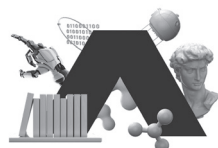




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»

ISSN 1684-8962

№ 1(96)
2025



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!

В наступившем 2025 году, как и в прежние годы, мы будем стремиться к тому, чтобы наш журнал был интересным и содержательным.

В 2025 году отмечается немало юбилейных дат в области искусства балета: 100 лет со дня рождения балерины Майи Плисецкой (1925–2015), 145 лет со дня рождения выдающегося артиста балета, хореографа и педагога Михаила Фокина (1880–1942). Не менее важные юбилейные даты отмечаются и в области тесно связанного с балетом музыкального искусства. Исполняется 150 лет со дня рождения автора музыки к балетам Рейнгольда Глиэра (1875–1956), выдающегося композитора, автора знаменитого «Болеро» и балета «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля (1875–1937); 100 лет со дня рождения авангардных композиторов Лучано Берио (1925–2003) и Пьера Булеза (1925–2016); 160 лет со дня рождения Александра Глазунова (1865–1936), 500 лет Джованни Палестрина (1525–1504), 340 лет со дня рождения Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Георга Фридриха Генделя (1685–1759). Все эти знаменитости будут в фокусе материалов журнала «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Мы приглашаем как профессионально состоявшихся, так и начинающих свой путь в искусствоведение и художественную критику авторов к публикации в нашем научном издании и также искренне надеемся на ваши, уважаемые читатели, интерес к журналу.

*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. балетмейстерского образования 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, клавесина 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).

Шкалов В. А. — д-р искусствоведения, доц., проф.
каф. музыкального искусства Академии Русского
балета имени А. Я. Вагановой

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете – путь к совершенству.	6
Груцынова А. П. Жесты в либретто балетов Мариуса Петипа 1860-х годов	14
Козлова К. А. История создания балета «Сольвейг» в письмах Л. В. Якобсона Б. И. Загурскому	24
Левина Е. В. Лиминальное пространство постмодерн-танца	35
Рыжик О. Н. Грани испанского танца и фламенко в театральных постановках «Треуголка» и «Безумец»	44
Сакардина Е. А. Агриппина Ваганова: начало пути великого педагога	56
Тарасова О. И. Каллиграфия танца	67

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Ногинова Т. К. Опыт работы над возобновлением костюмов к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского на сцене Большого театра России (2023–2024)	80
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Фэн Хуа. Особенности драматургии оперы «Зори здесь тихие» в редакциях Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина.	97
Колпецкая О. Ю., Холодова М. В. Образ клоуна в музыкальном искусстве	108
Чеблыков Д. В. Украшения в пении в трудах российских педагогов второй половины XIX века	126

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

Розанова О. И. Три балетные премьеры на Волге (рецензии на спектакли)	138
Правила направления и опубликования научных статей	153
Порядок рецензирования научных статей	156
Редакционная политика журнала	158
Редакционная этика журнала	159
К сведению подписчиков	160

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Bossov A. P.</i> Duets in classical ballet — the way to perfection	6
<i>Grutsynova A. P.</i> Gestures in the librettos of Marius Petipa's ballets of the 1860s	14
<i>Kozlova K. A.</i> The history of the creation of the ballet <i>Solveig</i> in letters of L. V. Yakobson to B. I. Zagursky	24
<i>Levina E. V.</i> Liminal space of postmodern dance.	35
<i>Ryzhik O. N.</i> Faces of character dance and flamenco dance in the theater performances <i>The three-cornered hat</i> and <i>The madman</i>	44
<i>Sakardina E. A.</i> Agrippina Vaganova: The dawn of a great teacher.	56
<i>Tarasova O. V.</i> Calligraphy of dance.	67

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Noginova T. K.</i> Experience working on the renewal of costumes for the ballet <i>Romeo and Juliet</i> staged by L. Lavrovsky in the Bolshoi Theater of Russia (2023/24)	80
--	----

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Feng Hua</i> . Features of the opera dramaturgy of <i>The Dawns are Quiet Here</i> in the Kirill Molchanov's and Tan Jianping's editions	97
<i>Kolpetskaya O. Yu., Kholodova M. V.</i> The image of a clown in the musical ar.	108
<i>Cheblykov D. V.</i> Ornamentation in singing in the works of Russian pedagogues of the second half of the 19 th century	126

BALLET CRITICISM

<i>Rozanova O. I.</i> Three ballet premieres in the Volga theaters (reviews of performances)	138
Requirements for author's manuscripts	153
Peer-review	156
Editorial policy	158
Ethics policy	159
To data of followers	160

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ДУЭТНЫЙ ТАНЕЦ В КЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ – ПУТЬ К СОВЕРШЕНСТВУ

*Босов А. П.*¹

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

Автор рассматривает развитие дуэтного танца от возникновения классического балета до наших дней; не вдаваясь в технические аспекты исполнения, объясняет появление новых поддержек; приводит примеры классического наследия, по которым можно судить о степени развитости дуэтного танца в каждой эпохе; вспоминает выдающиеся дуэты, увиденные на сценах мира.

Ключевые слова: балет, дуэтный танец, поддержка, хореографическое искусство

DUETS IN CLASSICAL BALLET – THE WAY TO PERFECTION

*Bossov A. P.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2 A, Glinki St.,
St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The author looks at the development of duets from the very beginning of classical ballet till the present time; without going into technical details of execution, explains an appearance of new elements in partnering, shows examples of ballet heritage by which we can judge the level of partnering in every era; remembers extraordinary duets he saw on the stage all over the world.

Keywords: ballet, duets, partnering, choreography.

Если мы обратимся к началу классического балета в XVI веке во Франции, то не увидим ни одного изображения элементов поддержки или подъемов в дуэтном танце. Мужчины просто держат женщин за руки и двигаются вместе с ними или по отдельности. Я думаю, этому способствовало две причины. Во-первых, платья женщин были длинные, из-за множества нижних юбок широкие, тяжелые, и партнерам просто-напросто было не приблизиться к ним настолько близко, чтобы попытаться поднять. Во-вторых, главную партию в балете часто исполнял сам король, а привилегией дотронуться до него обладал далеко не каждый. К тому же женщины и не нуждались в дополнительной поддержке: они танцевали в обычной обуви с маленькими каблучками и могли легко поддерживать баланс, даже стоя на одной ноге.

Форма дуэтов изменилась в XVIII веке с появлением таких хореографов, как Новерр, Гардель, Доберваль. Они вывели на сцену реальных людей своего времени, которые могли обниматься, целоваться, держаться за руки; начали использовать небольшие подъемы, повороты и обводки. Очень популярным стало использование аксессуаров, которое мы можем увидеть в *pas de ruban* из «Тщетной предосторожности» Доберваля. При этом нет ни одного описания элементов дуэтного танца в таких теоретических работах того времени, как «Письма о танце» Жан-Жоржа Новерра (1760) или «Элементарный учебник теории и практики танца» Карло Блазиса (1820).

Дуэтный танец расцвел вместе с Романтическим балетом, когда женщины поднимались сначала на полупальцы, а потом на пуанты и уже не могли долго держать баланс без помощи мужских рук. Большинство либретто, написанные в то время, были о неземных существах, которые могли летать, плавать, исчезать, и, чтобы поддерживать иллюзию происходящего на сцене, мужчины должны были поднимать, бросать или ловить, мягко опуская на землю своих партнерш. Так, техника дуэтного танца возникла и стала развиваться.

Первые подъемы делались с руками только на талии и не выше уровня плеч партнера. Женские юбки все еще были достаточно длинные, и было неудобно, а главное, неприлично дотрагиваться до других частей женского тела, особенно ног. Если мы посмотрим на сохранившиеся изображения сцен из самого знаменитого балета того времени – «Жизели», то не увидим ни одного подъема выше головы партнера. Значит, все подъемы на вытянутые руки, которые происходят в современных редакциях «Жизели», были применены в спектакле значительно позднее.

То же самое можно сказать и о не менее популярном балете «Сильфида». В этом балете главные персонажи даже не дотрагиваются друг до друга, только во втором акте у них есть поза *arabesque*, когда Сильфида стоит на полной стопе, а Джеймс помогает сохранять ей баланс своим корпусом. В современных версиях этого балета балерина стоит на пуантах, а партнер должен ее поддерживать одной рукой. В любом случае, мы должны благодарить Датскую школу балета за то, что они смогли оставить этот шедевр Романтической эры почти без вмешательства современных хореографов.

Как ни странно, но дальнейшему развитию техники дуэтного танца помешали амбиции балерин. Поднявшись на пуанты, они стали ведущими персонажами во всех балетных спектаклях, и с ними приходилось считаться. Лучшая балерина того времени Мария Тальони не хотела видеть рядом с собой в спектакле сильного танцовщика. Фанни Эльслер предпочитала в качестве партнера свою сестру Терезу. Правда, та была выше и сильнее Фанни, могла удерживать ее на руках и танцевала мужские вариации неплохо. В оправдание такой ситуации можно сказать, что в то время мужские и женские вариации не сильно различались ни техникой, ни наборами движений. С той поры мужской танец пришел в упадок, и мужские партии стали исполнять женщины-травести. Как сказал балетный критик А. Плещеев в 1896 году, «французская сцена почти не имеет танцовщиков, они заменены женщинами с мощными формами и сильными мышцами» [1, с. 16].

В России все происходило немного по-другому. После основания балетной школы и Императорского театра российские правители начали приглашать на русскую сцену самых знаменитых хореографов того времени, а те, в свою очередь, привозили и лучших танцовщиков. Мариус Петипа, затем Христиан Иогансон были не только прекрасными танцовщиками, но и хорошими партнерами, и свои умения они передавали русским танцовщикам. Вскоре на русской сцене появились Павел Гердт и братья Легат, физически очень крепкие танцовщики, с которыми мечтали танцевать все балерины Мариинского театра. Таким образом, можно сказать, что именно в Петербурге во второй половине XIX века начала развиваться техника поддержки.

К концу XIX века, когда танцы на пуантах стали обязательными для балерин, мы видим усложнение поддержек со множеством новых элементов, используемых хореографами. Женщины должны были стоять дольше на одной ноге и, помимо статических поз, партнеры начали делать *tour lent*, сначала с двумя руками на талии, потом с одной, затем держа за запястья рук, за одну руку, за пальцы. Падающие положения в статических позах стали очень красивы на пуантах, от небольших отклонений до почти опускания до пола. С помощью мужчин женщины стали делать больше пируэтов, которые теперь заканчивались в больших позах. Интересно, что вначале во время вращения мужчины использовали только одну руку; вторая включалась в работу только для остановки партнерши в позе, поэтому количество пируэтов было небольшим.

В качестве хорошего примера умений партнера того времени можно рассмотреть адажио Авроры с четырьмя кавалерами из первого акта «Спящей красавицы» в постановке Петипа (согласно записям Николая Сергеева). Первая часть поставлена так, как будто балерина делает все самостоятельно. Кавалеры подают принцессе руку, и она переходит из позы в позу, используя одну руку и показывая свой баланс. Затем идет пируэт с партнером, бег и более сложная вторая часть. Теперь Аврора не меняет позу *attitude effacé*, стоит на одной ноге, держась за руку кавалера одной рукой, в то время как кавалеры меняются.

Снова исполняется небольшой пируэт и *saut de basque* с окончанием в *arabesque piqué* с каждым партнером. На первый взгляд, это несложное движение, но оно требует внимательности и умения от партнера. Из позы *arabesque* он должен слегка свести балерину с ноги, затем дать небольшой толчок с поворотом в воздухе для ее прыжка. Причем это должно быть сделано с определенной силой, не большей и не меньшей, иначе она не сможет встать в *arabesque* после приземления. Затем, видимо, Петипа решает показать, как танцевали 50 лет назад, и Аврора делает диагональ, вставая в *arabesque penché* на полную стопу, опираясь на девушек со скрипками. Далее на музыкальную кульминацию у нас идет подъем на плечо. Следующая часть – милый трюк с цветами. Каждый кавалер подносит цветок Авроре; она его берет и делает с ним один пируэт, со следующим партнером – два и т. д.

Если один, два и даже три поворота не требуют особых усилий от партнера, то для четырех пируэтов ему уже необходимо задействовать две руки: и для поддержания вращения партнерши, и для ее остановки в позе *arabesque*. Вероятно, именно тогда и образовалось положение рук партнера для вращений: одна рука держится с широко открытым большим пальцем, а другая – плоская. Затем идет диагональ с одним партнером со множеством вращений (обычно выбирается лучший партнер в труппе), небольшое соло и финальная часть, с обводкой в позе *attitude effacé* за одну руку, в которой балерина не меняет позу, а меняются ее партнеры. Это самая трудная часть для балерины, особенно в конце такого длинного адажио. Она требует большой концентрации от кавалеров и показывает нам, что в 1890 году, когда балет был впервые показан, техника поддержки уже существовала.

Несколько десятилетий до этого усилиями таких хореографов, как Дидло, Сен-Леон, Перро, Бурнонвиль и, наконец, Петипа, *pas de deux* выкристаллизовалось в современную танцевальную форму. Балетный критик Ю. Слонимский писал: «...термин «*pas de deux*», уже существовавший в XVIII веке, совсем не совпадает с нашим пониманием *pas de deux*. В то время любой танец двух назывался *pas de deux*. Только в 20-х годах XIX века, начиная с творческой зрелости Дидло, мы можем видеть постепенное развитие *pas de deux* в нашем понимании этого слова, то есть хореографического дуэта» [2, с. 46]. Теперь классическое *pas de deux* состоит из пяти частей, начиная с *entré*, адажио, двух вариаций и коды.

Только в начале XX века в классических, новых, а затем и в восстановленных старых балетах, появляются верховые поддержки. Первым, кто начал их использовать в своих постановках, был русский балетмейстер Федор Лопухов. В своей книге «Хореографические откровенности» он писал: «Я могу с уверенностью сказать, что до 1916 года верхних поддержек, в которых женщина была бы поднята на одну или обе вытянутые руки партнера, по крайней мере в сценических выступлениях, не наблюдалось» [3, с. 30]. В это время во всем мире в различных варьете были очень популярны выступления силовых акробатов, конечно, балетные артисты видели их и могли пробовать эти подъемы в

репетиционных залах. Как написал Лопухов, «однако отанцованный акробатизм был столь же неизбежен для развития балета, как пуанты или фуэте. Случилось так, что его «изобретателем» оказался я. Термин также был предложен мною. Впервые – и весьма осторожно, через удобные подходы, – такой верхний подъем я применил в балете «Сон» на музыку Щербачева-старшего. Это было в 1916 году на частном спектакле» [4, с. 30]. Не всем понравились эти инновации: некоторые балетные критики обвиняли Лопухова в вульгарности, в цирковых трюках и даже в разрушении классического балета. Но публика с энтузиазмом приняла эти нововведения, и вскоре все хореографы начали включать в свои постановки верховые поддержки, так как это дало им новый инструмент для художественной выразительности.

Техника классического балета усложняется с каждым годом. Танцовщики делают больше пируэтов, придумывают новые трюки, новые прыжки. В 80-е годы XX века очень немногие могли повторить трюки Михаила Барышникова; теперь их должен делать каждый солист в любой балетной компании. Но если новые трюки придумывают в основном сами артисты, то в дуэтах это делает хореограф. А для этого он должен иметь танцовщиков, которые смогут воплотить его фантазии на практике. Лопухов имел таких танцовщиков. Это были Ольга Мунгалова и Петр Гусев. Впервые он свел их вместе в дуэте египетских акробатов в опере Серова «Юдифь», где и применил свой отанцованный акробатизм. Тело Мунгаловой было создано для акробатических поддержек. Она обладала большим прыжком и прекрасной формой ног, а умение концентрироваться, точность и чувство позы делало ее незаменимой для хореографа. Гусев же обладал тем, что называется «чувством партнера» – пониманием того, где он должен находиться и что делать. Недаром его называли «королем поддержки». В 1927 году Лопухов специально на этих танцовщиков поставил балет «Ледяная дева» на сборную музыку Грига. Поддержки в дуэте Асафа и Ледяной девы до сих пор считаются одними из труднейших, когда либо созданных для классического балета. С этой поры дуэтный танец стал опасным для исполнения, нуждающимся в большом количестве репетиций, иначе оба исполнителя без достаточной подготовки могут себя легко травмировать.

В истории танцевального искусства XX века возникновение или создание запоминающихся дуэтов становится очень важным и одновременно редким явлением. Танцовщики, помимо безупречной техники, должны соответствовать своими внешними данными, линиями тела, ростом, эмоциональностью и актерскими способностями. Только тогда мы можем увидеть на сцене настоящее искусство и прекращаем думать о том, как же они сделали ту или иную поддержку. А это возможно только тогда, когда партнеры полностью доверяют друг другу. Доверие – это первая вещь, которую необходимо устанавливать между учениками на уроках дуэтного танца. Это не так просто, для этого нужно время и терпение, необходимо привить ученикам уважение друг к другу. Эти качества в дуэте прекрасно демонстрировали Екатерина Максимова и Владимир Васильев,

Марго Фонтейн и Рудольф Нуриев, Алла Осипенко и Джон Марковский, Наталья Большакова и Вадим Гуляев. Все эти пары, которые мне посчастливилось увидеть на сцене, были совершенно разными, непохожими друг на друга, и, хотя иногда они танцевали один и тот же репертуар, каждый раз зрители видели совершенно разные спектакли. Балеты или миниатюры, специально поставленные на них, оставили глубокий след в моей памяти и до сих пор не вытеснены другими исполнителями. Думается, что художественные руководители балетных компаний одной из своих задач должны сделать создание и воспитание великих дуэтов для будущего балетного искусства.

Как видно, в XX веке хореографы начали придумывать новые элементы в дуэтном танце, и все эти новые движения должны были быть объяснены, а танцовщики должны были быть обучены. Николай Легат в «Истории русской школы» вспоминал, как Павел Гердт, премьер Мариинского театра, объяснял им, тогда ученикам Санкт-Петербургской балетной школы, как делать то или иное движение в поддержке. Это было в 1877–1878 годах, а уже в 1896 году Сергей Легат (брат Николая) начал учить в школе пантомиму и поддержку. Агриппина Ваганова в своих мемуарах писала еще об одном педагоге пантомимы и поддержки — Энрико Чеккетти.

Официально поддержка как специальная дисциплина появилась в программе школы только в 1918 году; в 1936 году школа представила полную программу на все специально-практические дисциплины, включенные в программу обучения в Технической школе. В 1938 году должен, но по каким-то причинам не был выпущен учебник по поддержке.

Первый учебник по дуэтному танцу с разбором движений, объяснением исполнения и несколькими уроками был выпущен в 1969 году. Это была «Поддержка в дуэтном танце» Николая Серебренникова [4] с фотографиями из различных балетов и рисунками, объясняющими элементы поддержки. Книга многократно переиздавалась на разных языках и до сих пор является настольным пособием для любого педагога дуэтного танца. В 1972–1973 годах Серебренников снял двухчастный учебный фильм с тем же названием, что и книга, показывающий различные комбинации для дуэтного танца, сцены из балетов и объясняющий технические задачи, стоящие перед партнерами¹.

Книга Серебренникова разделена на части: «Поддержки с двумя руками на талию», «Поддержка за руки» и т. д. В конце книги находятся уроки для конца учебного года, но с чего начинать обучение и какова последовательность изучения элементов поддержки, Серебренников не говорит.

¹ Автору статьи посчастливилось участвовать в создании этого фильма сначала в качестве партнера (в первой части в поддержке *par terre*), а во второй части (в воздушной поддержке) и в качестве составителя нескольких комбинаций. С этого времени началось многолетнее преподавание автором дуэтного танца, итогом которого стало выпущенное в 2017 году учебное пособие по дуэтному танцу «5 уроков дуэтного танца» для Санкт-Петербургской консерватории, а в 2018-м — издание книги «Дуэтный танец в классическом балете: техника поддержки от А до Я» [5].

Следующая революция в дуэтном танце началась с творчества Джорджа Баланчина. Он не создал что-то принципиально новое, но освободил танцовщиков от типичных балетных костюмов. В его работах женщины были одеты в трико и купальники, а мужчины – в трико и футболки. Зрители смогли, наконец, увидеть все линии тела, а хореографы воспользовались новыми возможностями: позы танцовщиков стали более графичными и динамичными. Подъемы и броски партнерш стало намного легче исполнять, и такие хореографы, как Григорович, Аштон, Якобсон, Кранко, Бежар, придумали много новых поз и движений, и в воздухе, и на полу. Форма *pas de deux* опять изменилась; многие хореографы начали использовать симфоническую музыку для своих творений. Последовательность адажио и вариаций была уже не важна, дуэты стали длиннее и могли вообще не включать в себя каких-либо поддержек. Появились дуэты между двумя мужчинами со многими поддержками, а женская эмансипация привела к тому, что и женщины начали поднимать мужчин. В современных спектаклях много групповых поддержек, в которых уже не важно, мужчина вы или женщина. Но все эти нововведения не изменили главного принципа любой поддержки – чувство баланса и правильного распределения веса между партнерами.

В заключение хочется сказать, что ни одна балетная школа в мире не готовит специально педагогов дуэтного танца. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой готовит учителей классического танца, и поддержка входит в общую программу обучения, но на нее выделяют всего лишь один год, которого явно не достаточно для такого трудного предмета. Обычно балетные школы приглашают обучать дуэтному танцу бывших танцовщиков, которые были хорошими партнерами, но все понимают, что не каждый хороший танцовщик может стать хорошим педагогом.

