, хореографическая постановка, балет, музыка.

THE WORLD OF THE ARTIST IN BALLET: MUSICAL VARIATIONS
ON A THEME BY A. TOULOUSE-LAUTREC (PART I)Horn A. V¹

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

The article examines the musical solution of ballet productions addressed to the personality of the outstanding French artist A. Toulouse-Lautrec (1864-1901), performed in different years by Russian and French choreographers. The first part of the article is devoted to the choreographic miniature *In the manner of Lautrec*, staged by G. Zamuel to the music of B. Archimandritov, who later created a program-symphonic version of the work on the same musical material. The publication reveals the specifics of the composer's embodiment of the artist's world. Archimandritov's creative solution is presented in the context of the artistic tradition associated with the comprehension of works of fine art by the "forces" of music and choreography, aesthetic transformations of Russian ballet art, as well as in direct connection with the choreographer's idea of G. Zamuel.

Keywords: A. Toulouse-Lautrec, B. Archimandritov, G. Zamuel, choreographic production, ballet, music.

Богатейшие выразительные возможности музыкально-театральных жанров, их особая содержательная емкость известны давно. Синтез искусств, на котором базируются опера и балет, оперетта и мюзикл, рождает многоуровневую структуру авторского текста со сложным внутренним взаимодействием компонентов, способствующим комплексному, разностороннему раскрытию концептуальной идеи произведения. Эмансипация художественных элементов балета, интенсивно протекавшая в минувшем столетии, позволила искусствам активно проявлять на его «территории» свои имманентные закономерности, перемещать смысловой центр тяжести в различные художественные слои хореографической постановки, порой создавая сложные жанровые гибриды. Музыка как обязательный арт-компонент балетного спектакля представляет большое разнообразие творческих решений в аспектах жанрового облика партитуры, типов балетно-музыкальных рядов или же характера соотношения звукового и хореографического планов постановки. Именно в музыкальной основе балета часто выявляются его важнейшие идейно-драматургические акценты, обнаруживаются дополнительные содержательные ответвления, которые не только увеличивают «массу смыслового поля» спектакля, но и обозначают отличия последнего

в интерпретации конкретной темы, сюжета, образа от других аналогичных произведений. Интересным творческим примером, демонстрирующим разнообразие и одновременно сходство в музыкальной разработке проблематики, обозначенной хореографом-постановщиком, могут стать спектакли, обращенные к выдающемуся французскому художнику А. Тулуз-Лотреку (1864–1901).

Балетную «галерею» Лотрека, к которой обращено внимание, составляют четыре постановки 1971, 2014 и 2021 годов, выполненные российскими и французскими хореографами. Произведения представляют собой программные балетные спектакли различных типов¹, художественная специфика которых обусловлена балетмейстерским пониманием главного образа и видением театрального целого, а также актуальными тенденциями хореографического искусства.

Первой в обозначенном ряду опусов стала хореографическая миниатюра «В манере Лотрека» (1971)², созданная на музыку Бориса Архимандритова (1932–2009), получившего заказ от Ленинградского Государственного академического Малого театра оперы и балета. Постановка, возникшая на волне отступления советского балета от эстетики хореодрамы, обнаруживает в своем музыкальном решении не только театральные, но и симфонические «границы»³, а также выделяется характером проблематики. Отметим, что образ реального исторического персонажа, человека выдающегося — ученого или мастера искусств, в отличие, например, от монарха, полководца, крупного религиозного деятеля, нечасто становится идейно-тематической основой для музыкально-сценического произведения и раскрывается, как правило, силами *оперного* жанра, подразумевающего звучание слова⁴. Среди примеров — «Бенвенуто Челлини»

¹ В характеристике каждой из рассматриваемых работ мы будем опираться на типологию программности хореографических постановок, представленную Е. Н. Куриленко в статье «Жанровая классификация современного балета» (см.: [1, с. 205–207]).

² Премьера спектакля состоялась двадцать девятого мая того же года.

³ Процесс интенсивного взаимодействия балетного и симфонического жанров, начавшийся гораздо раньше, переживает в 1960–70-е годы новый подъем. Ряд отечественных композиторов, обращаясь к балету, представили варианты симбиоза театрально-хореографического и симфонического начал, не всегда заявленного в официальном жанровом определении. Среди наиболее значительных и известных работ 1960-х — «Балет-симфония» (1960) Э. Тамберга, «Геологи» Н. Каретникова (1964, изначально задумывался как симфония-балет), «Двенадцать» (1964) Б. Тищенко, двухчастная хореографическая симфония «Медя» (1969) А. Кнайфеля, хореографическая трагедия «Орестея» (1968) Ю. Фалика. Отметим также, что одним из проявлений подобного жанрового объединения стали многочисленные отечественные балетные постановки на симфоническую музыку.

⁴ Последнее, как известно, дает возможность применять в опере прием сюжетного разветвления и вводить в действие дополнительные фигуры без ущерба для музыкально-театральной драматургии сочинения.

Г. Берлиоза, «Матео Фальконе» Ц. Кюи, «Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита, история Карло Джекзуальдо в оперных версиях А. Шнитке, С. Шаррино, Л. Франческони⁵. В балете же это редкое явление⁶: здесь можно вспомнить партитуры А. Петрова «Пушкин. Размышления о поэте» (1978, постановщики Н. Касаткина и В. Василёв), В. Кикты — «Андрей Рублёв» (2016, хореограф Константин Уральский), а из более ранних — балет «Эль Греко»⁷ Д.-Э. Энгельбрехта в постановке труппы «Шведские балеты» (1920, хореограф Жан Бёрлин) и «Шота Руставели» А. Онеггера (1946, партитура не опубликована). Весьма экстравагантен и в известном смысле парадоксален для балета главный персонаж рассматриваемой постановки.

Напомним, что выдающийся французский художник-постимпрессионист Анри Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек (представитель древней аристократической фамилии) был калекой. Перелом обеих ног, произошедший в подростковом возрасте, и неблагоприятная генетика (родители художника приходились друг другу кузенами) привели к роковым последствиям: нижние конечности были очень слабыми и перестали расти в четырнадцатилетнем возрасте. Маленький рост, непропорциональность сложения и патология в развитии ног, быстро устававших и болевших, не только закрыли Тулуз-Лотреку дорогу почти ко всем человеческим занятиям телесно-энергического свойства — бегу, верховой езде, танцам, боевым искусствам, но и сделали невозможным счастье в любви, о котором он мечтал всю жизнь.



Илл. 1. А. Тулуз-Лотрек. Фото

⁵ Оперы «Джекзуальдо» (1994) А. Шнитке, «Мои предательские глаза» (1998) С. Шаррино, «Джекзуальдо, которого называют убийцей» Л. Франческони (2004).

⁶ Речь идет о цельной авторской партитуре, специально созданной для балетной постановки. Среди аналогичных балетов на самостоятельную (небалетную) музыку с компилятивным музыкальным рядом вспомним две работы Б. Эйфмана: «Роден. Ее вечный идол» (2011) и «Чайковский. PRO et CONTRA» (2016), а также постановку «Есенин» (2007) Ю. Петухова.

⁷ Балет «Эль Греко» («El Greco») имеет жанровое уточнение — *Scenes mimées* (мимические сцены). Примечательно, что декорации, созданные Ж. Муво, основывались на мотивах картины «Погребение графа Оргаса» и других произведений Эль Греко.

Авторы постановки, сообразуясь с неординарностью главного героя, могли прибегнуть к конкретному музыкально-хореографическому переосмыслению визуальных творений мастера, тем более что именно тогда, в 60-х — начале 70-х годов прошлого века, изобразительные арт-объекты стали активно привлекаться балетмейстерами в качестве идейных и сюжетно-образных источников спектаклей. Так, великолепными примерами танцевально-пластического толкования произведений, относящихся к сфере скульптуры или живописи, являются «Триптих на темы Родена» Л. Якобсона, его же постановки, инспирированные живописными работами различных художников⁸, хореографическая композиция «Будущие летчики»⁹ Г. Замуэля по одноименной картине А. Дейнеки, или, в более опосредованном варианте, — балет «Сотворение мира» Н. Касаткиной и В. Василёва, основанного на идеях карикатур Ж. Эффеля, для которого А. Петров специально создал музыку. Композиторские небалетные опусы¹⁰, вдохновленные произведениями изобразительного искусства, как известно, отнюдь не редки в истории, например, фортепианные и симфонические опусы Ф. Листа¹¹, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, программные инструментальные сочинения Б. Мартину¹², О. Респиги¹³, Р. Щедрина¹⁴, П. Дейсона¹⁵, В. Кикты¹⁶, С. Павленко¹⁷ и др. Многие из названных и подобных им сочинений привлекались балетмейстерами для работы над хореографическими постановками. Пример балета, в котором именно *авторский стиль мастера* в комплексе его технологических, сюжетно-образных и психологических характеристик становится

⁸ Творчество А. де Тулуз-Лотрека — не исключение. Хореографическая миниатюра «Проходящая красота» на музыку М. Равеля была создана по мотивам картин художника.

⁹ Хореографическая постановка на музыку Д. Шостаковича.

¹⁰ Имеется также пример *балетной* партитуры — опус Дж. Ф. Малипьеро «Новый мир» (1951), созданный по мотивам фрески Дж. Б. Тьеполо.

¹¹ Фортепианные пьесы «Обручение», «Мыслитель», симфонические поэмы «Битва гуннов», «От колыбели до могилы».

¹² Симфоническая сюита «Фрески Пьеро делла Франческа». Отметим, что музыка сюиты дала жизнь спектаклю «Фрески» (1965, Балет-Прага, хореограф П. Шмок).

¹³ Симфонические поэмы «Фонтаны Рима», «Триптих Боттичелли» и «Церковные витражи».

¹⁴ Сочинение для девяти инструментов «Фрески Дионисия».

¹⁵ «Гравюры Везалиуса» — сочинение для танцовщика, виолончели соло и небольшого инструментального ансамбля.

¹⁶ Концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Святой Софии Киевской».

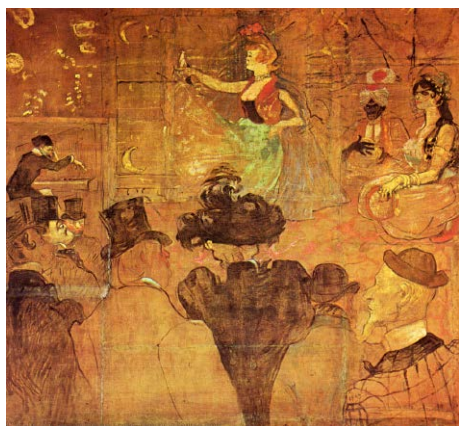
¹⁷ Пьеса С. Павленко «В манере Гогена», написанная в 1994 году для камерно-инструментального ансамбля, выделяется своей программной ориентированностью на своеобразный почерк художника, а не на сюжет конкретного сочинения.

идейно-стилистической основой постановки, являет собой, пожалуй, только произведение А. Глазунова – М. Петипа «Барышня-служанка» («Испытание Дамиса»), получившее подзаголовки «Пастораль Ватто», «Жанр Ватто»¹⁸. Однако случай с произведением Архимандритова – особый. Зрителям был представлен не балет в привычном понимании, а «хореографическая композиция», «миниатюра», или «постановка», как ее обозначили в искусствоведческой и справочной литературе, длительностью всего одиннадцать с половиной минут, получившая название «В манере Лотрека»¹⁹. Объектом музыкально-хореографического осмысления стала именно *манера*, понятая авторами не только как творческий почерк, но и стиль жизни, судьба художника. Известно, что в упомянутом ранее опусе Петипа – Глазунова не обошлось без сюжета, хотя и довольно скромного по количеству событий. Действенность балетной драматургии «Барышни-служанки» сконцентрирована главным образом во внутреннем, танцевально-симфоническом плане спектакля. Еще более далеки от подробного сюжетного изложения создатели постановки «В манере Лотрека», хотя идейной основой сочинения стала обращенная к личности художника поэма Леонида Палея²⁰, переработанная последним вместе с балетмейстером-постановщиком в либретто. Манера Лотрека, понимаемая как *modus vivendi* и *modus operandi*, есть гремучая смесь ежедневного упорного труда в мастерской с посещением питейных заведений Монмартра, домов терпимости, кабаре, цирка, театров, скачек и бесконечного алкоголя в любое время суток, вызывавшего у художника, помимо удовольствия, «то исступленное состояние, которое придавало ему силы и заменяло веселье» [4, с. 67]. Страстность натуры Лотрека, сочетавшаяся с аналитическим умом, находчивостью и холодной наблюдательностью, а также обида, нанесенная ему природой, сделали художника невероятно восприимчивым к чужой индивидуальности, ее телесно-пластическим проявлениям и любым уродствам, открывающим, по мнению французского мастера, подлинную сущность человека. Неслучайно живописца весьма увлекала хирургия и как сфера медицины, и как своеобразный вид зрелищно-артистической деятельности. В руках Лотрека скальпелем оказывалось все, чем можно рисовать, — кисть, карандаш, кусок угля, а его анатомическим театром были публичные дома и кабаре. Свой «фирменный» стиль художник буквально добывал, опираясь на постоянный тренинг, творческую интуицию и аналитику.

¹⁸ О характере претворения стиля Ватто в балете М. Петипа – А. Глазунова см.: [2, с. 76].

¹⁹ В некоторых изданиях сочинение все же обозначается как «балет в одном действии», например: [3, с. 210–211].

²⁰ Палей Леонид Семёнович / Хейфец Леонид Соломонович (1941–2011) — советский и российский поэт, сценарист.



Илл. 2. А. Тулуз-Лотрек.
«Ла Гулю»

Образ экстравагантного мастера, его драматическая судьба стали точкой пересечения интересов поэта, композитора и хореографа. Персонажи, стремящиеся к свободе творческого самовыражения, сочетающие в себе отталкивающую внешность с незаурядным умом и богатством души, несомненно, привлекали Бориса Архимандритова. Свидетельство тому — яркий образ уродливого баснописца и философа Эзопа из оперы «Лиса и виноград (Эзоп)», созданной по пьесе Гильермо Фигейредо в следующем году после премьеры «Лотрека», считающейся лучшим

музыкально-театральным произведением композитора. Артистическая натура Тулуз-Лотрека оказалась близка и хореографу постановки, являвшемуся, одновременно, исполнителем танцевальной партии живописца — Герману Замуэлю (1941 г. р.) — одаренному танцовщику ленинградской школы²¹, начинающему тогда балетмейстеру — воспитаннику Фёдора Лопухова.

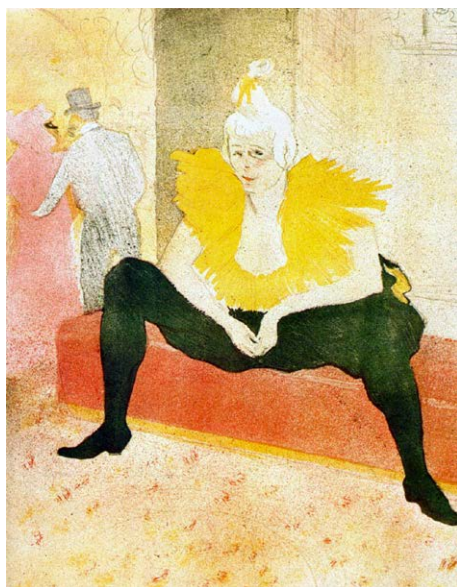
Хореографическая композиция «В манере Лотрека» была построена как серия контрастных эпизодов, символически обрисовывающих жизнь художника. Каждый из фрагментов нес тройную драматургическую нагрузку: рисовал определенную жизненную ситуацию²², отражал внутреннее состояние Тулуз-Лотрека и воссоздавал специфическую атмосферу его полотен, передавая не столько сюжеты, сколько энергетику образов и отношение к ним художника. Персонажами балета стали маэстро Тулуз-Лотрек, «окружающее его общество — мир преуспевающей пошлости, дамы полусвета и франты в визитках, и душа этого мира — муза-мучительница (воплощенная балериной В. Мухановой)» [5, с. 3].

Действие в хореографической миниатюре детально и точно описано балетоведом Валерией Чистяковой, назвавшей композицию «горькой, язвительной буффонадой» в манере Лотрека: «Монолог героя на фоне мерно дефилирующего кордебалета передавал настроение душевной экспрессии. Когда же герой оставался один, стремительными прыжками врывается женщина

²¹ Одной из наиболее глубоких и ярких хореографических работ, выполненных Г. Замуэлем на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета ко времени постановки «В манере Лотрека», была партия Петрушки (1963) в одноименном балете И. Стравинского.

²² Можно обозначить характер этих ситуаций: художник предстает перед зрителем наедине с собой, затем внезапно оказывается в развлекательных заведениях — кабаре, цирке и, возможно, доме терпимости, а в финале пьесы Лотрек вновь остается один.

в лиловом трико с чем-то вроде турнюра, с копной ярко-рыжих волос — пойманный художником образ богемы, одновременно манящий и мучающий. Рвущаяся как жар-птица и нагловатая, она незаметно вовлекала художника в среду, с которой была органически связана. И здесь, в окружении себе подобных, его изничтожала, предавала, растаптывала, пронзала острыми как ножи батманами. А после, сгубив своего преследователя, ликующе вырывалась на свободу, делала еще несколько отрывистых взлетов и вдруг... растерянно приседала на корточки в позе трагической клоунессы» [5, с. 3].



Илл. 3. А. Тулуз-Лотрек.
«Клоунесса Ша-Ю-Као»

В своем пластическом решении хореограф переместил акцент на партнершу-балерину, эдакую бордельно-цирковую музу, натурщицу и плясунью, олицетворяющую привычное окружение Лотрека, а также многократно наблюдаемые художником уродливые проявления женской натуры. Агрессивная муза в спектакле Замуэля, воплощала, как представляется, также злую волю судьбы, заставившую Тулуз-Лотрека стать своеобразным исследователем и хроникером человеческих пороков, слабостей, несчастий, сделав аристократа-калеку «своим» среди отверженных.

Театральному замыслу хореографа отвечал музыкальный ряд Архимандритова. Весьма непродолжительные лирические эпизоды²³, располагающиеся по краям произведения, быстро сменяются калейдоскопом ярких и шумных звуковых картин. «Жестокие удары бича, как хлыст судьбы, пересекают общую картину на сегменты, — пишет Эмиль Финкельштейн. — Один “окрашен” цветом колючей насмешки. В другом царит “таперская” атмосфера кабачка. В третьем все вдруг приобретает мрачный, трагический колорит. Потом снова гротеск. И пестрый праздник. И призрачное мелькание теней. И наконец все сметающий на своем пути холодный вихрь, как будто уносящий в небытие, в вечность. Одно сплетается с другим, соединяясь в сложный, противоречивый, но единый образ» [6].

Театральность, праздничность, к которой изначально тяготела жизнерадостная натура Лотрека, обернувшаяся в жизни художника перманентной

²³ В начальном эпизоде интонирование лирической мелодии пронизано тихим тревожным пульсом ударных.

исступленной феерией, заключается в рельефности музыкальных эпизодов, каждый из которых устремлен к следующему, но воспринимается при этом как отдельная зарисовка, вопреки своей внутренней калейдоскопичности. Эпизоды сочинения не основываются на каком-либо одном танцевальном жанре целиком, однако внутри них можно отметить периодическое кратковременное возвращение канканно-полечных ритмов. Композитор достигает театральной выпуклости музыкальных образов благодаря тематической работе (обыгрывая несколько ритмо-интонационных идей произведения), а также темповому и фактурно-тембровому освещению материала — приемам, заставляющим вспомнить острый, динамичный стиль Тулуз-Лотрека. По замечанию исследователей, художник «добивался выразительной передачи ритма, движений, жестов и мимики своих героев, выступающих перед зрителями, а также самих зрителей, изображая их непосредственную реакцию» [7, с. 206]. Выбранный композитором инструментальный состав, предназначенный для сценической версии сочинения²⁴, приближал присутствовавших на спектакле к реальной обстановке кабаре и питейных заведений: два рояля и ударные были расположены прямо на сцене — решение, вызывающее в памяти «Свадебку» И. Стравинского. Необычная инструментальная палитра создавала эффект присутствия зрителей-слушателей в ограниченном пространстве кабаре с его многолюдьем и особой образной «плотностью».

Симфоническая составляющая музыки Архимандритова, проявившаяся в композиционно-драматургической цельности, подчеркнутая динамикой хореографического действия, еще более заявила о себе в рамках второй (инструментально-концертной) версии произведения — хореографической поэме «Тулуз-Лотрек». Поэмность опуса, связанная с жанром литературного первоисточника постановки, предопределила структуру одночастной композиции, базирующейся на лапидарной, напряженно-решительной теме Лотрека, открывающей сочинение, и родственной ей по интонациям напевной мелодии, звучащей в начальном эпизоде опуса, которую иногда называют темой любви²⁵. Остальные краткие тематические образования

²⁴ Позже появился концертно-симфонический вариант произведения.

²⁵ Так обозначила ее Н. Пригожина, предположившая смысловую связь с некоей Роковой женщиной [8, с. 138]. Э. Финкельштейн определяет данную лирическую тему, проводимую композитором целиком в начале основного раздела произведения (ц. 2) и в самом конце (ц. 38), как авторский лирический комментарий, находящийся за пределами основного повествования [6]. Нам представляется, что данная мелодическая идея Архимандритова, основанная на грустных, нисходящих плавных ходах и «вопросительных» опеваниях, воплощает лирическую ипостась героя, его стремление к настоящей взаимной любви, которую он смог получить только от одной женщины на свете — своей матери. Расположение полностью звучащей лирической темы, может, таким образом, обозначать находящиеся по краям жизни эпизоды: детство и смерть в окружении близких.

«вырастают» на интонационной базе этих двух ведущих звукообразов. Примечательно, что тип чередования эпизодов сочинения, примененный Архимандритовым, а также прием тематического обрамления вызывают аналогии с композиционной логикой балета «Двенадцать» Б. Тищенко, основанной на поэме А. Блока, а из предыдущих опусов — с пластической поэмой Д. Мийо «Человек и его желания», «выросшей» из поэмы П. Клоделя. Новый инструментальный состав, предназначенный для концертного исполнения, — большой симфонический оркестр с фортепиано, аккордеоном и расширенной группой ударных вновь заставил вспомнить о живописных работах Тулуз-Лотрека. Напряженная колористическая яркость, парадоксально «уживающаяся» с сумеречностью звуковых красок, фигурационная зыбкость низких струнных и высоких деревянных духовых, сухой, трескучий ксилофон на подголосках, а также секундовые дублировки в мелодии²⁶, ведомой то гобоем с аккордеоном, то кларнетом пикколо, то валторнами, как будто аудиолизуют лотрековский почерк. Музыка буквально наполняется характерными для него «длинными вибрирующими мазками, холодной гаммой, оттененной крупными яркими пятнами» [9, с. 277], сочетающимися с плавными, извилистыми линиями в духе стиля модерн и жестким линейным штрихом. А «разноплотностная», и, скорее, опосредованная передача оркестром танцевальных, бытовых и спортивных движений, создает эффект мгновенно «схваченного» взором кинетического образа, вызывая художественные параллели не только с внутренней динамикой и четкостью лотрековского письма, но и пластичностью звукообразов К. Дебюсси из хореографической поэмы «Игры».

С исчезновением сценического ряда в произведении Архимандритова на первый план выходит жизнь цвето-звуковой материи, раскрывающей манеру Тулуз-Лотрека и композиторское видение его внутреннего мира. Архимандритов симфонически представил «не танцы в кабаре и цирковые аттракционы», а «кабаре и цирк в танцах», проецирующиеся на сознание и душу художника-калеки, который в бушующей вокруг него стихии движения видел не только красоту, но и безобразие, ощущал мощные жизненные токи и не менее сильную энергию разрушения. Высокая степень симфонической обобщенности музыкального высказывания, соединенная с театральной выразительностью, присущие сочинению ленинградского композитора, отражены в характеристике, данной Эмилем Филькенштейном: «В целом хореографическая новелла — словно обобщающий взгляд с высоты на мир героя, богатый, калейдоскопически пестрый.

²⁶ Секундовое дублирование мелодии, привносящее в нее «разбитый», «треснувший» эффект, может напомнить о начале второй картины «Петрушки».

Каждый музыкальный эпизод сосредоточивает внимание на одной из грани личности и искусства Тулуз-Лотрека» [6].

Миниатюра Замуэля – Архимандритова представила образ художника в хореографической постановке обобщенно-бессюжетной программности²⁷. Средствами звука и пластики зрителю были явлены не жизненный путь или история любви мастера, а квинтэссенция стиля Лотрека, концентрированное выражение образов, владеющих его сознанием и душой. Музыкальное решение композитора, созвучное эмоционально-пронзительному, афористичному замыслу балетмейстера, отмечено единством театральной и симфонической жанровой природы, позволяющим существовать произведению в различных исполнительских форматах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куриленко Е. Н. Жанровая классификация современного балета // Теория и история искусства. 2016. № 3/4. С. 191–209.
2. Дулова Е. Н. Художественный текст, стиль и форма: о некоторых принципах анализа театральной музыки // Аналитические очерки: сб. ст. / ред.-сост. Е. Л. Александрова, Л. П. Иванова. СПб: Изд-во Политех. ун-та, 2006. С. 64–78.
3. Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского / Е. В. Третьякова и др. СПб.: ЛИК, 2001. 225 с.
4. Перрюшо А. Тулуз-Лотрек / пер. с франц. И. Эрбург. М.: АСТ, 2017. 384 с.
5. Чистякова В. В. Лирика и гротеск // Смена. 1973. № 125. 30 мая. С. 3.
6. Финкельштейн Э. И. Ленинградские композиторы Л. Балай, П. Геккер, Б. Архимандритов. Симфонические миниатюры: аннотация к грампластинке. Л. 1984. С. 10-22755.
7. Мосин И. И. Самые знаменитые шедевры. СПб.: СЗКЭО, 2021. 224 с.
8. Пригожина Н. Л. Борис Архимандритов // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 4 / ред.-сост. В. Казенин. М.: Сов. композитор, 1987. С. 120–147.
9. Владимирова Е. В. Мастер мировой живописи. М.: Эксмо: Альди-Принт, 2010. 312 с.

REFERENCES

1. Kurilenko E. N. Zhanrovaya klassifikaciya sovremennogo baleta // Teoriya i istoriya iskusstva. 2016. № 3/4. S. 191–209.

²⁷ По определению Е. Куриленко, тип *обобщенно-бессюжетной программности* в балетной постановке возникает, когда танцевальная композиция, лишенная сюжетности как системы событий, «имеет определенное название, показывает конкретный образ или образы, их эмоциональное, психологическое состояние, чувства, настроения» [1, с. 206].

2. *Dulova E. N.* Hudozhestvennyj tekst, stil' i forma: o nekotoryh principah analiza teatral'noj muzyki // *Analiticheskie ocherki: sb. st. / red.-sost. E. L. Aleksandrova, L. P. Ivanova.* SPb: Izd-vo Politekh. un-ta, 2006. S. 64–78.
3. *Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr opery i baleta imeni M. P. Musorgskogo / E. V. Tret'yakova i dr.* SPb.: LIK, 2001. 225 s.
4. *Perryusho A.* Tuluz-Lotrek / per. s franc. I. Erburg. M.: AST, 2017. 384 s.
5. *Chistyakova V. V.* Lirika i grotesk // *Smena.* 1973. № 125. 30 maya. S. 3.
6. *Finkel'shtejn E. I.* Leningradskie kompozitory L. Balaj, P. Gekker, B. Arhimandritov. Simfonicheskie miniatyury: annotaciya k gramplastinke. L. 1984. S. 10-22755.
7. *Mosin I. I.* Samye znamenitye shedevry. SPb.: SZKEO, 2021. 224 s.
8. *Prigozhina N. L.* Boris Arhimandritov // *Kompozitory Rossijskoj Federacii: sb. st. Vyp. 4 / red.-sost. V. Kazenin.* M.: Sov. kompozitor, 1987. S. 120–147.
9. *Vladimirova E. V.* Mastera mirovoj zhivopisi. M.: Eksmo: Al'di-Print, 2010. 312 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства;
omega-o@mail.ru
ORCID ID: 0009-0008-9165-0346

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Horn A. V. — Cand. Sci. (Art). Ass. Prof. of the Chair; omega-o@mail.ru
ORCID ID: 0009-0008-9165-0346

ВОСТОЧНЫЕ СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ
И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ
КАК ФЕНОМЕНЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА РУССКОЙ ОПЕРЫ

*Коннов В. П.*¹

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

Статья посвящена ориентальным сюжетным мотивам в русской классической опере, инвариантные основы воплощения которых были заложены М. И. Глинкой. Этнические, этические и психологические аспекты российско-восточного и российско-западноевропейского культурного диалога раскрываются преломленными сквозь призму оперного симфонизма, обобщившего особенности трактовки оперного жанра русскими композиторами после его реформы Глинкой. Приводятся характерные примеры претворения традиций ориентализма Глинки А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским и Н. А. Римским-Корсаковым, также констатируется предвосхищение русской оперной классикой философских идей о России как связующем звене между Европой и Азией, активизировавшихся в евразийских концепциях начала XX века.

Ключевые слова: эпическая разновидность, оперная драматургия, оперный симфонизм, рассредоточенная сонатность, сквозное/контрсквозное действие, музыкально-хореографические сцены/эпизоды, евразийские концепции.

ORIENTAL SUBJECT-MATTERS AND BALLET SCENES
AS PHENOMENA OF THE GOLDEN AGE OF RUSSIAN OPERA

*Konnov V. P.*¹

¹ Russian State University named after A. I. Herzen, emb. Moiki, 48, St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

This article is dedicated to the role of the Orient subject-matter in the epic variety of the Russian classical opera which was founded by M. I. Glinka. Numerous aspects of the Russian-Eastern and Russian-Western cultural dialogs reveals in the light of a prism known as an opera symphonism. That means an interpretation of the synthesis of different arts which is a genre of an opera under priority of the primary music artist's intention particularly specific for Glinka.

There are given several examples of the carrying out Glinka's traditions of the Orient matter by A. Borodin, N. Rimsky-Korsakov and M. Mussorgsky as well as anticipation of ideas about a mission of Russia as a connected link between the Orient and Occident in the article.

Keywords: epic variety of opera genre, opera symphonism, dispersed sonata form, through/counter-through performance, musical-choreographic scenes/episodess, occidental-oriental dichotomy conceptions.

Русская классическая опера во временном диапазоне от премьеры «Жизни за царя» М. И. Глинки до «Сказания о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова является подлинным зеркалом становления и развития национального самосознания. Если попытаться выделить ту часть ее разнообразного репертуара, где культурологическая направленность творческой мысли сказывалась наиболее явно, то в нее должны войти прежде всего внутрижанровые разновидности, инициированные двумя оперными шедеврами Глинки, отмеченные национальным своеобразием, и уникальные в общеевропейском контексте истории оперы — народно-историческая опера-драма и эпическая опера на сказочно-мифологический сюжет. Исторические судьбы России и народов, населяющих Государство Российское, борьба с вторжениями извне и непрекращающиеся внутренние распри, несокрушимая вера в позитивные перспективы будущего страны и сложные, неоднозначные, зачастую остроконфликтные отношения народа с самодержавной властью нашли свое претворение прежде всего в операх на исторические сюжеты (а также и на материале сказочно-мифологических сюжетов, косвенно отразивших исторические реалии). Диапазон творческих решений здесь очень широкий, он простирается от героико-патриотического раскрытия национальной идеи в первой опере Глинки до едкой сатиры на полный развал официозных форм государственной жизни и народного быта в эпоху событий революции 1905–1907 годов (в последней опере Римского-Корсакова); от прославления художественного гения народа в образе сказочного царя Берендея, мудро правящего в согласии с извечными законами природы и красоты, до шекспиризирующей концепции полного взаимного непонимания власти и народа, инициированной Пушкиным в трагедии «Борис Годунов» и потенцированной Мусоргским в одноименной опере; от прославления князя, олицетворяющего идею единства земли русской в опере Бородина, до глубокого понимания истоков трагедии народной вследствие «московского безобразия» эпохи церковного раскола, накануне реформ Петра Первого в «Хованщине», ставшей не только шедевром русской оперной сцены, но и оригинальной историософской концепцией. Важнейшей точкой пересечения линий, соединяющих полярные

феномены русской оперной классики, стал оперный симфонизм, если понимать его как совокупность музыкально-драматургических решений, предполагающих первичную роль музыки в контексте совокупного произведения искусства, и как следствие — активную роль той или иной оперной формы, сопряженной со сценическим действием, но основанной на закономерностях музыкального мышления, закрепленного в тематических процессах (и часто приобретающего характер лейтмотивной системы), слагающихся в «интонационную фавулу» произведения. Итогом является активное влияние последней на обрисовку характеров и ситуаций. Коррелируя термин «оперный симфонизм» с известным асафьевским определением симфонизма как диалектического метода мышления в музыкальном искусстве, можно отнести к нему отклик музыкальной драматургии на наличие разнонаправленных векторов развития сюжета («сквозное»/«контрсквозное» действие, диалогические/полилогические принципы развития сюжета, принадлежность музыкальной обрисовки героев и ситуаций различным пластам драматургического решения). Оппозиция «главная/побочная» партия бетховенской сонатной формы, так же как и принцип «единовременного контраста» баховской фуги, в драматургии русской оперной классики имеет не менее важное значение, чем компоненты театрально-сценического происхождения.

Обращаясь к первой опере Глинки как к краеугольному камню русской оперной классики, прежде всего отметим, что понимание оперы как завершенного и органичного синтеза искусств с приоритетной ролью музыки отличает Глинку от его российских предшественников, в XVIII веке создававших, в сущности, драматические пьесы с музыкальными номерами различной степени сложности. Проявление оперного симфонизма в «Сусанине» связано с соотношением сквозного и контрсквозного действия на основе «горизонтальной» координаты в соотношении русского и польского интонационных пластов, напоминанием о дихотомии главной и побочной партий классической сонатной драматургии. Переломным и кризисным моментом этой рассредоточенной сонатной формы является вторая картина четвертого действия с центральной кульминацией — знаменитой арией героя, конденсирующей смысловую наполненность тематизма национально-русского интонационно-смыслового комплекса, в который входят также первая и последняя ораториальные сцены оперы. Глинка сближает музыкальную обрисовку героя и интонационную лексику коллективного собирательного образа народа на основе вариантного прорастания мелодических контуров «русского гексахорда». Параллелизм любви русского народа к Отчизне и характерная для творчества Глинки в целом сопряженность героики патриотических помыслов с общительной лирикой традиционного народного семейного уклада, идущей «от сердца к сердцу», становится характерной традицией опер Глинки, прослеживаемой вплоть

до «Войны и мира» Прокофьева. Напомним также о первичности музыкального и вторичности словесного претворения сюжета в операх Глинки, о его известной манере создавать музыку до готовности текста либретто: так создавался «Сусанин» и частично «Руслан». Второй интонационно-смысловой пласт музыки «Сусанина» экспонирует второй «польский» акт, решенный как монументальная музыкально-хореографическая картина, в которой Глинка воплотил воинственные помыслы представителей внеположной России культуры и создал прецедент претворения антитезы национально-русского и западноевропейского этнических массивов, продемонстрировав при этом блистательное умение обращаться с инонациональным жанровым и интонационным фондом. Показательно, что Россия в первой опере Глинки озвучена именно как «святая Русь», народ предстает сплоченным перед опасностью экспансии внешнего врага, имеющего силу оружия, но не «бесконечную выносливость человеческого сердца» (из статьи Б. В. Асафьева «Восьмая симфония Шостаковича», в которой автор идентифицирует проявление «величавого трагического эпоса» в симфонии Шостаковича с «линией Сусанина – Шостаковича» в истории отечественной музыки) [1, с. 132]. Итоговым выражением этого нравственного превосходства русской национальной идеи становится заключительных хор «Слався», преодолевающий как «горизонтальные» (конфликт русского и западноевропейского этносов), так и «вертикальные» (торжество национальной идеи, оплаченное самопожертвенным подвигом героя) оппозиции концепции в лучезарном туттийном звучании тонического трезвучия, завершающего оперу, — символа в своем роде «гомофонного» начала, определяющего драматургическую основу первой оперы Глинки.

Музыкально-драматургический замысел и характер оперного симфонизма оперы Глинки «Руслан и Людмила» имеет иную, в основе своей, «полифоническую» природу. Глинка в своей версии сюжета раскрывает потенциально присутствующие в поэме Пушкина возможности создать «драматизированный народно-музыкальный эпос, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северо-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против сдвигающих с этического пути обольщений» [2, с. 169]. Иными словами, в асафьевском истолковании концепции оперы сущность глинкинской интерпретации пушкинского сюжета сводится к двум центральным моментам: 1) высокому этическому пафосу в раскрытии «памяти сердца» — лирики, возвышаемой до общезначимой идеи героического подвига ради обретения похищенной злою силою любви, и 2) развертывание этой идеи в последовании монументальных звуковых картин-фресок, объективирующих константы русского национального самосознания, становящегося в отдаленном прошлом на территории исторической

Киевской Руси. Обобщенно-философский характер этой концепции предопределяет приоритет оперного симфонизма над подчинением музыкального воплощения декоративным реалиям сценического процесса. Сюжет пушкинской поэмы становится таким образом некоей «внешней формой» обобщенных представлений о становлении «русской идеи», несущих печать определенных географических оппозиций (Север – Юг, Русь – Степь), отражающих исторический опыт использования торгового пути «из варяг в греки» и других этнографических детерминант. Среди последних важнейшей частью музыкально-драматургической концепции глинкаевского «Руслана» и стали восточные сюжетные мотивы.

Известен афоризм Асафьева, имеющий прямое отношение к художественным приемам воплощения Глинкой условий формирования русского национального характера, относящихся к сфере оперного симфонизма: «Мир интонаций “Руслана” — сложнейшая интонационно-географическая карта и преломление сквозь художественное сознание русского художественного гения опыта жизненнейших музыкально-национальных и индивидуальных культур» [2, с. 149]. Первым по значению проявлением широкого художественно-исторического кругозора, проступающего в интонационной фабуле оперы, является русско-восточная дихотомия. Драматургический замысел пятиактной оперы имеет многосоставный характер, интонационно-смысловые пласты музыки группируются по принципу двоемирия, проявление которого в опере многолико. Но жанровая специфика эпической оперы опосредует конфликтные соприкосновения мира добра (Руслан, Людмила, Светозар, Финн и Горислава) и зла (Черномор и Наина) в соответствии с программной сентенцией первой песни Баяна из пролога оперы («Природу вместе созидали /Белбог и мрачный Чернобог...»). В этой системе координат, соответствующих волшебной сказке с ее символикой добра и зла, и двоемирием реального и фантастического, находится центральный восточный образ сюжета — хазарский хан Ратмир. Его линия — своеобразный контрапункт к стихийному гностицизму, вложенному автором в уста Баяна. Гедонизм Ратмира, как и ассоциативно связанная с его образом интонационная ткань Персидского хора третьего действия и восточных танцев четвертого действия, становятся в своем роде абсолютным выражением страстного большого чувства, таящего в себе соблазн бездеятельного созерцания красоты, бесцельной траты душевных сил. Сюжетная линия Персидского хора и Ратмира выступает как «вещное предостережение» о разного рода приманках-отклонениях в жизни». У Асафьева «вещное предостережение о разного рода приманках — отклонениях в жизни» [2, с. 168]. «Восточный мир» оперы таким образом концентрирует и выражает в экзотической форме оттенки лирического чувства, которые входят в сложный контрапункт «памяти сердца», персонифицированной Глинкой

в одном из женских образов «Руслана», — Гориславе, покинутой возлюбленной Ратмира (отсутствует в поэме Пушкина).