Для дальнейшего развития дуэтного танца, мне кажется, необходимо сделать следующие нововведения. Во-первых, пересмотреть программу дуэтного танца согласно требованиям современности, ввести туда изучение групповых поддержек, дуэтов между мужчинами. Во-вторых, открыть специальные курсы, которые готовят только педагогов дуэтного танца, или увеличить количество часов, отпущенных для педагогов классического танца на изучение этого предмета. Принимать на работу только педагогов с дипломами. В-третьих, оставлять выпускников-юношей еще на один год. В выпускных классах обычное соотношение юношей и девушек 1:2 или 1:3. В провинциальных балетных училищах и колледжах разница еще больше. Из-за этого время урока расходуется не продуктивно, девушкам приходится долго ждать своей очереди, юноши быстро устают, а программа усваивается медленно. К тому же, юноши физически взрослеют позже девушек, и в выпускном классе у многих из них опорно-двигательный аппарат не готов к экстремальным физическим нагрузкам на позвоночник. Таким образом, страдают и девушки, которые не могут попробовать верховые акробатические поддержки, и юноши, которые, придя в театр, не могут их исполнять. «Второгодники» могут наверстать упущенное и сделать соотношение юношей и девушек в выпускном классе равным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плещеев А. Наш балет. СПб.: [б/и], 1886. 20 с.
2. Слонимский Ю. Мастера балета. Ш. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа: уч. пос. СПб.: Планета Музыки, 2022. 320 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. Серебренников Н. Поддержка в дуэтом танце. Л.: Искусство, 1969. 135 с.
5. Босов А. Дуэтный танец в классическом балете: техника поддержки от А до Я. СПб.: LAP LAMBERT, 2018. 105 с.

REFERENCES

1. Pleshcheev A. Nash balet. Sankt-Peterburg. 1886. 20 s.
2. Slonimskij Yu. Mastera baleta. Sh. Didlo, Zh. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa: uch. pos. SPb.: Planeta Muzyki, 2022. 320 s.
3. Lopuhov F. Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
4. Serebrennikov N. Podderzhka v duetnom tance. L.: Iskusstvo, 1969. 135 s.
5. Bosov A. Duetnyj tanec v klassicheskom balete: tekhnika podderzhki ot A do Ya. SPb.: LAP LAMBERT, 2018. 105 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Босов А. П. — доц., проф. каф.; abossov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bossov A. P. — Ass. Prof., Prof. of the Chair; abossov@gmail.com

УДК 792.8

ЖЕСТЫ В ЛИБРЕТТО БАЛЕТОВ МАРИУСА ПЕТИПА 1860-х ГОДОВ

Груцынова А. П.^{1,2}

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, М. Кисловский переулок, д. 6, Москва, 125009, Россия.

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

Статья посвящена особенностям либретто балетов М. Петипа, созданных в 1860-е годы. Автор анализирует присутствующие в них знаки и жесты. Знаки (поясняющие надписи, «говорящие» имена) появляются в двух либретто, созданных профессиональным либреттистом А.-В. де Сен-Жоржем. Жесты более многочисленны. Это жесты как физические (коленопреклонения, объятия, указующие движения), так и эмоциональные, описания чувств героев (любовь, ласка, достоинство, испуг, ужас, надменность и т. п.). Помимо этого, в либретто 1860-х годов есть и упоминания о танцах, причем, не только в виде традиционного перечисления танцевальных номеров, но и в виде описания действия персонажа, иногда – с эмоциональной окраской танца. В завершение статьи автор приходит к выводу, что либретто балетов середины XIX века способны создать визуальное представление от ушедших из театральной практики балетов и при вдумчивом чтении могут помочь лучшему осознанию его художественного облика.

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, либретто, знак, жест, танец.

GESTURES IN THE LIBRETTOS OF MARIUS PETIPA'S BALLETS OF THE 1860s

Grutsynova A. P.^{1,2}

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

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

The article is devoted to the features of the librettos of M. Petipa's ballets created in the 1860s. The author analyzes the signs and gestures present in them. Signs (explanatory inscriptions, «speaking» names) appear in two librettos created by professional librettist H. V. de Saint-Georges. Gestures are more numerous. These are gestures, both physical (kneeling, hugging, pointing movements, etc.), and emotional, descriptions of the characters' feelings (love, affection, dignity, fear,

horror, arrogance, etc.). In addition, the libretto of the 1860s also contains references to dancing, not only in the form of a traditional list of dance numbers, but also in the form of a description of the character's actions, sometimes with an emotional coloring of the dance. The librettos of ballets from the mid-19th century can create a visual impression of ballet that has disappeared from theatrical practice and, when read thoughtfully, can help to better understand it. In the final part of the article, the author concludes that the librettos of ballets from the mid-19th century are capable of creating a visual impression of ballet that has disappeared from theatrical practice and, when read thoughtfully, can help to better understand it.

Keywords: Marius Petipa, ballet, libretto, sign, gesture, dance.

Либретто балета XIX века, на первый взгляд, бывшее лишь способом донести до зрителя содержание будущей постановки, на самом деле содержит в себе гораздо большее количество информации. Но, чтобы извлечь ее, мало вскользь пробежать взглядом по страницам, прослеживая драматургию постановки, требуется тщательно вчитаться в содержание, отмечая подробности, обычно ускользающие от внимания зрителя. И именно эти подробности способны открыть мелкие детали постановки, особенно важные в тех случаях, когда они касаются балетов, уже давно ушедших из сценической практики.

Некоторое время назад мы анализировали многочисленные либретто балетов Ивана Ивановича Вальберха, относившихся к двум первым десятилетиям XIX века (см.: [1, с. 21–40]), и теперь попытаемся сравнить авторские смыслы либретто балетов М. Петипа 1860-х годов.

Напомним, что либретто балетов Вальберха, несмотря на видимую современному читателю внешнюю непритязательность и устаревшую манеру изложения, на самом деле содержат множество важных крупиц информации, касающихся особенностей постановок и – шире – собственно балета как произведения искусства.

Во-первых, в них можно найти появляющиеся в тексте символы, раскрывающие особенности театральной эпохи и связанные с определенными условностями, передаваемыми в балете. Как правило, символы связаны с торжественными «датскими» спектаклями, представлены элементами декораций или некими предметами, призванными вызвать у зрителя определенные ассоциации. (Это могли быть, например, монограммы монарха, символические надписи в лавровых венках, знамена, спускающиеся с театральных небес императорские орлы и т. п. В балетах Вальберха подобных символов не очень много, но они есть.)

Во-вторых, в либретто появлялись разнообразные знаки-образы. Это поясняющие надписи (так называемые «титры»), появляющиеся на сцене, некие предметы, имеющие важное значение для развития действия, или даже «говорящие» имена, в формулировке которых «зашифрован» характер персонажа или его место в интриге. Знаковость оказывается необходимой для лучшего

понимания происходящего на сцене. Проявляющиеся наглядно, обращенные как к зрителю, так и к действующим лицам, знаки-образы были частью смыслового решения балета. Кроме того, такие знаки легко передавались в тексте либретто, помогая зрителю лучше «считать» их уже во время постановки.

В-третьих, в либретто начала XIX века фиксировались многочисленные жесты, что для нас наиболее интересно. Некоторые из них употреблялись чрезвычайно часто. Это, прежде всего, всевозможные коленопреклонения (по разным поводам и с разной эмоциональной окраской), объятия (иногда смешивающиеся с обмороками героинь), описания рыданий или каких-либо отдельных жестов (чаще всего указывающих или призывающих к чему-либо). Сюда же можно отнести то, что составляет своего рода «эмоциональные жесты», когда в либретто оказываются зафиксированы не физические движения, а чувства, бушующие персонажей.

Кроме того, в либретто балетов Вальберха иногда оказывались зафиксированными танцы (позволяющие предположить роль, которую занимал танец в балетах конкретного балетмейстера, а иногда и отметить использованные жанры). Также упоминалась звучащая во время той или иной сцены музыка (в некоторых случаях играющая важную драматургическую роль).

Опираясь на опыт анализа либретто Вальберха, сегодня мы проведем схожий анализ либретто избранных нами шести балетов Петипа 1860-х годов (т. е. времени, когда он официально еще не был балетмейстером петербургских театров). Либретто этих балетов были созданы как самим Петипа («Ливанская красавица, или Горный дух», «Голубая георгина», «Путешествующая танцовщица», «Флорида»), так и Петипа в содружестве с Сен-Жоржем (вернее, Сен-Жоржем и Петипа) («Дочь фараона», «Царь Кандавл»).

Так как ни один из этих балетов не относится к категории созданных к определенной дате (ни один из них не является ни коронационным спектаклем, ни спектаклем по случаю «победы русского оружия», ни созданным к какому-либо торжественному событию), в них невозможно обнаружить символы, важные для некоторых либретто Вальберха.

Тогда как знаки можно найти в двух из шести либретто, причем, оба примера относятся к созданным либреттистом-профессионалом Анри Вернуа де Сен-Жоржем. Знаки в них появляются в виде надписей, доступных взгляду зрителей и отраженных в тексте либретто. Пролог «Дочери фараона» завершался, если судить по либретто, пояснением: «...все исчезает в тумане; густые облака покрывают сцену, посреди которых видна надпись яркими буквами: “Сон из минувшего”» [2, с. 9]. Вероятно, подобный смысловой «жест» потребовался для того, чтобы публика наилучшим образом осознала дальнейшее действие, которое действительно переносило ее из сцен настоящего в фантазии о Древнем Египте. В «Царе Кандавле», несмотря на время его создания (1869), мы встречаем упоминание о титрах, абсолютно идентичных примерам балетов начала века: «Она [гигантская сова в глубине пещеры Пифии. – А. Г.] держит в

когтях своих папирус, на котором огненными буквами начертана судьба Кандавля. Он умрет насильственной смертью, и душа его станет добычей ада» [3, с. 10]. Для второй половины XIX века подобные приемы выглядят категорически устаревшими, однако, вероятно, иным способом было невозможно передать зрителям суть происходящего на сцене. Интересно, что в других избранных нами либретто подобных примеров не было, что позволяет сделать вывод о том, что такое решение принадлежало, скорее всего, не Петипа, а Сен-Жоржу.

Наиболее многочисленны примеры описаний в либретто жестов и движений персонажей. Причем, как и в случаях с балетами начала XIX века, в них обнаруживаются и физические действия, и эмоциональные «жесты». Разумеется, прошедшие пять десятилетий, а главное, смена эпохи хореографического искусства, когда пришедший романтизм (а в случае с балетами 1860-х годов уже и поздний романтизм, находящийся на пороге блистательного академического балета Петипа последних трех десятилетий столетия) наложил свой отпечаток на форму и стиль либретто, не могли не сказаться на особенностях изложения. И если в либретто балетов Вальберха мы постоянно встречаем указания на повторяющиеся однотипные жесты разнообразных персонажей, которые чрезвычайно хорошо «видны» при прочтении (мы уже говорили, что эти тексты наполнены объятиями, коленопреклонениями, указующими перстами и прочими краткими и очень символическими жестами), то в либретто романтической эпохи они гораздо более разнообразны.

Эпоха романтизма подарила балетному театру не только абсолютно новую технику танца, но и новый вид либретто. Оно теперь не просто более или менее точно фиксировало внешний вид спектакля, но углублялось в психологическое повествование. Теперь в либретто появлялись те подробности, которые были невозможны для передачи на сцене в движении, оставались только читаемыми: это мысли персонажей, нравственная мотивация их поступков, некоторая предыстория происходящего, невозможная для передачи в жесте, и пр. Именно поэтому (по сравнению с либретто Вальберха) в либретто 1860-х годов следует отделить друг от друга описания яркого жеста, введенные в текст сценария как прямое указание на конкретную жестикуляцию исполнителя, и описание действия персонажа, иногда более объемное, нежели определенный заверченный жест.

Обращаясь именно к упоминаемым жестам, следует сказать, что их использование в либретто гораздо более ограничено, чем в либретто Вальберха, но в большинстве своем они остаются схожими. Это, в основном, коленопреклонения (в знак уважения, любви или вызванные страхом чего-либо или кого-либо), объятия (столь же разнообразные) или указующие движения.

Описания коленопреклонений в либретто 1860-х годов выглядят достаточно традиционно: «[Король Нубийский] становится пред нею [Аспиччией] на колени» [2, с. 16], «Все падают пред ним [Фараоном] на колени, опасаясь гнева своего повелителя» [2, с. 26], «Эсмар падает на колени» [4, с. 10], «Босолейль

кидается к ее [Сесили] ногам и объявляет, что чувствует к ней неодолимую страсть» [5, с. 7], «[девушка] кидается перед ней [часовней] на колени и жарко молится» [6, с. 5], «Он [царь Кандавл] на коленях пред Низией, сам подает ей плоды и шербет» [3, с. 25].

Столь же знакомы и описания объятий, которые, в отличие от предыдущего примера, как правило, использовались с положительной коннотацией, как характеристика радостного события или счастливой развязки драматической коллизии: «[Аспиччия] бросается в объятия отца, который с восторгом обнимает ее» [2, с. 29], «Аспиччия и Таор, вне себя от счастья, бросаются в объятия Фараона, который прижимает их к своему сердцу» [2, с. 31], «Он [добрый гений] спускается над Мираной, принимая ее в свои объятия» [4, с. 19], «Готье <...> кидается всех обнимать» [4, с. 10], «Эрнест бросается в объятия родителей» [7, с. 10].

Указующие знаки не описывают жесты конкретно, но указывают смысл, их наполняющий. А потому могут быть визуализированы вполне определенно, без каких-либо вариантов, например: «Аспиччия делает приветливый знак» [2, с. 14], «Горный дух, <...>, грозным движением выражает намерение расстроить этот брак» [4, с. 5], «он [Эсмар] указывает им [друзам] дом Залема» [4, с. 7], «Царица цветов, указывая на Готье, говорит подругам» [5, с. 5], «Мер (sic!) подает знак к началу танцев» [5, с. 9], «[атаман шайки разбойников] подает условный знак» [6, с. 3], «Пифия делает им [духам] знак, чтоб они исчезли» [3, с. 6], «Призрак прикасается к ней своею ледяною рукою, указывая ей [Низии] жестом, что он ждет ее в могиле, в которую она его низвергла» [3, с. 36].

Гораздо более многочисленны указания на некие действия, которые нельзя назвать завершенным жестом, однако, их описания в тексте либретто создают в воображении читающего последовательность сценического действия. Разумеется, они должны были быть переданы более или менее развитой пантомимой, а потому их фиксация – это не просто изложение последовательности событий на сцене, а указания на балетмейстерское решение: «Рамзея, <...>, садится на скамейку и поддерживает на своей груди голову Принцессы» [2, с. 11]; «Невольники хлопотливо бегают по зале» [2, с. 15]; «Входит Эсмар и, заметив свою невесту у окна, бросается к ней, чтобы освободить ее из рук врагов» [4, с. 14]; «Георгина призывает к себе подруг» [5, с. 5]; «Красавица объясняет ему пантомимой, что она дочь Терпсихоры и едет в Севилью» [6, с. 5]; «Амина и Роландо, ... заняты приготовлениями к празднеству» [7, с. 8]; «Оруженосцы снимают с него [Царя Кандавла] оружие, которое и кладут на камень» [3, с. 7]. Сейчас эти описания воспринимаются как естественная часть литературного текста, своего рода вынужденная необходимость, однако для балетного спектакля они становятся фиксацией сценического действия, которая может стать основой для пантомимной сцены.

Иногда встречаются в либретто указания на речь или диалог персонажей. Так же как и в прошлом случае, они явно указывают на введение в партии

исполнителей активной пантомимы, однако, оставляют свободу творчества для ее воплощения на сцене, например: «Лорд Вильсон ... расспрашивает его [хранителя пирамид] о мумиях» [2, с. 7]; «Он [верховный жрец] вызывает к богам и произносит заклинания» [2, с. 26]; «Мирана уходит, объясняя Беширу, что она останется непреклонною» [4, с. 12]; «Является владелец имения, говорит любезности молодым девушкам» [5, с. 9]; «Он говорит царю, что готовится тайное ночное нападение неприятелей» [4, с. 13].

Наконец, очень популярными в сопоставлении с началом XIX века остались и «эмоциональные» знаки, когда либо то или иное движение окрашивалось определенным настроением, либо персонаж в конкретный момент действия должен был испытывать определенное чувство, понятное зрителю. Эмоции, испытываемые и передаваемые исполнителями, были как положительные, так и отрицательные, и в некоторых случаях их можно назвать «простыми» для исполнения (например: «[Пассифонт] принимая надменный вид, оглядывает с достоинством окружающих его вельмож египетских» [2, с. 14]; «он [Бешир] ласково подзывает его [Али] к себе» [4, с. 15]; «[Сесиль] с негодованием отталкивает от себя цирюльника» [5, с. 8]). А в других они предоставляют поле возможностей для балетмейстера и танцовщика: «он [Таор] каждый раз исчезает, делая движения, полные любви» [2, с. 24]; «Сесиль, облившись слезами, уходит» [5, с. 4]; «Комическая сцена: испуг труса» [7, с. 9]. Иногда Петипа ставил перед собой и исполнителями сложную задачу стремительной смены настроения у одного персонажа: («Царица, полная ужаса от совершенного ею преступления и вместе с тем радуясь, что предсказание Пифии исполнилось, смотрит на Гигеса с глубоким смущением» [3, с. 32]; «Ужас сменяет веселие» [4, с. 8]) или несколько разных настроений у разных персонажей (как это случалось и у Вальберха), что также требовало незаурядной пантомимной игры («Принцесса приходит в ужас. Таор старается скрыть свое отчаяние» [2, с. 16]).

Анализируя либретто балетов на предмет жестов реальных, эмоциональных и прочих, помогающих лучше представить себе постановку, нельзя обойти вниманием упоминания о танцевальных фрагментах, которых (в отличие от либретто балетов начала XIX века) стало намного больше.

Во-первых, среди избранных нами либретто есть два («Ливанская красавица», «Флорида»), в которых уже виден стиль более поздних изданий, в которых в качестве одного из разделов либретто появляется точное последовательное перечисление танцевальных номеров, структурированное по действиям (при наличии картин – по картинам), а иногда и точно описывающих состав имевшихся в балете дивертисментов. Например, в «Ливанской красавице» в сцене третьего действия, проходившей внутри волшебного грота горного духа Ливана (она описывалась в тексте либретто весьма коротко: «Следуют танцы минералов» [4, с. 19]) дивертисмент составляли «Бриллиант», «Дневной александрит», «Ночной александрит», «Железо», «Киноварь», «Золото»,

«Серебро». «Во «Флориде» в первом действии выделялся дивертисмент «Прорицательница» (входивший, скорей всего, в сцену карнавала), последовательность танцев которого – это выпадающие из колоды гадалки карты: «Король пик, важный персонаж», «Дама червей, дама себе на уме», «Валет трэф, наперсник», «Десятка пик, несчастье», «Девятка червей, союз», «Восьмерка трэф, праздник», «Восьмерка бубен, деньги», «Туз бубен, письмо», «Шестерка пик, опоздание».

Но чаще всего в текстах либретто мы встречаем только упоминания о том, что танцы присутствовали в тех или иных сценических ситуациях. Например: «Ее [Аспиччии] спутницы танцуют воинственный танец, в котором также принимает участие их прелестная повелительница» [2, с. 10]; «Они [демоны, подвластные Ливану] танцуют с молодыми пленницами, похищенными из различных стран земного шара» [4, с. 4]; «Таинственное существо [Голубая георгина] улыбается ему, танцуя, перепархивает с цветка на цветок» [5, с. 5]; «Низия берет лиру и начинает, танцуя, играть на ней. Этот танец еще более обольщает Кандавла, голова его кружится. Танец идет то медленнее, то одушевленнее, и, наконец, совсем увлекает царя» [3, с. 30].

Но наиболее интересными являются примеры, в которых не просто упоминается о наличии некоторых танцев, а дается их эмоциональная характеристика («живой, характерный танец» [2, с. 20]; «танцы оживляются» [7, с. 9]; «Они [пастухи и пастушки] весело пляшут» [3, с. 5]) или даже описываются особенности конкретных танцев. В таком случае можно абсолютно определенно сказать, что точные описания поставленных рас могли быть добавлены в текст только самим балетмейстером даже в тех случаях, когда либретто были созданы им в сотрудничестве с Сен-Жоржем.

Например, в «Дочери фараона» можно прочесть такое изложение одного из танцев: «После этого па приближаются кариатиды, несущие на головах корзины с цветами. Они составляют различные грациозные группы и танцуют, а в заключение из корзин являются дети и вместе с кариатидами доканчивают танцы» [2, с. 18]. Любопытен продолжительный пересказ большой танцевально-пантомимной сцены из балета «Царь Кандавл». В рамках драматургии спектакля это сцена, являющаяся частью «священных игр» в честь богини Венеры, с точки зрения собственной структуры – сцена театра в театре с собственным завершенным сюжетом: «Тут начинается танец, в котором Амур тоже принимает участие. Пастухи преследуют свою любовью пастушек. Амур бросается между ними. Вдруг является Венера и все пастухи, бросив тех, которых доселе уверяли в своей любви, обращаются с любовью к Венере. Только одна пара остается верною друг другу. Амур замечает это и приходит в ярость. Он берет свой лук, но к величайшему его смущению, стрелы его падают к ногам любящих, не поражая их. Злой божок схватывает свой дротик и бросается поразить их, но мать его, Венера, останавливает его, вырывает у него дротик, ломает его, потом, взяв у Амура колчан, подает его пастушкам,

которые, вооружившись стрелами любви, поражают своих неверных любовников, и они снова падают к их ногам. За этим танцем следует танец Венеры и Амура. Все преклоняются пред прекрасною Низией и воздают ей почести» [3, с. 20–21].