Есть в «Руслане» и иной вариант «русской музыки о Востоке». Полуиронически очерченный Пушкиным образ сказочного волшебника, карлика Черномора Глинка трансформирует в «овейный богатой звукофантастикой и “тональным вымыслом” [имеются в виду приметы «изысканного стиля» ладогармонического мышления в Марше Черномора, анализу которого Асафьев посвятил отдельное блестящее исследование. — В. К.] неуловимо изменчивый и причудливый образ восточного деспота, хилого, но властного, ум которого признает лишь рабское подчинение и жаждет иметь к своим услугам лишь плененную красоту» [2, с. 172]. Внешний блеск, сопровождаемый безграничным насилием, дикими воинственными играми, воплями и стонами в обманчиво-сильном царстве лжи, напоминающем о мире сказок «Тысячи и одной ночи» своей причудливой экзотической красотой, нашел претворение в Марше Черномора и Лезгинке четвертого акта. Манящие зовы бесплодного чувственного наслаждения (Ратмир и волшебные девы Наины) и «импрессионистский гротеск» Марша Черномора намечают расслоение внутри восточного мира оперы. Однако эти оппозиции имеют местное значение. Глинкинский Восток как целостный феномен не вступает в драматический конфликт, а скорее контрапунктирует героико-эпической линии национально-богатырского эпоса (линии Руслана). Эта «русско-восточная полифония» воплощается в финальном ансамбле оперы, где партия Ратмира периодически выступает на передний план и в целом выразительно оттеняет партии основных героев. Музыкальный материал основан на тематизме увертюры и перекидывает туда «интонационную арку», опоясывающую оперу. Кроме того, важным смысловым выводом увертюры является ее заключительный раздел, где полифонически объединяются «руслановская» главная тема увертюры и целотонная «гамма Черномора». Это лишь два лежащих на поверхности примера, где полифонические (многопластовые) соотношения «русской» и «восточной» образно-интонационных сфер символизируются приемами «единовременного контраста».

Дифференциация «русского» и «восточного» интонационных пластов музыки «Руслана» осуществляется Глинкой таким образом, что приемы развития и компоновки крупной формы из этого разнородного материала обнаруживают единую природу. Прежде всего, это вариационно-вариантное развитие, часто сопряженное с принципом *soprano ostinato*. Общность техники музыкального формообразования и совместимость интонационного состава интегрирует восточные образы в целостный континуум героико-эпической концепции «Руслана». Ратмир и волшебные девы Наины лишь придают глубину перспектив лирической сфере образов оперы, магистральной линией развития которой является

перерастание лирики в эпос как «лирику целого народа» (И. И. Соллертинский) [3, с. 309]), в то время как проявлениями «черноморности» композитор лишь рельефно оттеняет обрисовку носителей героической идеи оперы — Руслана и Финна. Вырисовывающаяся таким образом диалогичность становления и развития основных звуковых комплексов оперы дает основания видеть в этой особенности интонационной фабулы оперы предпосылки трансформации оперного симфонизма в «рассредоточенную сонатность», предполагающую поляризацию звуковых комплексов по двум направлениям: 1) формирования «главной партии» по признаку преобладания национально-богатырского эпоса со своими внутренними контрастами в виде восточного необузданно-дикого («черноморность») сопутствующего элемента и 2) формирования «побочной партии» по признаку преобладания лирики, выступающей, в свою очередь, в двух измерениях: как инобытие героики (побочная тема сонатного раздела арии Руслана в третьей картине второго действия, она же — побочная тема увертюры к опере) и как мечтательная устремленность в безбрежное пространство и время, обозначенная восточными волшебными зовами бездейственного наслаждения и неги. Наибольшее драматическое напряжение возникает при этом между «руслановской» героикой и «ратмировской» восточной тягой к наслаждениям, а не «руслановской» же лирикой. Таким образом, во второй опере Глинки восточные мотивы ее концепции и музыкального языка, вступая в отношения сонатной драматургии, перестают быть внеположными национально-русской интонационной стихии (в отличие от того, как это имело место с польскими сценами в «Сусанине», где последние были сопряжены с материалом партии Сусанина и хоровыми сценами торжества национально-патриотической идеи отношениями сквозного и контрсквозного действия, не предполагающими глубинной внутренней общности материала). «Рассредоточенная сонатность» в «Сусанине» имеет конфликтно-драматический характер. В «Руслане» же «главная» и «побочная» партии в звуковой архитектонике оперы складываются в своеобразную рассредоточенную «полифоническую сонатность», воспринимающуюся как органическое целое и достаточно определенно обозначенную в финальном ансамбле и в коде увертюры использованием приема единовременного контраста. никоим образом не умаляя первичного значения пушкинского сюжета как первоосновы замысла оперы, заметим, что расширение его перспектив через проекцию влияний оперного симфонизма обнаруживает сближение с общеевропейскими тенденциями ориентализма и трансформируется в своеобразный глинкинский «Западно-восточный диван» (если уместно в этой связи провести параллель с претворением восточных сюжетных мотивов и близким по времени создания знаменитым циклом стихотворений другого великого современника Глинки — И. В. Гёте. Однако эта параллель могла бы послужить темой отдельного исследования).

Глинка заложил основы русской музыки о Востоке. После Глинки «восточный элемент» становится своеобразной «побочной темой» русской музыкальной классики XIX века как в сонатно-симфонических жанрах и вокальной лирике, так и в русской опере второй половины столетия. Так, необузданно-дикие «боярские причуды» князя Ивана Хованского косвенно характеризуются эпизодом плотоядного созерцания плененной подневольной красоты («Пляски персидок»), а искушения коварными зовами бесплодных и бездельных наслаждений нашли свой отголосок в сцене заклинания призрака царицы Клеопатры и реминисценциях музыки глинкинского Ратмира в опере-балете Римского-Корсакова «Млада» — не только творческом ответе русского композитора на исторический вызов Вагнера, но и своеобразном первичном источнике звуковых идей поздних оперных шедевров Римского-Корсакова, опосредовавшем преемственную связь Римского-Корсакова с восточными образами глинкинского «Руслана». Однако наиболее интенсивно, последовательно и полно глинкинские традиции «русской музыки о Востоке» проявились в творческом наследии А. П. Бородина.

Интерес Бородина к претворению восточных сюжетных мотивов трансформировался в специфичную для его творчества тему «Русь и Степь», нашедшую свое концентрированное выражение в симфонической картине «В Средней Азии», дающей гармоничное воплощение взаимоотношений славянского и тюркского этносов ресурсами симфонического жанра. Однако, по необходимости обходя стороной проблемы творческого наследия Бородина как представителя русского классического симфонизма, сразу же отметим, что жанровая специфика его главного шедевра в музыкальном театре — оперы «Князь Игорь» — сочетает признаки обеих разновидностей русской оперной классики, инициированных операми Глинки (исторической оперы-драмы и богатырского национального эпоса), но при очевидном приоритете именно эпической жанровой основы, находящей себе выражение в укрупнении традиционных масштабов оперной формы, в воплощении образов, персонифицирующих феномен неодолимой силы, ставящей заслон грозной стихии зла и ведущей к конечному позитивному разрешению потенциально драматичных сюжетных коллизий, а также и свойственных эпической драматургии неспешных темпов смены событий, картинности и значительной роли масштабных хореографических сцен. Эпическая природа художественного мировосприятия Бородина связана и с целостно-гармоничным взглядом на окружающий мир, свойственным ему как выдающемуся ученому эпохи бурного развития отечественной науки.

Высшим шедевром Бородина в воплощении восточной темы по праву считается «Половецкий» (второй) акт «Князя Игоря». Несмотря на то, что в опере Бородина половцы предстают и как стихийно-дикая сила, необузданная и несущая в русские земли насилие, смерть и разрушение (такими половцы

предстают в третьем акте оперы, часто купируемом при постановках), наиболее знаменитым и концепционно весомым стал именно второй половецкий акт с его всемирно известными «Половецкими плясками», постановка которых балетмейстером М. Фокиным в 1909 году в рамках дягилевских «Русских сезонов» в Париже вылилась в подлинный триумф русского музыкального искусства. Вновь, как и в глинкавском «Сусанине», обрушившаяся на Русь враждебная воинственная стихия получает крупномасштабные музыкально-хореографические формы воплощения. Однако, в отличие от польского акта «Сусанина», «степной» восточный мир «Половецких плясок» отмечен чертами диффузии с массивом музыки крайних «русских» актов оперы. Воспроизводя характерные черты песенно-танцевального фольклора восточных народов, Бородин свободно пользуется традиционными для русской народной песни приемами «вегетативного» «прорастания» мелодики из первичного интонационного «зерна», а также обнаруживает в «генофонде» того и другого пласта музыкального материала связующие звенья, в числе которых — трихордовые обороты. Подобного рода «избирательное сродство» русского и восточного компонентов интонационного состава оперы имеет свои проекции в сюжетные реалии. Это касается любовной лирики Владимира Игоревича и Кончаковны. Бородин хорошо ориентировался в исторических источниках и знал, что исторические Кончаковна и Владимир Игоревич были помолвлены Кончаком и Игорем едва ли не сразу после их рождения, что их свадьба уже после побега Игоря праздновалась дважды: сперва в стане Кончака, а затем в Новгороде-Северском, а также и то, что Свобода Кончаковна и Владимир Игоревич были прабабкой и прадедом Александра Невского [4, с. 358]. С другой стороны, Бородин поднимает на уровень историко-философского обобщения мысль о возможности мирного и гармоничного сосуществования Руси со Степью, о взаимоотношении славянского и тюркского этносов (и культуры народов Кавказа), в перспективе ведущего к формированию амбивалентного «евразийского» континуума, определившего природу российской государственности во второй половине XIX и XX столетия.

Еще одной важной особенностью композиции «Половецкого акта», являющейся развитием и приумножением традиций оперного симфонизма Глинки, является наличие в нем музыкальной формы второго плана, которую можно уподобить рассредоточенному симфоническому мегациклу, первой (драматически-действенной по исходной функциональности) частью которого является ария Игоря, контуры формы которой, в свою очередь, соотносимы с классической сонатой с медленным вступлением-интродукцией. Ария представляет собой исчерпывающе полный звуковой портрет героя, подлинно богатырского характера, прецедентом которого была ария Руслана. Обе арии выглядят как вокальные версии увертюры, исполняемых как перед оперным спектаклем,

так и на концертной эстраде. Последующая ария Кончака сопоставима с функцией медитативной части сонатно-симфонического цикла, в том числе в связи с выражением идеи возможного союза двух богатырей, представляющих оппозицию двух этносов. Грандиозная по масштабам хореографическая поэма «Половецких плясок» обнаруживает поэтапную трансформацию жанровой основы традиционных «средних» частей цикла в триумфальный финал. Симфоническая природа звукового материала отмечена рельефом волнообразной архитектоники симфонических волн нагнетания, ведущего к грандиозной итоговой кульминации-апофеозу. В общем контексте бородинского творческого наследия подобная активизация симфонического фактора является выражением элементов стиля, опосредованных глинкинской традицией, но восходящих также и к Бетховену, Шуману, и Листу, то есть отражает не только русско-восточные, но и западноевропейские ориентации композитора, в то время как собственно русско-восточные элементы стиля, примыкая к иным традициям глинкинского наследия, выявляют внутреннюю природу звуковых образов и мышления в звуках у Бородина.

В заключение, возвращаясь к историческим подтекстам ориентальных сюжетов русской классической оперы, отметим, что обозначившаяся в эпоху Глинки тенденция ассимилировать специфические для кавказских и тюркских разновидностей фольклора элементы со славянским по происхождению фольклором в некую органическую целостность, внеположную западноевропейской традиции, однако, открытую для рецепции разнообразных влияний последней (особенно в сфере структурно-логических связей, ладогармонической функциональности и строительства крупной формы), обнаруживает параллели с тенденциями отечественной философской мысли XIX — начала XX века, акцентировавшими идею особого исторического пути России по отношению к западной цивилизации и стилю мышления, и особое значение восточных этносов в исторических судьбах страны, в становлении и борьбе за сохранение самобытности русского национального характера, приоритет русско-восточных ориентаций перед лицом экспансии западноевропейского рационализма и урбанизма. Пример Бородина может расцениваться как исторический прецедент культурологических построений XX века, разделяющих воззрение, согласно которому «Россией не столько отделяется, сколько связывается Азия с Европой» [5, с. 32, 33]. Это воззрение характерно и для истолкования миссии России Александром Блоком как «щита между двух враждебных рас, / монголов и Европы...» в историческом контексте 1917–1918 годов. И именно призыв великого русского поэта — «От ужасов войны придите в мирные объятья» [6, с. 644–646] — в емком художественном образе отразил пафос «русской идеи». Она и обобщает великую художественную традицию «русской музыки о Востоке» в оперной классике XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. 1. 399 с.
3. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.-Л.: Музгиз, 1956. С. 301–311.
4. Левашов Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70-е – 80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 286–360.
5. Бицилли П. М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: антология / сост. Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. М.: Наука, 1993. С. 24–35.
6. Блок А. Скифы // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 644–646.

REFERENCES

1. Asafiev B. Izbranny Trudy: v 5 t. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957. T. 5. 388 s.
2. Asafiev B. Izbranny Trudy: v 5 t. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957. T. 1. 399 s.
3. Sollertinskii I. Muzikalno-istoricheskyy etyudy. Moskva; Leningrad, Muzgiz, 1956. S. 301–311.
4. Levashov E. M. A. P. Borodin // Istorija russkoy muzyki: v 10 t. Moskva: Muzyka, 1994. T. 7: 70-80-ye gody 19 veka. Chast 1. S. 286–360.
5. Bitsilly P. M. "Zapad" i "Vostok" v istorii Starogo Sveta // Rossiya mezhdru Evropoi i Aziei: yevraziyskiy soblazn: antologiya // sost. L. Novikova, I. Sizemskaja. Moskva: Nauka, 1993. S. 24–35.
6. Blok A. Skiphy // Blok A. Stikhotvoreniya. Pojemy. Teatr. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1968. S. 644–646.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Коннов В. П. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования; vlapecon@mail.ru
Author ID: 349552
SPIN-код: 2523-4963

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konnov V. P. — Dr. Habil. (Art), Prof. of the Chair; vlapecon@mail.ru

УДК 782.91

РИККАРДО ДРИГО КАК РЕДАКТОР ПАРТИТУРЫ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Осколков А. С.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия;

² Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена редакции партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского, выполненной Р. Дриго для постановки балета в 1895 году в Мариинском театре. Рассматриваются изменения и дополнения, внесенные Р. Дриго в авторскую партитуру Чайковского. Ставится вопрос о самостоятельной музыкальной ценности редакции Дриго, анализируется оркестровка Дриго в контексте оркестрового стиля Чайковского.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Лебединое озеро», партитура, постановка М. Петипа и Л. Иванова, Р. Дриго, оркестровка.

RICCARDO DRIGO AS THE EDITOR OF THE SCORE OF TCHAIKOVSKY'S SWAN LAKE

Oskolkov A. S.^{1, 2}

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 15, Fuchika St., St. Petersburg, 192238, Russian Federation.

² St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the revision of the score of Swan Lake by P. I. Tchaikovsky, performed by R. Drigo for the production of the ballet in 1895 at the Mariinsky Theater. The changes and additions made by R. Drigo to Tchaikovsky's original score are considered. The question of the independent musical value of the Drigo edition is raised, the Drigo orchestration is analyzed in the context of Tchaikovsky's orchestral style.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, *Swan Lake*, score, production by M. Petipa and L. Ivanov, R. Drigo, orchestration.

Первая петербургская постановка «Лебединого озера» на сцене Мариинского театра (балетмейстеры М. И. Петипа и Л. И. Иванов, музыкальная редакция Р. Дриго; II акт — 1894 г., весь балет — 1895 г.) по сей день вызывает противоречивые мнения. Высокий уровень хореографической составляющей спектакля традиционно не подвергается сомнению, в то время как при оценке музыкальной стороны часты упреки в адрес Р. Дриго в искажении оригинальной партитуры, нарушении музыкальной логики, архитектоники балета Чайковского как самоценного музыкального произведения (см., напр.: [1, с. 26–27], [2, с. 53]).

Вопрос о возможном участии П. И. Чайковского в подготовке постановки балета в период с 1892 по 1893 год, о согласовании с ним музыкальных правок, вызванных редакцией Петипа, сложен, дискуссионен и, возможно, никогда не будет окончательно разрешен. В любом случае, даже если полностью согласиться с аргументами сторонников участия композитора в этой работе [3, с. 41], [4, с. 64–65], [5], окончательную «доводку» партитуры до премьеры делал Р. Дриго, на нем и лежит ответственность за музыкальный результат. При этом в музыкознании достаточно редко делались попытки оценить редакцию Дриго в комплексе как полноценное музыкальное произведение. Вопрос или рассматривается в плоскости изменений между редакцией Дриго и автографом партитуры Чайковского, или исследованию подвергаются только отдельные стороны работы Дриго (например, выбор и инструментовка вставных номеров). Настоящая работа призвана наметить пути для общего осмысления музыкальной сущности результата редакторской работы дирижера над партитурой.

Как указывает М. Щербакова, местонахождение исполнительской партитуры «Лебединого озера» в редакции Дриго в настоящее время неизвестно [5, с. 30–31]. Таким образом, нотными материалами для изучения этой редакции могут быть:

- автограф второй картины¹ партитуры Чайковского с сохранившимися пометками Дриго, включая три вложенных листа с нотной записью самого дирижера;
- вставные номера на материале фортепианных пьес Чайковского ор. 72, инструментованные Дриго (их партитура была издана П. Юргенсоном в 1895 году);
- фортепианное переложение балета, сделанное Э. Лангером и изданное П. Юргенсоном. Традиционно оно рассматривается как полностью

¹ Во избежание путаницы, могущей возникнуть от того, что первоначальная четырехактная структура балета в редакции Петипа стала трехактной, в настоящей работе будет использоваться только сквозная нумерация по картинам.

соответствующее редакции Петипа, фактически же отличия достаточно велики (в клавире содержится ряд номеров, изъятых в редакции Петипа, не сделаны многие купюры и т. п.).

Также могут приниматься во внимание нотные материалы из библиотеки Мариинского театра (прежде всего, оркестровые голоса).

Встречающееся иногда утверждение, что Р. Дриго осуществил «переинструментовку» балета, вряд ли соответствует действительности. Никакими данными, указывающими на то, что Дриго менял что-то в партитуре Чайковского (в ситуациях, не связанных с купюрами или перестановкой материала), мы не располагаем. Сохранившиеся в практике Мариинского театра ретуши партитуры (о них можно судить по оркестровым партиям из библиотеки театра) крайне немногочисленны², а кроме того, они никак не атрибутируются в связи с Дриго и, более вероятно, принадлежат уже следующим поколениям балетных дирижеров.

Каких же именно изменений партитуры потребовала от Дриго редакция Петипа? Рассмотрим поочередно все четыре картины балета.

В первой картине вмешательство Дриго в партитуру Чайковского было небольшим и сводилось к изъятию номеров (*Pas de deux*, перенесенное в третью картину, и номер II³ из *Pas de trois*), выставлению купюр, не требующих внесения изменений в оркестровку (в Интраде и номере I из *Pas de trois*, и в Вальсе) и перестановке номеров (Вальс и *Pas de trois* поменялись местами)⁴.

Во второй картине хореография Л. И. Иванова потребовала многочисленных перестановок номеров. Полностью был изъят номер III из Танцев лебедей (представляющий собой полное, с купюрой среднего раздела, повторение номера I и даже не записанный нотами в автографе), купюрам подверглись Сцена (№ 11, фрагмент, обычно называемый «Рассказ Одетты») и номер V (Адажио) из Танцев лебедей. Обе купюры выполнены Дриго на отдельных нотных листах, вложенных в партитуру автографа. Кроме того, Дриго предпринял некоторые шаги, связанные с перестановкой номеров и изменением тонального плана, о чем будет сказано ниже.

В третьей картине число изменений достаточно велико. Тут и изъятые полностью номера (Танцы кордебалета и карликов, *Pas de six*), и подвергнутые купюрам

² Наиболее заметная из них — поручение мелодического голоса в начале финального номера балета не солирующему гобой, как в автографе Чайковского, а унисону гобоя и кларнета.

³ Здесь и далее нумерация приведена по изданию: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музгиз, 1957. Т. 11.

⁴ Здесь и далее не учитываются изменения, возникшие от снятия (или, в редких случаях, введения), повторов небольших (обычно 2–8 тактов) фрагментов музыкального текста, не оказывающие влияния на общую музыкальную композицию балета.

Выход гостей и вальс невест, а также финальная Сцена, и подвергнутая изменениям Сцена № 18, изменившая свой тональный план, и перестановки материала (Характерные танцы заняли место непосредственно после № 18, а также поменяли порядок), и внесение нового материала (*Pas de deux* из первой картины). В *Pas de deux* Дриго не только вставил женскую вариацию на материале фортепианной пьесы из ор. 72, но и произвел сокращение Адажио.

Наиболее радикальным изменениям подверглась партитура четвертой картины. Здесь были изъяты номера 26 и 27, вместо которых введен Вальс (на материале фортепианной пьесы из ор. 72), что потребовало некоторого изменения окончания Антракта к этой картине. Кроме того, из Сцены № 28 был изъят эпизод бури, а после этого номера добавлен Дуэт Зигфрида и Одетты (на материале фортепианной пьесы из ор. 72).

А. С. Галкин в высшей степени убедительно и подробно доказал, что изменения, внесенные Дриго в партитуру Чайковского, были полностью оправданы хореографически (см.: [4]). Насколько же они оказались музыкально состоятельными? Верно ли мнение Б. Асафьева, считавшего, что Дриго «не понял симфонической драматургии Чайковского и смысла лирики» [1, с. 27], насколько справедливы его слова о предпочтении Дриго принципов дивертисмента симфоническим?⁵

«Лебединое озеро» как музыкально-сценическое произведение формально имеет четкую номерную структуру. Средствами преодоления замкнутости отдельных номеров (что является важной составляющей симфонической драматургии) являются, прежде всего, развитые мотивные связи между ними (подробно этот вопрос рассматривает Ю. Розанова [6, с. 32–53]), а также тональный план произведения, как в его общих гранях, так и в отношении связности соседствующих номеров. Иногда Чайковский соединяет номера балета без перерыва музыки (например, Интродукция и Сцена, № 1), иногда предшествующий номер заканчивается на модуляции и остановке на доминанте перед последующим (примером может служить соседство Сюжета и Танца с кубками), иногда, наоборот, последующий номер начинается с вводного модуляционного перехода из тональности предыдущего (например, Неаполитанский танец после Испанского). Но даже в тех случаях, когда окончание номеров замкнуто, Чайковский выбирает для соседствующего номера близкую тональность. Далеких и гармонически неоправданных тональных сопоставлений в оригинальной партитуре балета немного, так что можно перечислить их все:

⁵ При оценке этого мнения Асафьева не следует забывать, что его работа предназначалась в первую очередь зрителям постановки А. Вагановой, во многом полемизировавшей с постановкой М. Пети́па. В более поздних работах Асафьев отзывался о редакции Дриго гораздо позитивнее.

- III часть *Pas de deux* (*Tempo di Valse*), си-бемоль мажор, тонально не связанная с предыдущим номером (ля мажор);
- *Pas d'action* (№ 6), ми мажор (предыдущий номер, кода *Pas de deux*, заканчивается в соль мажоре);
- VI часть (в современной практике «Большие лебеди») и VII часть (Кода) Танцев лебедей, ля-бемоль мажор – ми мажор⁶;
- Окончание *Pas de six* (ля-бемоль мажор) и Венгерский танец чардаш (начало ля мажор).

Сложно сказать, являлась ли причиной этих немногочисленных нестыковок деятельность балетмейстера московской премьеры Рейзингера по перекомпоновке материала, или же связность этих переходов для Чайковского оказалась не слишком важна драматургически.

Дриго в высшей степени внимательно отнесся к тональному плану партитуры «Лебединого озера» и не только сохранил все тональные связи Чайковского между номерами, но и добился того, что упомянутые «нестыковки» из его версии партитуры исчезли (за исключением, возможно, *Pas de deux*, вопрос с музыкой мужской вариации которого в редакции Петипа не до конца ясен). Также следует заметить, что Дриго не менял тональности фортепианных пьес из ор. 72, вставляя их в партитуру балета. В ряде случаев Дриго приходилось писать небольшие (и, хочется сказать, очень тактичные) модулирующие связки. Перечислим эти случаи:

Во второй картине, в № 11, из-за изъятия большей части мимического «Рассказа Одетты», Дриго сочиняет четырехтактовый переход (в автографе эти четыре такта выписаны на отдельном листе, вложенном в партитуру), в высшей степени умело подгоняя гармонию и оркестровку к оригинальной музыке Чайковского и добиваясь полного отсутствия слышимого «шва».

В автографе партитуры V номера из Танцев лебедей (Адажио Зигфрида и Одетты) рукой Дриго вписан карандашный вариант первого такта, более плавно переходящего в новую тональность из тональности предыдущего номера (которым в новой редакции стал ля мажорный Вальс, номер I). Этот вариант также фигурирует в клавире Э. Лангера, в современной же практике он обычно не применяется.

В третьей картине Дриго меняет гармонию в окончании Сцены № 18 (Появление Одиллии и Ротбарта), добиваясь необыкновенно яркого и свежего перехода от этого номера к последующему (которым стал Испанский танец). Показательно, что этот переход оказался настолько удачной находкой

⁶ П. Юргенсон в своем издании партитуры транспонирует VI часть в ля мажор (из неясных соображений, возможно, неверно интерпретировав пометку Дриго в автографе партитуры). Тогда далекие тональности образуются между этой частью и предыдущей (оканчивается в ми-бемоль мажоре).

Дриго, что применялся постановщиками, даже далеко отходившими от Петипа и сильно перекомпоновывавшими третью картину (примером может служить постановка А. Мессерера).

Наконец, в четвертой картине Дриго пишет одноктактовую вставку, делая плавный переход от вставного Дуэта Зигфрида и Одиллии (на материале фортепианной пьесы из ор. 72) к последующему Финалу (в современной практике эта вставка обычно не применяется).

Таким образом, работа Дриго с тональным планом рисует нам его не только как умелого редактора, но и как безусловного сторонника связности номеров балета, сквозного развития в его музыке.

К вопросу о связках между номерами напрямую примыкает и вопрос о дописанных Дриго окончаниях обеих Адажио — «белого» и «черного». Г. А. Безуглая высказывает мнение, что эти окончания нужны Дриго «для придания балету отчетливо выраженной номерной структуры» [7, с. 9–10]. Однако же и в оригинальной партитуре оба Адажио представляют собой музыкально замкнутые номера. Окончания Дриго призваны, прежде всего, купировать быстрые разделы в конце этих номеров. Насколько это оказалось музыкально обосновано, и что при этом потеряла музыка — вопрос непростой. Быстрое окончание «белого Адажио» неплохо связывается с первоначальным либретто балета («Одетта смеется»), однако же музыкально нарушает стройность тонального плана (о чем говорилось выше). Окончание же, написанное Дриго, выдает тонкую работу мастера. Здесь и хорошо вписывающиеся в стиль Чайковского гармонические и мелодические обороты, и инструментовка, показывающая глубокое проникновение Дриго в принципы оркестровой драматургии Чайковского (в партитуре Чайковского первое вступление духовых в среднем разделе поручено гобоям и кларнетам, затем в последующих проведениях к ним добавляются флейты. Дриго же инструментует аналогичный фрагмент в конце номера для флейт и кларнетов, делая общую инструментальную «конструкцию» чрезвычайно логичной и обладающей своей «жизненной линией»). Между прочим, интересно сравнить результат работы Дриго с тем, как решал задачу оказавшийся в очень похожей ситуации В. Шебалин, реконструируя Дуэт Ундины и Гульбрандта из оперы «Ундина» (как известно, музыка этого дуэта легла в основу «белого Адажио»), где авторское окончание также отсутствует.

Ситуация же с «черным Адажио» по-своему интересна, хотя и несколько выходит за пределы рассматриваемой темы. Здесь чрезвычайно любопытна судьба фрагмента, оказавшегося купированным в редакции Дриго (Allegro). В наши дни эта музыка (с некоторыми купюрами) весьма часто используется для Вариации Зигфрида после «черного Адажио». В видеозаписях 1950-х годов иногда можно слышать ее в оригинальной оркестровке. Позже ее вытеснил

вариант, включающий легкую ретушь: партия солирующей скрипки передана двум кларнетам, первому фаготу и двум флейтам. Авторство этой ретуши — вопрос отдельного исследования⁷, драматургический же смысл ее совершенно ясен: тембр солирующей скрипки в партитуре Чайковского редакции Петипа связан с Одеттой и Одиллией, но не с Зигфридом. В целом же включение этого фрагмента в качестве вариации Зигфрида придает необычайную музыкальную цельность всему «черному Па де де».

Отдельно следует остановиться на инструментовках фортепианных пьес из ор. 72. Здесь Дриго подчас демонстрирует не только мастерство оркестровщика, но и тонкое проникновение в оркестровый стиль Чайковского.

Наиболее интересной представляется оркестровка «L'espiègle» (ор. 72 № 12), ставшей Вариацией Одиллии. Фортепианный текст этой пьесы Чайковского достаточно нестандартен по фактуре и плохо поддается инструментовке «школьными» методами. Дриго производит некоторое сокращение материала этой пьесы трехчастной формы (в среднем разделе и в репризе), добиваясь меньшей вычурности формы при сохранении ее полной логичности. Некоторое обеднение формы отлично компенсируется введением имитационных подголосков, отсутствующих в тексте Чайковского. Особое внимание следует уделить оркестровым краскам Дриго. Как известно, оркестровка Чайковского отличается крайней склонностью к чистым тембрам, тембровые смешения струнных и деревянных духовых в одной функции в его партитурах весьма редки (не считая, конечно, случаев *tutti*). Однако в полной мере «бескомпромиссное» отношение к этому вопросу у Чайковского сформировалось в зрелую эпоху творчества («рубежным» произведением в этом отношении, скорее всего, следует считать Симфонию № 4). Оно в полной мере свойственно партитурам «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»; в партитуре же «Лебединого озера» имеются черты более ранней манеры оркестровки, допускающей регулярное применение смешанных (струнные и деревянные духовые) тембров в мелодической функции. В этом смысле поразительно, что Дриго, знакомый с оркестровым стилем Чайковского, прежде всего по «Спящей красавице» и «Щелкунчику» (будучи их первым исполнителем), при оркестровке номеров для «Лебединого озера» опирается на более раннюю манеру оркестровки композитора, не только активно используя смешанные тембры, но и составляя с их помощью особую линию тембрового развития. Также следует указать на чрезвычайно важную роль арфы в оркестровке этой пьесы. Она здесь не только способствует обогащению фактуры, но и придает пьесе немного «импрессионистский» шарм, лишая ее налета

⁷ Что касается авторства самой вариации, то в нотах Мариинского театра она обозначена как «Вариация Чабукиани», но также достаточно убедительна версия об авторстве К. М. Сергеева.

«салонности» (один из упреков Асафьева в адрес Дриго как раз состоит во введении в партитуру «салонных» пьес, чуждых, по мнению исследователя, симфоническому развитию балета). Оркестровка «L'espiègle», без сомнения, — большая творческая удача Дриго.

По-своему интересные решения Дриго применяет и в оркестровке «Un raso di Chopin» (ор. 72 № 15), ставшей дуэтом Зигфрида и Одилии в последней картине. Здесь Дриго практически не вносит изменений в форму пьесы (лишь добавляя в конце шеститактовое окончание на материале основной темы и однотактовую связку к следующему номеру, о которой уже говорилось). Основной драматургической линией оркестровки служат четыре проведения главной темы с неуклонной тембровой трансформацией мелодического голоса (к солирующим виолончелям поочередно прибавляются гобой, скрипки, кларнет), что весьма оправдано сюжетной линией в этом месте (различные оттенки общего напряженно-трагического танцевального «диалога» главных героев). Также интересные тембровые и фактурные находки Дриго делает в среднем разделе пьесы, вводя в качестве педальных голосов флажолеты скрипок. Однако же в целом, при всей обаятельности оркестровки этой пьесы, приходится признать, что настолько глубокого проникновения в оркестровый стиль Чайковского, как «L'espiègle», она не содержит.

Наиболее спорной представляется оркестровка «Valse-blurette» (ор. 72 № 11). Пьеса Чайковского сравнительно невелика по объему, так что Дриго приходится полностью повторять первые четыре раздела этой пятичастной формы. Учитывая, что сам по себе текст пьесы Чайковского состоит практически только из квадратных построений и содержит большое количество повторяющегося материала, появление дополнительных повторов неизбежно создает ощущение затянутости. Количество вариативных изменений оркестровки невелико, и, несмотря на то, что сами по себе оркестровые решения чрезвычайно удачны, фактурно неординарны и очаровательны, их регулярное повторение не способствует восприятию оркестровки как музыкально полностью убедительной — пьеса кажется слишком миниатюрной, чтобы «обеспечить» балетный номер довольно значительной продолжительности.

В какой же мере редакции Дриго удалось сохранить цельность и симфоничность балета в целом, а что было утрачено? Начать следует с очевидного: при всех огромных достоинствах авторской партитуры «Лебединого озера» музыкальной цельности и логичности в ней все же меньше, нежели в двух последующих балетах композитора⁸. Некоторые страницы партитуры носят

⁸ Иллюстрацией этого может служить то, что исполнение полной партитуры (не сюит) «Щелкунчика» или целых актов «Спящей красавицы» в симфонических концертах — явление достаточно распространенное, в то время как в отношении «Лебединого озера» — это чрезвычайная редкость.

явные следы компромисса с балетмейстером⁹. Достаточно вспомнить вторую картину, где, как уже говорилось, ля мажорный вальс повторяется дважды (номера I и III в Танцах лебедей) без существенных изменений (второй раз — с небольшой купюрой в среднем разделе). С учетом того, что значительная часть материала этого вальса используется еще и в номере VI тех же Танцев лебедей, такое решение выглядит вызванным скорее танцевально-постановочными, а не музыкально-художественными потребностями¹⁰. Решение Вальса невест в третьей картине в авторском варианте с его трехкратным точным повторением довольно длинного эпизода с фанфарами, разделяющего эпизоды вальса, также представляется более убедительным постановочно, а не музыкально. Разумеется, подобные частности не отменяют общей архитектоники музыки балета, тонкой мотивно-тематической работы автора, неуклонности его симфонического развития. Но тогда следует признать беспочвенность большей части обвинений в адрес редакции Дриго, в которой сохранены тематические связи, развитие мотивов, а перестановке или купюрам в основном подвергаются номера, не оказывающие серьезного влияния на симфоническое развитие музыки балета (исключением является его последняя картина). Если рассматривать отдельно каждую картину, то можно сказать, что в первой и второй картинах редакция Дриго, наряду с некоторыми незначительными потерями, порой даже несет следы «исправления» музыкальных нелогичностей, вызванных постановочными требованиями (более строгий и цельный тональный план, сокращение повторов музыкальных номеров, не содержащих обновления музыкального материала)¹¹. В третьей картине большинство изменений музыки определяется коренным переосмыслением роли Одиллии в концепции балета (редакция Дриго словно предлагает «альтернативное прочтение» драматической коллизии), при этом музыкальное действие становится более цельным (*Pas de six* гораздо более «дивертисментен», чем *Pas de deux*, и при этом хуже связывается с соседними номерами). Таким образом, приходится признать, что в отношении первых трех картин упреки в адрес Дриго

⁹ Уместно вспомнить, что о желательности редакции балета (с возможностью вставки дополнительно написанных номеров!) писал еще Г. Ларош, рецензируя спектакль 1877 года (см.: [3, с. 39]).

¹⁰ В этом смысле очень трудно согласиться с мнением А. Смольянова и К. Давыдовой, считающих, что «М. Петипа, Л. Иванов и Р. Дриго изменили порядок номеров, ...внеся в этот поэтический акт дивертисментность» [2, с. 53].

¹¹ Между прочим, эти «исправления» заставляют пересмотреть типичный взгляд на работу Дриго как полностью зависимую от воли постановщиков балета. Представляется более правдоподобным, что новый порядок номеров устанавливался М. Петипа и Л. Ивановым в тесном контакте с Дриго, а порой, возможно, и диктовался музыкантом. Особенно это заметно в отношении второй картины.

в предпочтении дивертисментности и пренебрежении симфоническими принципами развития Чайковского выглядит не слишком обоснованным. И лишь в четвертой картине общий «баланс» музыкальной составляющей не в пользу редакции 1895 года (утрачены серьезные звенья тематического развития в купированных № 26 и 27; изъятие сцены бури нарушило музыкальную логику развития материала, Вальс лебедей в начале акта музыкально производит впечатление несколько затянутого).

Музыкальная редакция «Лебединого озера», осуществленная Р. Дриго, уже давно вышла за пределы постановки 1895 года, став важным фактом истории русской музыки. С одной стороны, разговоры о необходимости «возврата к подлинной партитуре Чайковского», очистке ее от напластований Петипа ведутся уже почти век, с другой — большинство постановщиков, даже самых радикальных, задействуют хотя бы часть ярких музыкальных находок Дриго. Поразительно, что при этом партитура редакции Дриго ни разу не издавалась (за исключением вставных номеров, изданных П. Юргенсоном) и последовательно не изучалась. Возможно, в этом — один из корней проблемы, мешающей «Лебединому озеру» обрести полностью законченный и логичный облик?

В заключение хочется вспомнить слова самого Р. Дриго о своей работе над партитурой: «...мне пришлось, как хирургу совершить операцию над «Лебединым озером», со страхом не задеть индивидуальности произведения гениального русского мастера» (цит. по: 8, с. 133]). Несомненно, однако же, что при всем мастерстве «хирурга» подобная «операция» была бы немыслима без вкуса и вдохновения подлинного художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). К новой постановке балета «Лебединое озеро» в Готобе. Л.: Бюро обслуживания рабочего зрителя при Управлении ленинградских государственных театров, 1933. 40 с.
2. Смольянов А., Давыдова К. Восстановление партитуры Чайковского // Советская музыка. 1953. № 8 (177). С. 53–54.
3. Слонимский Ю. И. Лебединое озеро П. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. 80 с.
4. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): дисс. ... канд. искусствоведения / ГИИ. М. 2015. 194 с.
5. Щербакова М. Н. «Минута абсолютного счастья...» (К 125-летию постановки «Лебединого озера» на Мариинской сцене) // Musicus: Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2020. № 3 (63). С. 26–32.
6. Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.

7. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 6–17.
8. Панова Е. В., Томашевский И. В. Риккардо Дриго: страницы биографии балетного капельмейстера // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3 (62). С. 124–143.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. (Igor' Glebov). K novoj postanovke baleta «Lebedinoe ozero» v Gotobe. L.: Byuro obsluzhivaniya rabocheho zritelya pri Upravlenii leningradskih gosudarstvennyh teatrov, 1933. 40 s.
2. Smol'yanov A., Davydova K. Vosstanovlenie partitury Chajkovskogo // Sovetskaya muzyka. 1953. № 8 (177). S. 53–54.
3. Slonimskij Yu. I. Lebedinoe ozero P. Chajkovskogo. L.: Muzgiz, 1962. 80 s.
4. Galkin A. S. Poetika baletnogo spektaklya konca XIX v. (Pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya / GII. M. 2015. 194 s.
5. Shcherbakova M. N. «Minuta absol'yutnogo schast'ya...» (K 125-letiyu postanovki «Lebedinogo ozera» na Mariinskoj scene) // Musicus: Vestnik SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2020. № 3 (63). S. 26–32.
6. Rozanova Yu. A. Simfonicheskie principy baletov Chajkovskogo. M.: Muzyka, 1976. 184 s.
7. Bezuglaya G. A. O «chuzhih» tekstah v baletnyh partiturah Chajkovskogo // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 6–17.
8. Panova E. V., Tomashevskij I. V. Rikkardo Drigo: stranicy biografii baletnogo kapel'mejstera // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 3 (62). S. 124–143.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Осколков А. С. — старший преподаватель; a_oskolkov@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Oskolkov A. S. — Senior Lecturer; a_oskolkov@list.ru

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

ТРИ БАЛЕТНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ (НИЖНИЙ НОВГОРОД, МИНСК, САМАРА)

*Розанова О. И.*¹

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

Три рецензии посвящены трем премьерным спектаклям в разных жанрах: балет-сказка «Золотой ключик» (Нижний Новгород), балет-эксперимент «Иллюзии любви» (Минск) и возобновление хореографии конца XIX и начала XX века «Вечер французского балета» (Самара). Последний осуществлен знатоком старинной хореографии Юрием Бурлакой, первые два — солистом балета Алессандро Каггеджи и экс-премьером Мариинского театра Игорем Колбом, дебютировавшими в качестве постановщиков полнометражных спектаклей. Все три премьерных балета решены в разных жанрах: сказка, перформанс, возобновление. Показательно, что постановки представляют основные направления современного балетного искусства, чем обусловлена актуальность данного материала.

Ключевые слова: «Золотой ключик», «Иллюзии любви», «Вечер французского балета», Александр Каггеджи, Игорь Колб, Юрий Бурлака, Мечислав Вайнберг, Андре Мессаже, Лео Делиб, Луи Мерант, Лео Стаатс.

THREE PREMIERE PERFORMANCES (NIZHNY NOVGOROD, MINSK, SAMARA)

*Rozanova O. I.*¹

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

Three reviews are devoted to three premiere performances in different genres: the ballet-fairy tale *The Golden Key* (Nizhny Novgorod), the ballet-experiment *Illusions of Love* (Minsk) and the revival of the choreography of the late 19th

and early 20th centuries *An Evening of French Ballet* (Samara). The latter was carried out by the connoisseur of ancient choreography Yuri Burlaka, the others by ballet soloists Alessandro Caggeggi and ex-premiere Mariinsky theatre Igor Kolb, who are making their debut as directors of full-length performances.

Keywords: *The Golden Key, Illusions of Love, An Evening of French Ballet*, Alexander Kaggedzhi, Igor Kolb, Yuri Burlaka, Mieczyslaw Weinberg, André Messager, Léo Delibes, Louis Merant, Leo Staats.

Три балетные премьеры 2023/2024 театрального сезона примечательны тем, что две из них — «Золотой ключик» (Нижний Новгород) и «Иллюзии любви» (Минск) — осуществили солист балета Алессандро Каггеджи [1] и экс-премьер Мариинского театра Игорь Колб [2], дебютировавшие в качестве постановщиков полнометражного спектакля. Автор третьей постановки «Вечер французского балета» (Самара) — известный хореограф, знаток старинной хореографии Юрий Бурлака [3].

Увлекательная и поучительная сказка

Постановка балета — всегда событие для его автора, а если это первая большая работа — событие исключительное. Таковым для Алессандро Каггеджи стал балет «Золотой ключик» на музыку Мечислава Вайнберга [4], премьера которого состоялась в Нижегородском театре оперы и балета 30 ноября 2023 года.

Предложение выступить постановщиком поступило от управляющего балетом Валерия Конькова, уже имевшего случай убедиться в творческих возможностях Алессандро (ранее он поставил одноактный балет для вечера современной хореографии «Терезин-квартет»). Вообще же в балетном сочинительстве Каггеджи не новичок. На его счету несколько хореографических миниатюр, принесших ему звание лауреата престижных балетных конкурсов. Каждую работу отличали интересное решение, режиссерская мысль, выразительная хореография. Все эти качества, но в большем масштабе, хореограф продемонстрировал и в балете «Золотой ключик».

Как и следовало ожидать, балетмейстер предложил собственный вариант широко известной сказки Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Новое либретто потребовало корректировку музыкальной партитуры, а это оказалось настоящей головоломкой. Найти музыку в полном объеме не удалось, поскольку партитура некогда популярного, но прочно забытого балета сохранилась фрагментарно. Заново собирая ее, балетмейстер все больше влюблялся в сочинение М. Вайнберга. Его увлечение поделил дирижер-постановщик Фёдор Леднёв. Для обоих была очевидна

прозорливость художественного руководителя театра Алексея Трифонова — инициатора возвращения на сцену замечательной балетной музыки Вайнберга. В исполнении оркестра театра под управлением Леднёва музыка заиграла яркими красками, окрасила действие разнообразием настроений, а в целом задала спектаклю особо праздничный тон. Для балетмейстера, всегда идущего от музыки, партитура Вайнберга стала «путеводной звездой», подсказала характер каждой сцены и рисунок хореографии.

Чтобы вместить историю Буратино в два акта, Каггеджи пожертвовал несколькими персонажами (Пудель Артемон, Черепаха Тортила и др.), «скрестил» Девочку Мальвину с Феей, позаимствованной в сказке Карло Коллоди «Приключения Пинокио» — первоисточнике «Золотого ключика» Толстого. Действие сжато до необходимого минимума и перенесено в наши дни, что сделало известную сказку еще и актуальной.

Событиями руководит Фея Мальвина и ее духи-помощники (балерина в голубой пачке и два классических танцовщика в серебряных комбинезонах). В Прологе Фея приглашает зрителей совершить путешествие в новый прекрасный мир, открыв его волшебным золотым ключиком.

Неожиданности продолжают в следующей сцене первого акта. Буратино не появляется из полена плотника: Папа Карло превращен в чудаковатого IT-инженера. Результат его долгих трудов — эксцентричного вида робот-подросток в ярко красной одежде, с рыжими волосами «дыбом». Но радость изобретателя преждевременна — Буратино нем и неподвижен. Тут-то и является вездесущая Фея Мальвина, которая дарит ему жизнь. Папа Карло не успевает обрадоваться: Буратино проказлив, гиперактивен, настоящий сорвиголова, да к тому же по-детски наивен. Папа отправляет его в школу, снабдив планшетом (вместо азбуки). Там Буратино заводит подружку — смышленную, озорную Артемину. Они удирают с урока и попадают в театр, где выступают Пьеро и Коломбина. Потеряв голову от восторга, Буратино присоединяется к артистам, но их совместное выступление прерывает хозяин театра — злой Карабас-Барабас. Буратино удается улизнуть, прихватив монеты, полученные за представление. Он оказывается в заброшенном парке аттракционов. Здесь его одурачивает и обкрадывает парочка мошенников — Лис и Кошка. Это не ошибка, а еще одна «придумка» балетмейстера — сделать Лису Алису вальяжным Лисом, а Кота Базилио — изворотливой и обаятельно женственной Кошечкой, безропотно подчиняющейся Лису.

Обманутого и крепко связанного веревками простофилю Буратино спасает Фея Мальвина с духами-помощниками и приказывает вернуться к Папе Карло. Но по дороге домой Буратино вместе с его новыми друзьями Артеминой, Коломбиной и Пьеро снова встречают Кошка и Лис. Доверчивый Буратино не подозревает коварства мошенников, поскольку они нападали

на него в облике бандитов. Теперь они осуществляют новый план — управляют Буратино с друзьями в Диджиталию. В мире виртуальной реальности дети превращаются в кукол-роботов. Пользуясь этим, Кошка и Лис забирают их планшеты и исчезают. Преодолеть силу виртуальных чар не удастся даже подросшему Папе Карло. В очередной раз на помощь приходит Фея Мальвина с духами-помощниками, возвращая роботов к жизни.

Вся компания вместе с расколдованными школьниками отправляется в театр. Общими усилиями детвора изгоняет Карабаса-Барабаса. В знак одержанной победы Фея вручает Буратино Золотой ключик. Но и ключик в спектакле особый. Ему не нужна дверь, потому что он открывает путь к свободе и творчеству. В театре, которым отныне руководит Папа Карло, Буратино с друзьями дает веселые представления для детей и взрослых. Усмиренный Карабас-Барабас с подручными Кошкой и Лисом оставлены при театре: они убирают помещение и проверяют билеты у зрителей.

В построении спектакля Каггеджи следует проверенной веками традиции, чередуя игровые сцены и танцевальные номера. Первые проясняют действие, заставляют ждать новые события. Вторые — характеризуют персонажей, да и просто позволяют насладиться танцем, оценить мастерство артистов. Хореографические формы разнообразны — вариации, монологи, дуэты, трио, квартеты, массовые номера. Нашлось место и для па-де-де (выступление Пьеро и Коломбины). В основе балета — классический танец. Он строго академичен у Феи Мальвины и ее помощников, заострен гротеском у Буратино и Папы Карло, замысловат, с элементами акробатики, у Кошки с Лисом, игриво комедийно у Артемины и у Коломбины с Пьеро. Даже у Карабаса-Барабаса есть прыжки и пируэты из арсенала классики, сдобренные размашистой жестикуляцией и утрированной пластикой, «звучащими» как крики и брань. Технически сложны, богаты лексически сольные и массовые танцы школьников (восемь пар), построенные на синхронных дуэтах с партерными и воздушными поддержками.

Интересен, театрально эффектен зрительный облик спектакля, сочетающий традиционные декорации с компьютерной графикой: художник-постановщик (сценография и костюмы) Сергей Илларионов, видеохудожник Игорь Домашкевич, художник по свету Константин Бинкин. Великолепен залитый светом лампионов театр Карабаса-Барабаса, а деталями экстерьера в стиле ар-деко можно любоваться без конца. Жутковат и притягателен погруженный в темноту парк аттракционов с павильоном в виде головы летучей мыши. Видеопроекции выглядят куда скромнее, но обеспечивают быструю смену картин.

Насквозь танцевальный, динамичный первый акт смотрится на едином дыхании и держит в напряжении, не отпуская ни на минуту. Фантазия

балетмейстера кажется безграничной, неиссякаемой. Танцевальный поток на время прерывается в начале второго акта. Большая пантомимная сцена с участием Буратино, Феи и ее помощников призвана напомнить маленьким зрителям, что врать нехорошо. Правда, о проступке Буратино свидетельствовал лишь его значительно удлинившийся нос и надпись на видео проекции: «Ложь, мой мальчик, сразу узнаваема». Чтобы вернуть прежний нос, Буратино должен выпить снадобье, от чего он упорно отказывается и выполняет требование Феи только под угрозой неминуемой смерти (!), после чего погружается в глубокий сон. Во сне он видит, что его ищет безутешный Папа Карло, а найдя, носит на руках как ребенка.

Очнувшись и убедившись, что нос стал прежним, Буратино на радостях пускается в пляс (большая, довольно сложная вариация), потом делится радостью с духами и танцует с ними (трио), затем к ним присоединяется Фея. А дальше — тонкий психологический «штрих». Наученный горьким опытом, Буратино опасается новых приключений и потому отказывается от предложения Лиса и Кошки посетить вместе с отрядом школьников модную Диджиталию. Не помогают даже увещевания его подруги Артемины (дурное адажио). Обиженная, она уходит, и тогда Буратино, на свою беду, бросается вслед за ней.

В Диджиталии вновь прибывшие посетители надевают специальные очки и погружаются в виртуальную реальность. Уйдя в созерцание движущихся на экране человечков, они и сами становятся подобием манекенов, способных лишь вяло переминаться с ноги на ногу (убийственная пародия и наглядный урок для фанатов виртуальных игр!). Жаль только, что вместе с детьми замирает и сюжетное действие, да еще на целых одиннадцать минут. Некоторое оживление вносит Папа Карло, тщетно пытающийся оживить Буратино (экспрессивный монолог). Несчастный обескуражен тем, что его детище вновь превратилось в робота, и ему не приходит в голову простая мысль снять с Буратино злополучные очки. За него это делает подросшая Фея Мальвина.

Вместе с возвращенной в реальность детворой (о чем позаботился Буратино), возвращается и динамика действия, стремительно движущегося к финалу. А поскольку после окончания спектакля зрители не спешат расстаться с героями балета, те поочередно танцуют на бис. Бурные рукоплескания зала заслужили все участники двух премьерных спектаклей. В совершенстве освоив достаточно сложную хореографию Каггеджи, артисты разыграли историю Буратино с неподдельным азартом. Каждый сделал своего персонажа запоминающимся типажом, наделил узнаваемыми человеческими качествами. Трудно представить героев балетной сказки другими, чем Папа Карло (Артем Зрелов и Дмитрий Пельмегов), Фея Мальвина (Татьяна Пельмегова

и Алиса Карпычева), Артемина (Елизавета Каназаси и Кристина Лебедева), Лис и Карабас-Барабас (Максим Муринский и Андрей Орлов), Кошка (Любовь Савукова и Юлия Селивановская), Коломбина (Маюка Сато и Елизавета Каназаси), Пьеро (Джотаро Каназаси и Нуркубат Нурлан), Духи (Руслан Абдрахимов, Джотаро Каназаси).

На первом месте, конечно же, — Буратино в блистательном исполнении Сюго Каваками и Максима Просянного. Их неумного героя можно назвать энергетическим центром спектакля, но тем трогательнее его доверчивость, любопытство, дружелюбие. Оба исполнителя без нажима и аффектации показывают, как тот, кто дважды был роботом, шаг за шагом становится человеком, способным различать добро и зло и без колебаний встать на сторону добра. Собственно, такой была и конечная цель балетмейстера Каггеджи. Ему хотелось, чтобы «сказка заставила размышлять об истинных человеческих ценностях, значимых моральных принципах» [1].

Размышлять о таких серьезных вещах маленьким зрителям (а это добрая половина аудитории) вряд ли придется. Но поучительная и к тому же увлекательная история Буратино и его друзей так или иначе затронет юные души, познакомит с балетным искусством, с театром и, должно быть, останется в памяти надолго, если не навсегда.

«Иллюзии любви» — балет-мистификация

Премьер Мариинского театра, а ныне главный балетмейстер Большого театра Беларуси Игорь Колб отметил второй год на новом посту смелым до безумия экспериментом: рискнул показать на академической сцене спектакль в жанре перформанса. Точное определение этого термина найти не удалось, но в интернете можно найти разъяснения, что «перформанс есть форма современного искусства, объединяющая в себе приемы изобразительного и театрального искусства, рассчитанная на неподготовленного зрителя». Это не театр в привычном понимании, и не концерт. Это искусство в действии на грани между живым и визуальным.

Сказано как будто о спектакле, где И. Колб выступил в роли сценариста, режиссера-постановщика и хореографа. За основу взята история из балета «Барышня и хулиган», перенесенная в наше время и радикально переосмысленная. В знаменитом балете Константина Боярского Хулиган беззаветно полюбил чистенькую Барышню и доказал истинность чувства мужественным поступком. По ходу действия становилось понятно, что за грубыми замашками хулигана, а скорее, беспризорника, каких после Октябрьской революции 1917 года было не счесть, скрывается доброе сердце, благородная натура. Любовь преображает героя. Он порывает с друзьями-собутыльниками,

дает отпор главарю банды, и тот расправляется с бунтарем. Хулиган умирает в счастливую минуту, когда Барышня ответила его чувству.

В спектакле Колба происходит совершенно иное. Хулиган, переименованный в Возлюбленного, — бесшабашный парень, посетитель модных «тусовок» не испытывает к Барышне, названной Девушкой, никаких чувств, кроме раздражения и агрессии. Их первая встреча меньше всего похожа на чудо любви. Мужчина так грубо пытается овладеть Девушкой, что она дает ему пощечину и убегает. Но, видимо, именно такой мужчина ей и нужен. Во время второй встречи в кабаре Возлюбленный откровенно третирует Девушку, передавая ее Конферансье, а сам во всю флиртует с Певичкой — подружкой Конферансье. Но Девушка готова стерпеть и это. Более того, когда Возлюбленный, избитый дружками, падает наземь, она нежно приникает к нему, хочет помочь встать на ноги, но он гонит ее прочь. При следующей стычке Возлюбленный получает смертельную рану. Посетители кафе, танцовщицы и официанты не обращают на него ни малейшего внимания и продолжают буйное веселье. И только Девушка склоняется над телом Возлюбленного и безутешно рыдает.

Дальше происходит нечто сюрреалистическое. Девушка и Возлюбленный, сидя на стульях, зависают в воздухе, а затем мужчина возносится в небеса, оставив поникшую женщину в состоянии безысходного одиночества. Должно быть, это нужно понимать как метафору иллюзорности всего, что пережила героиня. Но все же выглядит сцена более чем странно.

Во втором акте с героиней происходит неожиданная метаморфоза. Наивная и, прямо скажем, недалекая Девушка предстает здесь модной дивой. Правда, в каком жанре она добилась признания, неизвестно, поскольку ей явно не до искусства. Окруженная поклонниками, она купается в их обожании, бросается от одного мужчины к другому, но глубокого ответного чувства не находит. А когда появляется без памяти влюбленный юноша, готовый ради нее на все, она равнодушно бросает его. По-видимому, теперь уже сама любовь как высшая ценность жизни для героини является всего лишь иллюзией. Если так, то не слишком ли много чести оказано заурядной, вполне бесцветной личности?

Что хотел сказать автор балета, сказать трудно. Не проясняет его замысел и загадочный финал с двойниками героини. Девушки в белых купальниках, с распущенными волосами до закрытия занавеса толпятся на сцене и что-то выкрикивают в зал (как выяснилось, они кричат: «Я счастлива»!), а сзади, на возвышении, парит в развевающихся белых одеждах героиня.

Но, может быть, и не нужно искать смысла и логики, а воспринять спектакль как ироничную игру, авторскую мистификацию? Тогда не удивят и персонажи-аллегии, периодически возникающие рядом с реальными героями. Программка поясняет, что эти безучастные к происходящему, «абстрактные» женщины и мужчины в черном, а затем в белом олицетворяют Время.

Возможно, они понадобились, чтобы подчеркнуть неизбежность иллюзий, независимых от хода времени, или для заполнения пустот в весьма разреженном действии. Едва намеченную сюжетную линию восполняет активная сценография — движущиеся конструкции, видеоэффекты, стильные, «сверхмодные» костюмы персонажей.

Исполнительницы главной и, в сущности, единственной роли Виктория Тренкина и Людмила Хитрова демонстрируют отточенную технику партерных и воздушных поддержек (основной массив партии); обе искренни в первом акте, стильны — во втором, но о законченном, психологически убедительном образе не может быть речи, поскольку он изначально не запрограммирован. Роли второго плана мастерски исполнили Денис Шпак (Возлюбленный), Лев Комов и Дмитрий Уксусников (Воздыхатель), Марина Вежновец и Татьяна Улосень (Певичка), Антон Кравченко и Юрий Ковалев (Конферансье). Слаженно действовал кордебалет (отдыхающие, официанты и официантки, артистки кабаре, Время и др.).

Колб-либреттист и режиссер уступил первенство Колбу-хореографу, сочинившему колоритные танцы современного стиля и даже придумавшему новое движение. Танцовщица, поднятая в арабеске, резко сгибает обе ноги. «Ломаная» поза, становясь лейтмотивом партии Девушки, говорит о ее внутреннем «сбое». Изобрести новое движение практически невозможно, считал мудрый Фёдор Лопухов, опираясь на собственный богатейший опыт. Пусть данное новшество лишь видоизменяет традиционную поддержку; в контексте спектакля оно значимо.

Увы, не все удалось Колбу, но не забудем, что это его первая крупная работа, и огрехи в таком случае неизбежны. И все же нечто новое в театре возникло. Это видно по отдаче исполнителей, с удовольствием участвующих в непривычном действе. Новая эстетика представления создана белорусскими дизайнерами Ольгой Мельник-Малаховой (сценография, костюмы 1-го акта), Людмилой Таракановой (костюмы 2-го акта), Юлией Пинцак (компьютерная графика), Игорем Фоминым (свет).

Впервые в стенах театра прозвучала музыка Шостаковича, Рахманинова и белорусского композитора Леонида Ширина. Необычно и само сочетание столь разных по всем параметрам произведений, превосходно исполненных оркестром под руководством дирижера-постановщика Николая Колядко и пианисткой Татьяной Лях (а это дорогой подарок артистам и зрителям).

«В нашем театре такого еще не было — ни в музыке, ни на сцене, — утверждает дирижер Н. Колядко. — Весь спектакль — это выход за устоявшиеся границы. Зачем жить все время в таких комфортных условиях?» [2]. Вместо комфорта предложен «эффект иллюзорности, ирреальности... условность всего происходящего. Зритель станет наблюдателем той мистификации,

которая, как в пробирке, будет создаваться на сцене», — декларирует сценограф О. Мельник-Малахова [2]. Что ж, мистификация Игорю Колбу и всем участникам премьеры удалась в полной мере. Если автор небывалого зрелища задумал ошарашить зрителей, то и это получилось. А нужен ли перформанс академической балетной сцене, покажет не условное балетное, а реальное время.

Вечер французского балета

Главный балетмейстер Самарской академической балетной труппы Юрий Бурлака вновь удивил и восхитил. Ровно через год после возвращенной из небытия грандиозной «Раймонды» в постановке Александра Горского он создает «Вечер французского балета», реанимируя забытые опусы: «Два голубя» Луи Меранта на музыку Андре Мессаже (1886) и «Праздничный вечер» Лео Стаатса на музыку из балета Лео Делиба «Ручей» (1925). Оба балета еще не видели российской сцены, да и имена хореографов известны разве что специалистам, так что премьеру в Самаре можно считать событием особо значимым, даже историческим.

В обход хронологии спектакль открыл «Праздничный вечер», созданный четырем десятилетиями позже балета Меранта (не трудно понять, почему). Бессюжетный, чисто танцевальный получасовой балетик послужил своего рода эпиграфом Вечера и одновременно здравицей в честь хореографии «французской выделки». Впрочем, есть тут и русский след, ведь балет был создан специально для Ольги Спесивцевой, вошедшей осенью 1924 года в труппу парижской Оперы (Гранд опера). Балерина подана как этуаль труппы, а перед центральным адажио ее даже выносят на сцену высоко поднятой на руках партнера в позе арабеска в сопровождении двух мужчин-солистов. А вокруг располагается многочисленный «антураж», обозначенный по французской традиции. Это «первые танцовщики» — трое мужчин и шесть женщин, образующие три «тройки». За ними следуют «сюжеты» — пять танцовщиц и «корифейки» — еще шесть танцовщиц. В сумме танцовщицы составляют непривычную нечетную цифру «семнадцать», благодаря чему массовые композиции, неоднократно возникающие по ходу балета, обретают изысканную красоту и всегда изумляющее разнообразие рисунков.

Каждой группе исполнителей дана возможность явить свое искусство. У женщин преобладает мелкая техника прыжков, вращений, пуантов, преимущественно в быстром темпе. Изобретательные комбинации движений, следующие одна за другой, превращают танец в подобие тончайшего кружева. И, нужно отдать должное исполнителям, они плетут это кружево мастерски — непринужденно и артистично, с ощутимым удовольствием от преодоленных трудностей. Вот одна из них: стоя в линии, танцовщицы вскакивают на пуанты и выполняют

большие батманы на экарте (шесть раз — с одной ноги и столько же — с другой). Мужчины берут реванш, чеканя на целую музыкальную фразу *entrechat six*. Их партии строятся на больших прыжках и пируэтах, а партнер балерины, как и положено этуали, парит в воздухе, охватывая полетами всю сцену.

При калейдоскопичности хореографии в структуре балета есть ясная логика, основанная на системе контрастов, т. е. узаконенной многолетней практикой форме гран па. За поочередным антре всех участников следуют три медленные части, затем — небольшие вариации и общая бравурная кода. Поскольку в балете представлен праздничный вечер, то и финал решен в звонком мажоре. Кульминацией коды и всего балета становятся взлеты всех участников в гран жете, завершаемые феерическим воздушным «прочесом».

В программке названы все исполнители балета, заслуживающие самой высокой оценки. Назовем этуалей двух составов: Ксения Овчинникова и Педро Сеара и Наталья Клейменова и Сергей Купцов.

Раритетом является и балет «Два голубя», навеянный одноименной басней Жана Лафонтена (русский вариант принадлежит Ивану Крылову). Либреттисты Анри Ренье и Луи Мерант заменили голубей живыми людьми (молодой парой), но суть осталась прежней. Крылов ее выразил так:

*«Что б ни сулило вам воображенье ваше;
Но, верьте, той земли не сыщите вы краше,
Где ваша милая, иль где живет ваш друг» [3].*

В балете юноша Пепио, томимый жаждой приключений, покидает свою невесту Гурули и уходит с цыганским табором, где ему приглянулась королева цыган красавица Джали. Добросердечная цыганка соглашается помочь Гурули вернуть жениха. С помощью главы табора Зарифи они обрушивают на голову Пепио кучу бед. Без гроша в кармане, пристыженный и смиренный, он возвращается к простившей его невесте.

В спектакле центральная сюжетная нить обросла множеством подробностей и разнообразных танцев — классических и характерных. При этом Бурлака превратил два действия в три картины одного акта, чем несколько затруднил восприятие балета. Зато для артистов (солистов и кордебалета) здесь есть что поиграть и потанцевать. По приблизительному подсчету, в постановке — не меньше шести адажио героев (дуэты, трио, солисты с кордебалетом), около одиннадцати (!) вариаций и соло, четыре массовых характерных танца, три — классических, включая общие коды. Это хореографическое изобилие являет бесконечное разнообразие танцевальных комбинаций, рисунков, пластических красок.

Отметим главные «изюминки». В первом дуэте главных героев они, изображая летающих голубей, почти не прикасаются друг к другу, а в финале воркуют, целуясь носами-«клювами». В адажио Гурули с подругами фигурируют

длинные цветочные гирлянды. Держась за них, балерина, стоя на пуанте в позе аттитюд, медленно поворачивается, поражая нерушимым равновесием. В другом адажио Гурули в образе цыганки танцует в окружении четырех цыганок (классички) и четырех цыган. Можно без конца любоваться все новыми сочетаниями их фигур, их танцевальными пассажами, отвлекающими на время от центральной пары героев. Но когда Гурули, поддержанная цыганом Зарифи, стоя на бубне, совершает *tour lent*, а затем повторяет его уже в «воздухе», зал разражается овацией. Эффектный трюк «срежиссирован» просто. Два партнера-цыгана опускаются на колени и кладут на колени бубен. Два других партнера, держа за руки балерину, поднимают ее на бубен. Живой «пьедестал» скрывают от глаз зрителей поварята с бубнами, примостившиеся перед группой.

На сегодняшний взгляд необычно и участие обеих (Гурули и Джали) героинь в массовом характерном номере, где они танцуют в туфлях на каблуках. Вообще, танцы цыган по лексике больше похожи на венгерские, а первый танец и вовсе является мазуркой. По контрасту с затейливыми классическими ансамблями, массовые характерные номера по композиции элементарны: прямоугольник в несколько линий. Зато лексика привлекает своей непохожестью на традиционную отечественную. К примеру, танцовщики несколько раз подряд выполняют широкий флик-фляк вперед и назад с сокращенной стопой, а различные удары в ладоши — со звонким хлопком.

Нужно ли говорить, что оба балета полезны для исполнителей, а для публики, помимо хореографии, интересны еще и зрелищностью? «Праздничный вечер» идет при свете канделябров на фоне роскошного дворца (художник Александр Костюченко). Вечерние сумерки выгодно оттеняют белые одежды танцовщиков, притом платья женщин с поясом на талии и пышным бантом сзади (костюмы — Иван Складчиков) в точности повторяют платья танцовщиц с полотен Дега, запечатлевших балетный класс в парижской Опера под руководством самого Луи Меранта. В балете «Два голубя» великолепие интерьеров (художник Андрей Войтенко) соперничает с красочностью костюмов (художник Наталья Земалиндинова). Приятный сюрприз для зрителей — сцена грозы, разрежающая нескончаемый поток танцев. Художником по свету выступил сам Бурлака.

С непривычной и совсем не простой хореографией труппа (и солисты, и кордебалет) справилась вполне достойно. В двух составах главные роли исполнили: Гурули — прима Лаура Васконселос и впервые танцующая столь ответственную партию Полина Марушина; Джали — Манаэ Банно и Полина Чеховских; Пепио — Энтони Остин и Денис Мазанов; Зарифи — Максим Маренин и Александр Мазуренко. Не смущаясь искусственностью сюжета, артисты наделили героев подлинными чувствами, а где нужно — и острой характерностью.

Богатству впечатлений во многом способствует музыка — практически не известная партитура Мессаже «Два голубя» и фрагменты из забытого

балета Делиба «Ручей». Современники Мессаже сразу оценили его сочинение, почерк композитора называли каллиграфическим, стиль его партитуры, «полной мудрости и веселья», — элегантным, а оркестровку — «блестящей и легкой». Балет признали «очаровательным во всех отношениях» (цитирую научно обстоятельный, богато иллюстрированный буклет, по традиции театра подготовленный к премьере).

Оркестр театра под руководством дирижера-постановщика Евгения Хохлова и дирижера Алишера Бабаева подарил новую жизнь забытым партитурам. Дотошные репетиторы добились высокого качества исполнения балетов. А лаврами победителя следовало бы увенчать инициатора постановки Юрия Бурлаку. Неутомимый собиратель, пропагандист и уникальный знаток старинной хореографии отыскал, любовно отредактировал и подновил старинные спектакли, в очередной раз пополнив коллекцию балетных раритетов на радость артистам и зрителям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алессандро Каггеджи [Электронный ресурс]. URL: <https://royaltalent.pro/kaggedzhi-alessandro/> (дата обращения: 29.07.2024).
2. «Иллюзия любви»: буклет. Минск. Bolshoibelatus. 2023.
3. Крылов И. А. Басня «Два голубя» [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/basnya-dva-golubya/> (дата обращения: 29.07.2024).

REFERENCES

1. Alessandro Kaggedzhi [Elektronnyj resurs]. URL: <https://royaltalent.pro/kaggedzhi-alessandro/> (data obrashcheniya: 29.07.2024).
2. «Illyuziya lyubvi»: buklet. Minsk. Bolshoibelatus. 2023.
3. Krylov I. A. Basnya «Dva golubya» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/basnya-dva-golubya/> (data obrashcheniya: 29.07.2024).

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. of the Choreographer Education Chair; rozanova5491@mail.ru

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ РОЗАНОВОЙ О. И.



Сцена из балета «Праздничный вечер».
Этуаль — Ксения Овчинникова,
Первый танцовщик — Педро Сиара.
Фото — Александр Крылов



Сцена из балета «Праздничный вечер».
Этуаль — Ксения Овчинникова,
Первый танцовщик — Педро Сиара.
Фото — Александр Крылов



Сцена из балета «Праздничный вечер».
Сюжет-Лаура Васконселос.
Фото — Александр Крылов



Сцена из балета «Праздничный вечер».
Фото — Александр Крылов



Сцена из 1 акта балета «Два голубя».
Гурули — Полина Марушина.
Фото — Александр Крылов



Адажио из 2 акта балета «Два голубя».
Гурули — Полина Марушина,
Зарифи — Александр Мазуренко.
Фото — Александр Крылов



Адажио из 2 акта балета «Два голубя».
Гурули — Полина Марушина,
Зарифи — Александр Мазуренко.
Фото — Александр Крылов



Дуэт из 2 акта балета «Два голубя».
Гурули — Полина Марушина,
Пепио — Энтони Остин.
Фото — Александр Крылов



Вальс из 2 акта балета «Два голубя».
Джали — Полина Чеховских.
Фото — Александр Крылов

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 001.2+781.1+82.01/09

“WITHOUT SETTING BOUNDARIES BETWEEN MELODY OF VERSE
AND THE ONE OF MUSIC”:
THE CONCEPT OF “SOUNDING SUBSTANCE” BY BORIS ASAFIEV
AND RESEARCH OF THE “LIVING WORD”¹

*Bukina T. V.*¹

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

The given article focuses on a concept of “sounding substance” by Boris Asafiev, which occupied a significant place in his theoretical heritage of post-revolutionary period. In the view of the researcher, the sounding substance accumulated the key communicative, dynamic, and semantic parameters of music that constituted its “anthropological” dimension: the organic consistency of the structure, fluidity, sensory tangibility, invocatory and suggestive features. The author puts forward a hypothesis that the given concept was largely affected by research of oral speech intonation carried out in the early 20th century under the aegis of so-called “Ohrenphilologie” (“auditory philology”). An important factor of such impact were Asafiev’s close contacts with philologists from the Institute of the Live Word, one of the leading platforms of the Ohrenphilologie in Russia of the 1910–20s. The paper establishes continuity between ideas of the specialists in Ohrenphilologie Sergey Bernstein, Boris Eichenbaum, and Victor Shklovsky on the one hand, and the concept of the sounding substance on the other.

Keywords: Russian musicology of the 1920s, Boris Asafiev, “sounding substance”, Ohrenphilologie.

¹ The article is prepared on the base of the research carried out with a grant support of The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, the University of Helsinki (2021–2022).

«НЕ СТАВЯ ГРАНЕЙ МЕЖДУ МЕЛОДИКОЙ СТИХА И МЕЛОДИЕЙ
МУЗЫКИ»: КОНЦЕПЦИЯ «ЗВУЧАЩЕГО ВЕЩЕСТВА»
Б. В. АСАФЬЕВА И ИССЛЕДОВАНИЯ «ЖИВОГО СЛОВА»

*Букина Т. В.*¹

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

В центре внимания настоящей статьи находится концепция «звучащего вещества» Б. В. Асафьева, занимавшая заметное место в его теоретическом наследии послереволюционных лет. В представлении исследователя, звучащее вещество аккумулирует в себе ключевые коммуникативные, динамические и семантические параметры музыки, составляющие ее «антропологическое» измерение: органическую системность устройства, текучесть, сенсорную конкретность, инвокационные и суггестивные свойства. В работе высказывается гипотеза, что на становление рассматриваемой концепции оказали воздействие исследования устной речевой интонации, проводимые в начале XX века под эгидой так называемой «слуховой филологии». Важным фактором такого влияния послужили для Асафьева его тесные контакты с сотрудниками петроградского Института живого слова, который был на рубеже 1910–20-х годов одной из главных площадок развития «слуховой филологии» в России. В статье устанавливается преемственность между идеями специалистов в области «живого слова» С. Н. Бернштейна, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, с одной стороны, и концепцией звучащего вещества — с другой.

Ключевые слова: российское музыковедение 1920-х годов, Б. В. Асафьев, «звучащее вещество», «слуховая филология».

In the history of the Russian musicology, post-revolutionary years designated a remarkable period of institutionalization: after its introduction in the early 1920s into research institutes and conservatories, it received an official status of academic discipline and a powerful impulse to development. The initiators of the budding musicology were deliberately building it as if “from a clean slate” and considered their field in the vein of the “trading zone” (if to apply a term of Peter Galison)² trying to engage it in an actual scholarly and even scientific discourse of the time.

² The term “trading zones” was introduced by an American historian of science Peter Galison: the latter called so crossings of several autonomous scientific and extra-scientific subcultures. In his opinion, in such zones, growth of a new knowledge goes on especially rapidly and intense [1].

Such a position of the “neophytes”, consciously cultivated by the specialists, in many cases allowed them problematize unexpected analogies and connections in their object — a widely understood musical realm. As one of illustrative examples of that, one can consider a concept of the “sounding substance” by Boris Asafiev, which contemplated music within a broad context of mental and sensory — predominantly auditory — human experience.

Since his very first steps in musicology, Asafiev was deeply involved in search for anthropological dimension of music — an observation of its emotional, semantic, and communicative parameters, reflection upon the process of reception of music and upon the tools of its psychophysiological impact on hearer. All these aspects were accumulated for him in a phenomenon of **sounding substance**, a category that was introduced by Asafiev and occupied a significant place in his works of the 1920s. In addition to two articles, directly devoted to this category [2; 3]³, it appears in the majority of his texts of that time in theory and history of music, methodology of musical study, musical criticism and pedagogics. Asafiev regarded the sounding substance as a phenomenon at the sources of sound communication, a special form in which surrounding world represents itself to human’s active hearing. Arising in the course of involuntary “objectification” of sounds of the world by human conscience, the sounding substance does not yet constitute music as itself, but forms a breeding ground for creation of music, a matter that lives in mind in a form of a moving stream of meaningful sounds. Composers’ works keep in touch with the sounding substance through such their characteristics as an organic coherence of organization, fluidity, and capability for growth of their music material (the “symphonism”, by Asafiev’s own term), sensory concreteness, invocatory and suggestive qualities that produce an effect of involving of hearer in the stream of music. All these features are inherent in music prematurely in its live sounding and provide its focus on the listener.

To analyze such aspects the musicologist could not use an equipment of traditional theory of music, which primarily focused on static parameters of music, recorded in writing. In the meantime, in literary studies an adjoined research field had begun to develop as early as in pre-revolutionary years. An impetus for that was given by spreading in Russia of ideas of “**Sprech- und Ohrenphilologie**” (“the oral and auditory philology”) by a German linguist Eduard Sievers, to which the members of the OPOJAZ group Boris Eichenbaum, Vladimir and Viktor Shklovsky made a remarkable contribution. Later on, researches inspired by them concentrated mostly at the Institute of the Live Word in Petrograd (ILW). Meaning by the “live” word a sounding word, the Institute research fellows scrutinized oral speech

³ I. Glebov (Igor Glebov) was a pseudonym of Asafiev in his academic publications of the 1920s.

in its real utterance and effect on hearer, paying a particular attention to various kinds of declamation (poetic, dramatic, oratory), everyday speaking practice, and folk recitation. The Institute possessed a special laboratory of sound recording where scholars of many specialties – from linguists and art critics to psychologists, physicians, speech therapists, and radio technicians – collaborated in their study of oral intonation. For the philologists working there, the key matter of interest were sound aspects of art word – poetic and prosaic speech.

In the early 1920s, Asafiev too participated in ILW endeavor, though his personal contacts with literary researchers had probably started even earlier: since 1919, he collaborated with Viktor Shklovsky at the editorial board of a newspaper "The Life of Art" which at that time was in effect functioning as a publishing platform for the OPOJAZ members⁴. One of the title research papers in the Russian "Ohrenphilologie", a monograph by Boris Eichenbaum "The Melody of the Russian Lyric Verse" prepared for publication in 1921 contained several references to Asafiev and even mentioned that the latter "shared his observations" with the author upon musical material [5, p. 455, footnote]. Hence, the scholars had happened to discuss this work in person at the very stage of its elaboration. In the same pre-revolutionary five-year period, the musicologist himself was working at a research topic in poetry studies. Throughout those years, he created voluminous articles "Afanasy Fet's Auditory Perception of the World", "Dante and Music", "At the Sources of Life (to the Memory of Pushkin)", "The Vision of the World in the Spirit of Music (Alexander Blok's Poetry)", "Verses in Russian Music. Romances by Nikolai Medtner to Pushkin's Lyrics" as well as a methodical guideline "Russian Poetry in Russian Music". At one time Asafiev intended to include these texts in a monograph on relations between music and poetry he was pondering on in the early 1920s, but the project remained unfulfilled.

Anyway, such a persistent turn of the musicologist to analysis of poetry testifies to a particular significance of this subject to him in the period under question; and it is very likely that its coincidence with the stage of the most intensive work of Asafiev at the concept of the sounding substance was not an accident. Indeed, many facts indicate that among diverse research directions at ILW poetry studies produced the strongest effect on this concept⁵. The content of Asafiev's articles on poetry provides a glimpse into the reasons of his research interest in this kind of literary art. The musicologist regarded music and poetry as arts intimately kindred by virtue of their common sound essence. He admitted that at times he was able to "comprehend melos of poetry almost in tune with that of music, or, in other words, without setting

⁴ On Shklovsky's work at the newspaper see: [4].