Особняком стоит в данном случае либретто балета «Путешествующая танцовщица», которое наполнено описаниями танцев и поз просто в силу своего сюжета (в его основу был положен известный исторический анекдот о танцовщице, которой собственными танцами удалось «откупиться» от разбойников). В этом балете есть упоминания и об открывавшем балет танце разбойников, и о юмористическом танце неуклюжего Верра – слуги танцовщицы, но наиболее любопытны указания на танцы главной героини – Альмы. Интересно, что в этом балете 1865 года она представляла, судя по либретто, как минимум в двух наиболее известных балетных образах первой половины XIX века: в танцах Сильфиды и испанском жанре (вероятно, во втором случае присутствовал намек на знаменитую качучу). Подобный танцевально-визуальный выбор для балета второй половины XIX века, уже ушедшего от образов ранней романтической хореографической эпохи, объясняется очень просто: балет Петипа, скорее всего, был более поздним вариантом балета Поля Тальони «Прима-балерина, или Ловушка», поставленным им в Лондоне в 1849 году (отсюда и пояснение на титульном листе изданного либретто 1865 года: «Новая музыка Цезаря Пуни», вероятно, указывающее на его же «старую» лондонскую партитуру). Учитывая это, можно предположить, что в «Путешествующей танцовщице» был создан образ, объединяющий в себе черты Марии Тальони и Фанни Эльслер (несмотря на то, что автор одного из отзывов на лондонский балет «Прима-балерина» указывал, что «его сюжет основан на романтическом происшествии из жизни Тальони, которая по пути в Неаполь для исполнения контракта попала в засаду разбойников, но избежала грабежа и оскорбления, исполнив некоторые из своих любимых па для развлечения бандитов» [8, р. 63]).

В либретто балета 1865 года мы встречаем описание, как минимум, двух танцевальных фрагментов, исполнявшихся главной героиней. Вначале упоминалось, что «является танцовщица, одетая в фантастический изящный наряд. Она принимает пред ними позы Сильфиды. Разбойники, восхищенные этим зрелищем, проникаются восторгом, как бы считая прелестную артистку – видением; <...>. После нескольких обольстительных групп и легкого танца она как бы волшебством исчезает в дверцах экипажа» [6, с. 6]. Можно предположить, что при постановке этой сцены Петипа использовал хранившиеся в памяти позы Тальони, исполнявшей свою знаменитую Сильфиду. Что касается второго танца, то в этом случае вспоминается не Тальони, а Эльслер, прославившаяся испанской качучей: «она [танцовщица] в ту самую минуту показывается из него [экипажа] в другом, не менее блестящем, наряде. Она исполняет испанский национальный танец, который наэлектризовывает все общество»

[6, с. 6–7]. Учитывая указания на «позы и легкий танец Сильфиды» и на «испанский танец» (то есть на задуманный уже в рамках текста либретто достаточно продолжительный фрагмент), можно предположить, что именно они становились своего рода танцевальным смысловым центром этого балета, и, вероятно, имело место пластическое «цитирование» хорошо известных танцев.

Либретто второй половины XIX века, ко времени создания примеров которого прошедшее долгий путь преобразований от изложения внешнего действия к обоснованию побуждений, приводящих к этому действию, тем не менее, тоже способно помочь создать визуальное впечатление от ушедшего из практики балета. Фиксация в тексте жеста, менее частая и менее конкретная, чем это было в начале XIX века, но, тем не менее, все еще присутствующая (например, в балете уже XX века она практически уйдет из текста сценария, который станет гораздо более кратким и вариативным), позволяет современному читателю лучше осознать хореографический спектакль второй половины XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Груцынова А. П. Смыслы либретто балетов И. И. Вальберха // Вестник Академии Русского балета. 2024. № 3 (92). С. 21–40.
2. Дочь фараона. Большой балет в трех действиях и девяти картинах, с прологом и эпилогом. Программа Г. Сен-Жоржа. Балет поставлен на здешнюю сцену Г. Петипа. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1862. 32 с.
3. Царь Кандавл. Балет в 4-х актах и 6-ти картинах. Соч. Сен-Жоржа и Петипа. Музыка соч. Пуньи. М.: Типография Т. Рис, у Мясницких ворот, д. Воейкова, 1868. 36 с.
4. Ливанская красавица, или Горный дух. Большой фантастический балет в трех действиях и семи картинах, с прологом и апофеозом. Сочиненный для С. Петербургской балетной сцены г. Мариусом Петипа. Музыка Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1863. 20 с.
5. Голубая георгина. Фантастический балет в двух действиях. Сочинение М. Петипа. Музыка Ц. Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1865. 11 с.
6. Путешествующая танцовщица. Эпизод в одном действии. Сочинение г. Мариуса Петипа. Новая музыка Ц. Пуни. СПб.: [б. и.], 1865. 7 с.
7. Флорида. Балет в трех действиях и пяти картинах. Сочинение Мариуса Петипа. Музыка Ц. Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1866. 15 с.
8. Her Majesty's theatre / Dramatic and musical mirror // The mirror magazine. Vol. VI. July to December. 1849. P. 62–63.

REFERENCES

1. Grucynova A. P. Smysly libretto baletov I. I. Val'berha // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2024. № 3 (92). S. 21–40.
2. Doch' faraona. Bol'shoj balet v trekh dejstviyah i devyati kartinah, s prologom i epilgom. Programma G. Sen-Zhorzha. Balet postavljen na zdeshnyuyu scenu G. Petipa. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1862. 32 s.
3. Car' Kandavl. Balet v 4-h aktah i 6-ti kartinah. Soch. Sen-Zhorzha i Petipa.

- Muzyka soch. Pun'i. M.: Tipografiya T. Ris, u Myasnickih vorot, d. Voejkova, 1868. 36 s.
4. Livanskaya krasavica, ili Gornyj duh. Bol'shoj fantasticheskij balet v trekh dejstviyah i semi kartinah, s prologom i apofeozom. Sochinennyj dlya S. Peterburgskoj baletnoj sceny g. Mariusom Petipa. Muzyka Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1863. 20 s.
 5. Golubaya georgina. Fantasticheskij balet v dvuh dejstviyah, sochinenie M. Petipa. Muzyka C. Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1865. 11 s.
 6. Puteshestvuyushchaya tancovshchica. Epizod v odnom dejstvii. Sochinenie G. Mariusa Petipa. Novaya muzyka Cezarya Puni. SPb.: [b. i.], 1865. 7 s.
 7. Florida. Balet v trekh dejstviyah i pyati kartinah. Sochinenie Mariusa Petipa. Muzyka C. Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1866. 15 s.
 8. Her Majesty's theatre / Dramatic and musical mirror // The mirror magazine. Vol. VI. July to December. 1849. P. 62–63.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. – д-р искусствовед, доц.; проф. каф.; anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Professor, Prof of the Chair;
anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

УДК 7.071.1+7.072.2+792.8

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА «СОЛЬВЕЙГ» В ПИСЬМАХ Л. В. ЯКОБСОНА Б. И. ЗАГУРСКОМУ

Козлова К. А.¹

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

Статья посвящена истории создания балета «Сольвейг» на музыку Э. Грига в постановке Л. В. Якобсона (1952) на сцене Ленинградского Малого оперного (ныне — Михайловского) театра. С помощью материалов архивного фонда Б. И. Загурского (16 единиц хранения) были выявлены основные проблемы, с которыми столкнулся хореограф и вся постановочная бригада в процессе создания балета «Сольвейг», а также найдены причины неоднократного переноса премьеры спектакля.

Ключевые слова: балет, танец, «Сольвейг», Леонид Якобсон, Эдвард Григ, Валентина Ходасевич, Борис Фенстер, Борис Загурский, Малый Ленинградский государственный оперный театр (МАЛЕГОТ).

ПОСВЯЩЕНИЕ

Статья посвящается памяти выдающегося хореографа Леонида Вениаминовича Якобсона, 120 лет со дня рождения которого исполнилось 15 января 2024 года, а также педагога и наставника Наталии Лазаревны Дунаевой², под руководством которой проводилась данная исследовательская работа.

THE HISTORY OF THE CREATION OF THE BALLET SOLVEIG IN LETTERS OF L. V. YAKOBSON TO B. I. ZAGURSKY

Kozlova K. A.¹

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

The article is devoted to the history of the creation of the ballet *Solveig* to the music of E. Grieg, staged by L. V. Yakobson (1952) on the stage of the Leningrad

²Дунаева Наталия Лазаревна (1933–2020) – историк балета, доцент Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Maly Opera theater (now Mikhailovsky). Using the materials of the archival fund of B. I. Zagursky (16 storage units), the main problems encountered by the choreographer and the entire production team in the process of creating the ballet *Solveig* were identified, and the reasons for the repeated postponement of the premiere of the performance were found.

Keywords: ballet, dance, *Solveig*, Leonid Yakobson, Edvard Grieg, Valentina Khodasevich, Boris Fenster, Boris Zagursky, the Leningrad State Academic Maly Opera Theater, (MALEGOT).

DEDICATION

This article is dedicated to the memory of the outstanding choreographer Leonid Veniaminovich Yakobson, whose 120th birthday was on January 15, 2024, as well as the teacher and mentor Natalia Lazarevna Dunayeva, under whose guidance this research work was carried out.

В отделе рукописей Российской национальной библиотеки, в фонде Б. И. Загурского³ сохранилось шестнадцать единиц хранения, посвященных постановке балета «Сольвейг» на музыку Э. Грига в Ленинградском Малом оперном театре. Из них особую ценность имеют два письма, две телеграммы и докладная записка Л. В. Якобсона, адресованные Б. И. Загурскому. Также профессиональный интерес представляет стенографический отчет обсуждения балета. Перечисленные материалы никогда ранее не публиковались⁴.

В результате просмотра документов выяснилось, что создание балета проходило с большими сложностями, дата премьерного показа постоянно откладывалась. С помощью материалов фонда Б. И. Загурского стало возможно выявить основные проблемы, с которыми столкнулся хореограф в процессе создания балета «Сольвейг».

Обращение балетмейстеров к сюжету о Ледяной деве, позаимствованному из произведений Г. Х. Андерсена и Г. Ибсена, уже имело место на русской балетной сцене. В Государственном академическом театре оперы и балета с 1922 года шел балет «Сольвейг» в хореографии Б. Г. Романов⁵ и П. Н. Петрова⁶, исчезнувший из афиш сразу после выхода нового балета «Ледяная дева» Ф. В. Лопухова в 1927 году.

В Ленинградском Малом оперном театре постановка балета «Сольвейг» была инициирована его директором Б. И. Загурским в 1951 году [1, Л. 1–3].

³ Загурский Борис Иванович (1901–1968) – общественный деятель и музыковед. 1951–1961 – директор Ленинградского Малого оперного театра.

⁴ Орфография и пунктуация цитируемых текстов приведены в соответствие с нормами современного русского языка.

⁵ Романов Борис Георгиевич (1891–1957) – танцовщик, хореограф, педагог.

⁶ Петров Павел Николаевич (1881–1938) – танцовщик, хореограф, режиссер, педагог.

Хореографом этого балета был приглашен Л. В. Якобсон, за плечами у которого были уже такие постановки, как «Испанское каприччио» на музыку Н. А. Римского-Корсакова (1944), «Шурале» на музыку Ф. З. Яруллина (1950) и целый ряд хореографических миниатюр.

Первоначальный сценарий к балету «Сольвейг» был создан Ю. И. Слонимским по заказу Малого оперного театра в 1951 году, но балетмейстер Л. В. Якобсон решил написать свое собственное либретто этого балета. Очевидно, оно было готово не позднее января 1952 года, так как уже в феврале в Москве было обсуждено на совещании Главного Управления музыкальных театров. На этом совещании от Малого оперного театра присутствовали главный дирижер Э. П. Грикуров⁷, заведующий репертуарной частью театра В. М. Богданов-Березовский⁸ и Л. В. Якобсон, который, предварительно учтя все замечания консультантов Комитета, представил на рассмотрение либретто, получившее положительную оценку. Представителям театра было дано разрешение приступить к постановке.

По возвращении Л. В. Якобсона из Москвы либретто было обсуждено с балетной труппой. Начались репетиции. Работу над эскизами и макетами выполняла художница В. М. Ходасевич⁹. Казалось бы, все уже было определено, но через полтора месяца Б. И. Загурский получил официальное письмо из Главного Управления музыкальных театров [2, Л. 1], в котором говорилось, что либретто необходимо доработать. Основной недостаток виделся Комитету в неполном раскрытии темы борьбы света и тьмы, доброго и злого начал.

Директор театра, озадаченный таким поворотом событий, 5 апреля направил письмо композитору М. И. Чулаки, занимавшему тогда пост заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете министров СССР [3, Л. 1–1 об.]. В нем он просил санкционировать дальнейшую работу над постановкой, так как, во-первых, балет уже был утвержден в репертуарном плане театра, во-вторых, либретто одобрено Комитетом и, в-третьих, были произведены значительные затраты, а эскизы и макеты были приняты Управлением по делам искусств.

⁷ Грикуров Эдуард Петрович (1907–1982) – дирижер, педагог. С 1944-го по 1969-й – главный дирижер Ленинградского Малого оперного театра.

⁸ Богданов-Березовский Валериан Михайлович (1903–1971) композитор, музыковед, балетовед. С 1951-го по 1962-й – заведующий репертуарной частью Ленинградского Малого оперного театра.

⁹ Ходасевич Валентина Михайловна (1894–1970) – живописец, театральный художник.

Л. В. Якобсону пришлось снова ехать в Москву. Оттуда 7 апреля он отправил встревоженному директору театра телеграмму¹⁰: «Ознакомился письмом беседовал Месхетелли¹¹ Тихоновым¹². Разрешение: спектакль остается в силе никаких сомнений нет речь идет незначительной доработке либретто попытаюсь доделать здесь привести с собой утверждение. Работу продолжайте интенсивно большой привет – Якобсон» [4, Л.1].

Будучи в Москве, Л. В. Якобсон в течение двух дней перерабатывал либретто, после чего отдал его на рассмотрение в Комитет. В итоге 10 апреля Главным Управлением музыкальных театров была одобрена новая версия либретто балета «Сольвейг», работа продолжилась.

В фонде Б. И. Загурского лежит также докладная записка¹³ [5, Л. 1–3] главного балетмейстера Малого оперного театра Б. А. Фенстера¹⁴. Из нее следует, что постановщик Л. В. Якобсон не имел планов постановки по срокам отдельных картин и спектакля в целом. Как пишет Б. А. Фенстер, только вечером 16 апреля «буквально под давлением» [5, Л. 1] удалось выяснить, что первоначально утвержденные сроки выпуска балета (май 1952 года) необходимо изменить на конец июля. В конце докладной записки Б. А. Фенстер писал: «О сокращении указанных сроков Якобсон не желает даже говорить, считая это абсолютно исключенным. Принудить Якобсона ставить быстрее я не могу – такова манера его работы, которая Вам известна по «Испанскому капричио» (60 репетиционных дней)» [5, Л. 2].

Дело в том, что балетмейстеры действительно отличались стилем работы. Б. А. Фенстер предварительно записывал хореографический текст, продумывая все детали заранее, в то время как Л. В. Якобсон творил на репетициях «здесь и сейчас», работая вместе с танцовщиками, придумывал танцевальные движения.

Приближался отпуск работников театра. Из-за незапланированного смещения сроков премьерного показа балета «Сольвейг» Б. А. Фенстер предложил Б. И. Загурскому переключиться на выпуск другого спектакля – «Сицилийской вечерни»¹⁵, совмещая репетиции для оперы и балета. Б. И. Загурский принял предложение Б. А. Фенстера и направил, как было принято в те годы,

¹⁰ Документ написан на телеграфном бланке.

¹¹ Месхетели Владимир Евгеньевич (1902–1957) – актер, театральный деятель. Начальник отделения музыкальных театров Министерства культуры СССР.

¹² Тихонов В. – главный литературный редактор Главного Управления музыкальных театров.

¹³ Документ представлен тремя отдельными листками бумаги, вырванными из блокнота в клетку. Рукописный текст главного балетмейстера выполнен стальным пером синими чернилами.

¹⁴ Фенстер Борис Александрович (1916–1960) – танцовщик, хореограф. С 1945-го по 1953-й – художественный руководитель балета Ленинградского Малого оперного театра.

¹⁵ В основе оперы Джузеппе Верди – франкоязычное либретто Шарля Дюверье и Эжена Скриба по пьесе «Герцог д'Альба».



Илл. 1.
Ледяная дева – Н. С. Янанис,
Олаф – Ю. П. Литвиненко

прошение в Главное Управление музыкальных театров, откуда вскоре получил письмо [6, Л. 2] от Ю. В. Муромцева¹⁶ с разрешением перенести срок выпуска (до ухода театральной труппы в отпуск) балета «Сольвейг».

Работа проходила в нервной обстановке. В свою очередь, в начале июня Л. В. Якобсон также отправил докладную записку¹⁷ директору, в которой говорил о «ненормальных условиях» [7, Л. 1–1 об.], в которых ведется работа над балетом. После начала одновременной работы с двумя спектаклями вынужденно изменился репетиционный план балета «Сольвейг»: Л. В. Якобсон начал сетовать на то, что ему не дают равного количества репетиций с оперой Верди «Сицилийская вечерня». Он писал: «С 5 по 17 июня по балету «Сольвейг» нет ни одной дневной массовой

репетиции, в то время как один номер «тарантелла» из оперы «Сицилийская вечерня», с начала работы уже занял 12 репетиций...» [7, Л. 1]. Необходимые для работы сценические площадки, репетиционные залы, концертмейстеров и артистов приходилось «делить» надвое, очевидно, не в пользу балета «Сольвейг», поскольку хореографом вставных танцевальных номеров в опере был сам главный балетмейстер театра Б. А. Фенстер.

Перед отпуском состоялся первый премьерный показ, и в тот же день прошло обсуждение балета. На заседании, помимо представителей Малого оперного театра, присутствовали работники Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета, Райкома ВКП(б) и Союза композиторов. Сохранившийся стенографический отчет¹⁸ обсуждения спектакля [8, Л. 1–22] доносит до нас напряженную атмосферу. Присутствующие обсуждали долго, говорили много, довольно часто давая волю своим эмоциям, не щадили постановочную бригаду театра. Не удовлетворен показом был и сам хореограф. Он выделил «Ледяное царство» как самую неудавшуюся часть спектакля из-за костюмов и декораций, с чем согласились присутствовавшие. Художница спектакля признала ошибку. По ее мнению, проблема заключалась не в самих эскизах, а в исполнении их постановочной частью театра. С этим печально согласился и

¹⁶ Муромцев Юрий Владимирович (1908–1975) – пианист, дирижер.

¹⁷ Документ представлен листком бумаги формата А 4. Бумага в крупную клетку голубого цвета. Рукописный текст расположен с двух сторон, выполнен стальным пером синими чернилами.

¹⁸ Документ представлен листком бумаги формата А 4. Машинописный текст, с пометками карандашом и ручкой с зелеными чернилами.

Б. И. Загурский: «Мы до сих пор видим на сцене, что художник задумает одно, а делается в мастерских другое» [8, Л. 15 об.].

Не меньше претензий было высказано в адрес дирижера спектакля Е. М. Корнблита¹⁹, который собственноручно собрал и на 50% оркестровал музыку Э. Грига. Многие отмечали нарочито замедленный темп, избранный дирижером, что, по мнению присутствовавших, создавало ощущение скуки и затянутости спектакля. Э. П. Грикуров отмечал: «Пролог сейчас ни картина, ни акт, в нем нет пропорции. Когда из балетмейстера прет... много фантазии, то теряется чувство меры» [8, Л. 16 об.]. Частично соглашаясь, Е. М. Корнблит все же продолжал отстаивать свою точку зрения: «Я со всей категоричностью утверждаю, что ощущение растянутости не от вялости драматургии... У нас немножко множко материала. Когда он уберется, то, несомненно, все станет на свое место, и совет о купюрах – правилен» [8, Л. 15].

Претензий к танцам было мало. Постановщика упрекали только в длиннотах и некоторых рефренах хореографического текста.

Неудачной показалась и подготовка технической бригады, благодаря которой спектакль выглядел как «сырая» генеральная репетиция. Был не налажен необходимый свет, декорационные конструкции скрипели, к тому же машинерия была частично видна зрителю.

В конце обсуждения Л. В. Якобсон подвел итог: «С моей точки зрения, в спектакле длинноты есть и убираются они с трудом. Это естественно, так как то, что с трудом создано, не может быть убрано с легкостью. Ведь, все продумано, прочувствовано, много раз взвешено, передано актерам.

Автору, который не просто, а вдумчиво и серьезно относится, трудно расстаться с тем, что им сделано. Но я понимаю, что сделать это нужно. ...Почему-то каждый, кто дает совет постановочной части, мудрее, чем художник, который работал над этим много месяцев, – в результате замысел художника извращен, к художнику относятся без внимания. Мы все слишком мудры, мудрее, чем тот, кто призван этот спектакль создавать» [8, Л. 21 об.].

В заключение Якобсон сказал: «Мы, со своей стороны, не пожалеем сил, чтобы довести спектакль до достаточного художественного уровня!» [8, Л. 22].

В итоге было решено балет «Сольвейг» переработать, художнице – создать новые костюмы и декорации для двух актов и выпустить спектакль только в следующем сезоне.

Вспоминая о Л. В. Якобсоне, М. М. Плисецкая в своих мемуарах пишет: «Каждый новый спектакль Якобсон выцарапывал, выпрашивал, вымахивал у власти. А потом отбивался, отругивался, отмахивался. Якобсоновская премьера – всегда, обязательно – преодоление, скандал, нервотрепка...» [9, с. 291].

¹⁹ Корнблит Евгений Михайлович (1908–1969) – дирижер.

В самом начале августа театральная труппа ушла в отпуск, но Л. В. Якобсон продолжал думать о своей постановке. В связи с этим он написал Б. И. Загурскому письмо²⁰:

«Дорогой Борис Иванович!

К сожалению, не имел возможности Вас повидать перед отъездом. Был у Ходасевич. Она мне показала первые эскизы новых костюмов. Это должно быть очень хорошо. Волнует меня вопрос декораций. Штерич²¹ – чудесный исполнитель по аппликациям, но придумать самостоятельно картину фантастическую, где должно быть много поэзии, он не сможет. То, что он показал, никак не соответствует замыслу спектакля, пока это безрадостно и натуралистично. Ходасевич делать декорацию пока отказывается, т. к. говорит, что при сложившейся ситуации все равно ее испортят нарочно, как бы ей хорошо ни удался эскиз. Сейчас такое положение, что рисковать и экспериментировать мы не имеем права... То, что удастся сделать теперь, навряд ли можно будет подправлять или менять, ибо это будет катастрофа, и снова нужно будет откладывать спектакль на большой срок. Поэтому уверяю Вас, Борис Иванович, что лучше настоять на том, чтоб сделала Ходасевич, и проследить за работой постановочной части, чем поручать Штеричу, который в этой области слаб. Либо уж если не Ходасевич, то какой-нибудь большой мастер.