⁵ As well, as works by Vsevolod Vsevolodsky-Gerngross on speech intonation. See: [6, p. 123–128].

boundaries between melody of verse and the one of music, to hear sinning tension and duration of verbal texture filled at every given instant and chained at every particular moment with the preceding one" [7, p. 9]. In Asafiev's view, in comparison with other kinds of fiction, it is poetry where musical principle presents itself the most comprehensively and determines many aspects of impact. Undertaking analysis of poetry, Asafiev stated that many poets possess a keen musical feeling comparable with a hearing of composers, and are equally sensitive to musical substance poured in the world, the substance they in various ways imprint into their lyrics⁶. Perceiving the world through listening, poetry, as well as music, deals with sounding substance: the both arts imply a process of symphonic formation and a melodious quality. However, their tools are different: whereas music surpasses poetry in sonorous nuances, poets contrary to musicians operate with a conceptually definite word. In this regard, the musicologist concluded, various aspects of sounding substance are more available for scrutiny in poetry where they are subject to verbal objectification.

The study of Asafiev's musicological concepts within the context of history of ideas, though being an extremely exiting task, at the same time poses serious, sometimes almost insurmountable difficulties for the researcher. One of such complications results from a regrettable "stinginess" of his references, which in most cases are far from covering the full range of sources guided the musicologist⁷. The same situation is the case with regard to "Ohrenphilologie": its diverse refractions in the musicologist's works of the 1920s are, as a rule, not amply supplied with references and require a special reconstruction. In the meantime, an impressive number of the arising analogies does not let chalk them up to occasional coincidents, especially given the facts of Asafiev's close communication and cooperation with ILW research fellows in the period under question. The undoubted connection of such analogies with his key concepts of those years encourages reconstructing as a complete network of them in his legacy as possible. As a step towards

⁶ Asafiev presented the most detailed argument on this matter in his work: [8]. See also: [7; 9].

⁷ There might have been several reasons for that. The first one was a young age of Russian musicology, which at that time had not yet formed regulatory requirements to academic writing. The second reason could be Asafiev's personal manner of writing which evidently gravitated towards essay practice. In his autobiographical documents and letters, he more than once mentioned his habit to write texts "in one gulp", following a freely flowing stream of his thought. For instance, in September 1925, he wrote to Roman Gruber: "What is to be done: when I write or speak, I feel a creative process, and then positively everything falls out of my memory: book titles, authors, pages etc. Vice versa, they pop up like landmarks only if I lose my way" [10]. Finally, additional adjustments seem to arise from political circumstances in Russia of that period, such as recurrent aggravation of persecution against authors or entire research directions that for one or another reason did not satisfy the current ideological trend. As is well known, Asafiev was extremely sensible to political course and carefully avoided in his texts any potentially compromising allusion.

unfolding of this large-scale topic, one may regard the article under consideration, which focuses on multiple resonances between poetry researches at ILW and Asafiev's concept of sounding substance.

In general, the development of research of "the live word" in Russia followed two main directions. The first one, represented, in particular, by Sergey Bernstein, studied word in its real sound actualization, working with sound recordings of oral speech and declamation. At a time of his work at ILW Bernstein specialized primarily on author's declamation of poetry regarding it as an autonomous art, not only rather independent of versification itself, but also different from it in terms of material. Whereas a poet, he claimed, operates in his work with phonemes, which present a conventional substrate of sound, a reciter deals with real sounds possessing physical qualities, therefore "declamation is thoroughly material, as well as architecture or sculpture" [14, p. 39]. Bernstein sought to create a theory of declamation that would cover its specific means of expression. It is remarkable enough that when doing so, he, although unintentionally, emphasized in declamation mainly the features it had in common with music. In particular, in analysis of sound recordings he was taking into account such features as timbre characteristics of the voice, "the emphasis weight" of the word (dynamic, melodic, temporal), volume level, melodic forms of the verse (direction of melodic lines, principles of their combination, "the variations of tessitura"), division of speech stream by pauses (including the volume of declamator's breath, its regularity or intermittency), and so on⁸.

If to juxtapose means of declamation expression described by Bernstein with Asafiev's concept of sounding substance it becomes clear that they practically coincide with those characteristics of sound, unavailable to precise musical notation, which the musicologist admitted the most meaningful for music. Asafiev must also have found undoubtedly akin to his thinking the physical feeling of poetic declamation which Bernstein substantiated and repeatedly demonstrated in analysis — for instance, by his attention to a character of reciter's breathing, muscular tension during articulation, bodily experience of verse rhythm. In one of the talks the linguist delivered in 1923, he stated that listener perceive dynamic of declamation on a bodily level, through physically experienced sense of tense and relief. The same bodily sensations, in his opinion, underlie the emotional experience of verse content and even determine the very character of emotions [16]. In very similar terms, Asafiev described impact of music on human mind in which he gave a significant role to bodily-kinesthetic empathy. For instance, he drew attention to tension the listener experiences when hearing intervals uncomfortable for voice, pointed out that the length and structure of phrase is determined by natural extent

⁸ See, in particular: [15].

of singer's or instrumentalist's breath. He also stated, quite reasonable, that musical rhythm could be the most directly comprehended through bodily-kinesthetic sensations [17, p. 257]. Along with that, he insisted on the kinetic genesis of such categories as "melodic pattern", "steady tone", "mode", "mode gravity", "musical material" etc. [18, p. 200–205]. Thus, studies of art declamation carried out by Bernstein experimentally proved many of Asafiev's intuitions about sounding substance, which manifests itself both in music and in poetry.

The other direction of the "Ohrenphilologie" focused on the search for "the remnants" of oral speech in written — mostly poetic — literary genres: a vivid example of such approach in ILW became, in particular, works by Boris Eichenbaum. Eichenbaum suggested introducing auditory analysis directly into the sphere of literary poetics: he believed it could facilitate rethinking of many commonplaces of literary studies. "We often completely forget that the word itself has nothing to do with letter, that it is a live mobile activity created by voice, articulation, intonation along with gestures and mimics", — he wrote in 1918, encouraging colleagues to search for "traces of live word" in writers' legacy [19, p. 152]. Contrary to Bernstein, Eichenbaum reckoned that in particular kinds of fiction genetically related to oral utterance — poetry, first of all, — sound qualities are inherent in works primordially, regardless of the particular act of declamation. Having shown an extraordinary auditory sensitiveness, the researcher elaborated in his works analytic techniques, which enabled him to reconstruct elements of oral sound in written literary texts.

In particular, in his monograph "The Melody of the Russian Lyric Verse", he declared that in lyric poetry the leading role in organization of material belongs to musical principle, which manifests itself through syntax, rhythmic and melodic organization of stanza, and a specific tuneful intonation. The melodic principle performs many functions in poetic text: it spiritualizes the verse through separating it from common speech, forms within it "the second plan structure", and sometimes produces an additional semantic layer by transforming verbal semantics⁹. However, Eichenbaum regarded as the most important effect of the verse melody its capability to alienate reader from plot of the lyrics: in the philologist's opinion, it was a basic prerequisite for the art impact of poetry, which by no means could be reduced to empathy with the storyline [5, p. 539]. The researcher even identified a particular genre prototype of melodic system in lyric poetry, having quite reasonably pointed out its historically established relation with song and romance. Based on these connections, Eichenbaum stated, poetic text forms the respective rhythmic and melodic patterns able to produce an effect on reader relatively independent of the verbal layer.

⁹ Eichenbaum found such examples, for instance, in Lermontov's poetry. See: [5, p. 420; 431].

The experience in analysis of verse melody also affected Eichenbaum's research in the field of literary prose. It is remarkable that in this literary art, historically much more largely than poetry oriented on writing, the researcher too discovered connections with oral speech: it is through such connections, in his opinion, that the principle of play and improvisation manifests itself in literature. "Author is always an improviser by nature", he observed. "Written culture forces him to choose, perpetuate, process, but all the more willingly he strives to preserve at least an illusion of free improvisation" [19, p. 154]. In terms of communication, improvisation noticeably enlivens the narrative and as if turns it toward reader who becomes an observer and a partner of the creative process unfolding right before his eyes. In Eichenbaum's view, the spirit of improvisation penetrates into written prosaic text through **oral tale forms**: he meant by the latter multiple kinds of narrative prose, which create "an illusion of oral speech of the narrator" [20, p. 413]. Apart from a special "oral" syntax and composition plan, the tale is characterized by a peculiar, almost physiologically concrete "tangibility of word" achieved via various mimic and articulatory "gestures", elements of "abstruse language", play on words and other techniques, which emphasize in the word its sound aspect. Such methods, the researcher believed, aim at returning the reader to sensory experience of word inherent in oral speech.

One may assume that Eichenbaum's approach was akin to Asafiev's one because of the very intention of the philologist to "hear" literary text, the recognition of significance of auditory component in prose – the practice, which, according to generally accepted view, had pretty much detached itself from its bygone connections with music over the last ages. It is also very likely that Asafiev took interest in the philologist's techniques of reconstruction of sound effects in written texts – in relation to music, he elaborated a similar approach revealing in composer's works "idioms" of oral tradition. For example, in his monograph "The Symphonic Etudes" (1922) he discovered the improvisational method in a work by Alexander Dargomyzhsky. "This seems to me the best characteristic of "The Stone Guest" by Dargomyzhsky: it is an improvisation, the magnificent, concise, swift, free musical uttering that does not fit into the scheme and flexibly follows the verse... In this case, there can be no question of either a rigid construction or a formal, strictly logical development. All organically harmonious sound combinations are achieved by colorful use of timbre and nuances of human voice, beyond any concern about schematic construction" [21, p. 30–31].

The role Asafiev attached to bodily sensations in musical impact has already been mentioned in this paper. It is tellingly enough that he associated the greatest intensity of emotional and bodily empathy with perception of oral practice – the improvisational music of folk tradition. "In singing, in this marvelous legacy of ancient times, the invoking, spontaneous hypnotizing aspect of music entirely manifests itself ... In singing we feel life through breathing..., we breathe in unison, in accordance

with an irregular rhythm of nature,” he wrote, for example, in 1918 [22, p. 1]. Such ideas corresponded to Eichenbaum’s observations on the oral tale forms. Equally informative Asafiev might have probably found many of the philologist’s ideas in the field of sound pragmatics of verse — in particular, his hypothesis about ability of its melodic system to communicate hidden meanings of the text over its verbal semantics. In his work “The Speech Intonation” prepared for publication in 1925, Asafiev paid a particular attention to how various, sometimes rather subtle, emotional nuances are modeled in melody of opera recitative: “question-curiosity”, “question-reflection”, “question-irony”, “question-astonishment mixed with contempt”, “rapture”, “command”, “horror” etc. [23, p. 8–18].

In his striving for figurative and sensually concrete perception of written literary text, Eichenbaum also in many ways converged with a concept of “resurrection of word” by Victor Shklovsky suggested in his article of the same name as early as in 1914. For Shklovsky, such “resurrection of word” meant a recovery of its primordial sensual and figurative sense it was amply endowed with at its birth. Over time, nevertheless, when getting a part of everyday lexis, words become gradually reduced to abstract notions, “algebraic signs”, which people habitually recognize but do not experience. To give back to the word its figurative sense, make it tangible again, one should break down the inertia of using it: this can be achieved through placing it into non-habitual context. One may, for instance, use the word in a way of metaphor, supply it with an unexpected epithet or utter it in a singing voice: in his later publication (1917), Shklovsky called this technique a **“defamiliarization”**. However, he continued, such defamiliarization leads not only to a new empathy with the concrete word, but also to “a resurrection of things”, a new discovery of reality in all its sensual entirety [24, p. 40; 25, p. 63]. From this point of view, every poetry in some respects defamiliarizes word by subjection it to melody and rhythm of verse, and a psychological consequence of that is an esthetic catharsis its reader experiences. A phenomenon of the same kind subjectively felt as a mysterious revelation, epiphany, noted Shklovsky, is the case in religious cult, not least due to psalmody, a peculiar melodious manner of pronouncing the sacred text.

An effect similar to “the resurrection of things”, Asafiev described in relation to invoking qualities of sounding substance, which, quite like “the resurrected word”, plunges listener into the current moment and returns him to intense emotional and sensory experience of music and reality. For instance, the musicologist believed that oral musical tradition was able to synchronize body with rhythm of nature, introduce a man to special mental states and sacred knowledge. “Even in its primitive stage, in intonation of spell, in recitation of rhapsodes or teachers of tradition,” Asafiev noted, “the very manner of intoning and the very consciousness that this and that ought to be uttered in a singing voice, with a sacred awe, implies a lyric, vocal, melodious principle. And a human being when following it as if becomes consecrated

by attaching their voice to the voice of the cosmos" [26, p. 60]. Thus, the exposure to sounding substance makes one keenly and intensely experience a moment of harmony with one's own body, nature, and the universe.

Applying a contemporary term, one may conclude that the ILW members contemplated literary word within a broad range of its discursive manifestations: they associated it mainly with intonation component the word obtains in oral use. Following different ways in their reasoning, the researches converged on the idea that poetic word becomes "live", that is, socially and artistically effective, through musical principle inherent in oral speech intonation. Among a great variety of means of musical expression, the chief matter of their interest became so-called "non-specific means", which were not subject to precise notation and the most entirely unfolded their qualities in a real auditory practice. These were those very qualities, Afafiev quite reasonably found constitutive for musical sounding substance: syncretic parameters on the boundary between music and speech, the most saturated with semantics and expression. No wonder that the observations carried out by specialists "at the other side" of this boundary served as an important guideline for Asafiev's pursuit. It is noteworthy that in Russian humanities the phenomenon of oral intonation, which became accessible for study after invention of sound recording, attracted at first not as much musicologists' as philologists' attention. Therefore, when Asafiev turned to the concept of sounding substance, it was the latter who could offer him effective methods for his research. Asafiev's works provide a glimpse into how a few years later the musicologist employed these research interests to work out his other extremely influential concepts. One of them, "the music of oral tradition", had a great impact on the following generations of Soviet ethnomusicologists. The other one, "the intonation vocabulary of the epoch", formed the basis of historical research, having enabled the musicologist to insist on correlations between speech intoning inherent in a particular culture or generation and its musical language.

LITERATURE / REFERENCES

1. Galison P. Trading Zone: Coordinating Action and Belief // The Science Studies Reader / Biagioli M. (ed.). New York and London: Routledge, 1999. P. 137–160.
2. Glebov I. Process Oformleniya Zvuchashchego Veshchestva [The Process of Formation of the Sounding Substance] / Glebov I. (ed.). // De Musica. The Collection of Articles. Petrograd: The State Philharmonic Publ. 1923. P. 144–164 (in Russian).
3. Glebov I. (Asafiev B. V.) Stroenie Veshchestva i Kristallizatsiia (Formoobrazovaniia) v Muzyke. Issledovanie. [The Structure of Substance and the Crystallization (of Formation) in Music. A Research]. The Publication and comments by T. V. Bukina // Vremennik Zubovskogo Instituta. [The Annals of the Zubovsky Institute]. 2023. No 3. P. 198–211 (in Russian).

4. *Pil'shchikov V. A., Ustinov A. B.* Debyut Viktora Shklovskogo v Moskovskom Lingvisticheskom Kruzhke: ot «Istorii Romana» k «Razvertyvaniyu Syuzheta» [Victor Shklovsky's Debut at the Moscow Linguistic Society: from "History of Novel" to "Unfolding of the Plot" // *Literaturnyj Fakt* [The Literary Fact]. 2018. No 9. P. 320–321 (in Russian). DOI: 10.22455/2541-8297-2018-9-314-334.
5. *Eichenbaum B. M.* Melodika Russkogo Liricheskogo Stiha [The Melody of the Russian Lyric Verse] // *Ejhenbaum B. M. O Poezii* [On Poetry]. L.: Sov. pisatel' Publ. 1969. P. 327–511 (in Russian).
6. *Bukina T. V.* Idei «Sluhovoj Filologii» v Stanovlenii Otechestvennogo Teoreticheskogo Muzykoznaniya 1920-h Godov: B. V. Asaf'ev i Issledovateli «Zhivogo Slova» [The Ideas of the "Ohrenphilologie" in Establishment of the Russian Theoretical Musicology of the 1920s: Boris Asafiev and the Researchers of the "Live Word"] // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Research]. 2023. No 3 (52). P. 116–132 (in Russian). DOI: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2023_3_116.
7. *Glebov I.* (Asafiev B. V.) Videnie mira v duhe muzyki (Poeziya A. Bloka) [The Vision of the World in the Spirit of Music (Alexander Blok's Poetry)] / Elik M (ed.). // *Blok i muzyka* [Alexander Blok and Music]: The Collection of Articles. M., L.: Soviet Composer Publ., 1972. P. 8–57 (in Russian).
8. *Glebov I.* (Asafiev, B.V.) Afanasy Fet v sluhovom vospriyatii mira [Afanasy Fet's Auditory Perception of the World]. The Publication and comments by T. V. Bukina (in print) // *Slovesnost i istoria* [Texts and History]. 2025. № 1. (in Russian).
9. *Glebov I.* Dante i Muzyka [Dante and Music] // Dante Alighieri. 1321–1921. Pg.: Philharmonic Publ. 1921. P. 3–50 (in Russian).
10. Otdel dokumentov i lichnyh arhivov Rossijskogo nacional'nogo muzeya muzyki [The Department of documents and private archives] // Russian National Museum of Music (RNMM). Fund 285 (Gruber R. I.). No. 838. Asafiev B. V. Pis'mo k R. I. Gruberu (20 sentyabrya 1925) [Asafiev's letter to R. I. Gruber (September 20, 1925)]. 3 folios with reverses. Autograph.
11. *Orlova E. M.* Intonacionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o specifikke muzykal'nogo myshleniya. Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost' [The Intonation Theory by Boris Asafiev as a Study of a Specificity of Musical Mind. The History. The Establishment. The Essence]. M: Muzyka Publ. 1984. 302 p. (in Russian).
12. *Kohn Ju. G.* Asaf'ev i Tynyanov [Asafiev and Tynyanov] // B. V. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura [B.V. Asaf'ev and the Soviet Musical Culture]. The Collection of Articles. M.: Soviet Composer Publ. 1986. P. 77–84 (in Russian).
13. *Viljanen E.* The Problem of "the Modern" and "Tradition": Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) // *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Finland: Hermes Oy, 2016. 670 p.

14. *Bernstein S. I.* (). *Stih i Deklamaciya* [Verse and Declamation] / Shcherba L. V. (ed.). *Russkaya rech'* [The Russian Speech]. Collections. A New Series. Vol. 1. L.: Academia Publ., 1927. P. 7–41 (in Russian).
15. *Bernstein S. I.* *Golos Bloka* [Blok's Voice] // *Blokovskij sbornik – II*. [Blok Collection – II]: Proceedings of the Second Scholarly Conference devoted to the study of the life and work of A.A. Blok. Tartu State University Publ. 1972. P. 454–525 (in Russian).
16. *Bernstein S. I.* (). *Esteticheskie Predposylki Teorii Deklamatsii* [Aesthetic Prerequisites of the Theory of Declamation] // *Poetika. Vremennik Slovesnogo Otdela Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv* [Poetics. The Annals of the Verbal Arts Department of the State Institute for Art History]. Vol. III. L.: Academia Publ., 1927. P. 25–44 (in Russian).
17. *Glebov B.* *Kniga o Stravinskom* [The Book on Stravinsky]. L.: Triton Publ., 1929. 399 p. (in Russian).
18. *Asafiev B. V.* *Muzykal'naya Forma kak Process*. [Musical Form as a Process]. Vol. 1; 2. L.: Music Publ., 1971. 376 p. (in Russian).
19. *Eichenbaum B. M.* *Illyuziya Skaza* [The Illusion of Tale] / *Ejhenbaum B. M.* *Skvoz' Literaturu / Voprosy Poetiki. Neperiodicheskaya Seriya, Izdavaemaya Razryadom Istorii Slovesnyh Iskusstv* [Through Literature] // *The Issues of Poetics. The Non-periodic Series Issued by Department of History of Verbal Arts*. Vol. 4. L.: Academia Publ., 1924. P. 152–156 (in Russian).
20. *Eichenbaum B. M.* *Leskov i sovremennaya proza* [Leskov and the Contemporary Prose] // *Eichenbaum B. M. O literature. Raboty raznyh let* [On Literature. The Works of Different Years]. M.: Soviet Writer Publ., 1987. P. 409–424 (in Russian).
21. *Asafiev B. V.* *Simfonicheskie Etyudy* [The Symphonic Etudes] // *Classics. Russian Musicology of the 20th century*. M.: Composer Publ., 2008. 307 p. (in Russian).
22. *Glebov B.* *O Pesne i Pesennosti (po Povodu Vystuplenij Shalyapina v Mariinskom Teatre)* [On Song and Singing. In Regard to Shalyapin's Concerts at the Maryinsky Theatre] // *Zhizn' Iskusstva* [The Life of Art]. 1918. No 37 (14.12). P. 1–2 (in Russian).
23. *Asafiev B. V.* *Recheyaya intonaciya* [The Speech Intonation]. M., L.: Music Publ., 1965. 135 p. (in Russian).
24. *Shklovsky V. B.* *Voskreshenie Slova* [The Resurrection of the Word] // *Shklovsky V. B. Gamburgskij schet: Stat'i – Vospominaniya – Esse (1914–1933)* [Hamburg Account: Articles – Memoirs – Essays (1914–1933)]. M.: Soviet Writer Publ., 1990. P. 36–42 (in Russian).
25. *Shklovsky V. B.* *Iskusstvo kak Priem* [The Art as a Technique] // *Shklovsky V. B. Gamburgskij Schet: Stat'i – Vospominaniya – Esse (1914–1933)* [Hamburg Account: Articles – Memoirs – Essays (1914–1933)]. M.: Soviet Writer Publ., 1990. P. 68–82 (in Russian).

26. *Glebov I. Puti v Budushchee* [The Paths to the Future] / Glebov I., Suvchinsky P. P. (ed.) // *Melos. Knigi o Muzyke* [Melos. The Books on Music]. Vol. 2. Pg.: State Typography, 1918. P. 50–96 (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц.; tbukina2002@mail.ru
ORCID 0000-0001-6267-2775

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; tbukina2002@mail.ru
ORCID 0000-0001-6267-2775

УДК 7.071.2+786.6

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ: ГОДЫ ОТРОЧЕСТВА В ОРДРУФЕ

*Даль Н. В.*¹

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

Статья посвящена малоизученному периоду жизни Иоганна Себастьяна Баха — отрочеству, прожитому в городке Ордруф (Ohrdruf) с начала 1695 до 15 марта 1700 года, времени осознанного развития его способностей, с целью разгадки тайны трех столетий: поиску того, кого неоспоримо можно будет называть учителем музыкального гения. В публикации представлены новые знания — результаты целенаправленных аналитических исследований малоизвестных и ранее не публиковавшихся материалов закрытого архива замка Эренштайн, музея замка Эренштайн, материалов церковной истории и исторических локальных актов, обнаруженных в Ордруфе.

Документально подтверждены факты, опровергающие устоявшееся в баховедении мнение, что учителем игры на органе Себастьяна в Ордруфе был его старший брат Иоганн Кристоф Бах, так как и сам органист Кристоф был лишен возможности играть из-за бесконечных ремонтов инструмента в течение всех пяти лет проживания Иоганна Себастьяна Баха в Ордруфе.

Предложено откорректировать хронологию баховских хоральных прелюдий и утверждение К. Вольфа о том, что Иоганн Себастьян Бах сочинил во время проживания в Ордруфе 36 хоральных прелюдий для органа: BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120.

Опубликованы документы, доказывающие, что Иоганн Себастьян Бах, проявляя особые способности к наукам, все пять лет успешно осваивал полную программу общего образования, содержащую шестнадцать дисциплин (включая из музыкальных занятий только хоровое пение) в престижном лицее графов фон Гляйхен в замке Эренштайн.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, Иоганн Кристоф Бах (1671–1721), орган, Lyseo Ordruviensi, Ордруф, церковь Святого Михаила в Ордруфе, замок Эренштайн, графы фон Гляйхен.

JOHANN SEBASTIAN BACH: EDUCATION IN OHRDRUF

*Dahl N. V.*¹

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

The article considers a scantily explored period in the life of Johann Sebastian Bach: his adolescence, which he lived in the town of Ohrdruf from the beginning of 1695 to March 15, 1700. This period is important for understanding the process of development of his skills and is considered in continuation of the theme of a hundred-years search for the person or the persons who can undeniably be called the teacher or the teachers of the genius.

In the context of new knowledge obtained as a result of the integration of purposefully analyzed museum documents along with the documents from the closed archive of Ehrenstein Castle, and church history materials collected by members of local societies, it has been established the following:

Johann Sebastian Bach did not learn to play the organ from his elder brother, organist Christoph, since during this entire Ohrdruf period Christoph himself was deprived of the opportunity to play it due to lengthy repairs to the instrument.

Johann Sebastian Bach, therefore, could not have composed 36 chorale preludes for organ during these years, namely BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120.

Over the course of five years, Johann Sebastian Bach, showing special abilities for science, successfully mastered the full program of general education at the prestigious Lyceum of Counts von Gleichen in Ehrenstein Castle, which contained sixteen disciplines, but from music, it included only choral singing.

The given facts can become the basis for correcting the provisions that have developed in modern Bach studies, including the chronology of Bach's chorale preludes.

Keywords: Johan Sebastian Bach, Johann Christoph Bach (1671–1721), organ, Lyceo Ordruviensi, Ohrdruf, church of St. Michael in Ohrdraf, Ehrenstein Castle, Counts von Gleichen.

Более трех столетий мир восхищается непревзойденной музыкой Иоганна Себастьяна Баха. Но источник, вдохнувший в него знания, развивший его музыкальные способности, скрыт от нас до сих пор. Скудные сведения об образовании Баха компенсируются множеством разнообразных противоречивых, порой необъяснимых версий о его учителях и содержании его обучения.

Факты, обросшие вымыслом, стали известны автору данной статьи в процессе исследований, проводимых при изучении музыкальных наук и музыкальной педагогики (Musikwissenschaft und Musikpädagogik) в Высшей школе музыки, театра и СМИ Ганновера (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover), в ходе работы с архивными материалами по истории музыкального образования Германии. Важностью верифицирования соответствия описаний действительности мотивирован проведенный научный поиск.

Логичным стал анализ архивных документов, относящихся к отрочеству Себастьяна с неполных 10 до 15 лет. Об этом периоде жизни И. С. Баха, прожитом в городке Ордруф (Ohrdruf) с начала 1695 до 15 марта 1700 года, как в русскоязычной литературе, так и в немецкоязычной написано множество вызывающих вопросы повествований.

В Российской национальной библиотеке Санкт-Петербурга 998 «немецких источников к произведениям композиторов XVII–XVIII веков»¹ из 80 немецких городов, включая и голландскую деревню Торн (Thorn) [1, S. V–VII, 5], исследовала Татьяна Шабалина, но среди этих единиц хранения не оказалось ни одной из Ордруфа.

Важность обладания достоверными сведениями об уровне образования Себастьяна, достигнутом к пятнадцати годам, о его знаниях побудила к поиску сохранившихся документов. С этой целью было официально запрошено разрешение на доступ к оригиналам у руководителя закрытого архива замка Эренштайн в Ордруфе Петера Крамера (Leiter des Stadtarchivs Ohrdruf Peter Cramer).

Ордруф² — место зарождения христианства в лесах Тюрингии. Поселение возникло вокруг монастыря архангела Михаила, основанного в начале VIII века бенедиктинским монахом Бонифацием (лат. — Bonifatius). О том, что жители города Ордруфа отличались добросердечностью и взаимопомощью, писал бургомистр Ордруфа Йоханн Фридрих Крюгельштайн. Даже в тяжелейшем XVII веке никто из них не умер от голода, но умирали ордруфцы от эпидемий, которых в том столетии было не менее пяти, причем умирало «то 500, то 700, то 1100, то 1300 горожан в год». В конце XVII века, в годы, когда в Ордруф переехал к своему старшему брату-органисту, Иоганну Кристофу Баху, Иоганн Себастьян Бах, в этом городке герцогства Саксония-Гота, обедневшем из-за Тридцатилетней войны и эпидемий, было 300 домов [3, S. 15–16], [4, S. 16].

О том, что в Ордруфе И. С. Бах обучался игре на органе у старшего брата Иоганна Кристофа Баха — органиста церкви Св. Михаила, до настоящего времени существует устойчивое представление (в различных интерпретациях).

¹ «...deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts» [1].

² От Ohrdorf — деревня на реке Ора [2, S. 56].

По сведениям, приведенным Иоганном Готфридом Вальтером в музыкальной энциклопедии, изданной в Лейпциге в 1732 году, то есть еще при жизни И. С. Баха, он «начал обучение на клавире (*«die ersten Principia auf dem Clavier erlernet»*) у своего старшего брата — школьного учителя и органиста в Ордруфе»³ [5, S. 64]. Эти сведения на протяжении веков в многочисленных переводах и публикациях, порой шуточных, варьировались и дополнялись серьезными толкованиями.

Лоренц Кристоф Мицлер, опубликовавший в 1754 году в журнале «Музыкальная библиотека» некролог «Памяти... Иоганна Себастьяна Баха» [6, S. 60], авторами которого были Карл Филипп Эмануэль Бах и Иоганн Фридрих Агрикола⁴, и ссылавшийся на Мицлера Альберт Швейцер писали, что в период, когда «старший брат Иоганн Христоф взял к себе в Ордруф двух младших», Себастьян переписывал «тетрадь с клавирными произведениями Фробергера, Керля, Пахельбеля и других композиторов» [8, с. 72]. Однако у Швейцера роль старшего брата в обучении Себастьяна обросла новыми подробностями («старший брат учил их музыке») [8, с. 72], которые так и кочуют из издания в издание.

Конрад Кюстер: «Старший брат видел в игре Баха на клавишном инструменте основу единственной перспективы в его будущей профессиональной деятельности» [9, S. 78].

Вилибальд Гурлитт: старший брат научил И. С. Баха «значительному искусству Пахельбеля в игре на органе, клавире и композиции» [10, S. 485].

Анатолий Милка: И. С. Бах «переехал в Ордруф к старшему брату Иоганну Кристофу (1671–1721), органисту церкви Святого Михаила и школьному учителю, у которого учился игре на клавире и органе. В Ордруфе И. С. Бах успешно продолжил обучение в лицее при церкви, пел в хоре» [11].

Александр Фисейский: «Начальные навыки в области композиции и игры на клавире Бах, вероятно, приобрел под руководством старшего брата — Иоганна Кристофа, органиста церкви св. Михаила в Ордруфе»; переписывая ноты, он «осваивал композиторские стили» [12, с. 280].

Джон Элиот Гардинер: отношения между братьями младшим Себастьяном и старшим Кристофом в то время носили недоброжелательно-напряженный характер заурядного учителя с талантливым учеником, который был технически готов к «невероятно сложным пассажам» (*«anspruchsvolle Passagen»*),

³ Перевод этой цитаты и всех последующих из иностранных источников выполнен автором статьи.

⁴ Позже, в письме к Иоганну Николаусу Форкелю от 13.01.1775, К. Ф. Э. Бах указывал, что на сведения, приведенные в некрологе, не следует обращать внимание (*«Es ist nicht viel wehrt»*) [7, S. 288].

понимание которых было недоступно Кристофу. Тем не менее Гардинер утверждает, что под руководством своего «заурядного» брата Себастьян стал виртуозным исполнителем («Virtuosität im Spielern») [13, S. 126, 128].

В монографии «Иоганн Себастьян Бах» директор Архива Баха в Лейпциге (2001–2013) Кристоф Вольф пишет о том, что в Ордруфе «его <Баха> музыкальное образование уже достигло необыкновенного уровня, став полным и, во всех отношениях, законченным» (ausergewöhnliches Niveau erreicht, war umfassend und in jeder Hinsicht abgerundet), «решающая роль» (entscheidende Rolle) в этом принадлежала «его старшему брату Кристофу» (seinem älterem Bruder Christof), если не считать более важным активную роль самого И. С. Баха и его сильное стремление к получению образования и самообразованию [14, S. 46, 47]. Здесь же читаем: «Мальчику была предоставлена идеальная возможность из первых рук получить важные знания о строительстве органа», так как «органист <старший брат> должен был постоянно заботиться о своих церковных инструментах, чтобы сохранять их хоть в каком-то состоянии пригодном для игры» [14, S. 41–42].

Изучение архивов Ордруфа было сконцентрировано на поиске каких-либо сохранившихся документов, которые могли бы свидетельствовать в пользу утверждений Вольфа о том, что на начальном этапе «Кристоф Бах обучил своего десятилетнего брата («Christoph Bach hat sich beim Unterrichten seines zehnjährigen Bruders») решающим элементам («entscheidende Elemente»), включающим владение техникой игры на всех используемых клавишных инструментах, особенно на клавесине и органе, правильную постановку рук и ног, в соответствии с исполнением произведений на мануале или педальной клавиатуре, и освоение жанров и стилей клавишной музыки: импровизационных (прелюдия, токката и т. д.) или форм строгого стиля (фуга, ричеркар и т. д.) на сочиненные или заданные темы, или на мелодию хора; знание способов письма определенных композиторов» [14, S. 48].

Как писал о себе сам Иоганн Кристоф Бах 29 декабря 1700 года («Ohrdruff, d. 29. Dezember 1700»)⁵, «...в пятнадцать лет... отец послал меня учиться игре на клавире... в Эрфурт к органисту Иоганну Пахельбелю⁶, у которого я находился три года»⁷, так как перспектива продолжить образование после третьего

⁵ Копия этого документа, составленного Кристофом по распоряжению суперинтенданта Ордруфа, хранится в Городском архиве Ордруфа.

⁶ С Иоганном Пахельбелем (1653–1706) семья Бахов сблизилась, когда с мая 1677 года по май 1678 года Пахельбель жил в Эйзенахе [15, S. 64–65].

⁷ «...in das 15te Jahr meines Alters... hat mich mein Vater... nachdem Erffurth zu dem damaligen Organisten... Herrn Johann Pachelbeln verschickt umb dass Clavier bey Ihm zu fassen, bey welchem mich auch in die 3 Jahre aufgehalten».

класса школы в Эйзенахе привлекала Кристофа меньше, чем занятия музыкой. «В последний год обучения меня пригласили на должность органиста церкви Святого Фомы, но я оставил эту работу, так как платили мало и, что для меня имело важное значение, орган был плохой»⁸. По вышеуказанной причине Кристоф после окончания обучения уехал в Арнштадт к родственнику, а в 1690 году получил должность органиста церкви Святого Михаила в Ордруфе, откуда уже никуда не переезжал.

В начале 1695 года к своему старшему брату Иоганну Кристофу Баху, в семье которого в том же году родился первый ребенок, переехали из родного города Эйзенах оставшиеся круглыми сиротами после смерти отца десятилетний Иоганн Себастьян и тринадцатилетний Иоганн Якоб. Изучение ордруфских материалов, оригиналов и копий документов приводит к выводу, что время проживания в Ордруфе младших братьев, Себастьяна и Якоба, для начинающего органиста Иоганна Кристофа было профессионально трудным из-за не пригодного для работы инструмента.

Этот вывод следует из актов церкви Святого Михаила за 1675–1706 годы, возможность познакомиться с которыми была предоставлена Городским архивом Ордруфа. Акты содержат сведения о финансировании и ходе работ по строительству нового большого органа церкви с 1675 по 1679 год, о многочисленных последующих ремонтах органа, а также о его перестройке с 1686-го по 1690-й с переносом внутри церкви и изменением церковной архитектуры — расширением верхней открытой галереи и балкона. Эти материалы предоставлены жителями Ордруфа, которые по финансовой возможности собирают и бережно хранят их, объединившись в «Общество церковной истории Ордруфа» и «Общество интересующихся Замком Эренштайн». Материалы позволили установить, что, Иоганн Кристоф Бах стал в 1690 году органистом церкви Святого Михаила (в то время единственной церкви этого городка с одним большим органом). 18 июля 1690 года он сообщил Совету города, что перестроенный новый большой орган оказался «абсолютно испорченным» («gänzlich verderbet stehet»)⁹. Кристоф так описывает его неисправности: «Рюкпозитив¹⁰ полностью испорчен до такой степени, что я совсем не могу им пользоваться». Вот в таком состоянии обнаружил Кристоф роскошный

⁸ «...in dem letzten Jahre aber meiner Lehre bin ich zum Organisten St. Thomas beruffen worden, weiln aber eine Schlechte besoldung und Orgelwerk, an welchem letzterem mir am meisten gelegen war, alda gehabt».

⁹ Это следует из исторических локальных актов, собранных в 2012 году Вольфгангом и Керстин Майстер в общем местном сборнике этих Обществ в разделе «Органы Ордру а» [16].

¹⁰ Rückpositiv // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Ст. 804.

большой барочный орган с фасадом, украшенным барельефами двух львов, скульптурой птицы Феникс и статуей святого Михаила, который после смерти строившего его мастера перестраивал с 1686 года Хайнрих Бруннер.

Из архивных актов Совета города за 1693 год известно, что Бруннер, «получив в очередной раз оплату» на ликвидацию неисправностей, список которых ему был представлен Кристофом Бахом и подтвержден специально вызванным Пахельбелем, «ночью в тумане» («Nacht und Nebel»), что связано с передвижением по реке Оре (Ohre), покинул город. Бруннера долго искали, но не нашли, и три года орган так и оставался «неприкосновенным до завершения ремонта» («unberührt und unfertig»), как зафиксировано в отчете городского Совета Ордруфа от 23 июля 1696 года.

Из переписки с Советом города, собранной в общем местном сборнике ордруфских Обществ, известно, что в 1696 году городские власти пригласили уже другого мастера - строителя органов Христиана Роте из Фридрихрода, который составил проект ремонта и, оценив затраты, предупредил, начиная ремонт, о том, что во время ремонта еще вскрыется много неполадок, которые пока незаметны («Übrigens findet sich immer noch mehr, wenn man über das Werk kömbt...»), и потому он готов выполнить свою работу не менее чем за 200 талеров. И действительно, в обращении в Совет города от 3 сентября 1697 года Иоганн Кристоф сообщает, что вскрывается «все больше и больше дефектов» («je länger je mehr defect»). Кристоф в отчаянии: «Почти ничего дельного» («fast nichts tüchtiges») из него извлечь невозможно, особенно из рюкпозитива».

В разделе «Органы Ордруфа» общего сборника приведены документы, в соответствии с которыми в церкви Святого Михаила находился еще и трехвековой позитив (Positiv) — маленький орган без педалей, с клавишами старинной конструкции и укороченной октавой, построенный до 1421 года. На нем играли до 1559 года — года постройки большого органа, проданного в 1675 году. Совет города 31 июля 1683 года заказал органному мастеру Хайнриху Бруннеру <тому же> ремонт позитива, звучавшего «порочно и непригодно» («vitios und untüchtig»). Но никаких других документов (распоряжений, квитанций), указывающих на изменение состояния этого инструмента или его использование в период пребывания Себастьяна в Ордруфе, найдено не было.

Здесь к месту вспомнить, что в 1775 году сын И. С. Баха Карл Филипп Эмануэль писал: «Занятия на органе в Ордруфе для почившего могли стать ничем иным как укором органисту» [7, S. 288]. И. Шпитта, изучавший биографию Иоганна Кристофа, приводит высказывание, которое мог слышать от старшего брата Себастьян, что «профессия органиста отнимала у него все силы и радости» [17, S. 183]. А занятия на таком инструменте могли вызвать у Себастьяна лишь недоверие, даже неприязнь к органу.

В вышеуказанных сведениях о себе «Ohrdruff, d. 29. Dezember 1700» Кристоф сообщал, что в 1696 году его приглашали на должность органиста с более высоким жалованием в Готу — центральный город герцогства Саксония-Гота, но он отказался. Надо полагать, причиной тому стали увеличившаяся семья [8, с. 73], свое хозяйство, слабое здоровье [15, S. 73–74] и переезд к нему младших братьев. Все эти факторы не позволили Кристофу переехать в Готу, несмотря на соблазн избавиться от «отнимавшего у него все силы» ордруфского органа.

К моменту отъезда Себастьяна из Ордруфа состояние органа оставалось все таким же безнадежным. Это известно из сохранившегося отчета Христиана Роте за 1700 год, который он направил в Совет города и в графскую консисторию: «...еще необходимо выполнить ряд работ за 100 талеров, чтобы орган совсем не развалился» («das Werk zugrunde gehen soll»).

Кристоф-органист не был ни органичным мастером, ни строителем органов. Он только следил за безуспешным ходом ремонта, следовательно, не имел возможности передать Себастьяну и «важные знания о строительстве органа» («wichtige Kentnisse über den Orgelbau zu gewinnen»)¹¹.

Что касается должности школьного учителя начальных классов, которая совмещалась, как тогда было принято, с должностью органиста, то Кристоф в 1690 году сам отказался от нее, как он об этом писал в тех же сведениях о себе. Только через десять лет он попросил Высокую графскую консисторию предоставить ему еще и эту должность и сразу получил должность школьного учителя шестого класса, а позже — учителя пятого класса. Из этих сведений следует, что в период проживания младших братьев Кристофа в Ордруфе он еще не был школьным учителем.

Стоит обратить внимание на замечание директора Лейпцигского архива (1992–2000) Ханса-Йоахима Шульце о том, что нам не известно ни одно произведение Иоганна Кристофа Баха и не известен ни один его ученик [15, S. 77–78]. Это замечание входит в прямое противоречие с названием его статьи: «Иоганн Кристоф Бах (1671–1721) — “органист и школьный учитель в Ордруфе”, первый учитель Иоганна Себастьяна Баха» («Johann Sebastian Bachs erster Lehrer») [15]. К тому же достоверно известно, что не у Кристофа, как было тогда принято, учились игре на органе ставшие органистами два его сына, а у его младшего брата — дяди Себастьяна, у которого каждый из племянников жил и учился по три года [15, S. 56]. Известно, что Якоб, средний брат Иоганна Себастьяна Баха, закончив третий класс лицея в Ордруфе, сразу же в 1696 году вернулся в Эйзенах, чтобы там «начать обучение» («eine Lehre zu beginnen») у преемника своего отца. Впоследствии Якоб был принят

¹¹ Так считал К. Вольф [14, S. 42].

на военную службу гобоистом [14, S. 42; 82]. Из сопоставления всех этих фактов может быть сделан вывод, что у Кристофа в Ордруфе не было возможности обучать игре на органе ни Якоба, ни Себастьяна.

Предположение о том, что большой орган «не мог использоваться органистом с 1695 по 1700 год, так как находился в стадии строительства» («das Hauptwerk¹², wie ersichtlich, im Bau begriffen war und gerade in der zeit 1695–1700 vom Organisten so gut wie nicht benutzt werden konnte») [18, S. 155], высказал в статье «Орган¹³ Святого Михаила Ордруфа в период пребывания там Иоганна Себастьяна Баха», опубликованной в 1926 году в «Баховском ежегоднике» в Лейпциге, директор церковной музыки Ордруфа Эдуард Люкс на основании актов Городского архива Ордруфа.

Проведенные исследования, анализ малоизвестных документов позволяют сделать вывод, что в Ордруфе Иоганн Себастьян не обучался игре на органе у своего старшего брата Иоганна Кристофа Баха. В свете данного вывода становится необходимой корректировка утверждения К. Вольфа, что Иоганн Себастьян Бах сочинил во время проживания в Ордруфе 36 хоральных прелюдий для органа: BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120 [14, S. 53–54]. В русскоязычной литературе ссылка на К. Вольфа дана в публикации Т. В. Шабалиной [19, с. 7].

Возникает вопрос: чему и где с десяти до пятнадцати лет обучался Себастьян в Ордруфе?

Из полного комплекта документов, хорошо сохранившегося в закрытом архиве замка Эренштайн, следует, что Якоб Бах и Себастьян Бах в Ордруфе учились в лицее фонда графов фон Гляйхен (Schulstiftung des Grafen von Gleichen), в который с 1622 года¹⁴ принимали и «прилежных в учении, бедных школьников» (für fleißige und bedürftige Schüler) [3, S. 15]. Себастьян проявил большие способности к наукам, чем его брат Якоб, который не был переведен из третьего класса во второй и в июле 1696 года, по записи в ведомости, простился (лат. — *valedicerunt*)¹⁵ с лицеем.

Лицей-интернат, как это было заведено и в других лицеях того времени [20]¹⁶, размещался в двух из четырех трехэтажных корпусов, ограждающих замкнутый внутренний квадратный двор замка, построенного

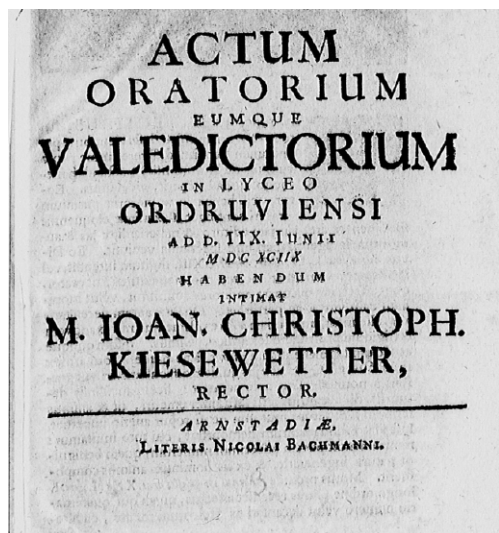
¹² Э. Люкс называет большой орган «основным инструментом».

¹³ «Das Orgelwerk».

¹⁴ Время «Тридцатилетней войны» 1618–1648 гг.

¹⁵ *Valedicerunt* переводится как «попрощались», т. к. вместе с Якобом были отчислены еще три ученика.

¹⁶ «Пфорта» — лицей близ Наумбурга, основанный в 1543 г. «Карлов лицей» был основан в 1675 г.



Илл. 1. Титульный лист речи ректора Ордруфского лицея, магистра Иоганна Кристофа Кизеветтера, произнесенной перед выпускниками 8 июня 1698 года

в 1550 году на фундаменте разрушившегося монастыря. В северном корпусе замка были размещены учебные, в западном — жилые помещения для лицестов [2, S. 83–85]. «В конце XVII века в этом, находящемся в замке, учебном заведении в течение пяти лет обучался Иоганн Себастьян Бах» («Johann Sebastian Bach besuchte das Schloss fünf Jahre lang als Schüler, als hier Ende des 17. Jahrhunderts die Schulstiftung untergebracht war») [21; 22]. Полный курс программ лицея соответствовал необходимому уровню образования для поступления в университет [23, с. 520]. Официальное название Ордруфского лицея писалось на латинском языке «Lyceo Ordruviensi», что известно из сохранившихся доку-

ментов, часть которых находится в Веймаре в «Библиотеке герцогини Анны Амалии» («Herzogin Anna Amalia Bibliothek»). Среди них — «Речь ректора Ордруфского лицея магистра Иоганна Кристофа Кизеветтера, произнесенная перед выпускниками 8 июня 1698 года» («Actum Oratorium eumque Valedictorium in Lyceo Ordruviensi ad d. IIX. Iunii MDCXCIX. habendum intimat M. Ioan. Christoph. Kiesewetter, Rector»), которая была напечатана в Арнштадте в типографии Николаи Бахманна. На титульном листе есть надпись: «Lyceo Ordruviensi» (см.: илл. 1).

В публикации, посвященной 300-летию церкви Святой Троицы Ордруфа, Роланд Фишер особо подчеркивает, что лицей фонда графов фон Гляйхен характеризовался по уровню образования как «illustre» (прославившийся) [3, S. 15]. Прославили Ордруфский лицей личности, ставшие известными и значимыми в разных областях. Кроме И. С. Баха, это — философ, ректор Йенского университета Иоганн Якоб Зирбиус (1674–1738); юрист, аудитор военного управления Иоганн Якоб Каттерфельдт (1684–1749); дипломат на службе российского императора Георг Эрмманн (1682–1736)¹⁷.

¹⁷ Георг Эрмманн (1682–1736) — судебный военный чиновник Российской императорской армии, офицер дивизии генерал-фельдмаршала князя Репнина, дипломат, надворный советник, барон, министр-резидент Императора и Самодержца Всероссийского в Гданьске [24, с. 178], [25, S. 86–91].

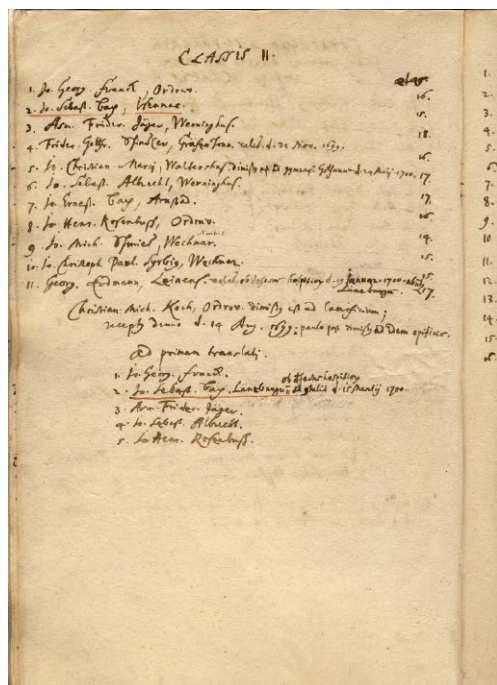
Совершенно очевидно, что сложные образовательные программы Ордруфского лицея и строгий отбор по результатам их освоения в каждом классе позволяли выявлять наиболее способных и прилежных подростков и юношей.

Как установлено по местным документам лицея, собранным жителем Ордруфа Хансом-Юргеном Хинрихсом в папке «1564–2001», находящейся теперь в новом здании гимназии Гляйхен, в период обучения Иоганна Себастьяна Баха учебный план лицея графов фон Гляйхен включал грамматику, арифметику, геометрию, историю, географию, логику, диалектику, риторику, этику, немецкий, латынь, на которой лицеисты читали работы Цицерона, древнегреческий, древнееврейский, философию, хоровое пение и теологию.

Лицеисты изучали Старый Завет, Новый Завет и Новый Завет в редакции Эразма Роттердамского. В старших классах этого лицея, во втором и первом классах обучение шло только на латыни.

Иоганн Себастьян учился прилежно, быстро осваивал сложную программу и успешно переходил из класса в класс, о чем свидетельствует сохранившаяся в архиве Замка Эренштайн в Ордруфе ведомость о переходе «Ио. Себаст. Баха» («Jo. Sebast. Bach») в 1699 году из второго класса в первый, завершающий образование в лицее. Полное название этой ведомости из комплекта документации лицея Ордруфа за 1686–1708 годы следующее: «Список учеников <сдававших> заключительный экзамен 24 июля 1699 года. Второй класс» («Catalogus Discipulorum finito examine d. XXIV Julij MDCXCIX. Classis II») (см.: илл. 2).

Ведомость написана готическим курсивным рукописным шрифтом XVII века (Kurrentschrift). С левой стороны ведомости — пронумерованный список из одиннадцати учеников класса: их имена, фамилии. На латыни указано, из какой местности эти ученики. В списке лицеистов есть двое местных ордруфцев (Ordruviensis). После фамилий некоторых лицеистов на немецком языке написаны пояснения на латыни. Так, за фамилией под номером 9 вновь поступившего лицеиста написано «Novitij». В столбце справа



Илл. 2. Список учеников второго класса Ордруфского лицея, сдававших экзамен 24 июля 1699 года

указан возраст каждого (aetas) лицеиста второго класса, возраст от 14 до 18 лет. Под номером 2 в ведомость вписан Иоганн Себастьян Бах: «2. Jo. Sebast. Bach, Isennac. aetas. 15». Слово «Isennac.» — сокращенное от Isennacensis, т. е. он — эйзенаховец. Ему 15 лет. В этой же ведомости в аналогичном порядке под номером 7 записан еще один лицеист по фамилии Бах из Арнштадта, возраст которого 16 лет: «7. Io. Ernst. Bach, Arnstad. aetas. 16».

Под номером 11 записан 17-летний Георг Эрдманн из Лайны (с неясным пока комментарием после его имени): «11. Georg Erdmann, Leinens, valed. ob defectum hospitioy d. 19 Ianuar. 1700 abiit Lüneburgum. 17» (... из-за дефекта в «hospitioy» 19 января 1700 года отправился в Люнебург). Тот Георг, «школьный товарищ Эрдман», «вместе с которым» из Ордруфа «Иоганн Себастьян отправился в Люнебург» [6, S. 161] по совету кантора лицея, «когда речь зашла о будущем, он <кантор Элиас Херда (Elias Herda)> посоветовал ему школу при монастыре Святого Михаила в Люнебурге» [17, S. 186–187]. Это тот самый Георг Эрдманн, письма к которому Себастьяна Баха от 1726 и 1730 годов хранятся среди древних актов в Российском государственном архиве в Москве [24, с. 177].

Строчки с именем Иоганна Себастьяна Баха в этой ведомости подчеркнуты красным цветом. Во время беседы с руководителем архива Петером Крамером автору статьи удалось выяснить, что подчеркнуты эти строчки были еще до вступления Петера Крамера в должность руководителя архива, то есть до 70-х годов XX века. В ведомости ниже списка учеников второго класса находится второй список из пяти лицеистов, переведенных в первый класс «Ad primum translati». Имя «Jo. Sebast. Bach» значится во втором списке под номером два. Далее на латыни — «Lüneburgum se ,tulit d. 15 Martij 1700» (Люнебург «se ,tulit» 15 марта 1700 года), а над этой фразой вновь — «ob defectum hospitioy» («из-за дефекта в «hospitioy»).

Профессор Московской консерватории Наталия Александровна Симакова, не ссылаясь на конкретные источники, подает как общеизвестный факт следующее утверждение: «...в юношеские годы кроме музыки Бах совершенствуется в латыни, читает в подлинниках Цицерона, Вергилия, Горация, изучает поэтику, риторику, математику, греческий язык» [26, с. 102].

Представленные нами документы поясняют, где и когда И. С. Бах изучал математику, латынь и греческий и когда познакомился с речами Цицерона. Введенные в обиход музыкознания впервые, они помогают корректировать имевшиеся знания об обучении Баха в Ордруфе и открывают возможности для дальнейших биографических изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts: in 2 Bde: Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021. 1053 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12).
2. *Lehfeldt P.* Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Sachsen-Gotha. II. Band, Landrathsamtsbezirk Ohrdruf. Jena, 1898. 257 S.
3. *Fischer R.* Vor den Toren der Stadt Ohrdruf. Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Ohrdruf. 2014. S. 6–19.
4. *Krügelstein J. F.* Chronik für Ohrdruf. Ein Zeit- und Siten-Gemählde. Erfurt. 1800. S. 117.
5. *Walther J. G.* Bach (Joh. Sebastian) // *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec.* Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 64.
6. Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften // *Mizler L. Ch.* Musikalische Bibliothek. Bd. 4. Teil 1. Leipzig: Mizlerischer Bücher-Verlag, 1754. S. 129–176.
7. *Bach C. Ph. E.* Brief an Forkel. Hamburg. 13.01.1775 // *Bach-Dokumente.* Bd. 3. Nr. 803. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1984. S. 288–290.
8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 725 с.
9. *Küster K.* Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. 240 S.
10. *Gurlitt W.* Bach, Musikerfamilie // *Neue deutsche Biographie.* Bd. 1. Berlin: Duncker & Humbolt, 1953. S. 482–489.
11. *Милка А. П.* Бах Иоганн Себастьян // *Большая Российская Энциклопедия* [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/bakh-iogann-sebast-ian-a7d015> (дата обращения: 08.03.2024).
12. *Фисейский А. В.* Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 г.): исследования. М.: ПАМ им. Гнесиных, 2009. 543 с.
13. *Gardiner J. E.* Bach. Musik für die Himmelsburg. München: Carls Hanser Verlag, 2016. 735 S.
14. *Wolff C.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 625 S.
15. *Schulze H.-J.* Johann Christoph Bach (1671–1721), “Organist und Schule College in Ohrdruf”, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer // *Bach-Jahrbuch.* Bd. 71. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1985. S. 55–81.
16. *Meister K., Meister W.* Die Orgeln in Ohrdruf // *Die Bachstadt Ohrdruf: kleiner Streifzug durch Ohrdruf und die Kirchenmusik.* Verein für Ohrdruffer Kirchengeschichte e. V. 2012. S. 89–102.
17. *Spitta P.* Johann Sebastian Bach. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. 861 S.
18. *Lux E.* Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs daselbst, 1695–1700 // *Bach-Jahrbuch.* Bd. 23. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1926. S. 145–155.

19. Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. СПб.: Северный Олень, 1997. 76 с.
20. *Lyzeum*. Meyers Grose Konversations-Lexikon. Bd. 13. Leipzig. 1908. S. 8.
21. *Deutsche Stiftung Denkmalschutz*. Sonderkonto für Schloss Ehrenstein in Ohrdruf. Hilferuf nach Gro brand. 28.11.2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.denkmalschutz.de/presse/archiv/artikel/sonderkonto-fuer-schloss-ehrenstein-in-ohrdruf.html> (дата обращения: 12.03.2024).
22. *Deutsche Stiftung Denkmalschutz*. DSD fördert erneut Schloss Ehrenstein in Ohrdruf. 22.10.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.denkmalschutz.de/presse/archiv/artikel/dsd-foerdert-erneut-schloss-ehrenstein-in-ohrdruf.html> (дата обращения: 12.03.2024).
23. Давыдов В. В. Лицей. Российская педагогическая энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 520–522.
24. Пантиелев Г. Я. Письма И. С. Баха в архивах СССР // Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Русская книга о Бахе: сб. ст. М.: Музыка, 1986. С. 177–183.
25. *Pantijelew G. Ja. Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund.* // *Bach-Jahrbuch*. Bd. 71. Evangelische Verlagsanstalt Berlin. 1985. S. 83–97.
26. Симакова Н. А. Бах и Танеев // Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Русская книга о Бахе: сб. ст. М.: Музыка, 1986. С. 100–129.

REFERENCES

1. *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts: in 2 Bde: Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021. 1053 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12).
2. *Lehfeldt P.* Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Sachsen-Gotha. II. Band, Landrathsamtsbezirk Ohrdruf. Jena, 1898. 257 S.
3. *Fischer R.* Vor den Toren der Stadt Ohrdruf. Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Ohrdruf. 2014. S. 6–19.
4. *Krügelstein J. F.* Chronik für Ohrdruf. Ein Zeit- und Siten-Gemählde. Erfurt. 1800. S. 117.
5. *Walther J. G.* Bach (Joh. Sebastian) // *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 64.
6. Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften // Mizler L. Ch. Musikalische Bibliothek. Bd. 4. Teil 1. Leipzig: Mizlerischer Bücher-Verlag, 1754. S. 129–176.
7. *Bach C. Ph. E.* Brief an Forkel. Hamburg. 13.01.1775 // *Bach-Dokumente*. Bd. 3. Nr. 803. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1984. S. 288–290.

8. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah. M.: Muzyka, 1965. 725 s.
9. *Küster K.* Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. 240 S.
10. *Gurlitt W.* Bach, Musikerfamilie // Neue deutsche Biographie. Bd. 1. Berlin: Duncker & Humboldt, 1953. S. 482–489.
11. *Milka A. P.* Bah Iogann Sebast'yan // Bol'shaya Rossijskaya Enciklopediya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://bigenc.ru/c/bakh-iogann-sebast-ian-a7d015> (data obrashcheniya: 08.03.2024).
12. *Fisejskij A. V.* Organ v istorii mirovoj muzykal'noj kul'tury (III vek do n. e. – 1800 g.): issledovaniya. M.: RAM im. Gnesinyh, 2009. 543 s.
13. *Gardiner J. E.* Bach. Musik für die Himmelsburg. München: Carls Hanser Verlag, 2016. 735 S.
14. *Wolff C.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 625 S.
15. *Schulze H.-J.* Johann Christoph Bach (1671–1721), “Organist und Schule College in Ohrdruf”, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer // Bach-Jahrbuch. Bd. 71. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1985. S. 55–81.
16. *Meister K., Meister W.* Die Orgeln in Ohrdruf // Die Bachstadt Ohrdruf: kleiner Streifzug durch Ohrdruf und die Kirchenmusik. Verein für Ohrdruffer Kirchengeschichte e. V. 2012. S. 89–102.
17. *Spitta P.* Johann Sebastian Bach. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. 861 S.
18. *Lux E.* Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs daselbst, 1695–1700 // Bach-Jahrbuch. Bd. 23. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1926. S. 145–155.
19. *Shabalina T. V.* Hronograf zhizni i tvorchestva Ioganna Sebast'yana Baha. SPb.: Severnyj Olen', 1997. 76 s.
20. *Lyzeum.* Meyers Grose Konversations-Lexikon. Bd. 13. Leipzig. 1908. S. 8.
21. *Deutsche Stiftung Denkmalschutz.* Sonderkonto für Schloss Ehrenstein in Ohrdruf. Hilferuf nach Gro brand. 28.11.2013 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.denkmalschutz.de/presse/archiv/artikel/sonderkonto-fuer-schloss-ehrenstein-in-ohrdruf.html> (data obrashcheniya: 12.03.2024).
22. *Deutsche Stiftung Denkmalschutz.* DSD fördert erneut Schloss Ehrenstein in Ohrdruf. 22.10.2019 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.denkmalschutz.de/presse/archiv/artikel/dsd-foerdert-erneut-schloss-ehrenstein-in-ohrdruf.html> (data obrashcheniya: 12.03.2024).
23. *Davydov V. V.* Licej. Rossijskaya pedagogicheskaya enciklopediya. M.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1993. S. 520–522.
24. *Pantielev G. Ya.* Pis'ma I. S. Baha v arhivah SSSR // Livanova T. N., Protopopov V. V. Russkaya kniga o Bahe: sb. st. M.: Muzyka, 1986. S. 177–183.

25. *Pantijelew G. Ja.* Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund. // *Bach-Jahrbuch*. Bd. 71. Evangelische Verlagsanstalt Berlin. 1985. S. 83–97.
26. *Simakova N. A.* Bah i Taneev // *Livanova T. N., Protopopov V. V.* Russkaya kniga o Bahe: sb. st. M.: Muzyka, 1986. S. 100–129.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Даль Н. В. — Magistra Artium (Германия), аспирант, преподаватель;
Nataliadahl@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dahl N. V. — Magistra Artium (Germany), Postgraduate Student, Lecturer;
Nataliadahl@mail.ru

УДК 7.067+785.7

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ ПЕТРОГРАДСКОГО ДОМА ИСКУССТВ

Лихинина М. Н.¹

¹ Европейский университет, ул. Гагаринская, д. 6/1 А, Санкт-Петербург, 191187, Россия.

Статья посвящена истории Музыкального отдела Петроградского Дома искусств (1919–1923), который объединял лучших композиторов и исполнителей города в период «военного коммунизма» — начала НЭПа. Цель статьи — рассмотреть роль отдела в структуре Дома искусств и его положение среди других музыкальных организаций указанного периода, а также проследить изменения в художественной программе отдела от 1920 к 1922 году и восприятие мероприятий отдела в критике.

Применение историко-генетического метода позволяет проанализировать историю Музыкального отдела от его зарождения до последних концертов как пример специфической организации своего времени, тесно связанной с Консерваторией, в контексте общих изменений культурной сферы. Основным материалом послужили архивные документы (уставы Дома искусств, личные дела композиторов и исполнителей) и публицистика. В статье впервые восстанавливается художественная программа отдела и состав его руководства, в котором важнейшую роль играли композиторы В. Щербачёв и Н. Стрельников, прослеживается связь отдела с журналом «Аполлон». Статья сопровождается Приложением, в котором приведена программа Музыкального отдела.

Ключевые слова: Дом искусств, военный коммунизм, синтез искусств, Николай Стрельников, Владимир Щербачёв.

MUSIC SECTION OF THE PETROGRAD HOUSE OF ARTS

Likhinina M. N.¹

¹ European University, 6/1 A, Gagarinskaya St., St. Petersburg, 191187, Russian Federation.

The article explores the history of the Music Section of the Petrograd House of Arts (1919–1923), which united the best composers and performers of the city during the period of War Communism and the beginning of the NEP. The paper examines the role of the Section in the structure of the House of Arts and its position among other musical organizations of the period, traces the changes

in the program of concerts held by the Section from 1920 to 1922, and analyzes the perception of the Section's activities in art criticism.

The history of the Music Section is examined from its inception to the last concerts within the framework of the historical genetic method. The Section which was closely connected with the Conservatory is considered as a specific organization which history reflected the general cultural shifts of the analyzed period. The main sources are archival documents (bylaws of the House of Arts, personal files of composers and performers) and reviews. The article reconstructs for the first time the Section's program and its management with composers V. Shcherbachev and N. Strelnikov in the most crucial roles, and examines the connection between the Section and the journal "Apollo." The article is accompanied by an Appendix containing the program of the Music Section.

Keywords: The House of Arts, War Communism, art synthesis, Nikolai Strelnikov, Vladimir Shcherbachev.

Петроградский Дом искусств (1919–1923) был создан М. Горьким при содействии наркома просвещения А. В. Луначарского, в том числе с целью объединения и поддержки художественной интеллигенции в период «военного коммунизма». В первые два года своего существования Дом искусств объединял деятелей разных видов искусства — писателей, художников, музыкантов, критиков. В его составе было выделено три отдела — *Литературный*, *Художественный* и *Музыкальный*. Исследователи преимущественно рассматривали историю первого из них, поэтому Дом искусств нередко описывался на основании мемуаров писателей и поэтов как главным образом литературная организация [1; 2; 3].

Действительно, руководство Литературного отдела организовало большинство мероприятий Дома искусств; его члены регулярно проводили поэтические вечера, доклады, дебаты и приглашали к выступлению членов других организаций. Однако роль Музыкального отдела не была второстепенной; напротив, во многом благодаря его коллективу организация успешно развивалась вплоть до наступления НЭПа. Тесно связанный с Консерваторией, Музыкальный отдел объединял лучших композиторов и исполнителей Петрограда — как мэтров, так и молодых музыкантов. Деятельность отдела была направлена на ознакомление широкой публики с классическими произведениями русской и мировой музыки в соответствии с одной из задач Дома искусств «популяризировать в самых широких размерах все значительные явления в искусстве» [4, л. 6].

История Музыкального отдела является ярким примером формирования первых послереволюционных художественных объединений в условиях

сотрудничества чиновников Наркомпроса и представителей широких кругов художественной интеллигенции. В статье на основе архивных материалов и периодики впервые исследуются история и исполнительская программа отдела, рассматривается его значение в сохранении дореволюционного культурного наследия в годы Гражданской войны. Изучение деятельности отдела позволяет внести дополнения в описание музыкального репертуара Петрограда и показать роль камерного концерта как основного формата популяризации музыки.

Музыкальный отдел в структуре Дома искусств

Музыкальный отдел существовал чуть более двух лет и формировался постепенно. Его деятельность была представлена камерными вокальными и фортепианными концертами, а также лекциями по истории музыки, прочитанными в рамках литературной студии Дома искусств¹. Первый небольшой концерт («несколько музыкальных номеров» [5, с. 4]) был дан уже 19 декабря 1919 года на «интимном» вечере Дома искусств — одном из первых закрытых собраний членов организации. В то время Музыкальный отдел еще не был создан официально и руководители его еще не были назначены; присутствие исполнителей на непубличном внутреннем мероприятии свидетельствует о том, что в структуре Дома искусств отдел начал формироваться естественно на основе неформальных приглашений и дружеских связей.

Первый полноценный концерт, закрытый для внешних посетителей, состоялся 9 января 1920 года и был посвящен немецкой музыке XVII века. Как отмечает М.-В. Хикки, этот концерт по личному приглашению Чуковского посетил Луначарский, что указывает на значимость Музыкального отдела в репрезентации деятельности Дома искусств для его покровителей [3, с. 21]. В феврале 1920 года было официально объявлено об открытии отдела. Один из последних концертов был дан 26 июля 1922 года, почти за пять месяцев до фактического закрытия Дома искусств. За это время в Музыкальном отделе состоялось около сорока концертов.

Положение Музыкального отдела в структуре Дома искусств не раз менялось. В первом уставе Дома искусств от 18 ноября 1919 года был выделен Музыкально-театральный отдел с подотделом музыки (наряду с подотделами театра и кино) и концертная секция. Такая иерархия отвечала изначальным целям и задачам Дома искусств, которые включали не только организацию культурных мероприятий, но и объединение всех деятелей искусства,

¹ Предполагалось, что каждый из отделов Дома искусств будет иметь свою студию для организации учебной деятельности. Однако такие студии не были созданы в Музыкальном и Художественном отделах, поэтому вся лекционная программа Дома искусств была сконцентрирована в литературной студии.

посредничество между ними и государственными органами, подготовку новых кадров [6, л. 2]. На практике же эти задачи были выполнены лишь частично, а название отдела не оправдало себя: на протяжении 1920 года руководство отдела в основном организовывало концерты в Белом зале Дома искусств, а театральных постановок почти не было².

Отсутствие просветительского и образовательного направлений в деятельности Музыкального отдела, наряду с Литературным и Художественным, едва не привело к ликвидации Дома искусств в феврале 1920 года. Организацию обследовала ревизионная комиссия Рабоче-крестьянской инспекции, члены которой среди прочего отмечали: «Узкость <sic> в деятельности этих Отделов конкретно выражается в том, что в Отделе Музыкальном вовсе не имеется соответствующей студии» [7, л. 14]. Ревизующие пришли к выводу о несамостоятельности всей организации и предложили ликвидировать ее, присоединив Музыкальный отдел Дома искусств к МУЗО (Музыкальному отделу) и секции профессионально-технического образования Наркомпроса.

Предотвращая расформирование Дома искусств, его руководители 29 сентября 1921 года подали запрос на вступление в подчинение Академическому центру — подразделению Наркомпроса, ведающему научно-художественными учреждениями [4, л. 1]. К запросу был приложен большой отчет о деятельности Дома искусств с первых дней его образования, который в основном строился на описании продуктивной работы Литературного отдела, в меньшей степени — Художественного. Работа Музыкального отдела описывалась лаконично: «В феврале (1920 года. — М. Л.) возникла музыкальная секция Дома искусств. В помещении Дома искусств были сверх музыкальных вечеров по пятницам перенесены камерные концерты консерватории (по вторникам)» [4, л. 2 об]. Главным направлением деятельности Музыкального отдела оставалась организация концертов и взаимодействие с Консерваторией для развития художественной программы Дома искусств.

Долгое время (почти весь первый год работы) концерты Музыкального отдела были закрыты для широкой публики, что не соответствовало просветительским задачам Дома искусств. По-видимому, это также вызвало критику ревизоров Рабоче-крестьянской инспекции, которые подчеркивали «недостаточность постановки учебно-просветительной деятельности» в Доме искусств [7, л. 14]. В следующем сезоне руководство отдела решило сделать большинство

² Работа в театральном направлении велась главным образом теоретически: в 1920 году были прочитаны лекции Н. Евреинова «Театр и эшафот» и «Театр для себя», А. Амфитеатрова — «Великие трагики (Росси и Сальвини)», К. Миклашевского «Конкуренция и синтез искусств в театре». За все время состоялся всего один спектакль — постановка «Дюймовочки» Андерсена в Тенишевском училище в исполнении детей под руководством К. Чуковского и Ю. Анненкова в мае 1920 года [4, л. 2].

мероприятий открытыми «для всех желающих» [4, л. 3]. Подчеркивая динамику развития отдела, авторы упомянутого отчета о деятельности Дома искусств отмечали, что в первом полугодии 1921 года «Музыкальным отделом Дома искусств был устроен цикл концертов. Музыкальным же отделом в сотрудничестве с Литературным было устроено несколько интимных вечеров (по субботам) с музыкальной, балетной и литературной программой» [4, л. 4]. Эти краткие сведения вскоре были дополнены публикацией обширной статьи Н. М. Стрельникова, одного из руководителей Музыкального отдела, в № 2 журнала «Дом искусств» [8]. Обзор, включающий краткое описание шестнадцати публичных и двух интимных концертов за 1920-й и начало осени 1921 года, публично утверждал значимость отдела в культурной жизни города.

В промежуточной версии устава Дома искусств, подготовленной в сентябре 1921 года, Музыкальный и Театральный отделы были обособлены [4, л. 6]. Наконец, в последней версии устава от 21 ноября 1921 года, которая была утверждена при регистрации Дома искусств как научного учреждения, подведомственного Академическому центру Наркомпроса, театральное направление было вовсе исключено [9, л. 2]. Не последнюю роль в редактировании устава сыграло реальное положение дел. Если первая версия устава разрабатывалась как теоретический план действий, то последняя больше фиксировала структуру Дома искусств такой, какой она сложилась на практике. После обособления Музыкального отдела от Театрального его программа стала больше отвечать поставленным задачам. Образовательное направление было реализовано в двух курсах по истории и теории музыки, а просветительское — в камерных концертах и вступительных лекциях перед ними.

Состав и программа Музыкального отдела

По составу руководства и исполнителей Музыкальный отдел был наиболее тесно связан с Консерваторией и кругом бывшего символистского журнала «Аполлон». В первый состав Совета по Музыкальному отделу вошли солисты Мариинского театра супруги Софья Акимова (1887–1972) и Иван Ершов (1867–1943), литературный критик и бывший сотрудник журнала «Аполлон» Валериан Чудовский, композиторы Юргис Карнович (1884–1941), Николай Стрельников (1888–1939) и Владимир Щербачёв (1887–1952), который занял пост заведующего отделом и руководил им по меньшей мере до января 1921 года [10, л. 2]. После утверждения нового устава Дома искусств в 1921 году, по которому в Высшем совете должно было участвовать по семь представителей от каждого отдела, в Совет был добавлен Леонтий Бенуа [4, л. 4 об.]; вероятно, он занимал этот пост формально за неимением нужного количества музыкантов в отделе.

По уставу члены Советов по отделам должны были избираться голосованием на собраниях Высшего совета, но на практике многие из них были

приглашены по знакомству: сообщество Дома искусств в основном строилось на дореволюционных профессиональных связях. Порядок баллотирования, утвержденный уставом Дома искусств от 1919 года, едва ли соблюдался. Художник К. А. Сомов отмечал хаотичность одной из таких процедур, которая состоялась 7 февраля 1920 года: «Выборы новых членов, затянувшиеся из-за бесконечного спора как баллотировать — на листках были +, — и 0, — спорили, как считать нули, за или нет. В конце концов, только выбрали в члены получивших безусловно одни +» [11, с. 381]. Руководители отделов порой не выбирались, а назначались, а затем приглашали к сотрудничеству в Доме искусств своих знакомых. Например, М. В. Добужинский, которого Горький назначил руководителем Художественного отдела [12, с. 67], формировал состав отдела в основном из своих коллег по объединению «Мир искусства».

Скорее всего, за набор сотрудников в Музыкальный отдел отвечал член Коллегии МУЗО Борис Асафьев (Игорь Глебов, 1884–1949). В день первого собрания инициативной группы Дома искусств Горький послал композитору бескомпромиссное извещение: «Совет “Дома Искусств” уведомляет Вас, что Вы избраны Членом “Дома Искусств” на заседании Совета 19 ноября 1919 года» [13, с. 35]. Будучи одним из главных организаторов музыкального академического образования и массового просвещения в Петрограде, Асафьев не мог регулярно и непосредственно участвовать в делах Дома искусств из-за занятости в других многочисленных проектах. По-видимому, в ответ на предложение Горького он делегировал организационные обязанности Н. Стрельникову и В. Щербачёву, своим ближайшим коллегам по МУЗО.

Лекторами Музыкального отдела были в основном музыковеды и критики из Консерватории и круга журнала «Аполлон». Преподаватель Консерватории и Санкт-Петербургского университета Александр Оссовский, читавший в третьем семестре занятий в литературной студии курс «Пути и вершины развития музыкальной культуры», до революции был известным музыкальным критиком. Вступительные лекции перед некоторыми концертами читал музыковед Евгений Браудо, в прошлом глава музыкального отдела «Аполлона», а после революции — сотрудник горьковского издательства «Всемирная литература». Е. Браудо, вероятно, был приглашен его коллегой по Публичной библиотеке Валерианом Чудовским. В 1920 году Браудо прочитал в Доме искусств доклад на тему «Ницше и музыка» (и др.) [14, с. 2], подготовленный к 20-летней годовщине смерти философа и опубликованный спустя два года в издательстве «Атеней» [15]. Курс Асафьева «Психологические основы музыкальной композиции» был прочитан осенью 1921 года в третьем семестре занятий в студии; кроме того, критик опубликовал две статьи в двух номерах журнала «Дом искусств» (1920 и 1921 годы).

Программа Музыкального отдела формировалась не по строгому плану, а на основе эстетических предпочтений руководителей отдела. Стрельников, отмечая просветительскую направленность программы, подчеркивал значимость ее главного формата — камерного концерта:

В основу этого плана не было положено иной мысли, кроме той, наиболее естественной, что музыкальное искусство бесконечно нам ценно именно в разнообразии отдельных и частных своих разветвлений. Показать наиболее примечательные образцы камерного творчества, отечественного и западного, во всех этих проявлениях, и все это дать слушателям вне докучного, обычно-академического плана, — вот каким было стремление устроителей отчетных вечеров [8, с. 109].

Основную часть программы составляли произведения романтиков (Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, К. Вебер, Ф. Лист, П. И. Чайковский) и модернистов, экспериментировавших в области синтеза искусств (Р. Вагнер, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, М. Ф. Гнесин, В. В. Щербачёв, отчасти Н. Я. Мясковский). Вторую по численности группу представляли концерты, посвященные национальной эстетике, — произведениям композиторов «Могучей кучки». По меньшей мере два вечера было отдано музыке XVII века — немецким и французским композиторам. Реже в Доме искусств исполнялись произведения современных композиторов других стилей — А. И. Канкаровича и А. С. Лурье.

В концертах Музыкального отдела участвовали лучшие исполнители Петрограда. В звездный состав выступавших входили бас Гуальтьер Боссе, фаготист Эрнст Котте, пианист и организатор концертов Александр Зилоти, пианист Владимир Софроницкий, виолончелист Давид Зиссерман. На сцене Белого зала Дома искусств выступали известные до революции коллективы — бывший квартет герцога Мекленбург-Стрелицкого и квинтет Глазунова. Среди недавних, но уже известных в Петрограде выпускников Консерватории были вокалисты Ксения Аленева, Мария Бриан, Ольга Бутомо-Назанова, пианистка Стефания Банцер; в концертах Дома искусств также принимали участие Александра Бушен (впоследствии музыковед), Лео Арнштам (позже театральный деятель, сценарист и кинорежиссер), и другие артисты. По своему составу Музыкальный отдел не уступал другим популярным концертным площадкам Петрограда — Лиговскому Народному дому, Народной хоровой академии (бывшей Капелле), Гербовому залу Эрмитажа, Залу бывшего Дворянского собрания (с 1921 — Филармония), Актовому залу Смольного, концертному залу «Аквариум».

Программа концертов Дома искусств не разрабатывалась специально для Музыкального отдела: поскольку музыкальная студия в Доме искусств так и не появилась, организаторам приходилось рассчитывать только на уже

разученные программы исполнителей. Недавние выпускники Консерватории выступали здесь с произведениями из своих отчетных концертов, которые также большей частью состояла из произведений романтиков. В архиве пианистки А. Д. Бушен, выступавшей в Доме искусств, сохранились программы отчетных вечеров и публичных экзаменов Консерватории за 1917–1918 годы. Основной их материал — произведения Бетховена, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена, Метнера, Чайковского и Рахманинова [16, л. 4; 9].

Художественное единство программы Музыкального отдела было обусловлено не только составом исполнителей, но и представительством в Доме искусств единой композиторской школы: историк музыки Оссовский и теоретик Асафьев учились по классу композиции у Римского-Корсакова, а их младшие коллеги Щербачёв и Стрельников — у Анатолия Лядова, некогда ученика Римского-Корсакова. Небольшая группа будущих членов совета Музыкального отдела сложилась еще в 1900–1910-е годы, уже выработав единые основания критической, теоретической и практической деятельности.