Кроме того (и об этом сетует Ходасевич), для выпуска спектакля опять очень мало времени. Главное – это смонтировать спектакль. Ведь 2 акта будут в новых декорациях и костюмах, а старые две картины нужно сладить, ведь они страшно сырые. Относительно танцев я не волнуюсь, т. к. уже вижу, какие сокращения произвести, да и на время отпуска есть возможность все детально продумать. ...Для репетиций снова нужно привлечь Дружинина²² – он хорошо знает спектакль и пользуется авторитетом. ...Хочу обратить Ваше внимание на важность декораций, я не смогу согласиться с компромиссным решением. ...Мы можем и должны выпустить спектакль такой, чтобы это было настоящее произведение, а это зависит сейчас главным образом от Вашего решения.

Было бы чудесно, если бы вы навестили Ходасевич... Это бы подняло ей дух и работоспособность. ...Кроме того, прошу Вас в первых числах сентября позвонить Акимову²³ и договориться о сроках сдачи афиши. Лучшие пусть сделает орнаментальную и цветную, без человеческих фигур и декоративных изображений. (Только не приглашайте его на ледяное царство, это не его творчество).

²⁰ Разлинованный лист формата А 4. Рукописный текст выполнен стальным пером синеголубыми чернилами.

²¹ Штерич Петр Алексеевич (1905–1976) – театральный художник.

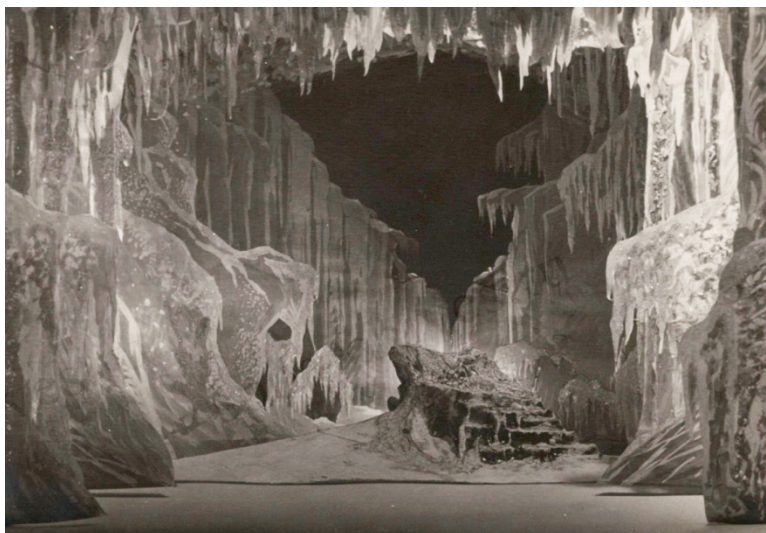
²² Дружинин Юрий Яковлевич (1925–?) – танцовщик, педагог.

²³ Акимов Николай Павлович (1901–1968) – театральный художник, портретист, книжный график, режиссер, педагог.

Очень Вас прошу забыть обо всех невзгодах. Только спектакль, который для всех нас самое главное, он останется, все остальное и не вспомнится. Желаю хорошего отдыха, набираться сил и здоровья. Привет Вашей супруге. Ирочка²⁴ шлет Вам большой привет. С уважением, Л. Яcobсон.

3/VIII 52 г.

Р. С. Шлите мне эскизы, либо командуйте кого-нибудь ко мне. Без меня совершат ошибку, эскизы могут к спектаклю не подходить – Л. Я.» [10, Л. 1–1 об.].



Илл. 2. Декорации к спектаклю

Второе письмо²⁵ написано из Краснодарского края, где Л. В. Яacobсон с женой проводил отпуск:

«1952 21/Авг. Макопсе

Дорогой Борис Иванович!

Приближается начало Нового сезона и с ним выпуск «Сольвейг». Учтите, что это единственная балетная премьера на все театры Советского Союза, и внимание к спектаклю будет огромное. Я снова к Вам обращаюсь с убедительной просьбой не предпринимать без меня окончательных решений. Я хочу Вам напомнить и подчеркнуть, что никто, кроме автора, не может знать заранее, что нужно для спектакля. ...Нам важно, чтобы не повторилась ... ошибка, тем более что Вы поручили (против моего желания) эскизы – исполнителям, а не

²⁴ Певзнер Ирина Давыдовна (1924–2018) – супруга Л. В. Яacobсона. С 1950-го по 1960-й – танцовщица Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

²⁵ Лист формата А 4, разлинованный в голубую полосу, сложен вчетверо. Рукопись выполнена стальным пером голубыми чернилами.

художнику спектакля. Здесь огромная опасность спектаклю. Я хорошо вижу спектакль и знаю, каким он может и должен быть. Вспомните, какое неверное впечатление было у Вас от II акта, когда Вы смотрели впервые, а я Вам говорил, что это будет лучший акт. Так и получилось, мне только пришлось выдержать ушаты помоев. ...Оформление спектакля должно служить не просто красивым фоном, а помогать раскрытию содержания. Поэтому оно не может быть окончательно утверждено без меня. Я собираюсь быть в Ленинграде 16–17 сентября, но, если я нужен для принятия и обсуждения эскизов, я могу выехать раньше. ... Вызывайте меня телеграммой, и я срочно выеду. Либо, как мы с Вами условились, шлите мне фото эскизов или копии, либо сами эскизы, либо командуйте ко мне кого-либо из художников. ...Я считаю, что совершенно необходимо смонтировать спектакль как следует, чтобы опять нам не опозориться и не выглядеть каким-то провинциальным театром, как это было на первом показе. Декорации и костюмы мастерские шьют и делают очень быстро, поэтому, прежде чем отдавать, нужно семь раз отмерить, а потом монтировать, как следует. <...> Еще раз заверяю Вас, что спектакль может быть по-настоящему хорошим. Для этого только надо отнестись к его выпуску с полной серьезностью и ответственностью. У Вас, Борис Иванович, врагов не меньше, чем у меня. Нам не простят наших ошибок. Так не надо в руки врагам отдавать материал, которым они вправе воспользоваться. Надо думать только о том, как лучше выпустить спектакль, и тогда все встанет на свое место.

Ирочка шлет Вам большой привет.

С уважением, Л. Якобсон» [11, Л. 1–1 об.].

О волнении Л. В. Якобсона свидетельствует то, что через три дня он отправил директору очередную телеграмму²⁶: «Убедительно прошу без меня окончательных решений не принимать приветом Якобсон» [12, Л. 4].

Очередной неожиданной неприятностью для театра оказалось письмо [13, Л. 1–5] за подписью оперного певца П. И. Румянцева²⁷ в Управление по охране авторских прав. Оно содержало упрек Л. В. Якобсону в плагиате либретто Ю. И. Слонимского.

Театру пришлось собрать новый экспертный совет. Рассмотрев предоставленные материалы, комиссия во главе с профессором, доктором филологических наук М. И. Стеблиным-Каменским²⁸ пришла к выводу, что «Претензии т. Слонимского на авторство либретто т. Якобсона являются необоснованными. ...Либретто балета «Сольвейг» написано по мотивам сказки Г. Х. Андерсена и не является балетной композицией либретто «Нильс и Хельга», как утверждает т. Слонимский» [14, Л. 1].

²⁶ Документ написан на телеграфном бланке.

²⁷ Румянцев Павел Иванович (1894–1962) – оперный певец.

²⁸ Стеблин-Каменский Михаил Иванович (1903–1981) – филолог, доктор наук (1948), профессор (1950).

Наконец, 25 декабря 1952 года на сцене Ленинградского Малого оперного театра был представлен публике обновленный балет Л. В. Якобсона «Сольвейг». Необходимо отметить, что спектакль имел большой успех и впоследствии долгую сценическую жизнь.

Таким образом, документы, хранящиеся в фонде Б. И. Загурского, проливают свет на весьма непростую историю постановки балета «Сольвейг» и на личность ее создателя Л. В. Якобсона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загурский Б. И. План спектакля «Сольвейг» до 03.1951 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 824. Л. 1–3.
2. Тихонов В. Отношение Б. И. Загурскому от 02.04.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 826. Л. 1.
3. Загурский Б. И. Письмо М. И. Чулаки от 05.04.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 827. Л. 1–1 об.
4. Якобсон Л. В. Телеграмма Б. И. Загурскому от 07.04.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 828. Л. 1.
5. Фенстер Б. А. Докладная записка Б. И. Загурскому от 17.04.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 830. Л. 1–3.
6. Муромцев Ю. Письмо Б. И. Загурскому от 30.04.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Ед. хр. 829. Л. 2.
7. Якобсон Л. В. Докладная записка Б. И. Загурскому от 05.06.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 831. Л. 1–1 об.
8. Стенографический отчет обсуждения спектакля «Сольвейг» от 30.07.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 832. Л. 1–22.
9. Плисецкая М. М. Я, Майя Плисецкая. М.: Новости, 1994. 496 с.
10. Якобсон Л. В. Письмо Б. И. Загурскому от 03.08.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Ед. хр. 833. Л. 1–1 об.
11. Якобсон Л. В. Письмо Б. И. Загурскому от 21.08.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 4. Ед. хр. 2094. Л. 1–1 об.
12. Якобсон Л. В. Телеграмма Б. И. Загурскому от 25.08.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 4. Ед. хр. 2094. Л. 4.
13. Румянцев П. И. Письмо директору Ленинградского отделения Управления по охране авторских прав А. С. Семенову от 25.08.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 834. Л. 1–5.
14. Короткова М. Д., Куприянова И. П., Стеблин-Каменский М. И. Заключение по вопросу о претензии Ю. И. Слонимского на авторство либретто Л. В. Якобсона «Сольвейг» от 15.12.1952 // ОР РНБ. Ф. 1117. Оп. 2. Ед. хр. 836. Л. 1.

REFERENCES

1. *Zagurskij B. I.* Plan spektaklya «Sol'vejg» do 03.1951 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 824. L. 1–3.
2. *Tihonov V.* Otnoshenie B.I. Zagurskomu ot 02.04.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 826. L. 1.
3. *Zagurskij B. I.* Pis'mo M. I. Chulaki ot 05.04.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 827. L. 1–1 ob.
4. *Yakobson L. V.* Telegramma B. I. Zagurskomu ot 07.04.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 828. L. 1.
5. *Fenster B. A.* Dokladnaya zapiska B. I. Zagurskomu ot 17.04.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 830. L. 1–3.
6. *Muromcev Yu.* Pis'mo B. I. Zagurskomu ot 30.04.1952 // OR RNB. F. 1117. Ed. hr. 829. L. 2.
7. *Yakobson L. V.* Dokladnaya zapiska B. I. Zagurskomu ot 05.06.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 831. L. 1–1 ob.
8. Stenograficheskij otchet obsuzhdeniya spektaklya «Sol'vejg» ot 30.07.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 832. L. 1–22.
9. *Pliseckaya M. M.* Ya, Majya Pliseckaya. M.: Novosti, 1994. 496 s.
10. *Yakobson L. V.* Pis'mo B. I. Zagurskomu ot 03.08.1952 // OR RNB. F. 1117. Ed. hr. 833. L. 1–1 ob.
11. *Yakobson L. V.* Pis'mo B. I. Zagurskomu ot 21.08.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 4. Ed. hr. 2094. L. 1–1 ob.
12. *Yakobson L. V.* Telegramma B. I. Zagurskomu ot 25.08.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 4. Ed. hr. 2094. L. 4.
13. *Rumyancev P. I.* Pis'mo direktoru Leningradskogo otdeleniya Upravleniya po ohrane avtorskih prav A. S. Semenovu ot 25.08.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 834. L. 1–5.
14. *Korotkova M. D., Kupriyanova I. P., Steblin-Kamenskij M. I.* Zaklyuchenie po voprosu o pretenzii Yu. I. Slonimskogo na avtorstvo libretto L. V. Yakobsona «Sol'vejg» ot 15.12.1952 // OR RNB. F. 1117. Op. 2. Ed. hr. 836. L. 1.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козлова К. А. – препод. каф.; k_karinavba@mail.ru

SPIN-код: 9212-7830

ORCID: 0000-0001-6260-6137

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozlova K. A – Lecturer of the Chair; k_karinavba@mail.ru

SPIN-код: 9212-7830

ORCID: 0000-0001-6260-6137

УДК 792.8

ЛИМИНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОСТМОДЕРН-ТАНЦА

Левина Е. В.¹

¹ Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, ул. Астраханская, д. 83, Саратов, 410012, Россия.

В статье анализируется понятие лиминального пространства, ставшее отличительной чертой театральных/хореографических перформансов во второй половине XX в. Постановщики, исполнители и зрители входят в созданное пороговое пространство искусства и в процессе участия в произведении ментально трансформируются, обретая уникальный художественный опыт. Лиминальность рассматривается как метапонятие. Исследуются способы выражения лиминальности в американском постмодерн-танце 1960–80-х гг., а точнее, в постановках представителей *Театра танца Джадсона* и группы *Grand Union*. Для этого интерпретируется понятие лиминальности, кратко описывается его развитие в этнографическом, социологическом, культурологическом, искусствоведческом дискурсе.

Ключевые слова: лиминальность, порог, трансформация, соприсутствие, перформанс, постмодерн-танец, театр танца Джадсона, Grand Union.

LIMINAL SPACE OF POSTMODERN DANCE

Levina E. V.¹

¹ Saratov State University, Astrakhanskaya St., 83, Saratov, 410012, Russian Federation.

The article analyzes the concept of liminal space, which became a distinctive feature of theatrical/choreographic performances in the second half of the 20th century. The directors, performers, and viewers enter the created threshold art space and are mentally transformed, gaining a unique artistic experience in the process of participating in the performance. Liminality is considered as a meta-concept. The article examines the ways of expressing liminality in American postmodern dance of the 1960s, 1970s and 1980s, or rather, in the productions of *Judson Dance Theater's* and *Grand Union's* members. For this purpose, the concept of liminality is interpreted, and its development in ethnographic, sociological, cultural, and art history discourse is briefly described.

Keywords: liminality, limit, transformation, co-presence, performance, postmodern dance, Judson dance theater, Grand Union.

Современный мир подвержен многочисленным ежедневным изменениям. В потоке событий происходит постоянный переход общества в целом и человека в частности из одного состояния в другие. Настоящее можно определить как «эпоху перемен».

Лиминальность (от лат. *limen* – порог, пороговая величина), или переход из одного состояния в другое, воспринимается как метапонятие, наиболее точно отражающее реальность. Его используют для описания не только социальных, но и культурных процессов; переосмыслению подвергаются и события недавнего прошлого, так как сама идея лиминальности не нова. Концепция лиминальности в междисциплинарном научном дискурсе начала активно развиваться в XX веке, и сегодня она не теряет актуальности в связи с потребностями осознания происходящих в социуме процессов. Пороговые состояния воспринимаются как кризисные, тем не менее без их проживания и последующего преодоления не представляется возможным переход на качественно иной уровень существования.

В «Проективном философском словаре» лиминальность – это промежуточная стадия системы, напрямую связанная с потерей прежней иерархии [1]. Определение схоже с трактовкой этнографа А. ван Геннепа, исследовавшего лиминарные обряды африканских племен в работе «Обряды перехода» (1909). Он выделял 3 вида обрядов: обряды отделения от прежнего мира, промежуточные и включения в измененный мир [2, с. 24]. Необходимо отметить, что идея подобного перехода «из одного магически-религиозного или общественного состояния в другое» [2, с. 22] стала основой для дальнейших исследований в различных областях.

Новый виток развития идея перехода получила в работах антрополога В. Тернера, который, взяв за основу труд А. ван Геннепа, вывел ее на макросоциальный уровень. «Промежуточные ситуации» (как их называл этнограф) теперь связывались не только с разрушением предыдущего состояния человека, различных устаревших социальных моделей, но и с изменением сознания в процессе перехода [3, с. 65–91], включающего в себя три фазы:

1. отчуждение (изоляция индивида от реального пространства-времени и избавление от прежнего статуса);
2. лиминальность (переход в промежуточную зону и качественное изменение индивида);
3. объединение (возвращение индивида в реальное пространство-время в измененном состоянии с новыми статусными характеристиками) [4, с. 144].

Важно подчеркнуть универсальность вышеприведенных фаз: они применимы как для анализа аспектов жизни отдельного человека, так и для социума в целом.

Вопросы лиминальности находят отражение в работах философов, социологов, политологов, филологов, культурологов, искусствоведов и др. Схожие концепции «переходов» обнаруживаются у К. Ясперса (трансценденция), Т. Куна (смена парадигм), Ж. Дерриды (дифферанс), В. Б. Шкловского (острашение), М. М. Бахтина (внеаходимость), И. Р. Пригожина (бифуркация), Ю. М. Лотмана (взрыв), Д. А. Пригова (отлипание), М. К. Мамардашвили (пауза). Л. И. Фусу выделяет три подхода к исследованию лиминальности и схожих явлений: антропологический (А. ван Геннеп, З. Фрейд, Д. Винникотт и др.), феноменологический (Ж. Деррида, Р. Граймс, А. Мэджиду, Р. Е. Дэвис-Флойд и др.), структурно-семиотический (Б. Томассен, Т. Карсон, А. Хорват, Дж. Кросби и др.) [4]. Автор не ставит перед собой задачи характеризовать все имеющиеся концепции лиминальности; цель статьи – применить понятие лиминального пространства, упоминаемое театроведом Э. Фишер-Лихте в работе «Эстетика перформативности», к объяснению искусства постмодерна, в частности, американского постмодерн-танца 1960–80-х годов.

Для постмодерна и его плюрализма форм рациональности пороговое состояние, ситуация постоянного вынужденного выбора и, как следствие, изменения становится повседневностью. Бесконечное множество вариантов развития событий, объемность информационного пространства вынуждает человека пребывать в состоянии перманентного поиска и непрекращающегося саморазвития.

Как отмечает Л. И. Фусу, ситуация лиминальности рассматривается как ситуация «поиска самоидентичности, реализации актов творчества и свободы» [4, с. 147]. Необходимо отметить, что в этом контексте создается ситуация внеаходимости и выключенности из привычного миропорядка. Любые виртуальные социальные реальности можно рассматривать как лиминальные, потому что они осознанно или бессознательно дублируют актуальную реальность. Пространство, в котором осуществляется творческий акт, становится лиминальным: в процессе реализации акта и его восприятия переход в качественно иное состояние совершают все участники процесса (создатель, исполнитель, читатель/зритель), самоидентифицируя себя по-новому.

В сценическом искусстве лиминальное состояние возникает вследствие мнимого противоречия между возможностью зрителя принимать активное участие в происходящем и невозможностью полностью влиять на ход событий и определять дальнейшее развитие происходящего. Это противоречие и вызывает у зрителя пограничное состояние, в котором он балансирует между двумя сферами. Театровед Э. Фишер-Лихте отмечает, что предпосылкой лиминальности выступает «ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей», которая в перформативном искусстве второй половины XX века играет центральную роль [5, с. 128]. «Петля ответной реакции», подразумевающая под собой взаимообмен реакциями между зрителями и актерами и приводящая к возникновению временного сообщества обоих, создает ситуацию отчуждения

от повседневной жизни и от привычных человеку правил и норм поведения. Это происходит независимо от того, похожи совершаемые в процессе перформанса на знакомые зрителю события или нет. Несмотря на наличие приблизительного сценария, зрители совместно с актерами ищут выход из сложившихся обстоятельств.

Лиминальность в искусстве предполагает не только ситуацию перехода, но и ситуацию преодоления границ, которые с конца XVIII века в искусстве считались нерушимыми. Во второй половине XX века граница становится порогом, переходным пространством, которое соединяет реальное пространство-время прошлого и измененное пространство-время будущего [5, с. 377].

В ходе восприятия произведения искусства (что характерно в большей степени для сценических искусств) формируется особая реальность, строящаяся на разрушении дихотомии «искусство/действительность» и приводящая к трансформации зрителя. В перформансах участников намеренно вводят в переходное состояние кризиса, предлагая самостоятельно найти пути выхода и преодолеть задуманную художником ситуацию, формируя новые модели поведения. При этом сначала происходят изменения на физиологическом и энергетическом уровнях, а затем – на психологическом [5, с. 329].

Для постмодерн-танца, как и для перформативного, театрального искусства второй половины XX века, лиминальность становится привычным явлением, а пространство постмодерн-танца – лиминальным пространством как для зрителей, так и для исполнителей. Однако необходимо отметить, что оно временно, как временны и происходящие в нем со зрителем трансформации. Они существуют в момент реализации постановки при опосредованном участии зрителя либо же с активным его вовлечением в процесс.

В постановках Театра танца Джадсона и группы Grand Union реальное пространство-время переосмысливается, как и сама природа танца. Постмодерн-танец 1960-х годов (постановки И. Райнер, Д. Гордона, С. Форти, Д. Хэй и др.) погружает зрителя в переходное пространство через участие в исследовании роли танца и возможностей человеческого тела [6, с. 19]. Хореографам важно изучить танец иначе, по-новому: опыт предыдущих поколений (в том числе представителей недавно актуального танца модерн) не удовлетворял их потребности в нахождении самой сути танца. Необходимо отметить, что перечисленные компоненты являются первостепенными, так как это был период становления нового направления в хореографии, для которого таким образом разрабатывались иные правила и своя эстетика. Именно поэтому лиминальное пространство в перформансах 1960-х годов исследуется при помощи перечисленных компонентов.

В перформансах «Качели» и «Тележки» С. Форти ставила своей задачей исследование поведения тела взрослого человека при удерживании равновесия. Исполнители были одеты в максимально непривычную для танца того времени уличную одежду, одинаковую и у мужчин, и у женщин. В «Качелях» (1960)

двое участников постановки исследовали в процессе импровизации возможности качелей, то радикально нарушая их равновесие, то спокойно раскачивая их. Действо сопровождалось чтением заметок из журнала «Art News», визгами и песнями. Такое хаотичное поведение исполнителей позволяло им изучать возможности предмета и собственные физические качества, в то время как зрители опосредованно воспринимали происходящее действо. В «Тележках» (1961) последним предлагалось поучаствовать в постановке. Исполнители были помещены в неглубокие ящики на колесах, к каждому из которых были привязаны три веревки. Зрителям предлагалось дергать за веревки, тем самым создавая беспорядочное движение ящиков и выводя из состояния спокойствия и равновесия поющих в этот момент актеров, старающихся приспособиться к своему постоянно меняющемуся положению [7, с. 44]. И зрители, и исполнители в момент постановки находились в лиминальном пространстве танца: каждый «расставался» с прошлым знанием о своем теле и в процессе изучал собственные физические возможности. Несмотря на то что сценарии развития событий были продуманы заранее, так или иначе предсказать результат было невозможно. Исполнялся этот перформанс в галерее, а движения его были просты и не требовали от зрителей специальной подготовки.

С. Форти продолжила эксперименты с лиминальным пространством танца в постановке «Куча-мала» (1961). Исполнители представляли собой некую неоформленную постояннодвигающуюся структуру из человеческих тел, по которой должны были карабкаться танцовщики, а затем и зрители. Необходимо было забраться наверх и спуститься по телам, при этом структура не прекращала двигаться, смещая центр. В процессе постановки исполнителям и участвующим в ней зрителям приходилось находить новые способы успешного продвижения по структуре [6, с. 59]. Как и в «Тележках», участники в ходе перформанса расширяли представления о собственном теле, физических возможностях и развивали навыки интуитивной коллективной работы. То же взаимодействие со зрителем продолжалось и в других постановках С. Форти – «Наклонная плоскость», «Висящие», «Цензор», «Из инструкций» (1961) и др. Выбранная хореографом форма игры позволяет быстро адаптироваться в лиминальном пространстве перформанса, исследуя свои возможности и получая качественно новый опыт.

Танец раскрывает свои границы и впускает в них абсолютно любые движения: ходьбу, бег, движение киноплёнки, мыслительный процесс и т. д., как например «Трио А» И. Райнер (1966). Этот танец – своего рода каталог возможностей и сочетаний человеческого тела, в основу которого положен ее «Нет-манифест». И этот каталог отличается систематичной изобретательностью. Зритель видит его как поток движений, который хореограф изменяет и которым манипулирует.

«Трио А» представляет собой непрерывающуюся танцевальную фразу, с каждым повтором которой она увеличивается и варьируется. Множество

повседневных и танцевальных движений разобраны на составные части и собраны в ином порядке. Несмотря на простоту показанного, исполнителю необходимо быть физически выносливым, чтобы реализовать постановку. Как отмечает С. Бейнс, «танец колеблется между возможностями скрыть или показать тот труд, что вложен в его исполнение» [6, с. 89]. Зритель вместе с исполнителем изучает и интерпретирует представленный калейдоскоп движений и в то же время осознает природу танца. Личность постановщика и исполнителя «растворяется» в рабочем процессе, обращенном исключительно к движению. Так переосмысливается взгляд на танец как на художественное высказывание хореографа и роль индивидуальной исполнительской манеры в нем. В создаваемом перформансом «Трио А» лиминальном пространстве зритель получает трансформирующий его представление о природе танца опыт посредством наблюдения за исполнителем, для которого танец – это способ телесного (и затем уже ментального) переосмысления движения.

Постмодерн-танец 1970-х годов (постановки Т. Браун, С. Пэкстона, Л. Чайлдс, группы Grand Union и др.) дает зрителю возможность попасть в ситуацию лиминальности посредством внедрения в сам процесс хореографии либо посредством медитативных практик и метафорического содержания.

В начале 1970-х годов развивалось духовное течение, возрос интерес к религиозным и целительным функциям танца. Танец стал средством духовного самовыражения. Для Д. Хэй каждый ее танец – это смесь медитации, народного танца, тайчи, ритуала и американских социальных танцев. Она упрощала темп, динамику, структуру и цвета, отчего ее танцы нередко называли монотонными. Восприятие смещалось с группы и взаимоотношений внутри нее на пространство и движения сплоченной группы в пространстве. Ее «Круговые танцы» (1972) основаны на технически простых движениях, доступных каждому исполнителю и зрителю-участнику, а также на дыхании. Д. Хэй убеждена, что «дыхание – это движение, а движение – это танец, и каждый может танцевать» [8, с. 5]. Один танец длится около часа и погружает его участников в медитативное состояние, то требуя от них большего напряжения, то расслабляя их и направляя энергию внутрь себя. Д. Хэй задействует три типа движений: 1) выполняемое один раз; 2) медленно повторяемое в собственном темпе; 3) повторяемое в ритме музыкального материала. Структура танцев создает особый ритм, позволяющий участникам войти в гармонию с собой и окружающей действительностью. Возникает иное пространство, пройдя через которое исполнители и зрители обретают духовную свободу и заново, более осознанно «включаются» в ритм жизни и изменяют свое отношение к реальному пространству-времени.

Б. Дилли в «Чудо-танцах» (1975) использует медитативную работу с движением и моменты взрывных, экстатических выбросов энергии. Э. Халприн в своих перформансах совместно с участниками и зрителями создавала структуры совместного танца в индивидуальной манере. Участники группы Grand Union в «Продол-

жающемся проекте, изменяемом ежедневно» («ПП, ИЕ», 1969–70) исследовали разнообразие отношений исполнителей и материала. Танцевальные фразы, соло дуэты, групповые последовательности разной степени отработанности компилировались в хаотичном порядке, создавая атмосферу репетиции, не представляя оконченное произведение. Подобная форма подачи материала, сопровождаемая комментариями и обсуждениями исполнителей, меняла отношение зрителей к танцу и давала возможность осознать его как «живой» процесс.

Представитель второго поколения Театра танца Джадсона К. Кинг в своих постановках изучал пространство и зашифровывал его, закладывая тайные смыслы. Зритель становился участником процесса, которому предстояло декодировать показанное произведение. Хореограф представляет постановку как синтез философии, танца, музыки, речи и цифровых технологий, за счет чего создается многоуровневое пространство смыслов. Например, в «Батарее» (1975–76) К. Кинг переосмысливает природу танца, сравнивая ее с природой языка, представляя акт танца как способ мышления. Движения естественны и представляют собой свободные символические формы, выражая структуру чувства, но не определенную эмоцию. Ритмы потока движений обнаруживают сходство с ментальными ритмами.

В «Танцевальном за(до)говоре» (1978) хореограф, вдохновившись жизнью и творчеством физика Н. Теслы, исследовал пространство под эклектичную электронную музыку. Восемь исполнителей передвигались по геометрическим траекториям кружащимися шагами и легкими прыжками, создавая гармоничное аллегорическое пространство будущего. Посредством использования в этой постановке чистого движения, принципов классического танца под электронную музыку У. Тюдора, с которым хореограф тесно сотрудничал, в этой постановке удалось продемонстрировать взаимосвязь технологий и человеческого тела, выраженную во взаимодействии различных структур и действий [6, с. 228].

В «Проекте ФИ» (1981) хореограф продолжил исследование мыслительного процесса, предлагая его в качестве кода, который зрителю необходимо разгадать. Исполнители передвигались в полутьме, сопровождаемые слайдами и пленками с анатомическими рисунками, научными схемами, архитектурными фасадами и утверждениями, написанными неразборчивым мелким почерком. Дж. Андерсон предполагает, что показанные образы могли быть метафорами свободных ассоциаций разума, в то время как танцовщики изображали процесс свободного ассоциирования [9]. Все это воспроизводило в сознании зрителя образ разума, который мечтает, играет и размышляет. В «Проекте ФИ» посредством человеческого тела К. Кинг смог сделать мысль видимой, создав единый органичный пластический текст. Хореограф вводил зрителей в многомерное пространство скрытых и явных смыслов, аллегорий, оммажей и в процессе перформанса заставлял сознание «раскрывать» постановку. Он дал зрителям возможность собрать собственный «паззл» из представленных

элементов, не навязывая свое видение и позволяя расширить границы сознания.

В постмодерн-танце пространство лиминально: оно не соответствует реальному пространству-времени, создает особую атмосферу, в которой все участники изучают природу танца, свое отношение к ней, физические возможности, границы сознания. Это рефлексия бесконечного потока сменяющих друг друга событий реального мира, попытка обрести качественно иной статус в процессе созерцания или участия в постановке.

Хореографы, исполнители и зрители оказывались в ситуации лиминальности, в которой, качественно трансформируясь, каждый обретал уникальный опыт, носивший временный характер (только на момент исполнения) или оставался с участником действия после его завершения. Так или иначе, «соприсутствие актеров и зрителей», совместное преодоление ментальных и физических границ и создает уникальное лиминальное пространство постмодерн-танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лиминальность // Проективный философский словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/46-Лиминальность> (дата обращения: 05.01.2024).
2. Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М.: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
4. Фусу Л. И. Концепция лиминальности: подходы, сущность понятия, характеристики проявления в обществе на современном этапе // KANT. 2018. № 3 (28). С. 143–148.
5. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общей редакцией Д. В. Трубочкина. М.: Международ. театр. агентство Play&Play – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.
6. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеева. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
7. Forti S. Handbook in Motion. NY: New York University Press, 1974. 365 p.
8. Hay D., Rogers D. J. Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody. Island Pond, Vermont: Trokk press, 1974. 248 p.
9. Anderson J. Kenneth King is a thinking man's choreographer: сайт. URL: <https://www.nytimes.com/1981/05/10/arts/dance-view-kenneth-king-is-a-thinking-man-s-choreographer.html> (дата обращения: 14.02.2023).

REFERENCES

1. Liminal'nost' // Proektivnyj filosofskij slovar' [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/46-Liminal'nost'> (data obrashcheniya: 05.01.2024).
2. *Gennep A. van.* Obryady perekhoda: sistematicheskoe izuchenie obryadov. M.: Vost. lit. RAN, 1999. 198 s.
3. *Terner V.* Simvol i ritual. M.: Nauka, 1983. 277 s.
4. *Fusu L. I.* Konceptsiya liminal'nosti: podhody, sushchnost' ponyatiya, harakteristiki proyavleniya v obshchestve na sovremennom etape // KANT. 2018. № 3 (28). S. 143–148.
5. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti / perevod s nem. N. Kandinskoj; pod obshchej redakciej D. V. Trubochkina. M.: Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo Play&Play – Izdatel'stvo «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2021. 384 s.
6. *Bejns S.* Terpsihora v krossovkah. Tanec postmodern / per. s angl. A. Matveeva. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
7. *Forti S.* Handbook in Motion. NY: New York University Press, 1974. 365 p.
8. *Hay D., Rogers D. J.* Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody. Island Pond, Vermont: Trokk press, 1974. 248 p.
9. *Anderson J.* Kenneth King is a thinking man's choreographer: sajt. URL: <https://www.nytimes.com/1981/05/10/arts/dance-view-kenneth-king-is-a-thinking-man-s-choreographer.html> (data obrashcheniya: 14.02.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Левина Е. В. – препод. каф. теории, истории и педагогики искусства;
catherine1995@yandex.ru
Spin-код: 3813-6895
ORCID: 0000-0002-7317-148X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Levina E. V. – Lecturer of the Department of Theory, History and Pedagogy of Art;
catherine1995@yandex.ru
Spin-код: 3813-6895
ORCID: 0000-0002-7317-148X

ГРАНИ ИСПАНСКОГО ТАНЦА И ФЛАМЕНКО В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ «ТРЕУГОЛКА» И «БЕЗУМЕЦ»

Рыжик О. Н.^{1, 2, 3}

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

² Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных, Невский пр., д. 39, литер А, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

³ Студия фламенко «La Luna», Академический пер., д. 8, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

В статье рассматриваются образы испанского танца вообще и фламенко в частности в театральных постановках Леонида Мясина и Мануэля де Фалья «Треуголка» (1919), а также Пако Лопеса и Хавьера Латорре на музыку Мануэля де Фалья, Маурисио Сотело и Антонио Руиса Каньисареса «Безумец» (2022).

В начале прошлого века элементы танца фламенко Л. Мясин добавил в хореографический материал балета «Треуголка», отвечая запросу времени – интересу к национальному колориту и ориентализму, а в начале нынешнего века классический испанский танец был привнесен в спектакль фламенко Национального балета Испании «Безумец», где целые сцены балета «Треуголка» явились частью сюжета.

Цель данной статьи – изучить влияние характерного танца на фламенко и наоборот на примере балетов «Треуголка» Л. Мясина на музыку М. де Фалья (1919) и «Безумец» (2022) Х. Латорре на музыку М. де Фалья, М. Сотело и Каньисареса путем анализа танцевальных движений в обоих спектаклях: характерных для фламенко движений рук, ног и корпуса, музыкального материала как иллюстрации образов и привнесение национального колорита в музыкальный спектакль.

Автор статьи приходит к выводам, что Л. Мясин обогатил характерный танец балета «Треуголка» элементами танца фламенко, вывел его на новый уровень, позволив аутентичному фольклорному наследию Юга Испании выйти на театральную сцену и закрепиться там; классический испанский танец был привнесен в спектакль фламенко Национального балета Испании «Безумец», где целые сцены балета «Треуголка» явились частью сюжета как обращение к легенде. Названные составляющие можно рассматривать как части целого.

Ключевые слова: фламенко, характерный танец, «Треуголка», Леонид Мясин, Мануэль де Фалья, труппа Дягилева, Феликс Фернандес Гарсия, «Безумец», Национальный балет Испании, Рубен Ольмо, Хавьер Латорре, Пако Лопес.

FACES OF CHARACTER DANCE AND FLAMENCO DANCE IN THE THEATER PERFORMANCES *THE THREE-CORNERED HAT* AND *THE MADMAN*

Ryzhik O. N.^{1, 2, 3}

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

² Saint Petersburg City Palace of Youth Creativity, 39 A, Nevsky Ave, St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

³ Flamenco studio «La Luna», 8, Akademicheskyy Side-St., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

The article discusses the images of Spanish dance in general and flamenco dance in particular in the theatrical performance *The Three-Cornered Hat* (*El sombrero de tres picos*, 1919) by L. Massine and Manuel de Falla, as well as *The Madman* (*El loco*, 2022) by Paco Lopez and Javier Latorre to the music of de Falla, M. Sotelo and Cañizares. At the beginning of the last century, elements of flamenco dance were added by Leonid Massine to the choreographic material of the ballet *The Three-Cornered Hat*, responding to the request of the time, namely the interest in national traditions and orientalism, and at the beginning of the 21st century, classical Spanish dance was introduced into the flamenco performance of the National Ballet of Spain *The Madman*, where entire scenes of the ballet *The Three-Cornered Hat* were parts of the plot.

The purpose of this article is to study the influence of character dance on flamenco and the other way round at the premiere of the ballets *The Three-Cornered Hat* by L. F. Massine to the music of de Falla (1919) and *The Madman* (2022) by Javier Latorre to the music of de Falla, M. Sotelo and Cañizares by analyzing the dance movements in both performances: the characteristic flamenco movements of the arms, legs and body, the musical material as an illustration of images and the introduction of national color into the musical performance.

L. Massine enriched the character dance of the ballet *The Three-Cornered Hat* with elements of flamenco dance, which made it possible to take it to a new level, allowing the authentic folklore heritage of the South of Spain to enter the theater stage and gain a foothold there. And classical Spanish dance was brought into the flamenco performance of the National Ballet of Spain *The Madman*, where entire scenes of the ballet *The Three-Cornered Hat* were part of the plot, as an appeal to the legend. The named components can be considered as parts of the whole.

Keywords: flamenco, character dance, *The Three-Cornered Hat*, Leonide Massine, Manuel de Falla, Diaghilev's troupe, Felix Fernandez Garcia, *The Madman*, National Ballet of Spain, Ruben Olmo, Javier Latorre, Paco Lopez.

После того как искусство фламенко пересекло границы Пиренеев, оно не только прочно нашло свою нишу в театральных постановках разных стран, но и неуклонно вторгается в смежные музыкальные, драматические и танцевальные жанры, такие как джаз, классический и современный танец.

Интерес к искусству фламенко как со стороны постановщиков и исполнителей, так и со стороны публики, а также попытки обобщить и систематизировать это культурное наследие нашли отражение в многочисленных работах российских и зарубежных искусствоведов. Существующие гипотезы о происхождении фламенко исследовала И. С. Колесова [1], концептосферу и формирование жанров в историческом и музыкальном контекстах анализировала С. А. Магон [2], причины популярности, философию фламенко изучали А. Л. Кучеренко [3] и Н. В. Харцыз [4]. Отношение к фламенко и Испании Леонида Мясина описала Е. А. Суриц [5], испанские театральные традиции проанализированы А. Масловой [6]. Многие исследователи отмечали значимость идей Сергея Дягилева о фламенко [7; 8]. Эта же тема волновала музыковедов, в частности, Д. Б. Бержапракова [9]. В начале XX века была популярна тема о схожести развития искусства танца в Испании и России [10].

Вместе с тем возникновение синтеза характерного танца в виде испанского танца и танца фламенко в театральных постановках еще не рассматривалось в искусствоведении и культурологии.

История создания балета «Треуголка» в рамках Русских театральных сезонов С. Дягилева (1919–1921)

Испания во всем богатстве танцевального и музыкального материала, традиций и яркости образа жизни сразу покорила С. Дягилева и Л. Мясина в их первый приезд в 1916 году. Результатом стал балет «Менины», написанный по заказу короля Альфонсо XIII. После успеха этого балета возникла идея создать спектакль, где «использовать народные танцы испанских крестьян» [11, с. 139]. Именно тогда М. де Фалья предложил музыку, которая была написана во время Первой мировой войны, а впервые исполнена в 1917-м. Присутствовавший на премьере Л. Мясин отмечал: «Партитура Фальи с ее пульсирующими ритмами, исполняемая одиннадцатью духовыми инструментами, показалась нам [с Дягилевым. – О. Р.] привлекательной. Соединение в ней силы и страсти было подобно музыке местных фольклорных танцев» [11, с. 139]. Дягилев решил создать на эту музыку, которая называлась «Коррехидор и мельничиха» (*El corregidor y la molinera*), двухактный балет.

Либретто написал Грегорио Мартинес Сьерра по повести Педро Антонио де Аларкона «Треуголка» (*El sombrero de tres picos*), которого привлек сюжет известной в то время испанской песни о Мельнике из Аркоса, вернее, «Песни о коррехидоре и мельничихе», которую Аларкон неоднократно слышал в детстве. (Следует отметить, что тема двойного адюльтера имеет давнюю историю в европейской литературе, начиная с «Декамерона» Д. Боккаччо.) Аларкон

немного изменил сюжет, и получилась легкая, иронично-саркастическая, веселая повесть, не утратившая народного духа.

Подготовка спектакля и легенды

Испания привлекла Л. Мясина разнообразием танцевального материала, ярким национальным колоритом, культурой, в целом, «благодаря чему он стал лучше понимать благородный и страстный испанский темперамент» [11, с. 141], наблюдая за движениями тореро, чьи «точные и элегантные движения были по-своему столь же совершенны, как и у лучших исполнителей фламенко» [11, с. 143], смог многое осознать «о фольклорных танцах на боях быков» [11, с. 143].

Балетмейстер вспоминал о периоде конца весны – начала лета 1916 года: «Когда мы обосновались в Мадриде, я проводил свободные вечера в местных кафе, наблюдая за исполнителями фламенко. Меня очаровали их интуитивное чувство, непринужденная элегантность, темперамент. Казалось, они сочетают абсолютное владение телом с безупречной синхронностью и природным благородством. Я не видел ничего подобного ранее в каком-либо народном танце» [11, с. 142].

Об истории создания спектакля написано много, в частности, детально исследованы испанские балеты Л. Мясина Елизаветой Суриц, которая описала легендарную встречу Л. Мясина и Феликса Фернандеса Гарсия в «El Loco»: «Тогда же в одном из кафе Гренады, где выступали испанские артисты, Мясин познакомился с великолепным танцовщиком Феликсом. Дягилев пригласил его в труппу, чтобы он обучал Мясина» [5, с. 51]. Во время поездки по Испании Мясин под руководством Феликса кропотливо работал над испанскими танцами, чтобы придать им «изоощренную хореографическую форму» [11, с. 142].

22 июля 1919 года на премьере в театре Альгамбра в Лондоне Л. Мясин танцевал Мельника. Его танец был высоко оценен и критиками, и зрителями, его фаррука стала знаменитой, а хореография была признана новаторской.

Критики о балете

Безусловно, совершенство ритмов фламенко, который Л. Мясин специально ездил изучать в Андалусию, его талант хореографа и танцовщика и очарование Тамары Карсавиной в роли главной героини, а также музыка Мануэля де Фальи – все это, как писали критики, обеспечило триумф балета Дягилева.

Анализируя их отзывы, можно обнаружить, что и в Англии, и во Франции балет имел успех. Декорации и костюмы Пабло Пикассо были по-разному оценены в обеих странах, что было обусловлено разной степенью принятия модернизма на тот момент. Для английских критиков первостепенной важности оказалась музыка малоизвестного де Фальи. Многие сочли «испанскую «экзотичность “Треуголки” привлекательной» [12, с. 168]. Вместе с тем отказ

Ballets Russes от довоенного русского примитивизма и русской музыки многими был воспринят негативно: высказывались мнения, что нет уже прежних Ballets Russes. Для испанских критиков обидным показалось «карикатурное изображение Испании» [12, с. 168].

Судить о хореографии спектакля 1919 года мы можем только по воспоминаниям очевидцев, фотографиям и спектаклю, возобновленному Лоркой Мясиным, сыном Леонида Мясина. В Москве впервые балет был показан 14 апреля 2005 года. В 2009 году спектакль был возобновлен во Франции для Театра Гран Опера, а в Испании – в 2019 году.

Анализ постановки в Большом театре дает представление о хореографическом материале спектакля, основанном на характерном танце, и об использовании аутентичного фольклорного материала испанского танца фламенко в постановке (например, движений рук и положений – проворотов запястьями (floreo), прищелкиваний пальцами (pitos), положения руки в виде пики (пальцы собраны вместе и ладонь направлена вниз)). Также использовались дробные комбинации, падение в пол (на колено), резкие повороты, ломанные позы.