Немаловажное значение в формировании программы имели широкие дореволюционные связи организаторов. Так, благодаря тесной дружбе Стрельникова и Гречанинова в Доме искусств была исполнена «Демественная литургия» (1917) последнего. В начале февраля 1921 года Гречанинов просил Стрельникова о содействии в исполнении своих произведений в Петрограде: «Посылаю вам, уважаемый Николай Михайлович, с оказией партитуру Демественной обедни, 2 экземпляра моей скрипичной сюиты и [нрзб. — М. Л.] для Вас. ...А если исполнение здесь [замерзнет. — М. Л.], то придется в Петрограде исполнить и (с деместв<енной> обедней) мой 2-ой квартет» [17, л. 1]. Результатом этих переговоров стала организация Стрельниковым дружеского закрытого концерта в Доме искусств в марте 1921 года, на котором «Демественную литургию» исполнил сам автор [8, с. 114; 18, с. 1].

Рассчитанные организаторами на неподготовленного массового слушателя, камерные концерты Дома искусств были в то же время привычны для интеллигенции как популярный формат музыкального вечера в дореволюционных обществах, салонах, домашних кружках (в том числе знаменитые концерты Зилоти, среди которых была и серия камерных). Такой формат, с одной стороны, позволял сохранить традиции светского музыкального досуга 1900–1910-х годов, с другой — подходил для решения широких просветительских задач.

Музыкальный отдел в критике

Расцвет Музыкального отдела пришелся на 1920-й — первую половину 1921 года. На первом концерте были исполнены произведения композиторов немецкого барокко: Иоганна Шейна, Иоганна Пахельбеля, Иоганна Фишера. Начало деятельности отдела освещалось в прессе с большим

восторгом. За концертом последовала развернутая рецензия, опубликованная в газете Наркомпроса 15 января 1920 года: «Интимные концерты, устраиваемые «Домом искусств» (Мойка, 59, уг. Невского) по пятницам для членов и гостей “Дома”, обещают быть очень интересными, судя по тому впечатлению, которое оставил по себе вечер немецкой музыки XVII века, состоявшийся в пятницу 9 января при участии изящной и талантливой пианистки А. Д. Бушен и целого сонма молодых певцов (А. Б. Тер-Даниэльян <sic!>, Ф. И. Непорент, Н. В. Неароновой, Е. Ф. Котте и Е. Б. Нотковича), возглавляемого артистом Мариинского театра Г. А. Боссэ. ...Импровизированное выступление Е. М. Браудо в качестве лектора и толкователя этих живых памятников славной немецкой музыкальной старины сблизило исполнителей с аудиторией и много способствовало интимности и интересу концерта» [19, с. 1].

Молодыми исполнительницами, принявшими участие в первом концерте, были выпускницы Консерватории Айкануш Багдасаровна Даниэлян и Надежда Васильевна Неаронова [20, л. 1–3], артистка Консерватории Фейга Исааковна Непорент-Виленская [21, л. 1] и Елизавета Федоровна Котте — дочь Эрнста Фридриха Котте, профессора Консерватории по классу фагота и артиста Мариинского театра, сотрудника музыкальной школы Балтфлота [22, л. 1]. Александра Дмитриевна Бушен, окончившая Консерваторию в 1919 году, работала в то время музыкальным инструктором МУЗО НКП и преподавателем фортепиано в музыкальном техникуме [23, л. 6; 9 об].

Далее в рецензии следовал анонс предстоящих концертов в Доме искусств: Шопен, Брамс, Глазунов, Бородин, Скрябин, Мясковский, Герман Бик. В первом объявлении уже была задана программа Музыкального отдела: романтики, классики Могучей кучки и модернисты. Автор рецензии подчеркивал исключительность художественной направленности отдела (и косвенно его аудитории): «Уже из этого краткого перечня программ видно, с какой интересной стороны подходит “Дом искусств” к организации своих музыкальных пятниц, обещающих сделаться средоточием изысканной музыки» [19, с. 1].

Успех первого концерта был отмечен и в центральной партийной газете: «Концерт в Доме искусств из произведений старинных немецких композиторов привлек очень много публики: с большим успехом выступили бас Боссэ и другие артисты государственной оперы» [24, с. 2]. Немногом позже та же газета снова сообщала о популярности музыкальных вечеров Дома искусств: «Концерт Александра Зилоти в Доме Искусств 30 января привлек полный зал поклонников таланта этого выдающегося артиста, к сожалению, так редко выступающего. Программа, состоящая из произведений Баха, Шуберта и Шопена, была исполнена с большой художественной законченностью» [25, с. 2].

Новым этапом в развитии Музыкального отдела стало официальное сотрудничество с Консерваторией с марта 1920 года, когда в Дом искусств сверх регулярной программы были перенесены концерты из Консерватории. К этому привело стечение обстоятельств, характерных для эпохи военного коммунизма: «Ужасающий холод, поселившийся в Консерватории, загнавший в конце концов концерты в небольшой и неудобный конференц-зал Консерватории, не остановился и на этом, сделав совершенно непригодным для концертов и это помещение и вызвав временную остановку в концертной работе на грани, отделяющей классический цикл от романтического, первым вечером которого был отчетный концерт в “Доме искусств” (десятый с основания концертов), состоявшийся во вторник, 23 марта» [26, с. 2].

Это сотрудничество обещало стать плодотворным: упомянутый вечер в честь двадцатилетия педагогической деятельности А. К. Глазунова собрал «полный зал публики» и имел «очень большой успех» в городе [27, с. 2]. Приглашение Глазунова к сотрудничеству могло быть и попыткой Асафьева, вероятно, неформально принимавшего участие в руководстве Музыкальным отделом, урегулировать свои отношения с директором Консерватории. Возможно, сотрудничество с Консерваторией на базе Дома искусств было попыткой Асафьева распространить свое влияние на одно из крупнейших музыкальных учреждений города; впоследствии, как отмечает А. Гозенпуд, активное участие Асафьева в делах Консерватории привело к осложнению его отношений с Глазуновым [28, с. 6–7]. В этом контексте приглашение Глазунова могло быть своего рода политической мерой Асафьева по централизации музыкальных сил Петрограда посредством деятельности Дома искусств.

Не менее успешным был концерт Мясковского (апрель 1920) из программы отдела. Отмечалось, что на этом концерте «...состоялось первое выступление на концертной эстраде артистки Государственного Большого Драматического театра К. А. Аленьвой, с громадным успехом исполнившей камерные произведения Мясковского “Сонет” и “Противоречия”» [29, с. 2]. Содействуя молодым исполнителям, Музыкальный отдел выполнял одну из основных задач Дома искусств по принятию мер «к развитию искусства и созданию наиболее благоприятных условий для работы его деятелей» [6, л. 2].

Пожалуй, наиболее ярко эстетические принципы руководителей отдела выразились в организации двух концертов Щербачёва в мае («Нонет») и июне (цикл «Выдумки») 1921 года. «Нонет», камерное произведение для струнного квартета, флейты, арфы, фортепиано и голоса, включает также световую и пластическую партии. По словам А. Горн, в «Нонете» соединились «символизм с его таинственной недосказанностью, всепроникающей музыкальностью художественной материи, и близкая символизму скрябинская мистериозность с экстатическими полетами и бесконечными витками

духовного совершенствования, и декоративный стиль дягилевских спектаклей» [30, с. 95]. Анализируя художественные особенности первой постановки «Нонета» в 1917 году, Стрельников характеризовал его как «...доведенное до пределов возможности единство творческого акта, выражаемое ближе всего в одновременности и согласии звукового и зрительного динамизма» [31, с. 306–307]. Позже критик пояснял содержание «Нонета», отмечая в его форме продолжение лучших традиций европейских композиторов и характеризуя произведение через основные символистские категории: «Уже теперь очевидно, что в области камерной музыки созданием нонета *музыкально-синтетического характера* (курсив здесь и далее в цитате мой. — М. Л.): для ансамбля девяти индивидуальностей на психологическом фоне игры освещением, сделан верный шаг приближения искусства камерной музыки к тем идеалам *органического слияния искусств*, грандиозными этапами истории которого является музыкальная драма Рих. Вагнера и мысль Скрябина о начертании всеобъемлющей мировой мистерии или в наше время «Камерная симфония» и психологическая монодрама «Ожидание» Арн. Шёнберга. Если это явление есть воля искусства, властно требующего своего проявления в более обширной сфере, то, естественно, тип камерной мимодрамы, первой попыткой которого является сочинение В. Щербачёва, оказывается вполне современным и *органически-последовательным* в историческом смысле родом искусства» [32, л. 1 об.].

Среди исполнителей «Нонета» в Доме искусств, кроме автора, были и лучшие музыканты Петрограда «старой гвардии»: бывшая фрейлина императрицы меццо-сопрано Ксения Дорлиак (1881–1945), скрипач Йозеф Кениг (1875–1932), солист оркестра Императорского Мариинского театра и прежний концертмейстер известных дореволюционных концертов Александра Зилоти в Петербурге. Партии скрипки и виолончели исполняли участники одного из знаменитых дореволюционных коллективов — Квартета герцога Мекленбург-Стрелицкого³. Состав исполнителей, очевидно, лично приглашенных автором, соответствовал общей идейной задаче Дома искусств поддерживать старую интеллигенцию.

За исключением первой рецензии с анонсом программы, деятельность Музыкального отдела не описывалась критиками в своей целостности; в основном в печати появлялись отзывы на отдельные концерты (например, рецензия М. Бихтера на концерт Д. Зиссермана [33, с. 5], краткий отзыв Н. Стрельникова на цикл «Выдумки» В. Щербачева [34, с. 1]). Авторы рецензий характеризовали особенности стиля отдельных исполнителей, но не эстетическую концепцию

³ Состав квартета: Наум Кранц (1878 — не ранее 1928; эмигрировал в 1927-м) и Сигизмунд Буткевич (1872–1935), с 1926 возглавил консерваторию в Познани. Среди исполнителей был и скрипач Николай Шиферблат (1887–1936; эмигрировал в 1923-м).

отдела. Эти отклики также не были систематическими, что, возможно, побудило руководство Дома искусств назначить своего рецензента. Им стала жительница Дома искусств, в прошлом также близкая символистским кругам писательница Мариэтта Шагинян. В конце 1921 — начале 1922 года она написала две рецензии для «Жизни искусства», подчеркивая значение музыкальных вечеров Дома искусств в художественной жизни города: «Некоторая “чинность” этих концертов, строгая стройность исполнения и хороший вкус, неизменно определяющий содержание, сделали их едва ли не лучшими камерными вечерами в Петербурге» [35, с. 1]. Писательница, в прошлом близкая кругу Эмилия Метнера, продолжала популяризировать творчество его брата Николая Метнера, предлагая дать вечер песен композитора. Рекламируя концерты Дома искусств, Шагинян несколько преувеличивала их значение: к концу 1921 года Дом искусств уже не мог претендовать на центральное положение в сфере искусства.

Во второй рецензии, посвященной юбилейному вечеру виолончелиста, участника квартета А. Я. Могилевского Давида Зиссермана в Доме искусств, писательница продолжала развивать символистскую концепцию культуры. Отмечая «органический и стройный склад», «связующий дух музыки», ее природу «очищающего искусства», Шагинян интерпретировала творческий путь Зиссермана как символ революционной эпохи: «...квартет — органический коллектив — в самом существе своем является носителем подлинной культуры, носителем новой анти-индивидуалистической психологии. На смену виртуозу и герою он приносит “соборное единство”, где частные усилия служат во имя целого, а не во имя свое, и где каждый продолжает и подтверждает себя в работе другого» [36, с. 1]. В этой оценке Шагинян в социалистическом ключе развивает идею религиозной соборности, воспринятую ею на заре своей литературной деятельности в тесном общении с З. Гиппиус и Д. Мережковским.

Таким образом, в критике Музыкальный отдел Дома искусств представлялся как хранитель общеевропейской и дореволюционной российской культуры; рецензенты не раз подчеркивали изысканность концертов. Вместе с тем они старались интерпретировать программу отдела в левом ключе, подчеркивая то революционный «пафос воли», то демократизированную идею «соборности». В такой интерпретации выражалась программная идея Дома искусств — культурная преемственность и стремление установить и объяснить связь романтико-символистской эстетики с социалистическими ориентирами.

Место отдела в художественной жизни Петрограда

Изменения в музыкальной жизни Петрограда с 1920 по 1922 год сказались и на деятельности Дома искусств: сначала увеличение количества музыкальных организаций, а затем их централизация привели к утрате Музыкальным

отделом своего значения. Оставаясь главным образом внешней площадкой Консерватории, отдел полностью зависел от положения ее исполнителей и композиторов.

Сразу после революции музыкальная жизнь Петрограда была представлена организациями двух основных типов: государственными академическими театрами и множеством небольших площадок, частных или государственных. Небольшие концертные залы и театры размещались в домах отдыха, армейских, профессиональных и студенческих клубах, организациях художественной интеллигенции, даже в чайных. Количество их постоянно росло: летом 1918 года в Петрограде работало пятьдесят четыре таких клуба, спустя полгода — уже восемьдесят [37, с. 38]. Вначале художественные программы этих клубов, которые нередко создавались местными профсоюзами, формировались независимо от государственной культурной повестки, но вскоре стихийное развитие сменилось планомерной работой государственных органов по делам культуры и искусства.

В марте 1918-го был создан МУЗО Наркомпроса, а спустя год внутри него был образован Художественный совет, коллектив которого и определял художественное направление больших концертных залов и районных клубов. При этом клубные музыкальные площадки продолжали пользоваться высокой популярностью. «Наиболее массовыми по охвату слушателей были районные концерты, которые с начала 1919 года приобрели плановый характер, — отмечает Е. Бронфин. — Устраивались они и во Дворце труда, и в многочисленных рабочих клубах, институтах, школах, военных организациях. ...В концертах исполнялись пьесы камерных жанров, хоровые произведения, оперные отрывки и оперы целиком» [37, с. 51]. Открытие МУЗО стало началом централизации концертной деятельности.

Музыкальный отдел Дома искусств, появившийся на волне открытия небольших музыкальных организаций, по масштабу своей деятельности занимал промежуточное положение между большими государственными концертными залами и районными клубами. С одной стороны, коллектив руководителей и исполнителей Музыкального отдела был тесно связан с Консерваторией — одним из главных музыкальных учреждений города. С другой стороны, в Музыкальном отделе не было постоянного коллектива. Как отмечалось выше, все исполнители были приглашенными, и Дом искусств не был для них основным местом работы. При отсутствии постоянного дирижера или художественного руководителя Дом искусств не всегда мог конкурировать с развивающимися районными клубами, которые имели разработанную программу.

Благодаря своему большому опыту и связям в артистической среде Стрельников и Щербачёв могли обеспечить музыкальную программу, приглашая молодых исполнителей и знаменитостей. Однако они, вероятно, не стремились развивать Дом искусств как самостоятельную организацию,

на что указывает и отсутствие музыкальной студии, и преобладание в программе консерваторских исполнителей. Поэтому Музыкальный отдел с довольно регулярной программой концертов парадоксальным образом не мог обеспечить стабильного положения самого Дома искусств, вызывая критику ревизоров.

Не случайно наиболее успешный период в истории Музыкального отдела пришелся на 1920-й — первую половину 1921 года, последний этап экспериментов МУЗО в области массового просвещения и в то же время экономически нестабильный период. В это время исполнители крупных театров, не получая достаточного финансового обеспечения на одном месте работы, были вынуждены постоянно принимать участие в районных концертах, в том числе в Доме искусств. С открытием Филармонии в июне 1921 года многие прежние участники концертных вечеров Дома искусств перешли на постоянную занятость в новое центральное учреждение. Филармония должна была представлять «музыкальное творчество во всем объеме (мистерии, мессы, оратории, симфонические, камерные и другие концерты)» [38, л 1]. В этой ситуации музыкальная деятельность Дома искусств больше не представляла собой тот уникальный культурный оазис, которым она была прежде.

Другим решающим фактором в истории Музыкального отдела стало закрытие МУЗО в 1921 году и переход его прежних сотрудников на другие должности. Асафьев становится художественным руководителем Филармонии, параллельно вместе с Щербачёвым преподавая в Консерватории, а Стрельников занимается музыкальным оформлением спектаклей ТЮЗа. В этих условиях прежняя насыщенная, но изматывающая исполнителей и организаторов повсеместная концертная деятельность начала сокращаться, и Музыкальный отдел Дома искусств, среди прочих организаций подобного масштаба, прекратил свою работу.

Немногим позже перестал существовать и сам Дом искусств, другие члены которого перешли на постоянную работу в издательствах, театрах и институтах. В октябре 1922 года инспектор Управления домами отмечал в докладной записке: «В помещениях, занятых конторой Дома Искусств, никогда никого не бывает и никаких лекций и докладов в настоящее время не устраивается... Дом Искусств, являвшийся, по первоначально своему задуманному плану, органом, объединяющим художественные силы Петрограда, представляет собою в настоящий момент небольшую группу лиц, ловящих в мутной водиче Непа бырыши за счет Откомхоза [Отдела коммунального хозяйства. — М. Л.], и бесхозной мебели» [39, л. 55]. История Музыкального отдела, в частности, показывает специфику Дома искусств как организации эпохи военного коммунизма: стремительно развившись в экономически трудный период, позже организация не справилась с капиталистическим вызовом НЭПа и конкуренцией на художественном рынке, сместившись из центра к периферии сферы искусства.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Программа Музыкального отдела Дома искусств

№	Дата	Содержание	Источник
1	19.12.1919	Музыкальная часть закрытого вечера <i>Исп.: Ц. Г. Ганзен</i>	Сомов, с. 359
2	26.12.1919	Музыкальная часть закрытого вечера Ж.-Б. Векерлен. Пастораль <i>Исп.: Rollon Marees von Oren (?)</i> Э. Григ. Песни (?) <i>Исп.: С. Акимова</i>	Сомов, с. 362–363
3	09.01.1920	И.-Г. Шейн. И. Пахельбель. И.-К. Фишер <i>Исп.: А. Д. Бушен, А. Б. Тер-Даниелян, Ф. И. Непорент, Н. В. Неаронова, Е. Ф. Котте, Е. Б. Ноткович, Г. А. Боссэ</i> <i>Лектор Е. М. Браудо</i>	ЖИ. 1920. № 343. С. 2 ИПС. 1920 № 9. С. 2 Сомов, с. 369
4	16.01.1920	Фортепианный вечер И. З. Шварца Ф. Шопен. Фантазия, два полонеза, вальс, мазурка, два этюда, два ноктюрна (?) <i>Исп.: И. З. Шварц</i> М. П. Мусоргский. Цикл «Песни и пляски смерти» Р. Шуман. Я не сержусь <i>Исп.: А. И. Мозжухин, И. З. Шварц</i>	ЖИ. 1920. № 343. С. 2 ДИ. 1921. № 2. С. 111 Сомов, с. 373
5	30.01.1920	И.-С. Бах. Ф. Шуберт. Ф. Шопен <i>Исп.: А. И. Зилоти</i>	ИПС. 1920. № 27. С. 2 Сомов, с. 379
6	31.01.1920	Музыкальный вечер-гротеск Н. Н. Евреинова <i>Исп.: Е. В. Анненкова, Ф. А. Глинская, Н. Н. Евреинов</i>	ЖИ. 1920. № 669/671. С. 1
7	06.02.1920	А. П. Бородин. Фортепианный квинтет до минор. Струнный квартет No (?). <i>Исп.: ?</i> А. П. Бородин. Романсы <i>Исп.: Ф. И. Непорент</i>	Сомов, с. 381
8	13.02.1920	Г. Бик. Авторские произведения <i>Исп.: Г. Бик</i>	Сомов, с. 385
9	27.02.1920	П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. Романсы <i>Исп.: В. В. Максимов, А. Б. Тер-Даниелян</i>	Сомов, с. 390
10	05.03.1920	Р. Шуман. Крейслериана и др. <i>Исп.: Н. И. Голубовская</i> Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Р. Вагнер. Песни <i>Исп.: ?</i>	Сомов, с. 393
11	12.03.1920	Ф. Лист. ? <i>Исп.: Миклашевская</i> Г.-Ф. Гендель. ? Ф. Кухлау. ? Д. Поппер. Тарантелла <i>Исп.: Н. М. (?) Граудан</i>	Сомов, с. 396
12	19.03.1920	Концерт в честь А. К. Глазунова Струнный квартет No 5, Концерт для скрипки с оркестром, пьесы для фортепиано и романсы.	ЖИ. 1920. № 410/412. С. 2

13	23.03.1920	Р. Шуман. Соната для скрипки a-moll. <i>Исп.: Н. И. Кранц, С. В. Банцер.</i> Романсы «Ты как цветок прекрасна», «Желание», «Гадальщица» <i>Исп.: Ф. И. Непорент</i> Ф. Мендельсон. Фортепианное трио No 2 c-moll <i>Исп.: С. В. Банцер, Н. И. Кранц, С. Э. Буткевич</i> Ф. Шуберт. Вариации для фортепиано B-dur. <i>Исп.: С. В. Банцер</i>	ЖИ. 1920. № 410/12. С. 2 Сомов, с. 399
14	26.03.1920	Вокальный вечер М. Бриан М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев <i>Исп.: М. Бриан (при уч. И. Венгеровой)</i> С. В. Рахманинов. Трио No (?) <i>Исп.: И. Венгерова (фортепиано),</i> <i>И. Лукашевский (скрипка), Е. Вольф-Израэль (виолончель)</i>	ДИ. № 2. С. 109–114 Сомов, с. 401
15	30.03.1920	Г. Маршнер. Трио <i>Исп.: Р. С. Пергамент (скрипка), М. Г. Манизер (виолончель), Р. Эшман (фортепиано)</i> Ф. Шуберт. Форель, Баркарола, Ты — покой Р. Шуман. Лунная ночь, Ложась, «Старые песни» (нем.) — возможно, речь идет о песне «Alten Lieder» из вокального цикла Dichterliebe (прим. ред.)». <i>Исп.: ? Артемьева</i> Ф. Мендельсон. Фантазия для фортепиано <i>Исп.: Р. Эшман</i>	Сомов, с. 402
16	02.04.1920	А. Н. Скрябин, К. Дебюсси <i>Исп.: Н. Ф. Голубовская</i> К. Дебюсси <i>Исп.: З. Н. Артемьева</i>	Сомов, с. 404
17	06.04.1920	Р. Шуман. Квинтет Es-dur, соната, дуэт, песни <i>Исп.: ? Бурман</i> Р. Шуман. Гретхен за прялкой <i>Исп.: Н. Г. Плещеева, А. Б. Тер-Даниелян, ? Максимов</i>	Сомов, с. 405
18	13.04.1920	Ф. Мендельсон. Струнный квартет Es-dur, Струнный квартет № 3 ре мажор, Соната для фортепиано и виолончели Es-dur <i>Исп.: ?</i> К. Лёве. Баллада «Генрих Птицелов» <i>Исп.: ?</i> К. Вебер. Пьеса (?) <i>Исп.: ? Исаченко</i>	Сомов, с. 409
19	16.04.1920	Н. Я. Мясковский. Романсы на стихи Гиппиус, Кольцова, Баратынского, Брюсова, Бальмонта, Тютчева. Соната D-dur для виолончели и фортепиано <i>Исп.: К. А. Аленева, М. И. Арнштам, Н. М. Граудан, А. Д. Бушен.</i>	ЖИ. 1920. № 439-440-441. 1, 2, 3 мая. С. 2 РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 350 (афиша) Сомов, с. 410
20	23.04.1920	Ф. Шуберт, Э. Григ. Песни <i>Исп.: З. Лодий</i>	Сомов, с. 412

21	30.04.1920	И.-К. Фишер. Сюита, пьеса И. Пахельбель И.-С. Бах. Фуга из «Искусства фуги», Пассакалия (органное переложение д'Альбера) <i>Исп.:</i> А. Д. Бушен Ф. Мендельсон. Три дуэта <i>Исп.:</i> А. Б. Тер-Даниелян, Ф. И. Непорент	Сомов, с. 415
22	7.05.1920	С. М. Ляпунов, С. И. Танеев. Песни <i>Исп.:</i> В. С. Шаронов, Н. П. Шандоровская	Сомов, с. 420
23	14.05.1920	М. Регер. Вариации на тему Бетховена, трио E-moll. Простые напевы. Виола любви <i>Исп.:</i> З. Н. Артемьева, Н. И. Голубовская, И. С. Миклашевская, И. О. Лукашевский, Н. М. Граудан	Сомов, с. 424
24	21.05.1920	С. Франк. Соната для скрипки и фортепиано <i>Исп.:</i> ?	Сомов, с. 428
25	28.05.1920	Фортепианный вечер Р. Бурштейн	ДИ. № 2. С. 109–114 Сомов, с. 430
26	11.06.1920	М. Ф. Гнесин. Соната <i>Исп.:</i> ? Ф. С. Акименко. Романсы Н. Н. Черепнин. Романсы <i>Исп.:</i> З. П. Юрьевская	Сомов, с. 436
27	18.06.1920	К. Дебюсси. Соната для виолончели и фортепиано <i>Исп.:</i> И. С. Миклашевская, Н. М. Граудан М. Равель. Шехеразада (три песни) <i>Исп.:</i> С. В. Акимова Трио. <i>Исп.:</i> И. С. Миклашевская, И. О. Лукашевский, Н. М. Граудан	Сомов, с. 439
28	02.07.1920	П. И. Чайковский. Трио ? <i>Исп.:</i> ? Романсы. <i>Исп.:</i> З. Лодий	Сомов, с. 443–444
29	не ранее 10.08.1920	А. Канкарович. Музыка к пьесе М. Кузмина «Божий чело- век» (анонс)	ЖИ. 1920. № 526. С. 2
30	27.08.1920	А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, М. Ф. Гнесин. ??? <i>Исп.:</i> В. Я. и М. Я. Хортик, С. С. Полоцкая-Емцова и др.	ЖИ. 1920. № 540. С. 1
31	03.09.1920	П. И. Чайковский. Первый струнный квартет. Романсы А. Т. Гречанинов. Трио <i>Исп.:</i> О. Слободская, С. Давыдова. Квартет: И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Е. Вольф-Израэль	ЖИ. 1920. № 546. С. 1
32	17.09.1920	К. Сен-Санс. Струнный квартет. Фортепианный концерт Э. Шоссон. Романсы С. Франк. ? Г. Форте. ? <i>Исп.:</i> А. Д. Бушен, А. Б. Тер-Даниелянц, А. И. Лабинский; Государственный квартет: С. Буткевич, Н. Кранц, И. Кениг, Н. Шиферблат	ЖИ. 1920. № 558. С. 2

33	24.09.1920	Р. Шуман. Квартет <i>Исп.:</i> С. В. Банцер М. Рeger. Соната для скрипки и фортепиано <i>Исп.:</i> Н. И. Кранц, С. В. Банцер Г.-Ф. Гендель. Пассакалия для скрипки и альты *Анонсировался Фортепианный вечер В. В. Софроницкого (Р. Шуман, А. Н. Скрябин)	ЖИ. 1920. № 564/565. С. 3 Сомов, с. 470
34	29.09.1920	Юбилейный вечер М. Кузмина Подготовка музыкальной части вечера — В. Г. Каратыгин Выст.: А. И. Мозжухин, В. Я. Хортик, М. Я. Хортик, А. М. Примо и др.	ЖИ. 1920. № 574. С. 2
35	26.11.1920	С. И. Танеев. Пять произведений (?) М. П. Мусоргский, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков. Романсы <i>Исп.:</i> О. Слободская, И. Ершов	Сомов, с. 493
36	09.12.1920	Лекция Е. М. Браудо на тему «Ницше и музыка», «Роль музыки в жизни Ницше», «Рождение трагедии», «Ницше и Вагнер», «Романс на слова Пушкина», «Комментарии к музыке», «Кармен» Бизе и «Влияние Ницше на современную музыку»	ЖИ. 1920. № 622/624 С. 2
37	28.01.1921	Вокальный вечер А. Мейчик К.-Ф. Глюк. Орфей И.-С. Бах. Г.-Ф. Гендель При уч. И. Миклашевской	ДИ. № 2. С. 109–114 Сомов, с. 511
38	11.02.1921	Фортепианный вечер Г. Бика и В. Виноградовой Г. Бик. Вторая соната (исп.: впервые) и др. произведения автора В. Виноградова. «Шествие», прелюдия и фуга, вальс, полька	ДИ. № 2. С. 109–114 Сомов, с. 514
39	Март 1921	Закрытый дружеский концерт М. Ф. Гнесин. ? <i>Исп.:</i> автор А. Т. Гречанинов. «Демественная обедня» <i>Исп.:</i> автор	ДИ. № 2. С. 114 ЖИ. 1921 №672/674. С. 1 ОР РНБ. Ф. 749. Оп. 1. Д. 85. Л. 1
40	6.05.1921	В. В. Щербачёв. Авторский концерт. «Нонет» <i>Исп.:</i> К. Дорлиак, Й. Кениг, Н. Кранц, С. Буткевич, Н. Шиферблат	Щербачёв В. В. Статьи, материалы, письма. Л.: Советский композитор, 1985 (вклейка)
41	1921	Вокальный вечер О. Бутомо-Названовой Р. Шуман. Dichterliebe	ДИ. № 2. С. 109–114
42	Июнь 1921	В. В. Щербачёв. «Выдумки» (цикл фортепианных пьес)	ЖИ. 1921. № 755/757. С. 2
43	15.07.1921	Концерт Л. Бенуа и Ю. ван Орена (Ю. Г. Бильстина)	Сомов, с. 556
44	06.11.1921	Вечер «Песня песней» (анонс) <i>При участии</i> В. Л. Юреновой.	ВТиИ. 1921. № 2. С. 3
45	конец ноября 11.1921	А. К. Глазунов, С. И. Танеев. <i>Исп.:</i> Квартет имени Глазунова, М. Бриан, М. Бихтер.	ЖИ. 1921. № 820. С. 2

46	30.12.1921	Фортепианный вечер В. В. Софроницкого Л. Бетховен. Лунная соната, Аппассионата Р. Шуман. Симфонические этюды Ф. Лист. Мефисто-вальс, Кампанелла А. Н. Скрябин. Vers la flamme и др.	ЖИ. 1922. № 825 С. 2 ДИ. № 2. С. 112–113
47	08.01.1922	Концерт в честь 20-летия творческой деятельности Д. З. Зиссермана Г.-Ф. Гендель, Й. Гайдн, А. К. Глазунов <i>Исп.:</i> Квintет им. Глазунова, С. О. Давыдова, М. Н. Бриан, Д. З. Зиссерман.	ВТиИ. 1922. № 4. С. 5
48	20.01.1922	Концерт Л. Арнштама Ф. Шопен. Этюды Ф. Лист. Сонеты Петрарки	ВТиИ. 1922. № 6. С. 4
49	21.01.1922	Вечер А. В. Русинова <i>Другие исполнители:</i> Э. Штембер, Н. Н. Ходотов, Е. Вильбушевич, В. Струве, О. В. Федорова, П. Н. Петров	ВТиИ. 1922. № 6. С. 4
50	Конец февраля – начало марта 1922	А. Н. Скряблов Вечер мелодекламации	ВТиИ. 1922. № 17. С. 4
51	20.03.1922	Н. Н. Ходотов, Е. Б. Вильбушевич Вечер мелодекламации	ВТиИ. 1922. № 19. С. 4
52	13.07.1922	А. Лурье. Новые произведения (?) <i>Исп.:</i> С. Акимова, Р. Бурштейн, квартет им. Глазунова (И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Д. Зиссерман), А. Лурье	ЖИ. 1922. № 850. С. 5
53	26.07.1922	Сольный концерт Б. А. Камчатова Ф. Шопен. Этюды E-dur, Ges-dur, f-moll, e-moll; соната b-moll; баллада g-moll; вальс As-dur; полонез cis-moll и др.	ЖИ. 1922. № 852. С. 8
Недатированные концерты за 1920–1921 годы			
54	Первый камерный вечер Дома искусств	М. П. Мусоргский. Полководец. Трепак (из «Песен и плясок смерти») <i>Исп.:</i> И. Ершов А. Г. Рубинштейн. Персидские песни С. В. Рахманинов. Грузинская песнь («Не пой, красавица, при мне»?) Ц. А. Кюи. Медлительно влекутся дни мои П. И. Чайковский. Забыть так скоро <i>Исп.:</i> О. Слободская	ДИ. № 2. С. 109–114
55		С. И. Танеев. Квintет с двумя виолончелями. Фортепианный квартет <i>Исп.:</i> Государственный квintет (бывш. Мекленбургский квартет): Н. Кранц, И. Кениг, Н. Шиферблат, Э. Буткевич, Ст. Банцер, О. Брик	ДИ. № 2. С. 109–114
56		Р. Шуман. С. Франк <i>Исп.:</i> квintет: И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Е. Вольф-Израэль, С. Давыдова	ДИ. № 2. С. 109–114

57	К. Вебер. Фортепианный концерт <i>Исп.: квинтет: В. Заветновский, Н. Манасевич, Е. Петров, В. Пастухов</i>	ДИ. № 2. С. 109–114
58	Вокальный вечер С. Акимовой К. Вебер. Р. Вагнер. Отрывки	ДИ. № 2. С. 109–114
59	Вокальный вечер К. Н. Дорлиак С. И. Танеев. Романсы	ДИ. № 2. С. 109–114
60	Вокальный вечер К. Н. Дорлиак Старофранцузская музыка	ДИ. № 2. С. 109–114
61	Закрытый дружеский концерт Г. Бик. Симфония <i>Исп.: Г. Бик</i>	ДИ. № 2. С. 109–114

СОКРАЩЕНИЯ

ЖИ — газета «Жизнь искусства»

ИПС — газета «Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов»

ВТИИ — журнал «Вестник театра и искусства»

ДИ — журнал «Дом искусств»

ОР РНБ — отдел рукописей Российской национальной библиотеки

Сомов — Сомов К. А. Дневник. 1917–1923. М.: Дмитрий Сечин, 2017.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тимина С. И. Культурный Петербург: ДИСК. 1920-е годы. 3-е издание. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 391 с.
2. Шульц С. (мл.). Дом Искусств. СПб: Алмаз, 1997. (Знаменитые здания Санкт-Петербурга). 191 с.
3. Hickey M.-W. The Writer in Petrograd and the House of Arts. Northwestern University Press, 2009. 632 p.
4. Переписка о переходе Дома искусств в ведение Академического центра: отчеты о деятельности и устав // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 5. Д. 5.
5. [Б. а.]. В «Доме искусств» // Жизнь искусства. 1919. № 324. 23 дек. С. 4.
6. Устав Дома искусств // ЦГА СПб. Ф. 5039. Оп. 5. Д. 1.
7. Положение, доклады и другие материалы о работе просветительно-художественных учреждений Губоно // ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 5.
8. Стрельников Н. Музыка в Доме искусств // Дом искусств. 1921. № 2. С. 109–114.
9. Дом искусств // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 395.
10. Ведомость служащих «Дома искусств» на 1 января 1921 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 3. Д. 266.

11. Сомов К. А. Дневник. 1917–1923. М.: Дмитрий Сечин, 2017. 928 с.
12. Устинов А. Б. Надпись и узор: Мстислав Добужинский в петроградском «Доме Искусств» // Rhema. 2020. № 4. С. 49–134.
13. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13: июнь 1919–1921. 736 с.
14. [Б. а.]. Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 622/624. 3–5 дек. С. 2.
15. Браудо Е. М. Ницше: Философ-музыкант. Петроград: Атений, 1922. 67 с.
16. Программы музыкальных вечеров, камерного концерта, публичного экзамена по классу фортепиано в С-Пб. Консерватории с участием А. Д. Бушен // ЦГАЛИ СПб. Ф. 686. Оп. 1. Д. 158.
17. Стрельников Н. М. // ОР РНБ. Ф. 749. Оп. 1. Д. 85.
18. Стрельников Н. Москвичи // Жизнь искусства. 1921. № 672/674. 9–11 февр. С. 1.
19. [А.]. Концерты Дома искусств // Жизнь искусства. 1920. № 343. 15 янв. С. 1.
20. Неаронова Надежда Васильевна // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 2. Д. 4804.
21. Непорент (Непорент-Виленская) Фейга Исааковна // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 2. Д. 4847.
22. Личное дело преподавателя Котте // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 81.
23. Бушен Александра Дмитриевна, музыковед // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 10. Д. 2.
24. [А.]. Театральная хроника // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 9 (501). 14 янв. С. 2.
25. [Б. и.]. Театр и музыка // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 27 (519). 6 февраля. С. 2.
26. [А.]. Камерные концерты Консерватории // Жизнь искусства. 1920. № 410/412. 27–29 мар. С. 2.
27. [Б. и.]. Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 410/412. 27–29 марта. С. 2.
28. Гозенпуд А. Глазунов и Асафьев: из истории противостояния // Скрипичный ключ. 1996. № 1. С. 3–11.
29. [Б. и.]. Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 439/440/441. 1–3 мая. С. 2.
30. Горн А. В. Творческий опыт Владимира Щербачева: музыка и танец // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 36 (62). С. 87–99.
31. Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма. Л.: Советский композитор, 1985. 360 с.
32. Щербачев В. В., Знаменская В. А. // ОР РНБ. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 197.
33. Бихтер М. Концерт Д. Зиссермана // Вестник театра и искусства. 1922. № 4. С. 5.
34. Стрельников Н. Смелые мысли и скромные выводы // Жизнь искусства. 1921. № 755/757. 18–20 июня. С. 1.
35. Шагинян М. Концерты Дома искусств // Жизнь искусства. 1921. № 820. 6 дек. С. 1.
36. Шагинян М. Юбилейный концерт Зиссермана (8 января) // Жизнь искусства. 1922. № 826. 17 янв. С. 1.
37. Бронфин Е. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия: 1917–1922. Л.: Советский композитор, 1984. 216 с.

38. Положение о Государственной филармонии Петрограда (копия) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 5.
39. Устав жилищного товарищества, документы о сдаче в аренду домов на проспекте 25-го Октября и дома №14 на улице Герцена // ЦГА СПб. Ф. 3185. Оп. 1. Д. 2700.

REFERENCES

1. *Timina S. I.* Kulturnyj Peterburg: DISK. 1920-e gody. 3-e izdanie. SPb: RGPU im. A. I. Gertsena, 2020. 391 s.
2. *Shults S. (ml.).* Dom Iskusstv. SPb: Almaz, 1997. (Znamenitye zdaniya Sankt-Peterburga). 191 s.
3. *Hickey M.-W.* The Writer in Petrograd and the House of Arts. Northwestern University Press, 2009. 632 p.
4. Perepiska o perehode Doma iskusstv v vedenie Akademicheskogo centra: otchety o deyatel'nosti i ustav // TsGA SPb. F. 2555. Op. 5. D. 5.
5. [B. a.]. V «Dome iskusstv» // Zhizn' iskusstva. 1919. № 324. 23 dek. S. 4.
6. Ustav Doma iskusstv // TsGA SPb. F. 5039. Op. 5. D. 1.
7. Polozhenie, doklady i drugie materialy o rabote prosvetitel'no-hudozhestvennykh uchrezhdenij Gubono // TsGA SPb. F. 2552. Op. 1. D. 5.
8. *Strel'nikov N.* Muzyka v Dome iskusstv // Dom iskusstv. 1921. №2. S. 109–114.
9. Dom iskusstv // TsGA SPb. F. 2555. Op. 1. D. 395.
10. Vedomost sluzhashih «Doma iskusstv» na 1 yanvarya 1921 goda // TsGALI SPb. F. 283. Op. 3. D. 266.
11. *Somov K. A.* Dnevnik. 1917–1923. M.: Dmitrij Sechin, 2017. 928 s.
12. *Ustinov A. B.* Nadpis' i uzor: Mstislav Dobuzhinskij v petrogradskom «Dome Iskusstv» // Rhema. 2020. № 4. S. 49–134.
13. *Gorkij M.* Polnoe sobranie sochinenij. Pis'ma v 24 t. T. 13: iyun 1919 – 1921. M.: Nauka, 2007. 736 s.
14. [B. a.]. Hronika // Zhizn iskusstva. 1920. №622/624. 3–5 dek. S. 2.
15. *Braudo E. M.* Nitzshe: Filosof-muzykant. Petrograd: Atenej, 1922. 67 s.
16. Programmy muzykal'nykh vecherov, kamernogo koncerta, publichnogo ekzamena po klassu fortepiano v S-Pb Konservatorii s uchastiem A. D. Bushen // TsGALI SPb. F. 686. Op. 1. D. 158.
17. *Strel'nikov N. M.* // OR RNB. F. 749. Op. 1. D. 85.
18. *Strel'nikov N.* Moskvichi // Zhizn' iskusstva. 1921. № 672/674. 9–11 fevr. S. 1.
19. [A.]. Koncerty Doma iskusstv // Zhizn' iskusstva. 1920. №343. 15 yanv. S. 1.
20. Nearonova Nadezhda Vasil'evna // TsGIA SPb. F. 361. Op. 2. D. 4804.
21. Neporent (Neporent-Vilenskaya) Fejga Isaakovna // TsGIA SPb. F. 361. Op. 2. D. 4847.
22. Lichnoe delo prepodavatelya Kotte // TsGIA SPb. F. 361. Op. 9. D. 81.
23. Bushen Aleksandra Dmitrievna, muzykoved // TsGALI SPb. F. 348. Op. 10. D. 2.