«Характерный танец как структурный элемент балетного спектакля представляет собой культурный феномен, ... является неотъемлемой частью классического балета», – считает А. Л. Васильева [13, с. 8]. Мясину удалось создать яркую историю с чисто испанским колоритом, каждый персонаж получился объемным, музыкально прослеживается характер и настроение. Абсолютно красочна Испания. Несомненно, использование аутентичного фольклорного танцевального материала фламенко на балетной сцене произошло впервые.

Не случайно к этому сюжету неоднократно возвращаются испанские хореографы. «Треуголка» была поставлена Антонио Руисом Солером для собственной труппы в 1958 году. Хосе Антонио, будучи директором Национального балета Испании, поставил «Треуголку» в 1986 году для Национального балета Испании. В этой постановке танцевал Хавьер Латоппе (Javier Latorre) [14, с. 104].

Национальная танцевальная труппа (Compañía Nacional de Danza) реконструировала балет Л. Мясина на музыку де Фальи к столетию со дня премьеры в 2019-м. Это постановка Лорки Мясина. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам П. Пикассо [15].

Кристина Маринеро в своей рецензии на восстановление Рубеном Ольмо «Треуголки» Антонио Руиса Солера для Национального балета Испании (2023) отмечала: «Мясин абсолютно влюбился в наш танец, возможно, потому что он был танцовщиком, менее совершенным в технике, но более темпераментным» [16]. Позднее, подводя итоги, Л. Мясин сказал, что «Треуголка» замышлялась как попытка синтезировать испанские народные танцы и классическую технику, но в процессе работы она превратилась в хореографическую интерпретацию испанского темперамента и образа жизни [11, с. 157].

К истории создания балета «Безумец»

История танцовщика фламенко из Севильи Феликса Фернандеса по прозвищу «Безумец», которого вывезли из Гранады в Лондон для обучения танцу фламенко Леонида Мясина, его разбитое сердце, сломанная судьба и последующее безумие послужили сюжетом для спектакля «Безумец» (*El Loco*) Национального балета Испании (режиссер-постановщик Пако Лопес (Paco López), хореограф Хавьер Латорре (Javier Latorre)). В спектакле использовалась как оригинальная музыка М. де Фалья к балету «Треуголка», как и музыка двух современных испанских композиторов – Маурисио Сотело (Mauricio Sotelo) и Антонио Руиса Каньисареса (Juan Manuel Cañizares). Спектакль был поставлен в 2004 году по заказу директора Национального балета Испании Хосе Антонио, премьера состоялась «в театре Реал 6 сентября» [14, с. 119], но после десятка показов сценарный план был положен «в стол». Основная причина таких перемен – смена руководства театра.

Премьера восстановленного спектакля состоялась спустя 18 лет, 8 декабря 2022 года в театре Зарзуэла (Teatro de la Zarzuela). Рубен Ольмо, директор Национального балета Испании, танцевавший в спектакле Сергея Дягилева, отмечал, что «...Национальному балету не хватало таких масштабных идей и возможности сосредоточиться на мужском танце фламенко» [17]. Хавьер Латорре признавался, что «опыт, приобретенный за эти 18 лет, дал ... более ясное и богатое понимание, чем было ... на тот момент. Новая музыка, новая хореография и глубокое обновление хореографического языка... Я думаю, что это гораздо более полная версия 2.0, чем первая» [18].

Публика приняла спектакль восторженно, премьерные показы прошли с 9 по 22 декабря 2022 года с огромным успехом. Далее спектакль показали на фестивале в Хересе (февраль, 2023), в Кордове (апрель, 2023), в Гранаде (июнь, 2023). Особо отмечены критиками сцены, связанные с одержимостью и психологическим срывом героя, а также его последующим безумием. Символичны опутывающая его вуаль, как паутина, сковывающая и мешающая дышать (см.: илл. 1 на с. 52), звуковые эффекты (смех, скрежет).

В спектакле условно можно выделить три части, одна из которых содержит цитаты из балета «Треуголка» А. Солера, поставленные в стиле испанского классического танца, полностью повторяющие персонажи труппы Дягилева²⁹ (см.: илл. 2 на с. 52).

Хореографическое решение первой части спектакля соответствует канонам балетной сцены: в ней присутствуют строгие симметричные линии танцовщиков и танцовщиц, перестроения с сохранением визуального ритма, высокие прыжки (см.: илл. 3 на с. 52), классические позиции рук, выворотные позиции ног, следование образу испанского классического танца, погружающее в атмосферу постановки «Треуголки» первой половины XX века (см.: илл. 4 на с. 52).

²⁹ При создании костюмов для этой части балета использовались эскизы П. Пикассо для оригинальной постановки Мясина «Треуголка».

Феликс, постоянно присутствующий на сцене, в этом строго структурированном мире выглядит абсолютно лишним. Ему нет места среди этой симметрично выстроенной картины. И дело не только в том, что он не может запомнить хореографию, не помнит свое место в танце, а в том, что он, другой, он не укладывается в этот рисунок.

Иначе воспринимаются сцены из кафе-кантанте – хореографические зарисовки на музыку Каньисареса, исполненные в стиле традиционного фламенко. Хореографическое решение этой части спектакля резко контрастирует с предыдущей: абсолютно четкие, симметричные рисунки первой части сменяются знойной атмосферой кафе-кантанте. Хореографический нарратив фламенко, страстный и необузданный, полный ярких красок, погружает нас в истинный мир Феликса – мир сильных эмоций и свободы от многих условностей. Здесь мы видим смешение разных групп танцовщиков: одни танцуют, другие смотрят. Эти группы меняются: отделяются солисты, остальные участвуют в представлении, хлопая и поддерживая выкриками. Узнаваемы танцы, напр., *alegrías con bata de cola*. В нем нет позиций рук классического танца, симметрии, прыжков, прямых спин, напротив, тела танцовщиков более наклонены к земле, ажурны руки, завораживают мягкие и сильные *floreo* (провороты кистями), похожи на вызов искрометные дробы.

Обе части, яркие и красочные, созданы в лучших традициях Национального балета Испании, сочетающих академизм и диалог сквозь время, когда в одном спектакле соединяются и язык фламенко, и язык испанского классического танца. Две части (одна – холодная и структурированная, вторая – спонтанная и страстная) приводят героя к трагической развязке. В четкой балетной структуре не нашлось места для него, для его танца, свободы и страсти, но и в своей родной стихии ему уже тесно.

Третья часть, вызывающая больше всего эмоций, описывает эмоциональное состояние главного героя. Метания Феликса от того, что его отовсюду гонят, сменяются безумием. Сцена наполняется зловещими фигурами с фонарями, резкими звуками, пантомимами ужаса и опустошения.

Критики о спектакле

«Испанскому национальному балету под руководством Рубена Ольмо удалось создать иллюстрацию психического отчуждения героя через тело» [19]. «Образ Скорбящей Девы, которая есть не что иное, как Белая Дама, Смерть, приходит, чтобы окутать умирающего Феликса белой вуалью» [20], чтобы завершить эту драматическую, разрушительную и в то же время трогательную хореографическую страницу испанского танца, возвышающего искусство и силу танцовщика, сошедшего с ума по вине собственной страсти к танцу. Сцена, в которой Феликс и Мясин противостоят друг другу, может быть интерпретирована как конфликт фламенко и классического танца, извечная борьба страсти и разума, хаоса и порядка, «как ослепительная визуальная метафора

такого сложного момента, как диалог фламенко и классического испанского танца» [18].

«Спектакль демонстрирует одержимость, внутреннее страдание главного героя, его разбитое сердце и истощение» [20]. Зловещие спутники безумного Феликса подобны дьявольским персонажам на черных картинах Гойи, они усугубляют мрачную и гнетущую атмосферу, которую еще более усиливают звуки – тихий смех, скрежет. Освещение Николаса Фиштеля также играет существенную роль в создании драматической атмосферы. Отдельного упоминания достойно и музыкальное оформление спектакля. Музыка М. Сотело, словно запертая в своих многочисленных диссонансах (саксофон Хуана Хименеса), «мастерски передает спутанное сознание главного героя» [16], помогает передать гнетущую и обволакивающую атмосферу безумия, усиливающую переход от драмы к трагедии.

Хосе Мануэль Бенитес, исполнитель главной роли, безусловно, убедительно выразил эволюцию Феликса Фернандеса в очень сложной физически и духовно роли. Превосходное исполнение своих партий Мириам Мендосой («Карсавина») и Карлосом Санчесом («Мясин») добавляют убедительности и красочности постановке [18].

Хавьер Латорре, хореограф спектакля (см.: илл. 5 на с. 52), рассказывая о спектакле, говорит, что это история Любви. Каждый влюбленный немного сумасшедший. Феликс был влюблен в танец, это его и сломало.

Подводя итог сказанному, хочется отметить «зеркальность» событий: если в начале века лексика танца фламенко разнообразила классический спектакль, отвечая запросу времени (интересу к национальным традициям и ориентализму), то постановка Национального балета Испании, напротив, внесла испанский классический танец в спектакль фламенко, разнообразив и оттенив танец фламенко, проиллюстрировав сюжетную линию как обращение к легенде.

ПРИМЕЧАНИЯ. Иллюстрации к статье



Илл. 1. Сцена из спектакля «Безумец».
Фото Мерседес Бургос



Илл. 2. Сцена из спектакля «Безумец».
Фото Мерседес Бургос



Илл. 3. Сцена из спектакля «Безумец».
Фото Мерседес Бургос



Илл. 4. Сцена из спектакля «Безумец».
Фото Мерседес Бургос



Илл. 5. Хавьер Латорре.
Фото Ирины Палкиной

ЛИТЕРАТУРА

1. Колесова И. С. Аутентичный фламенко: транзитии суфизма и цыганской культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 3 (89). С. 126–134.
2. Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2019. 224 с.
3. Кучеренко А. Л. Становление и развитие танца фламенко как философии протеста // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 14. С. 117–121.
4. Харцыз Н. В., Васильева Р. М. Феномен популярности фламенко в России // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусства. 2016. № 11. С. 70–73.
5. Суриц Е. Я. Испанские балеты Леонида Мясина // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 49–55.
6. Маслова А. Театральные традиции XVI–XVII веков в балете «Треуголка» Мануэля де Фалья // Исследования молодых музыковедов. 2019. № 5. С. 231–236.
7. Багно В. Е. Испанская «ниша»: Дягилевский балет в годы Первой мировой войны // Русская литература. 2014. № 2. С. 78–83.
8. Сологуб А. П. «Русские балеты» С. Дягилева и испанский драматический театр 1910–1920-х годов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 4. С. 21–39.
9. Бержапраков Д. Б. Мануэль де Фалья, интродукция к балету «Треуголка»: о тембровом воплощении национального начала [Электронный ресурс]. URL: <https://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/1213> (дата обращения: 14.09.2023)
10. Михайлычева А. Ю. Культурные связи России и Испании: история взаимоотношений [Электронный ресурс]. URL: <https://liberal-journal.ru/PDF/17KLLD221.pdf> (дата обращения: 14.09.2023)
11. Мясин Л. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
12. Goldberg K. M. Flamenco on the Global Stage. North Carolina: McFarland & Company, 2015. 347 p.
13. Васильева А. Л. Очерки истории характерного танца. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 168 с.
14. Navarro J. L. Tradicion y vanguardia. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterraneo, 2006. 67 p.
15. Molinero J. J. 'El sombrero' no se estrenó con música entalada. [Электронный ресурс]. URL: https://www.granadahoy.com/festival_internacional_de_musica_y_danza/sombrero-estreno-musica-enlatada_0_1370863121.html (дата обращения: 14.09.2023)
16. Marinero C. El Ballet Nacional de España en Veranos de la Villa, del 2 al 5 de Agosto, con la obra maestra 'El sombrero de tres picos' [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operaworld.es/el-ballet-nacional-de-espana-en-veranos-de-la-villa-del-2-al-5-de-agosto-con-la-obra-maestra-el-sombrero-de-tres-picos/> (дата обращения: 14.09.2023)

17. *Bravo J.* 'El loco', baile de leyenda [Электронный ресурс]. URL: <https://www.abc.es/cultura/teatros/loco-20221210145121-nt.html?fbclid=IwAR2S7IwJxSkeVLoiJ4Nszt1mEjdHPsagFz2PQkXCwiHb-0oFgUmuc5NVtUs> (дата обращения: 14.09.2023)
18. *Deus J. C.* El loco de 2004 a 2022, ballet actual y cuerdo [Электронный ресурс]. URL: https://www.periodistadigital.com/cultura/guia-cultural/20221212/loco-2004-2022-ballet-actual-cuerdo-noticia-689404827018/?fbclid=IwAR1iH4SS_CGO21H7YHPm_sY5qkfxUP2lpDRoSruD_dGnd3QicowcUOGGknG (дата обращения: 14.09.2023)
19. *Tomas G. G.* Sublimando la locura [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mundoclasico.com/articulo/38197/Sublimando-la-locura> (дата обращения: 14.09.2023)

REFERENCES

1. *Kolesova I. S.* Autentichnyj flamenko: tranzistii sufizma i cyganskoj kul'tury // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2019. № 3 (89). S. 126–134.
2. *Magon S. A.* Flamenko: istoriya, zhanr, konceptosfera: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod. 2019. 224 s.
3. *Kucherenko A. L.* Stanovlenie i razvitie tanca flamenko kak filosofii protesta // *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta.* 2015. № 14. S. 117–121.
4. *Harcy N. V., Vasil'eva R. M.* Fenomen populyarnosti flamenko v Rossii // *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstva.* 2016. № 11. S. 70–73.
5. *Suric E. Ya.* Ispanskije balety Leonida Myasina // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya.* 2012. № 4. S. 49–55.
6. *Maslova A.* Teatral'nye tradicii XVI–XVII vekov v balete «Treugolka» Manuelya de Fal'ya // *Issledovaniya molodyh muzykovedov.* 2019. № 5. S. 231–236.
7. *Bagno V. E.* Ispanskaya «nisha»: Dyagilevskij balet v gody pervoj mirovoj vojny // *Russkaya literatura.* 2014. № 2. S. 78–83.
8. *Sologub A. P.* «Russkie balety» S. Dyagileva i ispanskij dramaticheskij teatr 1910–1920-h godov // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2020. № 4. S. 21–39.
9. *Berzhaprakov D. B.* Manuel' de Fal'ya, introdukciya k baletu «Treugolka»: o tembrovom voploshchenii nacional'nogo nachala [Elektronnyj resurs]. URL: <https://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/1213> (data obrashcheniya: 14.09.2023)
10. *Mihajlycheva A. Yu.* Kul'turnye svyazi Rossii i Ispanii: istoriya vzaimootnoshenij [Elektronnyj resurs]. URL: <https://liberal-journal.ru/PDF/17KLLD221.pdf> (data obrashcheniya: 14.09.2023)
11. *Myasin L.* Moya zhizn' v balete. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. 364 s.
12. *Goldberg K. M.* Flamenco on the Global Stage. North Carolina: McFarland & Company, 2015. 347 p.
13. *Vasil'eva A. L.* Ocherki istorii harakternogo tanca. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2022. 168 s.
14. *Navarro J. L.* Tradicion y vanguardia. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterraneo, 2006. 67 p.

15. *Molinero J. J.* 'El sombrero' no se estrenó con música entalada. [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.granadahoy.com/festival_internacional_de_musica_y_danza/sombrero-estreno-musica-enlatada_0_1370863121.html (data obrashcheniya 14.09.2023)
16. *Marinero C.* El Ballet Nacional de España en Veranos de la Villa, del 2 al 5 de Agosto, con la obra maestra 'El sombrero de tres picos' [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.operaworld.es/el-ballet-nacional-de-espana-en-veranos-de-la-villa-del-2-al-5-de-agosto-con-la-obra-maestra-el-sombrero-de-tres-picos/> (data obrashcheniya: 14.09.2023)
17. *Bravo J.* 'El loco', baile de leyenda [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.abc.es/cultura/teatros/loco-20221210145121nt.html?fbclid=IwAR2S7IwJxSkeVLoiJ4Nszt1mEjdHPsagFz2PQkXCwiHb-0oFgUmuc5NVtUs> (data obrashcheniya: 14.09.2023)
18. *Deus J. C.* El loco de 2004 a 2022, ballet actual y cuerdo [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.periodistadigital.com/cultura/guia-cultural/20221212/loco-2004-2022-ballet-actual-cuerdo-noticia-689404827018/?fbclid=IwAR1iH4SS_CGO21H7YHPm_sY5qkfxUP2lpDRoSruD_dGnd3QicowcUOGkng (data obrashcheniya: 14.09.2023)
19. *Tomas G. G.* Sublimando la locura [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.mundoclasico.com/articulo/38197/Sublimando-la-locura> (data obrashcheniya: 14.09.2023)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рыжик О. Н. – аспирант, педагог дополнительного образования, танцовщица, хореограф; ladyday@morrigan.spb.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ryzhik O. N. – Postgraduate Student, Teacher of Additional Education, Dancer, Choreographer; ladyday@morrigan.spb.ru

УДК 7.067; 929; 94(47).084.3

АГРИППИНА ВАГАНОВА: НАЧАЛО ПУТИ ВЕЛИКОГО ПЕДАГОГА

Сакардина Е. А.¹

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

Имя Агриппины Яковлевны Вагановой известно всему балетному миру и даже за его пределами. Сегодня имя А. Я. Вагановой носит не только созданная ею уникальная методика преподавания классического танца, но и ее *alma mater* – Академия Русского балета – ведущее хореографическое учебное заведение нашей страны. Несмотря на прославленность педагогической деятельности Вагановой, краткая информация о ее начале представляет собой совокупность путаных и противоречивых сведений. В статье приведены обстоятельства и хронология начала пути великого педагога, установленные при изучении архивных документов.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, история Русского балета, история хореографического образования, ученицы А. Я. Вагановой, А. А. Померанцев, Октябрьская революция 1917 года.

AGRIPPINA VAGANOVA: THE DAWN OF A GREAT TEACHER

Sakardina E. A.¹

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

The name of Agrippina Yakovlevna Vaganova is known throughout the ballet world and even beyond. Today A. Ya. Vaganova is famous not only for her unique methods of teaching classical dance (which she herself created), but also for her alma mater – the Academy of Russian ballet. This is the leading ballet educational institution in Russia. Despite the legendary status of Vaganova's teaching, the limited information surrounding her beginnings, is a collection of confusing and contradictory information. This article presents the circumstances and chronology of the start of her path to becoming a great teacher, established during the study of archival documents.

Keywords: A. Ya. Vaganova, Vaganova Ballet Academy, history of Russian ballet, history of choreographic education, Vaganova's students, A. A. Pomerantsev, the Great October revolution of 1917.

Имя Агриппины Яковлевны Вагановой (1879–1951), выпускницы Петербургского Императорского театрального училища, едва ли не самое известное в балетном мире. Блестящая танцовщица Ваганова дослужилась до звания балерины Мариинского театра. Мировую славу она приобрела благодаря созданной ею методике преподавания классического танца. Имя Вагановой заслуженно носит ведущее хореографическое учебное заведение нашей страны, Академия Русского балета (далее – Училище).

Начало преподавательской деятельности Вагановой практически не изучено. Сама она в мемуарах это время описала предельно обобщенно; за исключением двух-трех писем, не сохранилось корреспонденции революционного 1917-го и первой половины 1920-х гг. Однако ряд выявленных архивных документов позволяет пролить свет на этот период.

10 января 1916 года прощальным бенефисом, балетом «Ручей», закончилась карьера Вагановой на сцене Мариинского театра. Она вспоминала, что в то время увлекалась балетной педагогикой, «помогая своим младшим товарищам в проработке партий и ролей» [1, с. 58]. Вскоре, в апреле 1916 года, она оказалась среди кандидаток на должность педагога Училища, вместо В. В. Жуковой или К. М. Куличевской [2, с. 515–516], но обе продолжили работать, и назначение не состоялось. Тогда Ваганова приняла решение преподавать в балетных школах для любителей, популярность которых в Петрограде была высока.

В мае и августе 1916 года в прессе появились сообщения [3, с. 12; 4, с. 7], что Ваганова начинает работу в «школе балетного искусства» братьев А. и И. Чекрыгиных, но документов, подтверждающих это сотрудничество, обнаружить не удалось. В мемуарах Вагановой упоминаний о школе Чекрыгиных нет, в отличие от упоминаний следующего места службы.

В апреле 1917 года «художественную балетную студию» открыл миллионер и меценат Ю. Н. Миклос. Он поставил амбициозную цель – готовить танцовщиков с профессиональным уровнем не хуже, чем в Училище. Для этого Миклос привлекал к работе педагогов из числа лучших артистов Мариинской сцены, в их числе и Ваганову [5, л. 9]. Позднее она вспоминала, что директором Миклос был «довольно скверным <...> платил очень неаккуратно» [1, с. 58].

Общим недостатком частных балетных школ был слабый контингент учащихся, состоявший по преимуществу из любителей. Немногие способные ученики, оказывавшиеся в таких школах, стремились побыстрее перейти в Училище, чтобы получить полноценное профессиональное образование и по окончании иметь шанс поступить в труппу государственного театра. Конечно, работа уровня школ для любителей не могла удовлетворять Ваганову, а столь желанного приглашения в родное училище на Театральной улице не поступало из-за отсутствия мест.

1917 год для Вагановой завершился фатальным событием: покончил с собой близкий для нее человек – Андрей Александрович Померанцев, ее фактический муж. У Померанцева и Вагановой был общий сын Александр, родившийся

в 1904 году. Он получил фамилию и отчество отца после официального усыновления в 1909 году. [6, л. 2–3-об., 6–7]. Сведений о Померанцеве нет в воспоминаниях Вагановой, а в посвященных ей работах встречается разноречивая информация, в том числе о его смерти.

Известно, что в 1892 году Померанцев вышел в отставку в звании подполковника и по 1917 год занимал руководящие должности в крупных коммерческих организациях. Он был женат на дочери генерал-майора В. И. Алексеева, Надежде Венедиктовне, в браке оставался до конца жизни.

Жизнь Померанцева была застрахована в одном из крупнейших в мире обществ страхования жизни – американской компании «Эквитебль» – на случай смерти по любой причине. Согласно копии милицейского протокола [7, л. I [обложка], 103–103-об], сохранившейся в страховом деле, он застрелился из револьвера в висок около полудня 24 декабря 1917 года, в Рождественский сочельник. Разумеется, не «под елкой» [8, с. 73], а в кабинете своей петербургской квартиры. В показаниях жена Померанцева предположила, что причина самоубийства – «от общего нервного состояния». Прислуга Мария Краузова свидетельствовала, что за четверть часа до события в разговоре с ней хозяин показался «что-то сильно расстроен» и что она ранее слышала из его беседы со знакомыми, как ему «надоело жить при настоящем создавшемся положении». Выплаты после смерти Померанцева по страховому полису полагались правопреемникам: жене (27916,48 руб.) и А. Я. Вагановой (27050,72 руб.) [7, л. 86, 104], но расписки о получении этих сумм в страховом деле отсутствуют.

Как говорилось выше, о своей частной жизни Ваганова не упоминает ни в опубликованных отрывках [1, с. 21–62], ни даже в рукописи воспоминаний [9]. О событиях ее жизни в следующем 1918 году не удалось найти практически никаких сведений. И лишь в одном из служебных документов указано, что в течение года она проходила лечение в Крыму [10].

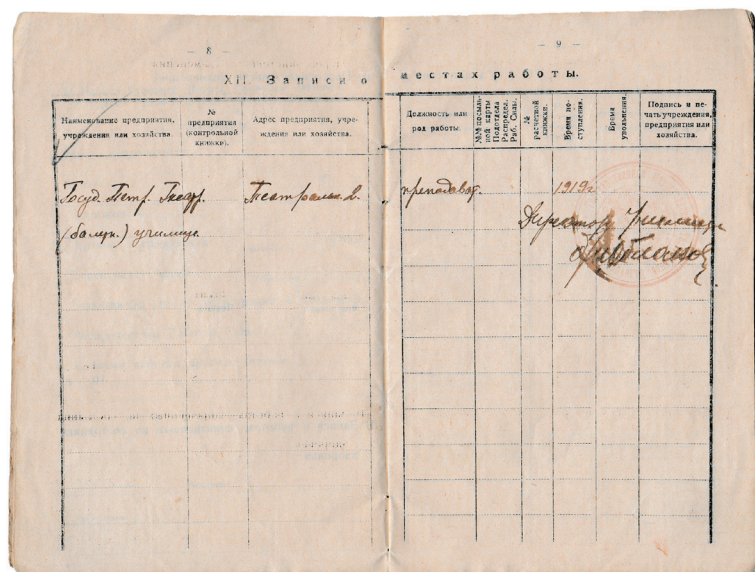
В сентябре 1918 года в Училище неожиданно появилась вакансия педагога классического танца. Прошение об освобождении от должности подала Е. П. Гердт [11, л. 25], которая вскоре покинула Училище, оставив свой класс за полгода до выпуска (случай в практике балетного образования – чрезвычайный).

В качестве срочной замены Е. П. Гердт предполагался В. А. Семенов, преподававший в то время в среднем мужском классе. Семенов не сразу дал согласие. На случай его отказа Комитет балетной труппы Мариинского театра, ведавший составом педагогов специальных дисциплин в Училище, на заседании 12 октября 1918 года провел выборы на должность преподавателя классического танца в старший женский класс. В выборах участвовала Ваганова, которая, согласно протоколу, получила большинство голосов [12, л. 101].

На том же заседании Комитетом балетной труппы рассматривались кандидатуры на должность педагога классического танца для артисток балетной труппы театра. В числе кандидаток были балерины Е. П. Соколова, М. К. Андерсон, М. Н. Горшенкова и В. А. Трефилова [12, л. 101]. Педагогом стала Трефилова,

28 октября 1918 года с ней был заключен годовой контракт [13, л. 30]. Вагановой среди претенденток не было, так как ее намечали на должность в Училище, и поэтому, когда спустя два дня после заседания Семенов согласился взять бывший класс Гердт [14, л. 6], Ваганова осталась ни с чем.

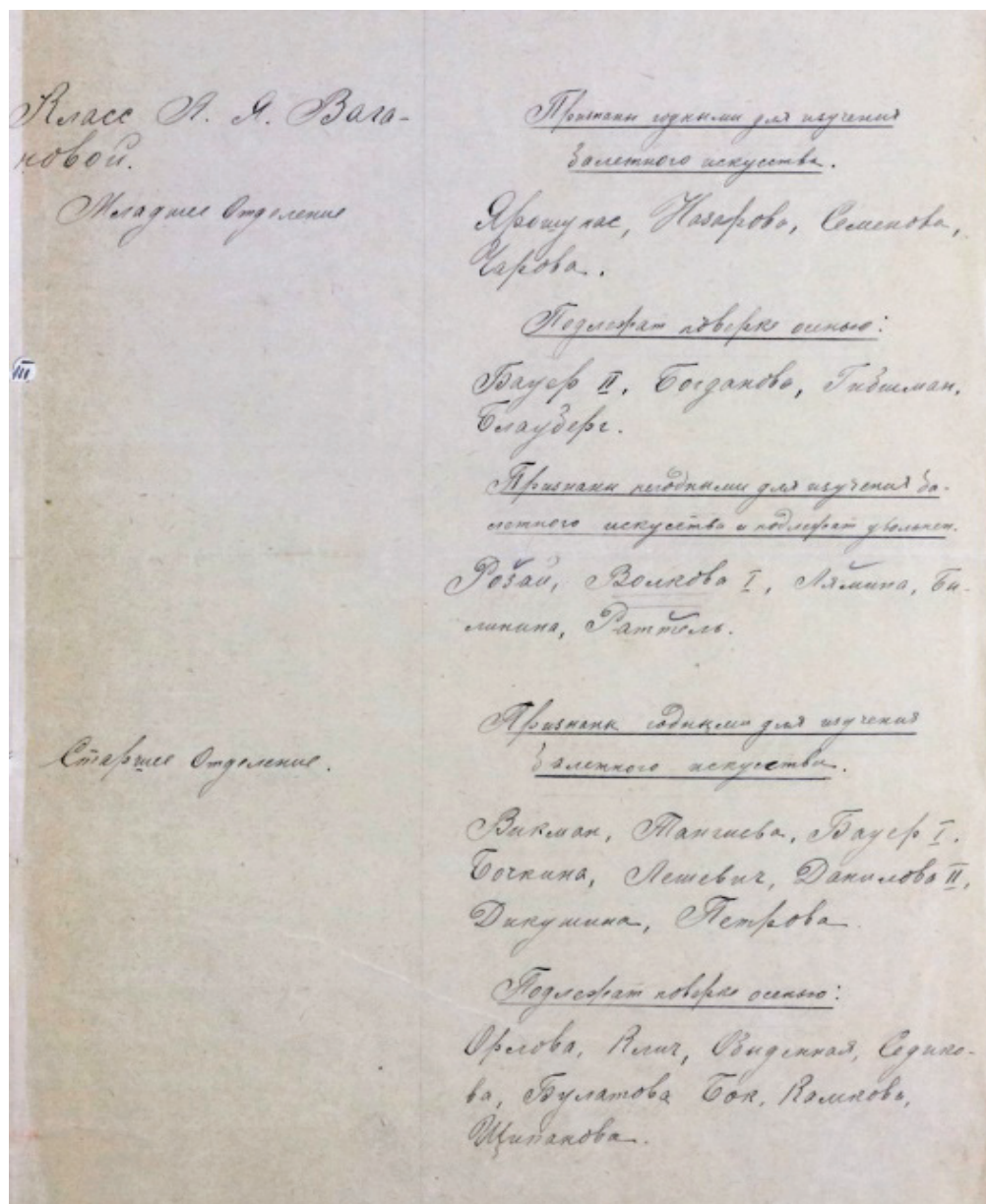
Числившаяся с 1916 года кандидатом на должность педагога классического танца, получить место в Училище Ваганова смогла после смерти педагога В. В. Жуковой, но вопрос о дате начала ее работы запутан. В литературе указываются и 1918 [15], и 1919 [1, с. 138], и 1920 [8, с. 85], и 1921 годы [16, с. 83]. Из всех вариантов в настоящее время наибольшее распространение получила дата 1921 г., встречающаяся в большинстве справочников, монографий и статей об истории балета [17, с. 102; 18, с. 292]. Правильная дата начала работы Вагановой в Училище устанавливается согласно протоколу Местного комитета, фиксировавшего приемы и увольнения сотрудников, – 1 октября 1919 года [19, л. 8-об], и подтверждается записью в трудовой книжке Вагановой, хранящейся в музейной коллекции Училища (см.: илл. 1).



Илл. 1. Фотокопия страницы трудовой книжки А. Я. Вагановой с записью о работе в Училище. Фонд КИРБ им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

То обстоятельство, что Ваганова пришла в Училище после смерти педагога младших классов Жуковой, породило устойчивое мнение, что и она начала преподавать в младшем классе. Заблуждение поддерживается воспоминаниями самой Вагановой о том, как она «получила приглашение занять место педагога в младшем классе» [1, с. 59]. При этом в литературе, наряду с неверной (более

поздней) датой начала работы Вагановой в Училище, единодушно указывается, что в 1922 году у нее уже был первый выпуск 1, с. 308; 8, с. 98]. Эта явная нестыковка – вопрос, требующий пояснений.



Илл. 2.

Начальный состав класса А. Я. Вагановой (из протокола поверочного испытания по танцам 11 мая 1920 г.).

ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 42. Л. 2

В годы начала работы Вагановой в Училище действовали отличные от современных принципы формирования балетных классов, и в одном классе разница в возрасте детей могла достигать 4–5 лет. Не было исключением и класс, доставшийся Вагановой. Благодаря сохранившемуся протоколу экзамена по классическому танцу, проходившему в конце первого (1919/20 учебного) года ее работы [20, л. 2], известен начальный состав класса Вагановой из 29 учениц, разделенный на младшее и старшее отделения (см.: илл. 2).



Илл. 3. Валентина Петрова и Тамара Лешевич (фрагмент групповой фотографии выпуска Училища 1921 г.). Фонд КИРБ им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

В младшем отделении было 13 девочек в возрасте от 11 до 16 лет, в старшем – 16 девочек в возрасте от 12 до 17 лет. Разграничение было условным, так как в обоих отделениях средний возраст учениц практически совпадал (13–14 лет), и были ученицы старшего (предвыпускного) возраста, которым до выпуска оставалось один-два года.

Все классы в конце учебного года сдавали экзамены по классическому танцу. Для учеников, освоивших курс профессионального обучения и достигших 17-летия, этот экзамен становился выпускным. В конце первого года работы в классе Вагановой не было учениц, удовлетворявших двум этим условиям. В следующем 1920/21 учебном году из ее класса были выпущены Т. К. Лешевич и В. П. Петрова (см.: илл. 3). Ваганова подготовила своих первых выпускниц всего за два года.

Последовавшее с 1921/22 учебного года утверждение Вагановой в статусе выпускающего педагога было обусловлено не только ее высокими достижениями, но и связано с уходом из Училища в марте 1921 года выпускающего педагога женских классов балерины О. И. Преображенской. До экзаменов оставалось меньше месяца, и ее класс был передан новому преподавателю – З. В. Фроловой [21, л. 14].

В тот год из класса Преображенской выпустилось 8 учениц из 23-х. Остальным до выпуска оставалось 1–3 года, но Фролова по своей квалификации не могла вести старший класс. Необходимым профессионализмом для подготовки учениц к выпуску, по общему признанию педагогов Училища, обладала Ваганова. Поэтому со следующего учебного года ученицы Преображенской были присоединены к ее классу (еще одним отделением). Все они окончили Училище

в течение трех последующих лет. Таким образом, возникла практика в класс Вагановой ежегодно на последние год-три обучения добавлять учениц из классов других педагогов.

Принцип, по которому Ваганова отбирала к себе в класс, хорошо определила Г. Уланова: «Брала тех, кто чем-то, своей индивидуальностью оказывался интересен ей» [22, с. 27]. Доказательством умения Вагановой заметить и развить индивидуальность каждой ученицы служит тот факт, что среди ее выпускниц насчитывается немало танцовщиц кордебалета (вопреки распространенному мнению, что она забирала от других педагогов себе в класс только самых способных – будущих балерин и солисток).

Несмотря на то, что статус Вагановой-преподавателя утвердился быстро, сама она считала, что ее «известность в качестве педагога» [1, с. 60] началась только с выпуска 1925-го. Именно в тот год выпустились последние, самые младшие, ученицы начального состава ее класса – сестры Т. Н. и Н. Н. Бауэр, Н. С. Бочкина и М. Т. Семенова. После 1925 года класс Вагановой окончательно стал формироваться только из учениц последних лет обучения, и многие годы Агриппина Яковлевна была в Училище единственным выпускающим педагогом женских классов.

Говоря о педагогической работе Вагановой, нельзя обойти вниманием работу в Школе Русского балета, которую возглавлял А. Л. Волынский – литературный критик, страстно увлекавшийся балетом. Школа была открыта 15 мая 1920 года [23, л. 5], как одна из художественных студий при Политотделе Балтийского флота, образованного для агитационно-просветительской работы. Школа, хотя и находилась с 1921 года в ведении Петропрофобра, по сути, являлась школой для любителей. Волынский, как и Миклос, имел цель составить конкуренцию Училищу и выпускать классических танцовщиков, «вполне пригодных для Государственных Театров» [24, л. 1-об.–2], поэтому также стремился привлечь к работе в своей школе лучших педагогов, и в первую очередь Ваганову. Она работала в Школе Русского балета по совместительству (несколько месяцев до ноября 1921 года [25, л. 3-об., 9-об., 15-об.]), согласившись, по-видимому, из-за личного отношения к Волынскому. Он был поклонником Вагановой-танцовщицы и единомышленником в деле сохранения традиций русского балета. Не стоит исключать и экономический мотив. Работа Вагановой в Школе Русского балета оплачивалась, как и в Училище, по высшему 35-му трудовому разряду, а по ее собственному признанию, в то время в средствах она нуждалась [1, с. 59].

Материальное положение Вагановой действительно было сложным. После гибели Померанцева она одна содержала немалую семью: сына-подростка и двоих племянников – детей умершей старшей сестры (Елену и Сергея Щербаковых). При этом ее состояние в связи с событиями 1917 года было практически утрачено.

Выплата пенсии балерины (1140 руб. в год из сумм Государственного казначейства), назначенной Вагановой в 1915 году по выслуге лет, прекратилась,

по-видимому, после выхода декрета «Об отмене старых пенсий» в апреле 1919-го. Согласно декрету, все пенсии, выдаваемые из казначейства, подлежали пересмотру (по каждой отдельной пенсии) [26, с. 298]. Дела о пересмотре пенсии Вагановой обнаружить не удалось, как и сведений о назначении ей новой пенсии до 1939 года [27, л. 16]. Дополнительное к пенсии ежегодное пособие в 860 руб. «из Кабинета», т. е. из сумм Министерства императорского двора [28], не выплачивалось с февраля 1918 года [29, с. 133] из-за упразднения ведомства.

Сбережения Вагановой, по описи принадлежавшей ей сейфовой ячейки в бывшем Международном коммерческом банке (1920) [30], составляли ювелирные украшения (стоимостью 5700 руб.) и ценные бумаги (в основном акции Екатеринославского строительного общества на сумму 101000 руб., выплаты по которым после революции прекратились). Как педагог Училища, к высшему трудовому разряду она была отнесена только в феврале 1921 года [31, л. 52], но тогда действовала 35-разрядная, по сути, уравнительная тарифная сетка, по которой даже максимальный оклад являлся скромной суммой.

Начало педагогической деятельности Вагановой было нелегким. Период ее профессиональной невостребованности совпал не только с революционным переломом в стране, но и с кризисом в частной жизни – семейной трагедией и материальными трудностями. Долгих 3 года по завершении карьеры танцовщицы Вагановой пришлось ждать, когда в качестве педагога ее примут в стены родного Училища – учебного заведения, носящего ныне ее имя. Лишь в 1919–1921 годах установился статус Вагановой как лучшего преподавателя классического танца и ведущего выпускающего педагога Училища, сохранявшийся все последующие три десятилетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. 344 с.
2. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 944 с.
3. Хроника // Обозрение театров. 1916. 8–9 мая. С. 12.
4. Там же. 9 августа. С. 7.
5. Студий и школ балетного искусства (программы, докладные записки, переписка и др.) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-283. Оп. 2. Д. 565.
6. Департамент герольдии Сената. Дело о предоставлении фамилии и отчества лицам усыновленным. Померанцев Александр, усыновленный отставному подполковнику Андрею Померанцеву, о выдаче ему свидетельства на личное почетное гражданство // РГИА. Ф. 1343. Оп. 44. Д. 3042.
7. Страховое общество «Эквитебль». Дело о страховании жизни. Померанцев А. А. // РГИА. Ф. 1143. Оп. 2. Д. 1269.
8. Красовская В. М. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 223 с.
9. Ваганова А. Я. Воспоминания // СПбГМТМИ. Ф. 242. ГИК 10371/372.

10. Трудовой список А. Я. Вагановой [не ранее 1938 г.] // Архив КИРБ им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее – Архив КИРБ).
11. Протоколы заседаний административно-исполнительной комиссии училища // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 23.
12. Протоколы заседаний Комитета государственной петроградской балетной труппы и общих собраний труппы // РГАЛИ. Ф. 657. Оп. 1. Д. 7.
13. Контракты артистов балетной труппы // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Д. 33.
14. Переписка с Комитетом балетной труппы // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 4.
15. *Ваганова А. Мой творческий путь* // Гатобовец. 1934. 15 марта.
16. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский. Л.: Лен. гос. хореограф. училище, 1939. Т. 2. 356 с.
17. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
18. *Филановская Т. А. История хореографического образования в России*. СПб.: Планета музыки, 2020. 320 с.
19. Протоколы заседаний местного комитета // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 57.
20. Протоколы заседаний правления, конференции балетного отдела, педагогического совета и комиссий: художественной, поверочных испытаний по танцам, повторному испытанию учащихся // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 42.
21. Протоколы заседаний административно-хозяйственного комитета // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 54.
22. *Давлекамова С. А. Галина Уланова: Я не хотела танцевать* / авт.-сост. С. А. Давлекамова. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010. 277 с.
23. Документы о слиянии училища со школой русской драмы (положение о школе, протоколы, переписка и др.) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 50.
24. Анкета Школы Русского балета (Почтамтская 6) // ЦГА СПб. Ф. Р-2552. Оп. 1. Д. 797.
25. Ведомости на выдачу заработной платы личному составу Школы Русского балета // ЦГА СПб. Ф. Р-2552. Оп. 3. Д. 857.
26. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства за 1919 г. М.: б. и., 1943. 886 с.
27. Ваганова Агриппина Яковлевна (Дела персональных пенсионеров республиканского значения, принятых из Министерства социального обеспечения РСФСР. 1923–1969 гг.) // ГА РФ. Ф. А539. Оп. 4. Ед. хр. 7418.
28. Аттестат о службе артистки императорских театров А. Я. Вагановой (1916 г.) // Архив КИРБ.
29. *Гордеев П. Н. Народный комиссариат имуществ Республики* // Российская история. 2024. № 3. С. 126–151.
30. Копия описи содержимого металлического сейфового ящика за № 872 по бывш. Международному Коммерческому банку, принадлежащего артистке А. Вагановой (24 июля 1920 г.) // Архив КИРБ.
31. Протоколы общих собраний служащих Театрального балетного училища и Школы русской драмы // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Д. 157.

REFERENCES

1. Agrippina Yakovlevna Vaganova: Stat'i. Vospominaniya. Materialy. L.; M.: Iskusstvo, 1958. 344 s.
2. *Telyakovskij V. A.* Dnevnik Direktora Imperatorskih teatrov. 1913–1917. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2017. 944 s.
3. Hronika // Obozrenie teatrov. 1916. 8–9 maya. S. 12.
4. Tam zhe. 9 avgusta. S. 7.
5. Studij i shkol baletnogo iskusstva (programmy, dokladnye zapiski, perepiska i dr.) // CGALI SPb. F. R-283. Op. 2. D. 565.
6. Departament gerol'dii Senata. Delo o predostavlenii familii i otchestva licam usynovlennym. Pomerancev Aleksandr, usynovlennyy otstavnomu podpolkovniku Andreyu Pomerancevu, o vydache emu svidetel'stva na lichnoe pochetnoe grazhdanstvo // RGIA. F. 1343. Op. 44. D. 3042.
7. Strahovoe obshchestvo «Ekvitebl'». Delo o strahovanii zhizni. Pomerancev A. A. // RGIA. F. 1143. Op. 2. D. 1269.
8. *Krasovskaya V. M.* Agrippina Yakovlevna Vaganova. L.: Iskusstvo, 1989. 223 s.
9. *Vaganova. A. Ya.* Vospominaniya // SPbGMTMI. F. 242. GIK 10371/372.
10. Trudovoj spisok A. Ya. Vaganovoj [ne ranee 1938 g.] // Arhiv KIRB im. M. H. Frangopulo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj (dalee – Arhiv KIRB).
11. Protokoly zasedanij administrativno-ispolnitel'noj komissii uchilishcha // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 23.
12. Protokoly zasedanij Komiteta gosudarstvennoj petrogradskoj baletnoj truppy i obshchih sobranij truppy // RGALI. F. 657. Op. 1. D. 7.
13. Kontrakty artistov baletnoj truppy // CGALI SPb. F. R-260. Op. 1. D. 33.
14. Perepiska s Komitetom baletnoj truppy // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 4.
15. *Vaganova A.* Moj tvorcheskij put' // Gatobovec. 1934. 15 marta.
16. Materialy po istorii russkogo baleta / Sost. M. Borisoglebskij: m 2-h t. L.: Len. gos. horeograf. uchilishche, 1939. T. 2. 356 s.
17. Balet: enciklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. 623 s.
18. *Filanovskaya T. A.* Istoriya horeograficheskogo obrazovaniya v Rossii. SPb.: Planeta muzyki, 2020. 320 s.
19. Protokoly zasedanij mestnogo komiteta // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 57.
20. Protokoly zasedanij pravleniya, konferencii baletnogo otdela, pedagogicheskogo soвета i komissij: hudozhestvennoj, poverochnyh ispytaniy po tancam, povtornomu ispytaniyu uchashchihsya // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 42.
21. Protokoly zasedanij administrativno-hozyajstvennogo komiteta // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 54.
22. *Davlekamova S. A.* Galina Ulanova: Ya ne hotela tancevat' / Avt.-sost. S. A. Davlekamova. M.: AST-PRESS KNIGA, 2010. 277 s.
23. Dokumenty o sliyanii uchilishcha so shkoloy russkoj dramy (polozhenie o shkole, protokoly, perepiska i dr.) // CGALI SPb. F. R-259. Op. 1. D. 50.
24. Anketa Shkoly Russkogo baleta (Pochtamtskaya 6) // CGA SPb. F. R-2552. Op. 1. D. 797.