24. [А.]. Teatral'naya hronika // Izvestiya Petrogradskogo Soveta rabochih i krasnoarmejskih deputatov. 1920. № 9 (501). 14 yanv. S. 2.
25. [B. i.]. Teatr i muzyka // Izvestiya Petrogradskogo Soveta rabochih i krasnoarmejskih deputatov. 1920. № 27 (519). 6 fevralya. S. 2.
26. [А.]. Kamernye koncerty Konservatorii // Zhizn' iskusstva. 1920. №410–412. 27–29 mar. S. 2.
27. [B. i.]. Hronika // Zhizn' iskusstva. 1920. № 410/412. 27–29 marta. S. 2.
28. Gozenpud A. Glazunov i Asaf`ev: iz istorii protivostoyaniya // Skripichny`j klyuch. 1996. № 1. S. 3–11.
29. [B. i.]. Hronika // Zhizn' iskusstva. 1920. № 439/440/441. 1–3 maya. S. 2.
30. Gorn A. V. Tvorcheskij opyt Vladimira Sherbacheva: muzyka i tanec // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 36 (62). S. 87–99.
31. Sherbachev V. V. Stat'i, materialy, pisma. L.: Sovetskij kompozitor, 1985.
32. Sherbachev V. V., Znamenskaya V. A. // OR RNB. F. 1088. Op. 1. D. 197.
33. Bihter M. Koncert D. Z. Zissermana // Vestnik teatra i iskusstva. 1922. № 4. S. 5.
34. Strel'nikov N. Smelye mysli i skromnye vyvody // Zhizn' iskusstva. 1921. №755/757. 18–20 iyunya. S. 1.
35. Shaginyan M. Koncerty Doma iskusstv // Zhizn' iskusstva. 1921. №820. 6 dek. S. 1.
36. Shaginyan M. Yubilejnyj koncert Zissermana (8 yanvarya) // Zhizn' iskusstva. 1922. № 826. 17 yanv. S. 1.
37. Bronfin E. Muzykal'naya kul'tura Petrograda pervogo poslerevoljutsionnogo pyatiletiya: 1917–1922. L.: Sovetskij kompozitor, 1984. 216 s.
38. Polozhenie o Gosudarstvennoj filarmonii Petrograda (kopiya) // TsGALI SPb. F. 279. Op. 1. D. 5.
39. Ustav zhilishnogo tovarishestva, dokumenty o sdache v arendu domov na prospekte 25-go Oktyabrya i doma №14 na ulitse Gercena // TsGA SPb. F. 3185. Op. 1. D. 2700.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лихинина М. Н. — аспирант; mlikhinina@eu.spb.ru
ORCID ID: 0009-0000-5265-1911

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Likhinina M. A. — Postgraduate Student; mlikhinina@eu.spb.ru
ORCID ID: 0009-0000-5265-1911

УДК 78.072

КИРИАК ШПАНГЕНБЕРГ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОЙ ХРОНИКИ

Савицкая Ж. В.^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

² Издательство «Музыка», ул. Большая Садовая, д. 2/46 с. 1, Москва, 123001, Россия.

Статья посвящена анализу трактата Кириака Шпангенберга «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве... а также о появлении мастерзингеров» (1598) — одного из первых значимых трудов по истории музыки на немецком языке. Рассматриваются особенности структуры и содержания работы, в которой Шпангенберг, следуя традиционным музыкальным топосам, впервые предпринял попытку систематического хронологического изложения истории музыки от древности до современности. Особое внимание историк уделяет немецкой музыкальной культуре и становлению профессионального сообщества мастерзингеров. Новаторский подход Шпангенберга, развернутый в его трактате, позволяет описать его в целом как одного из первых ученых, заложивших основы музыкальной историографии.

Ключевые слова: Шпангенберг, музыкальная историография, хронология истории музыки, топосы, мастерзингеры.

CYRIACUS SPANGENBERG AND THE MAIN POINTS OF HIS CHRONICLE OF MUSIC

Savitskaya Zh. V.^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation.

² Publishing house "Music", bld. 1, 2/46, Bolshaya Sadovaya St., Moscow, 123001, Russian Federation.

The article is dedicated to the analysis of Cyriacus Spangenberg's treatise «Von der edlen und den hochberühmten Kunst der Musica... auch wie die Meistersenger äuffkhommenn vollkhommener Bericht» (1598) — one of the first significant works on the history of music in the German language. It examines the features of the structure and content of the work, in which Spangenberg, following traditional musical topoi, made the first attempt at a systematic

chronological presentation of the history of music from antiquity to modernity. The historian pays special attention to German musical culture and the formation of the professional community of Meistersingers. Spangenberg's innovative approach, elaborated in his treatise, allows us to describe him as one of the first scholars who laid the foundations of musical historiography.

Keywords: Spangenberg, musical historiography, chronology of music history, topos, Meistersingers.

Трактат «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве... а также о появлении мейстерзингеров» («Von der edlen und den hochberühmten Kunst der Musica... auch wie die Meistersenger auffkhommenn vollkhommener Bericht...», 1598)¹ [1] имеет особое значение в становлении музыкальной историографии — это самая ранняя известная ныне книга по истории музыки на немецком языке.

Автор книги, протестантский богослов, критик папства, историк и создатель церковных гимнов Кириак Шпангенберг (1528–1604) значительную часть жизни работал над комментированием проповедей Мартина Лютера, учеником и последователем идей которого он был. При жизни он также пользовался успехом как составитель хроник отдельных регионов («Мансфельдская хроника», «Кверфуртская хроника», «Хеннебергская хроника», «Хроника графов Гольштейн-Шаумбур») [2] и биографических описаний («История жизни, учения и смерти Джироламо Савонаролы»). Именно эта деятельность способствовала появлению специфичной работы — вышеупомянутого трактата, который стоит особняком в числе прочих его трудов. В нем Шпангенберг изложил самым обширным образом знания о пользе музыки, ее происхождении и «первых музыкантах».

Отметим, что отец Кириака, Иоганн Шпангенберг (1484–1550), был видным лютеранским богословом (занимал пост пастора в Айслебене и генерального суперинтенданта округа Мансфельд) и автором церковных гимнов [3]. Знания, собранные им, были использованы его сыном для составления собственных трактатов. Одной из дидактических работ Иоганна стал учебник «Музыкальные вопросы для использования в школе Нордхаузена, или Как научить молодежь петь легко и правильно» («Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae...», 1536), написанный для педагогических нужд учебного заведения, которое он сам возглавлял и в котором в то время учился Кириак.

Книга Иоганна составлена в традиционной форме катехизиса. Среди первых вопросов, затрагиваемых в ней (охватывающей в целом обычные вопросы, касающиеся элементарной теории музыки), значатся: «Кто изобрел музыку?»,

¹ Фрагменты трактата приводятся по изданию: [1].

«Почему она была изобретена» и «Каковы эффекты музыкального искусства?». Все они — уже давно укоренившиеся в музыкальной мифологии «проблемные вопросы» западноевропейской истории о происхождении музыки, о ее «первооткрывателях» (т. е. об изобретателях музыкальных инструментов, а также о знаменитых исполнителях и теоретиках) — были стандартными темами трактатов Средневековья и Возрождения. Для того чтобы продемонстрировать важность музыкального искусства, его старались описывать с момента зарождения в глубокой древности как обязательный атрибут жизни и деятельности не только людей, но и богов. Источниками информации служили древнегреческие мифы, Священное писание, свидетельства античных историков, а также их позднейшие рецепции. Стандартными также были разделы о «пользе музыки», касающиеся «положительных качеств» музыки, которые могли бы побудить современных людей заниматься ею. Такие разделы встречаются в трудах Иоанна Тинкториса («Complexus effectuum musices»; ранняя версия — начало 1460-х; переработанная и сокращенная версия — после 1475; «De inventione et usu musicae», ок. 1472–1473), Флоренция де Факсолиса («Liber musices», ок. 1485–1492), Адама Фульдского («De musica», 1490), Дитриха Греземунда («Lucubratiunculae», 1494), Полидора Вергилия («De inventoribus rerum», 1499), Джорджо Валлы («De expetendis ac fugiendis rebus», опубликован посмертно в 1501), Николауса Воллика («Enchiridion musices», 1509), Мартина Агриколы («Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustra exempla», 1561) и многих других.

Все эти темы были в трактатах «общими местами», или топосами. Немецкий музыковед Б. Ян в статье «Encomium Musicae und Musica Historica» [4] выделяет четыре топоса, организующие дискурс в энкомии, обусловленные задачей восхваления музыки: *ortus* (происхождение), *progressus* (развитие), *usus* (использование, польза, воздействие), *abusus* (злоупотребление, неправильное использование).

Литературный жанр, частью которого они стали, — «похвала музыке» (*encomium musicae*) — существовал со времен Античности и в разных формах прошел красной нитью через тексты Августина, Боэция, Кассиодора, Аврелиана из Реоме и других ученых. В энкомиях авторы, защищая и восхваляя музыкальное искусство, приводили в качестве аргументов свидетельства из литературы прошлого, так или иначе его упоминающие, и фактически пересказывали эти свидетельства своими словами.

В лаконичных ответах на «проблемные вопросы» у Иоганна Шпангенберга мы не найдем почти ничего нового, что не было бы пересказано на разные лады авторами музыкальных энкомиев. Особенностью же работы Кириака Шпангенберга является ее целенаправленное *хронологическое* структурирование, а также обилие точных датировок (непременный атрибут современной

историографии), которые он приводит рядом со ставшей стандартной к тому времени аргументацией в пользу древности музыкального искусства. Труд Шпангенберга можно обозначить как *первую серьезную попытку провести историко-музыковедческий обзор на немецком языке*.

После смерти отца отличник учебы Шпангенберг-младший, проявлявший большой интерес к историческим рукописям и уже работавший к тому времени пастором, смог завоевать доверие прихожан и покровительство властей, что позволило ему занять должность городского и придворного проповедника города Мансфельд [5]. Приверженец строгого лютеранства, Кириак не просто исполнял свои обязанности, но принимал активное участие в теологических дискуссиях своего времени. Споры, разгоравшиеся на протяжении 1550–70-х, привели к расколу среди верующих, и в результате увеличения напряженности вышестоящие власти (особенно курфюрст Саксонии Август I) были вынуждены в них вмешаться. Шпангенбергу, поддерживавшему лидера гнесиолютеран Маттиаса Флациуса, пришлось покинуть свой дом, спасаясь от преследования. После скитаний в 1590-х годах он с семьей обосновался в Страсбурге, где создал последние работы и где его жизнь прервал сердечный приступ.

Судьба трактата «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве», как и его автора, не была простой: долгие годы трактат существовал только в виде рукописи, принадлежавшей лютеранской гимназии в Страсбурге (ныне Страсбургский университет), но и ее уничтожил пожар в городской библиотеке (располагалась в доминиканском монастыре на территории современной церкви Темпл-Нёф) во время прусской бомбардировки города в августе 1870 года. Полностью текст опубликован (по рукописи) лишь однажды, в 1861 году [1].

Начало трактата более чем обыкновенно для работ о музыке XVI века: его первый раздел, следующий за небольшим вступлением, обозначенный как «Похвала благородного и известнейшего музыкального искусства», посвящен последовательному перечислению достоинств музыки (в духе топоса *usus*):



Илл. Портрет Кириака Шпангенберга (ок. 1597).

Гравюра Т. де Бри (1528–1598).
Рейксмюсеум. Амстердам

- I. Музыка — это искусство;
- II. Музыка — это благородное искусство;
- III. Музыка — это великолепное искусство;
- IV. Музыка — это прославляющее искусство;
- V. Музыка — это честное искусство;
- VI. Музыка — это прекрасное искусство;
- VII. Музыка — это сильное искусство;
- VIII. Музыка — это полезное искусство;
- IX. Музыка — это необходимое искусство;
- X. Музыка — это божественное искусство;
- XI. Музыка — это чудесное искусство.

В череде отсылок на Аристотеля, Библию, Цензорина, Августина, Лютера и др. читатель обнаружит набор мифологических (Лин, Орфей и Амфион) и библейских персон (Давид, Соломон, Иосафат и др.), а также поучительные истории, связанные с их деяниями в области музыки. Но уже здесь проявляется особое авторское видение заявленной проблемы: некоторые истории не столь растиражированы — они описывают события, связанные не с колыбелью европейской цивилизации (как обычно), а с древней Германией [1, с. 27]²:

Eß schreibt Athenaeus, Daß die Altten Teutschen Gothen, wann sie mit Ihren Feinden haben vom Friedt oder Anstandt handeln wollen, Daß sie darzu Ahn Legaten statt, guette Künstliche Senger vnndt Harppfenschläger Abgeferttigt, des Gegenparts gemuetter Also desto ehe zu freundlichem willen zu bewegen.

Афинеи пишет, что древнегерманские готы, когда хотели действовать со своими врагами из [соображений] мира или приличия, назначали легатами искусных певцов и исполнителей на арфах, чтобы убедить своих противников быть более дружелюбными.

Несмотря на объем представленных аргументов, структура и стиль подачи информации поначалу мало отличается от того, что было сказано его предшественниками. Так и другой раздел, озаглавленный знакомым вопросом «Кто изобрел музыку?» (топос *ortus*), сулит повторение суждений, основанных на популярных мифологических источниках. Однако почти сразу автор обозначает свое мнение [1, с. 35]:

² Поскольку немецкая орфография в трактате Шпангенберга чрезвычайно нестабильна и нормализовать ее по какому-либо «современному правилу» невозможно, здесь и далее мы воспроизводим оригинал в точности так, как он представлен в первом (и единственном) издании трактата.

Dauon findet mann nun bey den Scribenten, sonderlich den Griechen, vil vnnd mancherley vngleichstimmete Meinungen: Aber, wir wollen der Heiligen Schrifft glauben, Die gewiß vnnd Gottes wortt ist, Derwegen auch nicht feelen noch unß triegen khan.

Поэтому у книжников, особенно у греков, можно найти много и много разногласий, но будем верить Священному Писанию, которое достоверно, и слову Божию, которое также не исчезло и не обманывает нас.

Последующие разделы трактата выстроены по хронологическому принципу (хотя и не содержат поначалу явных датировок). Его цель можно обозначить при помощи авторского определения как «пробежку по истории» [1, с. 57]:

Ehe wir aber nun ettwas weitters von der Christen Musica sagen, Wollen wir Erstlich ettwas mit einfuehren vonder Hebraeer SingKhunst, vnnd dann auch Darauff von der Griechen Meister Sengern handeln, Vnnd Also förtter Durch die Historien biß vff vnserre Zeit lauffen.

Но прежде, чем мы скажем что-нибудь дальше о христианской музыке, мы хотим сначала ввести кое-что о еврейском пении, а затем заняться также греческими мастерами пения, и всё же продолжить *пробежку по истории* до нашего времени.

В первую очередь Шпангенберг обозревает библейскую точку зрения на происхождение музыки и на первых музыкантов. В разделах «Первые певцы в Ветхом Завете», «Певцы во времена Давида», «Мастера пения в Новом Завете» и др. он использует в качестве основного источника суждений (ветхозаветные) псалмы. При этом он неоднократно приводит списки музыкантов, которые упоминаются в разных источниках, относящихся к тому или иному времени. Именно здесь Шпангенберг постепенно подключает первые даты [1, с. 49]:

Im 186 Jahr, nach der Einweyhung des Tempels Salomonis, seindt bey Zeitten deß Könings Hiskia folgende Sangmeister berhümt gewesen...

В 186 году, после освящения Храма Соломона, во времена царя Езекии прославились следующие мастера пения...

На протяжении всего трактата Шпангенберг перечисляет множество имен. Стремясь к полноценному охвату, он нередко приводит в одном ряду музыкантов разной степени известности, вероятно, не успев достаточно отразировать их значимость в исторической перспективе.

Во взглядах на древнееврейскую музыку Шпангенберг следовал Отцам церкви, которые также считали иудеев «изобретателями музыки» и учителями других народов. Однако почтительное отношение к еврейской музыке не распространилось на постбиблейский период: она в глазах автора стала всего

лишь карикатурой на свою почитаемую предшественницу. Также он отмечает, что о ней «ничего толком неизвестно», и нет никого, кто написал бы на эту тему что-нибудь вразумительное [1, с. 57]:

...Dann wir auch keinen Authorem haben, Der ettwas gewißes daruon gedencket Oder geschriben hette, Eß ist aber leichtlich Zu muetmaßen, Daß Ihre Musica nicht ein solche Confus vnnd vngeschickt werckh gewesen, Allß der ietzigen Juden Ellendt geheul, geschrey, vnndt geplerre In Ihren Schulen vnnd Synagogen.

...Затем, у нас нет ни одного автора, который мог бы подумать или написать что-то определенное по этому поводу, но легко предположить, что их (т. е. древних евреев. — прим. Ж. С.) музыка никогда не была так хаотична и корява, как воют, визжат и кричат сейчас евреи в своих школах и синагогах.

Квазиисторическое повествование периодически прерывается, и автор углубляется в особенности структуры псалмов (количество слогов, рифмы и прочее).

В разделе о греческих музыкантах пренебрежительное отношение Шпангенберга к древней мифологии получает дальнейшее развитие [1, с. 65]:

Zuuer haben wir gehört, Daß die Musica bey den Hebraeëren oder vorfahren zum Aller Ersten erfunden ist, Von denselben Ist sie hernach zu Anderenn Völckheren, Aegyptiern, Persen etc. Vnnd auch zu den Griechen khommen, Welche aber doch (mit vnwarheitt) fûrgeben, Eß sey die Musica Erstlich bey vnnd von Ihnen erfunden, vnnd Ahn tag gebracht worso ist dises der Griechen brauch, Daß sie sich für Erfinder vnnd Anfaher Aller Ding vnnd Künst rhûmen, Da sie doch nichts haben noch wißen, Daß sie nicht von den Hebraeeren oder Aegyptiern, Oder Auch von den Freyen, oder Phrygiern, vnnd Zum theill von den Scythen empfangen haben, So ist gewiß, Daß von Chams nachkommen Der Osyris, Oder Apis, Der Aegyptische Juppiter, so In der Bibell Mitzraim

Мы также слышали, что музыку впервые изобрели евреи или их предки, от которых она впоследствии перешла к другим народам, египтянам, персам и т. д., а также к грекам, которые, тем не менее, признали (по незнанию), что музыка впервые была изобретена [именно] ими и дарована им в древние времена. Поэтому у греков есть такой обычай, гордиться собой как изобретателями и мастерами всех вещей и искусств; так как они ничего не имеют и ничего не знают, так что они не произошли от евреев или египтян, и не от фрейев, или фригийцев, и частично от скифов, то несомненно, что от Хамов произошли потомки Осириса, или Аписа, египетского Юпитера, которого в Библии называют

genennet würdt, vnnd welcher (Allß er 320 Jahr Allt gewesen) Drey Jahr vor Deß Patriarchen Jacobs Abscheidt gestorben, Lengst zuuor, ehe die Griechen von einem Singer bei Ihnen gewüsst, ein großer Liebhaber der Musica gewesen, Vnnd, wo er gereiset, Alle Zeitt einen großen hauffen Senger vnnd Sengerin mit sich geführt, wie Diodorus meldet.

Несмотря на скептическое отношение к грекам (которое, впрочем, не помешало автору активно использовать мифологию для утверждения значимости музыки в первом разделе трактата), Шпангенберг не только приводит список всех возможных древних музыкантов, но и упорядочивает его «примерно по времени, как они жили друг за другом» [1, с. 67]. Для этого он сопоставляет их жизни и некоторые факты биографии с временем деятельности Судей Израилевых, правителей и других исторических и мифологических личностей [1, с. 67–68]:

Amphion vnnd Zethus die beeden Kunstreichen MeisterSenger vnndt Seittenspieler, sollen, nach Eusebij rechnung bey Zeitten der beiden Richter Athniel vnnd Ehud gelebt. <...>

Huagnis Auß Phrygia, so noch bey Zeitten der Richter vber Israël regierung gelebt: hatt ettliche Newe, vnnd den Griechen unbekhannte modos In der Musica erfunden, Dahär Ihme ettliche für den Erfinder der Singkhunst bey den Griechen haltten.

<...>

Marsyas vnnd sein Bruder Babys, Auch Auß Phrygia bürttig: seindt des nechsten vorgenannten Discipel gewesen, Aber gar vngleich In der Kunst: Dann Der Erste ein

Мицраимом (ему было 320 лет) и который умер за три года до отъезда патриарха Иакова, задолго до того, как греки открыли своего певца, был большим любителем музыки и, куда бы он ни путешествовал, всегда вез с собой большую группу певцов и певиц, как сообщает Диодор.

Говорят, что Амфион и Зет, два искусных мастера пения и игры, жили, согласно Евсевию, во времена двух судей Отниэля и Эхуда³. <...>

Гиагнид из Фригии, живший во времена судей, правивших Израилем, изобрел ряд новых вещей в музыке, неизвестных грекам, поэтому многие считают его изобретателем искусства пения у греков.

<...>

Марсий и брат его Бабий, тоже выходцы из Фригии, были его учениками, но совершенно неравными в искусстве. Тогда первый [из них] настолько быстрее стал музыкантом,

³ В русской традиции — Гофониил и Аод.

so geschwinder Musicus worden, sonderlich Im Pfeiffen, Daß Er auch dem Apollinj den Kampff, mit Ihme vmb die Wette Zu singen vnnd Zu spielen Anbieten dörrffen.

Шпангенберг указывает 122 (!) таких музыканта. Дальше он воспроизводит греческую теорию, а затем дает краткие указания о римской музыке⁴ и о христианской музыке восточной традиции [1, с. 94–96]:

Anno Christi 93. Ist der Heilige Ignatius der Dritte Bischeff Oder Pfarrherr Zu Antiochia worden, nach Sanct Petro: Diser hatt einsmal neben Anderen der Heiligen Apostlen, Jüngern, ein Gesichte gehabt, vnnd gehöret, (gleich wie vor Ihme 867 Jahr Zuuor, dem Propheten Esaia auch widerfahren) wie die Engell gegen, vnnd vmb einander Gott lob vnnd danckh gesungen, Dahär Er vrsach genummen, Auch baldt In seiner Ihr befohlenen Kircke za verordnen, solcher Ordnung nach, Psalmen vnnd Loblieder, zu Ehren der heiligen Dreyfaltigkeit gegen einander Zu singen.

<...>

Vmb daß 220 Jahr nach Christi geburt, hat gelebt Harmonius, deß Valentinianischen Ketzers Bardesanis Sohn, ein Außbündiger guetter Singer, Welcher, weill Er wol verstanden, Daß durch liebliche lieder, der Jugent, vnnd dem Gemeinen Volckh, Die lehre Leichtlich vnnd wol bey Zubringen vnnd einzubilden, Vnnd auch lange Also behaltten vnnd fortgepflanzt werden können.

особенно в игре на дудке, что смог вызвать на соревнование с ним в пении и игре [самого] Аполлона.

В 93 г. н. э. святой Игнатий стал третьим епископом или пастырем Антиохии. Согласно словам святого Петра, ему однажды было видение вместе с другими святыми апостолами, учениками, и он услышал (точно так же, как случилось с пророком Исайей 867 лет назад), как ангелы пели друг против друга, славили Бога и благодарили друг друга, поэтому он взялся за дело и вскоре в церкви, которую установил, прикажет петь друг другу псалмы и гимны в таком порядке во славу Святой Троицы.

<...>

Примерно в 220 году от Рождества Христова жил Гармоний, сын валентинианского еретика Бардесана, превосходный певец, который хорошо понимал, что посредством прекрасных песен молодежи, происходящей из простонародья, учение может легко и просто передаваться, сохраняться и распространяться в течение длительного времени.

⁴ «Нельзя отрицать, что латиняне, римляне и итальянцы получили свою музыку от греков, поскольку ранее считалось, что римлянам больше всего нравился гипериионийский лад» [1, с. 92].

Такой подход характеризует Шпангенберга как ученого: он не просто пересказывает всем известные истории, но явно стремится к универсальному охвату. Датировки здесь применяются как бы вскользь, без какой-либо системы. По мере продвижения по тексту можно видеть, как прямо в процессе работы у автора рождается новый стиль и метод изложения. В конце концов, в разделе «Музыка христианских церквей Запада» он почти целиком оформляет структуру повествования в виде хроники, где год, находясь в начале абзаца, становится ключевым его элементом:

Vor diser Zeitt Anno 525 Ist der Weittberüemte hochgelärtte Mann Boëthius vom Köning Dietrich zu Bern Jämmerlich erwürgett vnnd vmbgebracht worden, vmb seines Buechß willenn, Daß Er von der Heiligen Dreyfalttgkheit wider die Arrianer geschriben: Waß aber diser Boëthius für ein fürtreffentlicher Musicus gewesen, bezeugen seine büecher, die Er vonn Der Musica geschriben, Vnnd Auch daß Lob, so Ihme gegeben würdt, Daß mann Ihn für den Erfinder vnnd fortsetzer der Rechten Musica bey den Latineren rhüemet.

Anno 1332, wahr Zu Reuttlingen ein Priester, mit Nammen Hugo, der hatt die gantze Musicam Choralem In ein büechlein von 645 Versen verfaßet, vnnd vnter dem Titel Flores Musicae, Anderen mitgetheilet.

Anno 1361 wardt ein Fabell Außgesprenget, Wie Sanct Brigitten Zu Rom die Jungfrau Maria erschienen, Vnnd Ihr beuohlen, Daß man hinfurtt Alle Zeitt Zur Vesper den Hymnum Ave maris etc. singen solltte.

До этого времени, в 525 году широко известный человек Боэций был зверски задушен и убит королем Дитрихом (т. е. Теодорихом. — прим. Ж. С.) из-за своей книги, которую он написал о Святой Троице вопреки арианам. Но каким превосходным музыкантом был этот Боэций, показывают написанные им книги о музыке, а также похвала, которая ему будет воздана латинянами, прославляющими его как изобретателя и продолжателя истинной музыки [1, с. 104].

В 1332 году в Ройтлингене жил священник по имени Гуго, который записал всю хоровую музыку в небольшую книжечку из 645 стихов и поделился ею с другими под названием «Flores musicae».

В 1361 году получила распространение история о том, как Дева Мария явилась святой Бригитте (Шведской. — прим. Ж. С.) в Риме и приказала, чтобы там на вечерне всегда пели гимн «Ave maris [stella]» и т. д. [1, с. 112].

Состояние музыкального искусства в последней трети XV века Шпангенберг оценивает как упадок [1, с. 112]:

Nach Diser Zeitt Ist die rechte Musica sehr gefallen, vnnd Ist In Schulen mheisten theils dahin gesehen worden, Daß die Knaben nur die Kirchengesäng nach Der gewonheit hin, singen lerneten: Vnnd wer Allda Am höchsten schreyen, vnnd Am tieffsten prummen können, Der ist für den bessten Singer gehalten worden...

С этого времени настоящая музыка сильно испортилась, и в школах чаще всего было видно, что мальчики церковные распевы учились петь по [такому] обычаю: кто выше всех умеет кричать и меньше всех петь, тот считался лучшим певчим...

Новый расцвет автор связывает с деятельностью своих современников, причем современные ему композиторы приводятся в большом количестве (около 112!), среди них: Жоскен Дебре, Л. Зенфль, Г. И. Финк, Я. Клемент (Климент-не-папа), а самые почитаемые (благодаря которым «[музыкальное искусство] поднялось еще выше» [1, с. 113]) — О. Лассо, Ж. де Верт, Л. Лехнер, И. Л. Хасслер. Принцип, устанавливающий общую зависимость истории музыки от конкретных гениев-творцов (история как последовательность эпох, каждая из которых ассоциировалась с выдающимся композитором), станет ключевым в развитии историографии XIX века. Но куда более важно, что Шпангенберг сознательно проводит прямую линию, соединяющую древнееврейскую и немецкую музыку [1, с. 113–114]:

Dises ist gewiß, Daß die Altten Ersten Ascener, Duyßken oder Teutschen Ihre SingeKunst nicht von den Griechen noch Latineren, vil weniger von Anderen Nationen gelärnet noch bekhommen, sondern ist vff sie von Ihren vorfahren, Anherren vnnd AlttVätteren, den Gomeriten, vnnd Japhiten her geerbt, vnnd von Deenen noch täglich gebeßert würdt.

Несомненно, что первые древние аскены⁵, дуисы⁶ или германцы получили свое певческое искусство не от греков или римлян, и тем более не от других народов, а, скорее, оно пришло от их предков, господ и древних отцов, унаследовано от гомеритян и яфетидов⁷ и ими ежедневно улучшалось.

⁵ Одно из названий Германии в Средневековье — Ашкеназ, по имени Ашкеназа (Аскеназа), одного из сыновей Гомера, внука Иафета. Историки отождествляет его с Туисто. То же делает и сам Шпангенберг [1, с. 114].

⁶ Вероятно, Duytsken, от Duytsch — обозначение немецкого языка на раннем голландском. Также Туисто, Туиско (Twysken) — персонаж германской мифологии, считавшийся божественным прародителем германцев.

⁷ Иафет, сын Ноя, считался прародителем европейских народов.

Dann es ist khein Zweyfell, weil man vor der Sündflutt gesungen, (wie auß Mose vnnd Josepho Zuor gemeldet) Daß der heilig Noah mit seinen Kinderen, Diser lieblichen, vnndt holdtseeligen erfindung Auch Zum guetten, Daß Ist Zu Gottes ehr vnnd lob gebrauchet, vnnd Auch nach der Syndtflutt, Gott lob, Preyß, Ehr vnnd Danckh gesungen haben, für die gnädige vnnd wunderbarliche Erhaltung, In der Arca, vnnd mercklicher Erlösung auß so großer WassersNot, Welche guette weiß vnnd gewonheitt, Japhet Der Elltteste Sohn Noah, nicht weniger, Allß Sem der mittler auff seine Söne, Gomer, Jauan, Thubal, Thiras, vnnd Andere gebracht, Vnder wellchen dann Gomer seine Kinder, Ascenetz, Riphath vnnd Togarma Auch Gott lobZusingen gewehnet.

Далее. Несомненно, что человек пел перед потопом греха (как ранее сообщали Моисей и Иосиф), что святой Ной со своим скотом это прекрасное и нежное изобретение также использовал во благо, то есть для воздаяния чести и хвалы Богу. И также после потопа за милостивое и чудесное спасение в Ковчеге и замечательное избавление от столь великого наводнения пел хвалу, молитву в честь и в благодарность Богу благочестивый Иафет, старший сын Ноя. Не меньше воздавали [хвалу музыке] его средний сын Сим, [а также сыновья Иафета] Гомер, Иаван, Тубал и Тирас, а затем Гомер повелел своим детям, Аскеназу, Рифату и Фогарме, петь хвалу Богу.

Большой фрагмент, следующий за этим, раскрывает совсем новые имена, которые не встречались у предшествующих историков. Шпангенберг приводит их в контексте возникновения бардов среди друидов у кельтских народов (при этом он отмечает, что область, из которой они происходит, ныне относится к Франции). Их музыкальная практика служила знакомым целям — превознесение добродетели, успокоение сердец в битве и др. Она, очевидно, отличалась от исконно церковной, поскольку христианская вера (как пишет Шпангенберг) [1, с. 115] была принесена на те европейские территории лишь при Карле Великом. Показательно, что хронология развития церковной музыки и исторические события, оказавшие на нее влияние, постоянно переплетаются с событиями в области светской музыки.

Шпангенберг с достаточной подробностью раскрывает обстоятельства возникновения первого профессионального сообщества певцов («12 старых мастеров», в его терминологии — «мейстерзингеров»⁸, однако,

⁸ Основателями первой гильдии «мастеров-певцов» считаются 12 поэтов средневерхненемецкого периода («12 старых мастеров»), в том числе Вольфрам фон Эшенбах, Конрад фон Вюрцбург, Рейнмар фон Цветер и Генрих Фрауэнлоб, почитаемые среди мейстерзингеров в качестве образцов для подражания. В современном музыкознании принято их обозначать как миннезингеров или просто «старых мастеров».

как мы покажем дальше, в данном случае им упомянуты именно *миннезингеры*) в Средневековье. Автор вполне отдает себе отчет в том, что живо интересующая его область «мейстерзанга» мало исследована, мало и письменных свидетельств о «двенадцати мастерах» (в отличие от тиражируемых мифов), а потому честно (и оптимистично) признается, что некоторые фрагменты истории остаются вне поля его зрения:

«А вот кто были первыми двенадцатью мастерами, мне пока узнать не удалось, но можно догадаться, помимо всего прочего, что они прибыли из разных мест...» [1, с. 118–119].

Попытки разобраться в данном вопросе сквозь пелену неоспоримых фактов, а также недостоверных, развенчанных им заблуждений приводят его к установлению временных границ и к выводу, что «12 старых мастеров» были не группой музыкантов, живших в X веке, а существовали через 300–400 лет после короля Оттона I при короле Оттоне IV.

Тем не менее он приводит целый перечень этих певцов (в их числе: Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде, Райнхардт фон Цвехштейн, Генрих Шрайбер, Иоганн Биттерольф и Генрих фон Афтердинген). Впоследствии он с большими подробностями углубляется в жизнь Вольфрама, излагая исторические анекдоты (даже упоминает его состязание с Клингзором — полулегендарным и чрезвычайно искусным певцом, которого считали магом и некромантом), и немного раскрывает личность и деятельность Генриха фон Афтердингена; в остальных случаях он, к сожалению, ограничивается лишь парой строк словарно-энциклопедического характера.

В целом вся последующая глава «Каталог нескольких немецких мейстерзингеров» [1, с. 120] выстроена автором именно как справочник персоналий и событий, с ними связанных (что напоминает стандартное обращение со списком «изобретателей музыки»), но упорядоченный по хронологии XIII–XIV веков⁹. Довольно быстро Шпангенберг переходит к мейстерзингерам XVI века. При этом он обширно цитирует их произведения, подобно тому, как принято было цитировать Лукреция, Вергилия и т. п. Некоторые его краткие истории особенно примечательны, поскольку не встречаются в прочих исследованиях о музыке того времени. Таков, например, рассказ о том, что Бартель Регенбоген смешивал в своих песнях немецкие слова с латинским, греческим и ивритом, образуя новые речевые единицы, лишённые всякого смысла [1, с. 132]; или история о том, как Буркхард Вальдис из Гессена переложил Давидовы псалмы [1, с. 137] на манер современной (силлаботонической) поэзии. Важно отметить, что у Шпангенберга традиционный

⁹ Там, где это возможно, Шпангенберг также называет тех, чье время жизни ему установить не удалось [1, с. 133].

акцент с личностей в дискурсе слегка смещается в область их творчества и произведений.

После столь массивной «врезки» трактат возвращается в привычное русло в заключительных главах «О правильном использовании и злоупотреблении музыкой», которые написаны в традиции топосов *usus* и *abusus* с большим количеством цитат из всевозможных библейских текстов и т. п. Как нам представляется, налицо один из первых примеров, когда эти топосы отделяются, хотя и не полностью, от хронологического дискурса и связанных с ними топосов *ortus* и *progressus*.

Обозначив ряд вопросов в начале («Почему нужно восхвалять Бога?», «Когда славить Бога?», «Где славить Бога?», «Как петь хвалу Богу?»), Шпангенберг развернуто отвечает на каждый из них, а также излагает несколько способов «злоупотребления» музыкой (неправильного использования или использования церковных распевов не по назначению), по-видимому, влившихся в область богословия. По сути, здесь он монументально излагает свои взгляды на богослужebную песенную практику, ее основные правила, порядок и смысл.

Шпангенберг оправдывает «стандартные» нападки на церковное пение того времени. Он считает, что его упадок связан с тем, что вместо обеспечения слушателям церкви возможности послужить обществу учением, их (если те хорошо пели) назначали певчими. Они же, в свою очередь, старались проявить себя в мастерстве звукоизвлечения, не обращая внимания на содержание исполняемого текста. Как верный последователь Лютера, он не мог обойти стороной вопрос о языке богослужения [1, с. 161]:

So ist auch dises ein großer Mißbrauch der liebe Musica gewesen: Daß mann Im Babsthumb Alles In der Kirchen vnnd Inn der Gemeine Inn Lateinischer sprach gesungen: Dann, waß ist dem Gemeinen Mann darmit gedienet? Wann mann gleich ettwas gutts gesungen, weil Die Zuhörer solches nicht verstanden, vnnd Demnach Auch Ihnen nicht nutz haben machen khönnen? Vnnd, da auch gleich yemandts den Leyen solches, waß Im Latein gesungenn, deutsch berichtenn wollen, habens Die Geistlichen nicht gern gesehen, Daß auch also die MeisterSenger Ihnen eins

Было и еще одно великое злоупотребление драгоценной музыкой: со времен римских пап всё в церкви и в общине пелось на латыни: тогда какую пользу это принесло простому человеку? Если вы что-то хорошо поете, а слушатели этого не понимают, то от такого пения нет никакой пользы. И когда кто-то хотел передать пастве на немецком языке то, что исполнялось на латыни, то духовенство это не приветствовало. Мейстерзингеры же сделали для [немецкой] паствы одну вещь — повседневную молитву «Отче наш» они стали петь по-немецки.

theils gewißen gemacht, Daß Tägliche
Gebett, daß Vatter vnser Teutsch In
Gesangsweyß Zu bringen.

Вся эта заключительная часть текста лишена хронологической структуры и строится по собственной логике — она служит скорее кратким справочником для певцов, сообщая о том, как и что нужно петь, а что исполнять (в силу разных причин) нельзя.

Итак, в центре внимания нашего автора оказалась не только церковная, но и светская музыка, что было особенно примечательным для человека его должности и взглядов в то время. Немецкий язык был привычным для Шпангенберга — на нем же написаны его многочисленные хроники и комментарии к проповедям Лютера (для которых это было более, чем логично), поэтому его использование здесь может объясняться не только стремлением обратиться к широкой аудитории, но и простой привычкой. Кроме того, уже в самом названии работы прямо упоминаются *мейстерзингеры, немецкие поэты-музыканты*. Цитаты Шпангенберг дает либо на немецком, либо на латыни. В отличие от многих гуманистов XVI века — страстных почитателей древности — он не использует классические языки и иврит, чтобы «блеснуть ученостью», зато в тексте постоянно мелькают упоминания готов, саксов, немцев, шведов. Уклон в сторону региональной специфики мы объясняем сферой деятельности автора в качестве локального хронолога, хорошо погруженного в материал.

Историография Кириака Шпангенберга могла бы послужить толчком для развития исторического музыкознания в современном понимании. Однако несмотря на объем труда (167 страниц в публикации) и довольно широкий спектр обозреваемых в источнике тем, по-видимому, из-за отсутствия печатной версии он оставался неизвестным и не породил последовательной и ясно наблюдаемой рецепции. Как исключение исследуемая работа нашла отражение лишь в трактате об искусстве мейстерзанга («Von der Musica») его шестого сына, Вольфгарта Шпангенберга (1567–1636). Вольфгарт был не только поэтом и писателем, но также членом Страсбургского общества мейстерзингеров, с которым состоял в дружеских отношениях и сам Кириак. Именно ему Вольфгарт посвятил свою ученую книгу, и можно предположить, что именно профессиональная деятельность сына (а не просто желание утвердить место музыки в богослужении), в свою очередь, способствовала возникновению такого исследования.

Литературное творчество Кириака Шпангенберга отражает общую тенденцию, проявившуюся у лютеранского духовенства потребность в исторических и богословских знаниях. Обширные исторические труды, основанные

на тщательном изучении различных документов и источников, провозглашают идеал принципа «полинаучности», поэтому и музыка у него и прочих исследователей предстает как часть общей мировой истории, а не как самостоятельное явление, действующее по своим собственным законам, качественно изменяющееся изнутри вместе с развитием чисто «технических» особенностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Keller A. von. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern. — Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861. 2 p. l., 172 S. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 62).
2. Воронин В. М. Генеалогии Габсбургов (XIII–XVII вв.): Историографический очерк. Ч. 1 // Valla. 2017. Т. 3. № 5 (12). С. 30–52.
3. Tschackert P. Spangenberg, Johann // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 43–46. [Online resource] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123624878.html#adbcontent> (accessed: 25.06.2023).
4. Jahn B. Encomium Musicae und Musica Historica // Daphnis. 2001. Vol. 30 (3–4). P. 491–511. [Online resource] URL: <https://doi.org/10.1163/18796583-90000761> (accessed: 03.05.2024).
5. Schröder E. Spangenberg, Cyriacus // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 37–41. [Online resource]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119369958.html#adbcontent> (accessed: 10.06.2023).

REFERENCES

1. Keller A. von. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern. Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861. 2 p. l. 172 S. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 62).
2. Voronin V. M. Genealogii Gabsburgov (XIII–XVII vv.): Istoriograficheskij ocherk. P. 1 // Valla. 2017. VOL. 3. No. 5 (12). P. 30–52.
3. Tschackert P. Spangenberg, Johann // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 43–46. [Online resource] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123624878.html#adbcontent> (accessed: 25.06.2023).
4. Jahn B. Encomium Musicae und Musica Historica // Daphnis. 2001. Vol. 30 (3–4). P. 491–511. [Online resource] URL: <https://doi.org/10.1163/18796583-90000761> (accessed: 03.05.2024).
5. Schröder E. Spangenberg Cyriacus // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 37–41. [Online resource]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119369958.html#adbcontent> (accessed: 10.06.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савицкая Ж. В. — аспирант, методист издательства «Музыка»; savejane@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-7845-1299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Savitskaya Zh. V. — Postgraduate Student, Methodologist of the publishing house “Music”;
savejane@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-7845-1299

УДК 792.023/09+94(44).033/034

ТЕАТРАЛЬНОЕ, ДВОРЦОВО-ПАРКОВОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ДИАЛОГ ИСКУССТВ В СТИЛЕ ШИНУАЗРИ

Шapiro Б. Л.^{1, 2}

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия.

² Школа-студия (Институт) имени Вл. И. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре имени А. П. Чехова, Камергерский пер., д. 1, Москва, 125009, Россия.

Шинуазри как псевдокитайский декоративный стиль начинает свое развитие в третьей четверти XVII века. Поначалу он развивается в дворцово-парковом и декоративно-прикладном искусстве, искусстве интерьера. Аналогичные процессы «китаизации» наблюдаются и на сцене, демонстрируя несколько запоздалое взаимодействие театрального искусства с иными видами искусства в эпоху раннего шинуазри. Развитие этого взаимодействия как своеобразного диалога искусств прослеживается на примере развития шинуазри в XVIII столетии. В заключении статьи показывается, что пик моды на шинуазри («зрелое шинуазри») приходится на середину XVIII века. Именно в это время наблюдается всплеск музыкально-сценических постановок в стиле шинуазри. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства.

Ключевые слова: балет, опера, Новеpp, сценография, барокко, рококо, галантный стиль, экзотизм, ориентализм.

THEATRE, PALACE, PARK AND DECORATIVE AND APPLIED ARTS: DIALOGUE OF ARTS IN THE CHINOISERIE STYLE

Shapiro B. L.^{1, 2}

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation.

² Moscow Art Theatre School (Institute) named after V. I. Nemirovich-Danchenko of Moscow Art Academy Theatre named after A.P. Chekhov, 1, Kamergersky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

Chinoiserie as a pseudo-Chinese decorative style begins its development in the third quarter of the 17th century. At first, it develops in palace and park art and in

applied arts, and in interior design. Similar processes of “Chinaization” also observed on the stage, demonstrating the somewhat belated interaction of theatre art with other art forms in the early chinoiserie. The development of the problem of this interaction as a dialogue of arts observed in the example of the development of chinoiserie in the 18th century. In conclusion, it is shown that chinoiserie fashion peaked (“advanced chinoiserie”) in the mid-18th century. It is during this time that we see a large number of musical and stage productions in the chinoiserie style. Now the theatre arts are subject to the total fashion for chinoiserie as much as other arts.

Keywords: ballet, opera, Noverre, scenography, baroque, rococo, gallant style, exoticism, orientalism.

Исторически шинуазри (с фр. *chinoiserie* — китайщина) рассматривался и рассматривается в настоящее время в рамках четырех систем: прежде всего, как декоративно-эстетическая система в плоскости того или иного вида искусства, затем как результат торговых взаимоотношений, как часть пасторальной культуры и, наконец, как составляющая двойственных отношений «свой-чужой». Историк Джон Хаддад в исследовании «Китайская романтика» (2008) так определяет суть этих отношений: «Китай существовал в состоянии напряжения, вызванного присутствием двух противоположных импульсов: потребности воображения в создании вымышленных земель и неумолимого стремления рационального разума к демистификации реального мира» [1, с. xiv]¹. Эта двойственность также характерна для процесса присвоения экзотики европейской культурой и искусством XVII–XVIII веков в целом.

При этом вопрос о специфике шинуазри как декоративно-эстетической системы, как правило, не помещался в плоскость диалога искусств. Однако вопрос о диалоге искусств в стиле шинуазри может и должен быть поставлен и в первую очередь потому, что шинуазри как *экзотический декоративный* стиль снискал свою популярность прежде всего в *придворной* культуре, и не в последнюю очередь — за свою театральность [2, с. 340].

Методы и методология исследования, посвященного *диалогу театрального, дворцово-паркового и декоративно-прикладного искусства*, соответствуют постановке проблемы и цели исследования (выявить эволюцию взаимодействия театрального искусства шинуазри с иными видами искусства). Исследование, посвященное диалогу искусств, ожидаемо выстроено как междисциплинарное. Междисциплинарный синтез объединяет инструменты исторической науки (историко-генетический и историко-сравнительный методы), культурологии (диахронический анализ) и искусствоведения (формально-стилистический

¹ Перевод автора.

и иконографический методы). Однако основным исследовательским методом в исследовании, посвященном малоизвестным событиям и фактам, закономерно выступил метод реконструкции, предназначенный для научно обоснованного воссоздания предполагаемой реальности по данным нарративных, изобразительных и других источников. Также были задействованы историко-сравнительный, иконографический и формально-стилистические методы.

Основными материалами исследования выступили этнографические и этномузыкологические трактаты XVII–XVIII веков, а также изобразительные и вещественные источники. Среди особо значимых источников первой группы необходимо выделить сочинения Йохана Ньюхофа (1665), Жана Батиста Дюальда (1735) и Шарля Фонтона (1751); второй группы — альбомы эскизов к балетам в хореографии Жана-Жоржа Новерра, опубликованные в 1791 году²; третьей группы — шедевры декоративно-прикладного искусства второй половины XVII – середины XVIII века, сохранившиеся до наших дней в музеях мира.

Шинуазри в XVII столетии. Раннее шинуазри

Нет никакого сомнения, что шинуазри рассматривается в первую очередь как *визуальный стиль* и ассоциируется с архитектурой, искусством интерьера и декоративно-прикладным искусством. Интерес европейцев к китайской культуре обнаруживается в XIII–XIV веках. Но стабильное поступление китайских вещей в Европу начинается лишь в XVII веке с деятельностью Ост-Индских компаний³. Благодаря широкой международной торговле европейцы знакомятся с китайским фарфором, резным камнем и слоновой костью, бронзой, лаком, шелковыми тканями и вышивкой, веерами и другими диковинками. Важным рубежным периодом для появления шинуазри стала третья четверть столетия, когда вышла в свет необыкновенно богато иллюстрированная книга голландского путешественника *Йохана Ньюхофа* «Посольство Объединенной Ост-Индской компании к Великому Татарскому Чаму, императору Китая» (1665) [3]. Книга была переведена с голландского на популярные европейские языки и на латынь, что также способствовало знакомству с китайской культурой. Именно в это время, в третьей четверти XVII века, и начинается свое формирование стиль шинуазри как миф о далеком и сказочно богатом Китае: не подражание китайскому искусству, а самостоятельный художественный стиль, созвучный эстетике барочной Европы.

² Boquet L.-R. Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre. Vols. II, XVII, X, XI. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

[Электронный ресурс]. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620873/display/Default> (дата обращения: 08.10.2024).

³ Первыми в этом ряду были Английская (с 1600-х), Голландская (с 1602 г.) и Французская (с 1664 г.) Ост-Индские компании.

Поначалу шинуазри развивается в искусственно созданном человеком предметном мире. Первым значимым событием в этом ряду стало создание французским архитектором Луи Лево одноэтажного «фарфорового» Трианона (1670). Этот миниатюрный дворец-павильон был размещен в версальском парке посреди тысяч экзотических цветов [4, с. 216]. Тип паркового дворца-павильона, тесно слитого с природой, свободно проходящей внутрь через большие окна и двери, был характерен для галантной эпохи [5, с. 216]. Нехарактерным было его декоративное решение в псевдокитайском стиле, в форме пагоды. Прототипом версальского Трианона стало одно из чудес света — 78-метровый «фарфоровый» (покрытый фарфоровыми плитками) храм-пагода в Нанкине; созданная в эпоху Мин в начале XV века, во Франции Людовика XIV она была известна лишь по устным источникам.

Двускатная крыша версальского дворца, его дворик и внутренние залы, в подражание нанкинскому чуду, также были покрыты бело-синей керамикой — фаянсовыми изразцами, расписанными в стиле китайского фарфора эпохи Мин. Крыша была увенчана балюстрадой, украшенной скульптурой и бело-синими вазами; такие же вазы украшали садовые фонтаны. Меблировка была решена в том же стиле, с обивкой стен и мебели китайской тафтой в золотых, белых и голубых оттенках, с рисунком в виде птиц и цветов. Особыми акцентами стали кровать и ширмы «а-ля шинуа» (т. е. по-китайски). Столы были сервированы в стиле шинуазри: французским фаянсом, имитирующим китайский фарфор, с добавлением немногочисленных подлинных китайских и японских предметов [4, с. 214–219; 6, с. 5–6, 10; 7, с. 9]. Такое соседство китайских и японских вещей, с явным преобладанием китайских, характерно для шинуазри XVII–XVIII веков.; одной из главных причин этого явления был известный интерес европейцев к японской культуре, неудовлетворенный из-за запретительной политики японского правительства клана Токугава (1603–1868, период Эдо) [8, с. 166].

К 1690-м интерес европейцев к китайской культуре стал настолько велик, что появляется первое музыкально-сценическое произведение в стиле шинуазри — семи-опера⁴ «Королева фей» (1692) крупнейшего композитора английского барокко Генри Пёрселла. В основу сюжета спектакля, поставленного в лондонском театре Дорсет Гарден, легли мотивы шекспировского «Сна в летнюю ночь»; выбор темы любви и брака объяснялся спецификой заказа по случаю празднования 15-й годовщины королевской свадьбы [9, с. 48–49].

Спектакль шел в сценографии Роберта Робинсона⁵, который, как и многие другие, испытывал влияние книги Ньюхофа. Художник также имел доступ

⁴ Жанр, в котором разговорные диалоги сочетаются с музыкой и танцем.

⁵ В Музее Виктории и Альберта хранится 11 расписных панно кисти Р. Робинсона к этому спектаклю, инв. № Р. 6–16–1954.

к коллекции иллюстрированных книг Томаса Беттертона — актера и управляющего труппой театра Дорсет Гарден. Он был страстным коллекционером театральных эскизов из Парижа и Версаля, созданных Жаном Береном старшим. Так, один из эскизов Берена узнается в творчестве Робинсона: это эскиз костюм китайского священника для оперы «Роланд» (1685), которая была показана в ходе известных Версальских празднеств. Еще одним источником вдохновения для создателя сценографии к «Королеве фей» стал ежегодный осенний парад в честь избрания лорд-мэра Лондонского Сити⁶. Это один из старейших лондонских карнавалов, известный с XIII века. С 1690-х годов центральное место в нем отдается экзотической колеснице, запряженной экзотическими животными, и «азиатским» (псевдоазиатским) всадникам [10]. Неудивительно, что подобная сцена с колесницей была включена Робинсоном в декоративную схему «Королевы фей» как соответствующая современным представлениям европейцев о роскоши Востока.

В декорациях Робинсона к «Королеве фей» также были представлены воздушные пагоды, туманные пейзажи, экзотические растения, птицы и звери и причудливые фигуры «китайцев», «татар» и «индийцев». Сценографический образ получился экзотическим и нереальным, никогда не виданным ранее, и, самое главное, удачно подчеркивающим мистический мир шекспировского «Сна в летнюю ночь».

Театр в Дорсет-Гардене, где прошла премьера «Королевы фей», был идеально обустроен для представления невиданных миров. Сцена его, по современным меркам, была невелика (примерно 9 на 15 м), но блестяще оснащена хитроумными машинами, позволявшими моментальную смену декораций, а также перемещение персонажей ввысь на облака или вниз в трюм сцены [10]. Так, в «Королеве фей» во время «китайского» дуэта для двух сопрано, предвещающего заключительные хор и танец, из-под сцены поднимались постаменты с шестью большими фарфоровыми вазами, в которых «росли» китайские апельсиновые деревья. После дуэта вазы перемещались на авансцену. Машинерия «Королевы фей» была поистине удивительна, но более всего зрителей восхищала заключительная сцена V (последнего) акта спектакля, представляющая праздничную кульминацию. Поначалу сцена была затемнена, затем внезапно освещалась, и под бравурную музыку открывалась последняя перемена декораций: перспектива пышного китайского сада. В сцене были задействованы множество нарядных актеров, певцов («китайский» хор), музыкантов и танцоров, включая шесть танцующих «обезьян». Включение в канву спектакля танца обезьян соответствовало моде на *сэнжери* (от франц. *singerie* — обезьянщина), как частный случай шинуазри, который появился и под влиянием главы из книги Ньюхофа «О странных зверях в Китае» [9, с. 60].

⁶ Lord Mayor's Show.

Так к концу XVII века стало очевидным, что музыкальный театр Европы, как и ее дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство, также вдохновляется Китаем. Однако пока мы видим несколько запоздалое взаимодействие театрального искусства с иными видами искусства.

Шинуазри в XVIII столетии. Зрелое шинуазри

Новый век ознаменовал начало очередного цикла моды на шинуазри. Не случайно рубежный для века 1700 год при дворе Людовика XIV, законодателя моды и стиля во всеевропейском масштабе, был открыт версальским празднеством «а-ля шинуа», в китайских интерьерах и костюмах [11, с. 66]. Китайское для европейца становится символом знатности и богатства.

Затем в Париже был опубликован первый в Европе перевод сказок «Тысяча и одна ночь» (1704–1717). Именно тогда европейцам открылся «ящик Пандоры» восточной сказки [12, с. 25], и ее волшебство оказало сенсационное влияние на романтизацию Востока [13, с. 66]. Конечно, эти сказки романтизировали Ближний, а не Дальний Восток, но и они служили к развитию моды на шинуазри в силу того, что европеец рубежа XVII и XVIII веков не стремился выделять из «ориентализма/экзотизма вообще» их локальные варианты. В качестве известного примера такого объединения ближневосточной и дальневосточной тематики можно вспомнить фьябу «*Турандот*» Карло Гоцци (1762), сюжетом которой стали приключения персидского принца в фантазийном Китае. Фабула фьябы была взята из персидской повести XII века, опубликованной в Париже в составе сборника персидских сказок «Тысяча и один день» (1712) [14, с. 43, 92].

Так росла популярность шинуазри; увеличивались в численности и в объемах европейские коллекции китайских вещей. С самых первых лет XVIII века появляются «китайские» дворцы, до предела насыщенные китайской лаковой мебелью, фарфором, бронзой и текстилем. Центральное место здесь обычно занимал фарфор, иногда уступая место лаку. Хронологически первыми в этом ряду стали дворцы Германии: *резиденция князей-епископов* (Бамберг, Бавария, 1705); *дворец Ораниенбург* (Бранденбург, Пруссия, до 1706) и *Шарлоттенбург* (Берлин, Пруссия, 1706). Такое явление как *синомания* — страсть к коллекционированию всего китайского — в эти годы уже вполне оформилось. Множились примеры вторичного использования: китайские фарфоровые вазы, оправленные во европейскую (чаще всего — французскую) резную бронзу, китайские лаковые панели, послужившие материалом для изготовления барочной и, позднее, рокайльной мебели, китайские бумажные экраны на остовах европейских вееров (и, наоборот, европейские экраны на китайских остовах, чаще всего резных перламутровых).

Явный интерес к экзотическим диковинкам способствовал моде и спросу на них. Зачастую, со временем всё чаще и чаще, в китайские экспозиции

включались вещи местного производства, подражающие дальневосточным. Тем более, что с началом XVIII века начинается постепенное «закрывание Китая»: маньчжурское господство поколеблено, и из-за проблемной внутренней ситуации внешние контакты (в том числе и международная торговля) ограничиваются. Чужестранцы воспринимаются как дестабилизирующий фактор. К 1760-му эта политика приведет к сложению запретительной и монопольной «Кантонской системы» [15, с. 313]. Чтобы восполнить нехватку подлинных китайских вещей, Европе еще более необходимы товары местного производства, но в китайском стиле.

В середине XVIII века, после выхода в свет «китайской» серии картонов (подготовительных рисунков) шпалер для Королевской мануфактуры гобеленов Франсуа Буше (1742) — одного из одного из ключевых мастеров галантной эпохи, а также сборника «Восточных сказок» археолога и художника, одного из основоположников научного искусствознания Анн Клода де Кейлюса (1743), шинуазри входит в круг маркеров культурного престижа еще более уверенно.

Именно это время появляются новые шедевры декоративно-прикладного искусства в стиле шинуазри, созвучные эстетике рококо. Это бело-голубая мебель, необычно декорированная посеребренной (!) бронзой *Матье Кривера* (1742–1743)⁷; комоды, тумбы и бюро *Жака Дюбуа*, фанерованные панелями черного китайского и японского лака (1745–1750)⁸; серия из шести комодов *Шарля Крессана*, украшенных бронзовыми фигурками детей, играющих с обезьянкой (1745–1755)⁹, — именно она принесла этому мастеру известность; знаменитый «обезьяний оркестр» — набор фарфоровых статуэток работы *Иоганна Иохима Кендлера* (1753)¹⁰; и вариация на тему «ор-

⁷ Матье Кривер. Гарнитур из комода с двумя ящиками и угловая тумба. Дерево; бело-голубой лак верни-мартен; посеребренная бронза; голубой мрамор тюркин. Париж. 1742–1743. Лувр, инв. № ОА 11292; ОА 9533.

⁸ Жак Дюбуа. Комод с двумя ящиками. Дерево; японский лак; позолоченная бронза; мрамор. Париж. 1745–1749. Метрополитен-музей, инв. № 1974.356.160; Жак Дюбуа. Угловые тумбы. Белый дуб, фанерованный грушей и кровавым деревом; декор из панелей черного китайского лака, дополненных росписью европейским лаком; позолоченная бронза; столешница из желтого мрамора — алеппской брекчи. Париж. 1755. Музей Гетти, инв. № 78. DA119; Жак Дюбуа. Плоское бюро «де Шуазель». Дерево; японский черный лак с росписью золотом; позолоченная бронза; лак верни-мартен; столешница обтянута черной кожей. Париж. 1750. Лувр, инв. № ОА 6083.

⁹ Шарль Крессан. Комод с детьми, раскачивающими обезьянку. Дуб, сосна и орех, фанерованные амарантом и сатиновым деревом; позолоченная бронза; столешница из черного мрамора неро порторо. Париж, 1745–1749. Метрополитен-музей, инв. № 1982.60.56; аналогичный комод в музее Поля Гетти, инв. № 70. DA82.

¹⁰ Музей керамики Гардинера, инв. № G83.1.675.1–18.

кестра» — органные часы в бронзовой монтировке Жана-Клода Шамбеллана, украшенные фарфоровыми фигурками сэнжери и цветами работы Кендлера (1755–1760)¹¹, кровати «а-ля шинуа» Томаса Чиппендейла (1754–1755)¹² и многие, многие другие предметы, ценные уже не как попытки подражания китайской эстетике, а как самостоятельные произведения в новом декоративном стиле. Очевидно, что со временем европейское шинуазри все дальше и дальше отходит от своего китайского прототипа.

В это же время появляется мода на китайский парковый стиль — не в последнюю очередь под впечатлением от традиционного китайского сада. Образцом для подражания стал новый загородный парк Пекина Ихэюань (в переводе — «безмятежная гармония»). В этой гармонии сочеталась природная и рукотворная красота. Сложная планировка сада слагалась из множества самостоятельных ансамблей, садов, дорог и водных пространств. Строительство было начато в 1750-м; в ходе работ были учтены все предыдущие достижения местных мастеров садово-паркового искусства. Результаты, главными из которых нужно назвать живописность, поэтичность и неисчислимое многообразие природных форм, монументальных и камерных, вызывали изумление путешественников [16, с. 73]. В Европе начинается формирование сад англо-шинуа как самостоятельное явление, чему способствует популярность серии рисунков неоднократно посещавшего Китай Уильяма Чемберса «Дизайн китайских строений» (1757) [17, с. 11].

Анализируя диалог искусств в XVIII столетии, где театральное искусство занимает одно из центральных мест, важно отметить, что создателями парков в это время зачастую были театральные художники [2, с. 340]; более того, один из них, создатель парка в стиле шинуа (Париж, Монсо, 1769) Луи Кармонтель рассматривал сады как сменяющиеся декорации сцены. Так в европейских садах появляются легкие чайные беседки в виде пагоды. Одна из самых известных построек этого рода — китайский чайный домик, выполненный Иоганном Готтфридом Бюрингом в потсдамском Сан-Суси короля Пруссии Фридриха II (1755–1764). В эти же годы его сестра шведская королева Луиза Ульрика устраивает костюмированное празднество в стиле шинуазри. Поводом стал день рождения королевы, а подарком — китайский парковый павильон. Залы павильона были полны предметов роскоши, привезенных из Китая. Празднество увенчалось балетом в китайском стиле [9, с. 79; 18, с. 76].

¹¹ Малый дворец (Пти Пале), Музей декоративного искусства, инв. № ODUT1790(A) — (U).

¹² Томас Чиппендейл. Кровать в китайском стиле. Бумага; отмывка тушью. Лондон. 1754. Метрополитен-музей, инв. № 20.40.1(35)

Эти годы были отмечены очередным всплеском моды на шинуазри и в театральном искусстве. Прежде всего, нужно отметить успех философской трагедии *Вольтера* «Китайский сирота» (1753). В своей основе эта трагедия имела средневековую китайскую пьесу; она была переведена на французский еще в 1731 году как первая китайская пьеса, переведенная на какой-либо из европейских языков. В 1755-м «Сироту» впервые поставили на европейской сцене.

Оперы и балеты на китайскую тематику этого времени стали еще более сложными и зрелищными. В героической опере «*Китайский герой*» (1752) *Джузеппе Бонно* по либретто *Пьетро Метастазियो*, сюжет которой — полемика вокруг права на трон, Китай представлен как просвещенное «идеальное» государство, что усиливало представление об императорском дворе в Пекине как образце великолепия. В сознании европейских зрителей эти качества легко переносились на местные дворы, где шли «китайские» представления [9, с. 83].

Камерная одноактная опера «*Китаянки*» (1754) *Кристофа Виллибальда Глюка*, также по либретто *Метастазियो*, была заказана для увеселительного спектакля в парке австрийского королевского дворца Шлоссхоф: выбор был более чем понятен, поскольку императрица Священной Римской империи и эрцгерцогиня Австрии Мария Терезия была заядлым коллекционером предметов шинуазри, с особой любовью относилась к дальневосточному лаку [19, с. 175; 20, с. 652]. Главными героинями оперы были очаровательные светские дамы-китаянки, увлеченные самым модным занятием эпохи, — чаепитием (Европа в это время знала только китайский чай). Опера шла в изысканных декорациях шинуазри, выполненных австрийским сценографом итальянского происхождения *Джованни Марией Квальо* [9, с. 104]. Украшением сцены стали лаковые вещи, а также сверкающие «под хрусталь» призмы; последнее было абсолютно необычным для декораций в стиле шинуазри. Необычной была и музыка: за китайскую тему «отвечали» треугольники, барабаны и — самое главное — маленькие колокольчики, чей «хрустальный» звук приводил слушателей в восторг [9, с. 90].

К этому моменту китайская музыка была известна европейцам лишь по двум письменным источникам. Первый был написан *Маттео Риччи*, первооткрывателем иезуитской миссии в Пекине, который провел на Дальнем Востоке последние 28 лет своей жизни (1582–1610). О китайской музыке он сообщил очень мало; его мнение сводилось к тому, что «вся она состоит из диссонанса» [9, с. 97]. Более ста лет спустя после сочинения Риччи, иезуит-китаевед *Жан Батист Дюальд* в его фундаментальном четырехтомнике «Географическое, историческое, хронологическое, политическое и физическое описание Китайской империи» (1735) оставил две с небольшим страницы текста [21, с. 265–267] о китайской музыке. Она получает нелестную оценку как «настолько несовершенная, что едва ли заслуживает названия музыки» [21, с. 265].

Здесь нужно отметить, что большинство европейских композиторов XVIII века еще не интересовались этномузыкологией [9, с. 98]. И они, и их слушатели еще не были готовы отказаться от исторически сложившейся негативной оценки музыки восточного происхождения. Итогом, характерным для раннего музыкального шинуазри, стали воображаемые формы псевдокитайской музыки и гибридные формы экзотической музыки, прежде всего, реально существующей музыки *alla turca*. Она стала первым кодифицированным выражением экзотического в европейской музыке и первым интерпретационным стилем, сформированным на базе знакомства европейских композиторов с мехтером — турецким военным оркестром и янычарской музыкой. И мехтер, и янычарская музыка были неплохо известны европейцам, в том числе благодаря австро-турецким военным конфликтам, которые продолжались до конца XVII века Мехтер был детально описан в «Эссе о музыке Востока» (1751) посла Франции в Константинополе Шарля Фонтона [22]. Его оригинальный набор духовых инструментов и непривычно широкий набор ударных вызывал закономерный интерес, поскольку часть этих инструментов ранее никогда не использовалась в европейской оркестровой музыке [23, с. 9–11; 24, с. 65; 25]. В таком ключе в «Китайках» был решен торжественный финальный танец-шествие полонез. Подобная вольность допускалась в эпоху раннего музыкального шинуазри — не случайно один из традиционных ударных инструментов мехтера (а позднее и других маршевых оркестров) бунчук, выполненный в виде древка с полумесяцем с подвешенными к нему колокольчиками, в Европе получил название «*chapeau chinois*» (с фр. — китайская шляпа) [9, с. 101].

Самым популярным хореографическим произведением в стиле шинуазри этого периода стал балет «*Китайский праздник*» («*Китайские метаморфозы*») Жана-Филиппа Рамо, поставленный молодым хореографом Жаном-Жоржем Новерром в парижском театре Опера-Комик (1754). Спектакль шел в эффектной сценографии Франсуа Буше; за костюмы отвечал художник Луи-Рене Боке¹³. Сцену украшали сложные многоярусные декорации: празднично украшенная дворцовая площадь щедро наполнялась танцорами и музыкантами в причудливых костюмах. Свое обязательное место получила и экзотическая колесница. Спектакль стал, с одной стороны, типичным музыкально-сценическим произведением в стиле шинуазри, а с другой — новаторским, в силу невиданной ранее пышности сценографии и необычной живописности, орнаментированности танцевального зрелища. «Китайский балет заслуживает отпущенных ему аплодисментов», — заключали очевидцы [26, с. 71–76; 27, с. 21, 165; 28, с. 69; 214].

¹³ См. рукописные альбомы эскизов к балетам Новерра. Boquet L.-R. Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre. [Электронный ресурс]. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620873/display/Default> (дата обращения: 08.10.2024).

После «Китайского праздника» Новерра оперы и балеты шинуазри стали еще более зрелищны. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства и культуры [29, с. 645]. Открывается буквально бурный поток сценического шинуазри — это трагедия «Марко Поло», балет-пантомима «Турецко-китайский балет», пантомима «Протеус, или Арлекин в Китае» (все — 1755), интермеццо «Китайцы», балет-пантомима «Китайские ночи», комическая пародия на «Китайского сироту» Вольтера «Маготы»¹⁴ (все — 1756), «драма с шутками» «Необитаемый остров» (1757), «Китайские купцы» (1758), комедия «Китайцы» (1759), фьямба «Турандот» и балет «Китайский сирота» (все — 1762) [9, с. 83; 28, с. 177; 30, с. 39] и многие другие, менее известные сегодня.

Таким образом, проанализировав становление диалога искусств второй половины XVII — середины XVIII века на примере декоративно-эстетической системы шинуазри, можно утверждать следующее. На раннем этапе становления стиля шинуазри («ранее шинуазри», до рубежа XVII–XVIII веков) диалог искусств еще не разворачивается в полную силу. Многие сферы искусств объединяло одно — псевдокитайская эстетика, но театральное искусство этого периода несколько запаздывает с включением в общий процесс любования ею. Это неравенство будет ликвидировано к середине XVIII века («зрелое шинуазри»), когда Восток окончательно стал символом богатства, утонченности, изысканной и развитой культуры. «Китайские» (дальневосточные) музыкально-сценические произведения органично смешались с более привычными европейскому зрителю «персидскими» и «турецкими» (ближневосточными), образуя значительный поток постановок на условно-ориентальную тематику. Почти лишенные достоверной этнографической основы, тем не менее они будоражили европейское воображение своей прихотливой экзотикой и поэтому пользовались устойчивым спросом. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Haddad J. R. The Romance of China: Excursions to China in U.S. Culture, 1776–1876. New York: Columbia University Press, 2008. 348 p.
2. Свирида И. И. Метаморфозы в пространстве культуры. М.: Индрик, 2009. 464 с.
3. Nieuwhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665. 258 p.

¹⁴ Maggot — восточная статуэтка гротескного характера, уродец.

4. *Baghdiantz-MacCabe I.* Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. New York: Berg, 2008. 416 p.
5. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 356 с.
6. *Danis R.* La première maison royale de Trianon, 1670–1687. Paris: Morancé, 1929. 32 p.
7. *Wilson G.* Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum: Revised Edition. Los Angeles: Getty Publications, 2000. 128 p.
8. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). М.: ИВ РАН, 2015. 468 с.
9. *Kang A.* Musical Chinoiserie. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham, 2011. 351 p.
10. *Blackburn T.* Borrow, Adapt, Combine: Improvising Chinese landscape scenes in late seventeenth-century London / The V&A Research Institute (VARI) / July 30, 2024 [Электронный ресурс]. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/borrow-adapt-combine-improvising-chinese-landscape-scenes-in-late-seventeenth-century-london?doing_wp_cron=1726837953.5354559421539306640625 (дата обращения: 07.10.2024).
11. *Меньшикова М. Л.* Здесь «все дышало амброзией Азии...» // Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века. По материалам выставки в ГМЗ «Царицыно» 24 ноября 2015 – 3 апреля 2016 гг. М.: Кучково поле, 2016. С. 66–73.
12. *Dobie M.* Translation in the Contact Zone: Antoine Galland's Mille et une nuits: contes arabes // The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 25–50.
13. *Шаниро Б. Л.* Шахерезада из Бельвю, или Французский будуар «а-ля тюрк» XVIII столетия // История: Факты и символы. 2023. Т. 35. № 2. С. 63–72. <https://doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72>.
14. *Раджабова И. С.* Таджикско-персидская повествовательная проза в литературном процессе Франции начала XVIII в. Душанбе: Дониш, 1987. 122 с.
15. Исторический лексикон. XVIII век. Энциклопедический справочник / ред. *Этингоф Е. Б.* М.: Знание, 1996. 800 с.
16. *Виноградова Н. А.* Символично-поэтический мир китайского сада // Сад: символы, метафоры, аллегории. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 57–77.
17. *Harris J., Snodin M.* Sir William Chambers: Architect to George III. Yale: Yale University Press, 1996. 240 p.
18. Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History / Rohde M. (ed.). Leipzig: Edition Leipzig, 2007. 384 p.
19. *Kleutghen K.* Imports and Imitations // Journal for Early Modern Cultural Studies. 2017. Vol. 17. № 2. P. 175–206.

20. Yonan M. E. Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna // *Eighteenth-Century Studies*. 2004. Vol. 37. № 4. P. 652–672. DOI: 10.1353/ecs.2004.0050.
21. Halde J.-B. Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de L'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise. Paris: P.G. Le Mercier, 1735. 556 p.
22. Fonton C. Essay sur la musique orientale. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
23. Кириллина Л. В. Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
24. Семенова А. В. Восточные мотивы в опере В.А. Моцарта «Похищение из серая» // Южно-российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 65–73.
25. Широкова В. П. «Янычарский стиль»: культура и варварство // Советская музыка. 1991. № 12. С. 38–41.
26. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 286 с.
27. Lynham D. The Chevalier Noverre: The Father of Modern Ballet. London: Sylvan Press, 1950. 204 p.
28. Ward A. Pagodas in Play. China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 232 p.
29. Tang G. De l'artifice au réalisme: l'évolution des «chinoiseries» théâtrales dans la première moitié du 18e siècle // *Dix-huitième siècle*. 2017. Vol. 1. № 49. P. 645–659. DOI: 10.3917/dhs.049.0645.
30. Сильво Л. Г. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам (1672–1900). СПб.: Типо-лит. Н. И. Евстифеева, 1900. 98 с.

REFERENCES

1. Haddad J. R. The Romance of China: Excursions to China in U.S. Culture, 1776–1876. New York: Columbia University Press, 2008. 348 p.
2. Svirida I. I. Metamorfozy v prostranstve kul'tury. M.: Indrik, 2009. 464 s.
3. Nieuwhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665. 258 p.
4. Baghdiantz-MacCabe I. Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. New York: Berg, 2008. 416 p.
5. Lihachev D. S. Pojezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst. M.: Soglasie, 1998. 356 s.
6. Danis R. La première maison royale de Trianon, 1670–1687. Paris: Morancé, 1929. 32 p.
7. Wilson G. Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum: Revised Edition. Los Angeles: Getty Publications, 2000. 128 p.

8. *Neglinskaja M. A.* Shinuazri v Kitae: cinskij stil' v kitajskom iskusstve perioda treh velikih pravlenij (1662–1795). M.: IV RAN, 2015. 468 s.
9. *Kang A.* Musical Chinoiserie. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham, 2011. 351 p.
10. *Blackburn T.* Borrow, Adapt, Combine: Improvising Chinese landscape scenes in late seventeenth-century London / The V&A Research Institute (VARI) / July 30, 2024 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/borrow-adapt-combine-improvising-chinese-landscape-scenes-in-late-seventeenth-century-london?doing_wp_cron=1726837953.5354559421539306640625 (data obrashhenija: 07.10.2024).
11. *Men'shikova M. L.* Zdes' «vse dyshalo ambrozij Azii...» // Vobrazhaemyj Vostok. Kitaj «po-russki». XVIII – nachalo XX veka. Po materialam vystavki v GMZ «Caricino» 24 nojabrja 2015 – 3 aprelja 2016 gg. M.: Kuchkovo pole, 2016. S. 66–73.
12. *Dobie M.* Translation in the Contact Zone: Antoine Galland's Mille et une nuits: contes arabes // The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 25–50.
13. *Shapiro B. L.* Shaherezada iz Bel'vju, ili Francuzskij buduar «a-lja tjurk» XVIII stoletija // Istorija: Fakty i simvoly. 2023. T. 35. № 2. S. 63–72. <https://doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72/>
14. *Radzhabova I. S.* Tadzhijsko-persidskaja povestvovatel'naja proza v literaturnom processe Francii nachala XVIII v. Dushanbe: Donish, 1987. 122 s.
15. Istoricheskij leksikon. XVIII vek. Jenciklopedicheskij spravocnik / Jetingof E. B. (ed.). M.: Znanie, 1996. 800 s.
16. *Vinogradova N. A.* Simvoliko-pojeticheskij mir kitajskogo sada // Sad: simvoly, metafory, allegorii. M.: Pamjatniki istoricheskoj mysli, 2010. S. 57–77.
17. *Harris J., Snodin M.* Sir William Chambers: Architect to George III. Yale: Yale University Press, 1996. 240 p.
18. *Rohde M. (ed.).* Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History. Leipzig: Edition Leipzig, 2007. 384 r.
19. *Kleutghen K.* Imports and Imitations // Journal for Early Modern Cultural Studies. 2017. Vol. 17. № 2. P. 175–206.
20. *Yonan M. E.* Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna // Eighteenth-Century Studies. 2004. Vol. 37. № 4. P. 652–672. DOI: 10.1353/ecs.2004.0050.
21. *Halde J.-B.* Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de L'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise. Paris: P.G. Le Mercier, 1735. 556 p.
22. *Fonton C.* Essay sur la musique orientale. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
23. *Kirillina L. V.* Tureckaja tematika v tvorcestve Mocarta // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2011. № 1. S. 5–25.

24. *Semenova A. V.* Vostochnye motivy v opere V. A. Mocarta «Pohishhenie iz serralja» // Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2008. № 5. S. 65–73.
25. *Shirokova V. P.* «Janycharskij stil'»: kul'tura i varvarstvo // Sovetskaja muzyka. 1991. № 12. S. 38–41.
26. *Krasovskaja V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерки istorii: Jepoha Noverra. L.: Iskusstvo, 1981. 286 s.
27. *Lynham D.* The Chevalier Noverre: The Father of Modern Ballet. London: Sylvan Press, 1950. 204 p.
28. *Ward A.* Pagodas in Play. China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 232 p.
29. *Tang G.* De l'artifice au réalisme: l'évolution des «chinoiseries» théâtrales dans la première moitié du 18e siècle // Dix-huitième siècle. 2017. Vol. 1. № 49. R. 645–659. DOI: 10.3917/dhs.049.0645/
30. *Sil'vo L. G.* Oпыt alfavitnogo ukazatelja baletam, pantomimam, divertismentam (1672–1900). SPb.: Tipo-lit. N. I. Evstifeeva, 1900. 98 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шапиро Б. Л. — д-р культурологии, канд. ист. наук, доц.; b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shapiro B. L. — Dr. Habil. (Culturology), Cand. of Sci. (History), Ass. Prof.;
b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 10 стр. машинописного текста / около 40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — полуторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте:

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2024, каталогам стран СНГ 2024, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (94), 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 26.11.2024. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0367479

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