25. Vedomosti na vydachu zarabotnoj platy lichnomu sostavu Shkoly Russkogo baleta // CGA SPb. F. R-2552. Op. 3. D. 857.
26. Sobranie zakonov i rasporyazhenij rabocheho i krest'yanskogo pravitel'stva za 1919 g. M.: b. i., 1943. 886 s.
27. Vaganova Agrippina Yakovlevna (Dela personal'nyh pensionerov respublikanskogo znacheniya, prinyatyh iz Ministerstva social'nogo obespecheniya RSFSR. 1923–1969 gg.) // GA RF. F. A539. Op. 4. Ed. hr. 7418.
28. Attestat o sluzhbe artistki imperatorskih teatrov A. Ya. Vaganovoj (1916 g.) // Arhiv KIRB.
29. Gordeev P. N. Narodnyj komissariat imushchestv Respubliki // Rossijskaya istoriya. 2024. № 3. S. 126–151.
30. Kопiya opisi soderzhimogo metallichesкого сейфового yashchika za № 872 po byvsh. Mezhdunarodnomu Kommercheskomu banku, prinaldezhashchego artistke A. Vaganovoj (24 iyulya 1920 g.) // Arhiv KIRB.
31. Protokoly obshchih sobranij sluzhashchih Teatral'nogo baletnogo uchilishcha i Shkoly russkoj dramy // CGALI SPb. F. R-260. Op. 1. D. 157.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сакардина Е. А. – магистрант; katyasakardina@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9535-5040

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sakardina E. A. – Master's Student; katyasakardina@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9535-5040

УДК 7

КАЛЛИГРАФИЯ ТАНЦА

*Тарасова О. И.*¹

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

Статья посвящена сравнительному этико-эстетическому анализу искусства танца и каллиграфии. Рассматривая древние художественные практики через призму феномена движения, а также эстетических категорий красоты и чистоты было выявлено их онтологическое и антропологическое сходство. Также были раскрыты особенности внутренней пластичности и выразительности, проанализирована феноменология телесности и ее значение при создании смыслообраза.

Перспективу исследований в данном направлении представляет аналитика новых этических и эстетических категорий в искусствоведении, связанных с теорией времени, в отличие от визуальной картины мира, посвященной обозреваемому пространству.

Ключевые слова: танец, каллиграфия, хореография, движение, время, телесность, красота, чистота, эстетика.

CALLIGRAPHY OF DANCE

*Tarasova O. I.*¹

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

The article is devoted to a comparative ethical and aesthetic analysis of the art of dance and calligraphy. Considering ancient artistic practices through the prism of the phenomenon of movement, as well as the aesthetic categories of beauty and purity, their ontological and anthropological similarities were revealed. The features of internal plasticity and expressiveness were also revealed, the phenomenology of corporeality and its importance in creating a semantic image were analyzed. The prospect of research in this direction is represented by the analytics of new ethical and aesthetic categories in art criticism associated with the theory of time, in contrast to the visual picture of the world dedicated to the observed space.

Keywords: dance, calligraphy, choreography, movement, time, corporeality, beauty, purity, aesthetics

*«Каллиграфия – это метафора жизни.
Каллиграфия ассоциируется со всем
содержанием Универсума».*
А. Ожогин

Искусство показывает предельные возможности человеческого бытия, раскрывает сопричастность человека с миром. Искусство – способ проникновения в глубину бытия и, вероятно, самая мистико-религиозная практика, доступная человеку светской культуры. В практике художественного творчества в многочисленных видах искусства опыт человеческого бытия отражается и раскрывается в разнообразных чувствах, образах, смыслах, эмоциях, переживаниях.

«Искусство танца – одна самых древних художественных практик, возникающая на основе чувства ритма и гармонии Вселенной. Танец – универсальная форма человеческого бытия, являет собой одну из граней «формулы» «движение – это жизнь». Танец – одна из самобытных форм творческой деятельности человека, важнейшая категория человеческого бытия и повседневной культуры» [1, с. 183].

Каллиграфия – это искусство красивого движения линий, древняя художественная практика, имеющая и художественно-эстетический, и прагматический характер. Одна из важнейших ценностей каллиграфии – это «установка на обучение человека творческому восприятию мира, которое готовит его к многомерно-му восприятию жизни. ... Вектор каллиграфии стимулирует зрителя принимать одновременно несколько позиций, способность к постижению нового и освобождает от консервативных суждений» [2, с. 105].

В искусстве, стремящемся к совершенству, проявляются целостность, гармония, красота, чистота, лаконичность, божественная простота. Что есть красота и чистота в искусстве, творчестве, в человеческой жизни?

Красота – это важнейшая, непрактическая категория культуры, которая обозначает совершенство, гармонию, наличие которых в каком-либо предмете или феномене вызывает у воспринимающего эстетическое переживание и/или наслаждение. В Красоте как таковой отсутствует утилитарный интерес, а суждения вкуса и критики, которые ее выражают или расшифровывают для понимания, не сводимы ни к логике познания, ни к понятиям морали. Однако в красоте проявляется высший синтез Истины и Блага.

В «Толковом словаре» В. И. Даля говорится, что Красота – это «свойство прекрасного, отвлеченное понятие красивого, изящества, соединение истины и добра рождает премудрость, во образе красоты» [3]. В словарях синонимов красота толкуется через такие слова, как благодать, благолепие, краса, святость, вечность, великолепие, очаровательное, изящество, пригожесть, миловидность, загляденье, неотразимость, художественность, естественность, прекрасное, геометрическая гармония, целесообразность, нарядность.

Красота есть проявление Мастерства – в искусстве, в своем деле, в любой деятельности. Сестрой Красоты является Чистота. Однако Чистота – это категория

не только и не столько эстетическая, но прежде – этическая. Например, Я. А. Мильнер-Иринин считает «понятие «чистоты» центральным в этике, так же как и понятия идеала, добра, зла, оно является максимально значимым для человеческой жизни». Он отделяет «понятие «чистоты» от понятий нравственного принципа и правила, показывая, что «чистота» первична, исходна и определяя нравственное качество чистоты как принципа, так и правила» [4, с. 131]. Поэтому «красота» и «чистота» могут пониматься как характеристики и внешнего, и внутреннего состояний человека.

Синонимический ряд понимания чистоты раскрывается следующим образом: непорочность, целомудрие, праведность, незапятнанность, безгрешность, невинность, скромность, здравомыслие, честность, надежность, безукоризненность, совершенство, нравственность, правдивость, безошибочность, тщательность, аккуратность, порядочность, прозрачность, законченность, точность, стерильность, отсутствие ошибок, опечаток, помарок, лишних движений или частей. Красота и чистота – это проявление естественности, гармонии и созвучности макрокосмосу и микрокосмосу.

Можно говорить о красоте и чистоте по отношению к жизни и движению, потому что «движение это – жизнь», а «жизнь – это движение». В словаре В. И. Даля говорится, что движение – это состояние движимого и движущегося; противоположность – косность, покой, неподвижность, неподвижность; всякое перемещение, перемена кем или чем места. Среди семантических расшифровок понятия движения: разновидности механического движения, движения души, чувства, страсти; «движность» или подвижность, способность к движению, свойство всего движимого, недвижимого и подвижного» [3].

В современных диссертационных исследованиях движение рассматривается как «сложный культурный феномен, которое соотносим с такими понятиями, как тело, красота, мышление, язык, жест, предполагая, что движение – это ценностная структура, актуализирующаяся в художественной сфере деятельности человека и репрезентирующая состояние объекта как внешне или внутренне подвижного и репродуцирующего новые смысловые феномены» [5, с. 6].

Красота движения зачастую определяется как легкость, стремящаяся к невесомости, изящество и грациозность. Даже при совершенстве телосложения человеку необходимо обладать умением изящества движений. Можно вспомнить известный афоризм Г. Э. Лессинга о том, что «грация – это красота в движении». А синонимом грациозности выступают изысканность, стройность, изящность, тонкость, элегантность, непринужденность, гармоничность, воздушность, плавность, утонченность, очарование, благородство.

Движения каждого человека неповторимы и уникальны. Каждый обладает своей манерой ходьбы, походкой, пластичностью, особенностями движения, жестами рук, общей координацией, равновесием, скоростью шага, адаптацией к гравитационному полю Земли. Кто-то двигается очень плавно, гармонично, легко, другие, наоборот, – тяжело, угловато, невыразительно, неуклюже, прерывисто. Каждый человек обладает и эстетикой движения, и этикой поступка по мере

своего осознания. Также по характеру движений, по жестикуляции, по походке можно понять и эмоционально-психологическое состояние человека. Танец в широком смысле и классическая хореография в частности движение человека выводит на новый уровень эмоционально-психологического и эстетического выражения. Система классической хореографии – это выразительный язык эмоционально-пластического мышления человеческого тела. Говоря метафорически, классическая хореография – это своеобразная, видимая, проявленная в реальности каллиграфия эмоционально-пластического мышления, сознания и движения человека.

В современных технико-эстетических видах спорта (таких как художественная гимнастика, фигурное катание, танцевальная аэробика и многих других) обязательно используется хореографическая подготовка. Хореография, как система базовых упражнений для развития культуры движения, чрезвычайно важна для формирования таких физических качеств, как гибкость, ловкость, координация движений, чувство ритма, умение двигаться в такт с музыкой. Хореография способствует воспитанию осанки, пластичности, разнообразию выразительных средств. Также общепризнанным является тот факт, что «хореографическая подготовка воздействует не только на выразительность и представление соревновательной композиции, но на уровень исполнительского мастерства спортсменов ... только те спортсмены, которые обладают высоким уровнем культуры двигательных действий, способны исполнить технически сложные специфические элементы спортивной аэробики легко и грациозно. При выполнении таких композиций, можно наблюдать широкую амплитуду двигательных действий, красоту и грациозность линий, артистичность и выразительность исполнения» [6, с. 166].

Виды искусства – это не только проявление художественного пространства жизни, но и художественного хронотопа и антропологии времени. В современных исследованиях «каллиграфия рассматривается как синтетическое искусство, связанное со временем, поэтому характер движения штриха и знака в целом оказывается одним из важнейших критериев оценки каллиграфического произведения. ... Композиционное движение знаков в дальневосточной каллиграфии связывается напрямую и символически со свободным движением тела [и духа] человека в пространстве, но, поскольку понимание «движения духа» и пространства в Китае, Корее и Японии разное, характер движения знаков в каллиграфии этих стран также различен» [7, с. 92].

Танец – это музыкально-ритмическая поэзия о гармонии Человека и Универсума, выражение красоты и чистоты. Танец, не только пространственно-временное искусство, но и одновременно, наряду с музыкой, антропологическое искусство времени. Танец – это уникальный пример «активного хронотопа» (термин Михаила Бахтина). А именно такую характеристику «движению» дают А. Запорожец и В. Зинченко, считая его уникальным средством овладения пространством и временем. И это возможно потому, что «живое движение является средством трансформации пространства во время и обратно» [8, с. 185]. Более того, «в культуре XX века движение как специфический культурный феномен не

только доминирует в сфере художественного творчества, основанного на изменчивости знаковых структур, но и обуславливает синтез средств выразительности различных искусств, опирающийся на изменения контекста» [5 с. 6–7].

Движение и время – сущностные проявления танца. «Время живет в танце. Танец воплощает дух времени» [9, с. 122]. Танец – это уникальный опыт ощущения времени через эстетику, пластику и выразительность тела танцовщика. «Танец – это нечто метафизическое, надвременное, перерастающее в вечность» [10, с. 144].

Пластическая выразительность танцевального искусства и пластическая выразительность каллиграфии родом из одного древнего, синкретического корня. Современные художественные языки искусства каллиграфии и искусства танца имеют свою, в чем-то аналогичную, предысторию. Первоначально в Древних культурах появилось изображение, а его превращение в общедоступный схематический рисунок, а затем в простые понятные знаки постепенно привело к формированию *искусства письменности*. И если в восточной культуре иероглифы объединяют в себе одновременно слово-образ, информацию и рисунок-живопись, то в пространстве западной культуры фонетический, знаковый способ записи текста представляет собой уже следующий этап *технологии письменности*.

Танцевальное искусство также прошло длительный путь от постепенного структурирования и упорядочивания изначальных стихийных движений первобытного человека, имитационных ритуальных движений в сложные формы народной пляски, а позднее – в формы и структуры сценического танца и классической хореографии. Так что современный танец – это музыкально и ритмически организованное образно-символическое движение человеческого тела, в котором каждый жест, поза или движение – это особый динамический иероглиф выражаемого смысла или чувства.

И танец, и каллиграфия – это образно-символическая семантика художественного языка, не однозначная, не буквальная, эмоционально разнообразная, предполагающая глубинное прочтение и интерпретацию.

В широком смысле «каллиграфия» – это синоним красоты, чистоты, безупречности, эстетичности, запечатленного вдохновения. Слово «каллиграфия» происходит от древнегреческого *καλλιγραφία*, что в переводе означает «красивое письмо», или «красивый почерк». В настоящее время каллиграфия считается одной из отраслей живописи и дизайна. Это «искусство оформления знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере», «искусство красивого и чистого письма», которое в пространстве западной культуры уже вышло из повседневного обихода человека-потребителя. В древнем и современном Востоке к каллиграфии относятся с особым вниманием, пониманием и уважением.

В представлении европейцев восточная каллиграфия ассоциируется, прежде всего, с написанием иероглифов. Однако иероглифы принципиально отличаются от технико-фонетической записи текста. Поскольку первые связаны с целостным или синкретическим (правополушарным) способом мышления, созданием смыслообраза, а фонетическая (левополушарная) письменность не содержит в

себе элементы искусства, это – технология записи речи по принципу «один бессмысленный звук – один бессмысленный знак» [11].

Понимание и восприятие «искусства письменности» на Западе и на Востоке существенно отличаются. Западная фонетическая запись текста и информации – это технология, в которой фиксация звуков срабатывает автоматически как графически формализованный текст без участия и без вовлечения телесности пишущего. Это только технология. На востоке каллиграфия – это искусство со своими художественно-эстетическими канонами и принципами. Процесс каллиграфии связан с концентрацией сознания художника, движением его тела и ритмами дыхания, когда в едином потоке житнетворчества рождается целостное движение духа и тела, запечатлеваемое художником через движение кисти в виде смысло-образов как проявление красоты, чистоты и дыхания бытия.

Древнейшие, уникальные, иероглифические системы письменности, сохранившиеся до наших дней в Китае, Японии, Корее, насчитывают в своей истории несколько тысячелетий. Искусство каллиграфии находится на пересечении традиций культуры, науки, образования, философии, религии. Это уникальная традиция искусства прошлого, существующего в настоящем и смотрящего в будущее. В культуре Востока современная каллиграфия выполняет художественную, эстетическую, практическую, образовательную функции.

Для искусства каллиграфии важно не распознавание знаков, а понимание всей глубины и гармонии художественных ассоциаций; не техника письма и не его стенографическая скорость, а формирование комплекса художественных психомоторных навыков, способных раскрыть полноту смыслообраза. Так как каллиграфия как письменность изначально не ориентирована на трансляцию новостей и/или информации, она «была одним из способов коммуникации человека и Неба» [12, с. 252]. Ее особенность в том, что это не столько система записи информации и коммуникации, сколько способ выражения внутреннего состояния художника. Каллиграфия – это «наиболее сокровенная, личная, спонтанная форма выражения. Подобно отпечаткам пальцев или голосу, она уникальна для каждого человека. В почерке, как и в поведении и в речи, раскрывается внутренний мир человека» [12, с. 10].

Очень древние, но вечно юные виды творчества – каллиграфия и танец – связаны и с истоком художественного творения, и с изначальной синкретичностью искусства как антропологического (а не технологического или информационного) феномена. Им также присущи качества нейропластичности (отвечает за гибкость, нестандартные решения и движения) и творческая спонтанность. Живая, непосредственная спонтанность, возникающая из предельной внутренней сосредоточенности и концентрации сознания, может реализоваться как вдохновение, искренность, естественность, внезапность, непринужденность, непредсказуемость, импровизация, экстаз, случайность, самостоятельность, внешаблонность, интуитивность, стихийность и так далее.

Качественное владение искусством танца в западной культуре и искусством каллиграфии на Востоке – это важные качества и способности благородного

сословия и благородного человека. Каллиграфия – это не только искусство красивого, разборчивого и четкого письма. В традиции Древнего Китая каллиграфия находилась в ряду необходимых и важнейших умений благородного человека. И в Китае, и в Японии ее считали одним из шести важнейших искусств. Также огромную нагрузку каллиграфия выполняла в образовании, обучении и воспитании. Из истории китайской культуры известно, что было «недостаточно просто родиться в аристократической среде. Нужно также воспитать в себе силу духа, высокую нравственность, умение строго следовать философским этическим канонам и традициям. Все это должно было сочетаться с гибкостью характера, что, по мнению конфуцианских моралистов, свидетельствовало о высоких душевных качествах. Почерк выступал психологически достоверным и вместе с тем наглядным свидетельством такой гибкости» [2, с. 102].

И в искусстве танца, и в каллиграфии есть свои основополагающие, базовые категории – выразительность, пластичность, дыхание, ритм, чистота штриха, грамотность и чистота движения.

Танец – универсальная форма человеческого бытия, феноменальное выражение палитры всех человеческих чувств и универсальной гаммы переживаний. Как утверждает Ю. А. Кондратенко, «танец ... вид искусства, обладающий специфичным способом художественной рефлексии, в рамках которого посредством ритмо-пластически организованных в пространстве и во времени движений тела создается особый тип художественного языка» [14, с. 13].

Классический танец – это искусство одухотворенного движения. И танец, и классическая хореография – это всегда нечто большее, чем правильное и/или формализованное физическое перемещение тел и поз в пространстве. Метафизика танца связана с его выразительностью, когда в видимом мире в пластике, движении, позах, ритме раскрывается художественно-эстетический образ. Любое, даже хорошо выученное, движение без чувств, без образа останется бесчувственным, т. е. механическим, безобразным, бездушным, бездуховным, в отчуждении от красоты, «вне диалога с Небом». Говоря метафорически, танец – это узор символов и телесных штрихов, нарисованный во времени и пространстве; говоря рационально, танец – это последовательность движений, или группа определенных перемещений или позиций.

Танец – это самый сложный вид культуры и творчества, предельно емкий носитель духовных архетипов, смыслов, ценностей и поведения человека. С одной стороны, танец – «танцующая телесность», пластика и пластичность тела, а с другой – способ проявления человеческого духа. Танец – способ явления миру духовного и душевного человеческого опыта. Танец – это выражение танцующего сознания, проявление его космичности и повседневные смыслы человеческого существования, проявление мифологического образа мира, где объединяется сакральное и профанное [15].

Красота жизни осязается человеком и через красоту движения. Красота движения в танце и в каллиграфии связана с ритмом и дыханием, движением, чистотой штриха, стиля, почерка. Уместно вспомнить, что слово «хореография» –

древнегреческого происхождения, образуется от сочетания двух слов: χορεία – хороводная пляска, хоровод и γράφω – записываю, пишу. В современном понимании классическая хореография – это и сценический танец, и запись всей «партитуры» танца.

Есть известное метафорическое сравнение, что архитектура – это застывшая музыка. Для исследователей искусства каллиграфии и для самих авторов-каллиграфов привычно ее сравнение с танцем и хореографией. Например: «мы можем рассматривать различные человеческие позы и движения как различные китайские иероглифы и выражать человеческую жизнь в способах письма» [16]. Или так: «В китайской каллиграфии главное – энергия, внутренняя сила кисти. ... Ведущую роль играет здесь чуткое осязание кистью бумаги. В японской каллиграфии решающее значение имеет внешняя сила кисти – мазок, в ее языке главное – не осязание, а жест, танец» [17, с. 420].

И для танца, и для каллиграфии важна телесность, которая тяготеет к древней синкретической практике художественного осознания реальности. «В спонтанных пластических движениях скрыта мудрость тела, в котором первобытные ритмы сосуществуют с языком современного танца» [18, с. 151]. Культура и искусство танца насчитывают тысячелетнюю историю, которая включает в себя эстетику движения, телесную и эмоциональную выразительность. Для танца тело танцовщика – главное средство выражения как внутреннего, так и внешнего содержания произведения. «Танец – это носитель универсального телесно-пластического мышления. Мышления, порождающего индивидуальный почерк хореографической семантики. Семантики, язык которой объединяет многовариантные культурные миры и образы жизни» [18, с. 152]. При этом, как отмечает Ю. А. Кондратенко, «качества физического тела определяют нижнюю допустимую культурой границу телесного выражения, а качества пластического тела свидетельствуют об уровне художественности объекта» [14, с. 16].

Телесность в искусстве каллиграфии – это основа для проявления концентрации сознания, внутренней сосредоточенности на движении смыслообраза, художественно-эстетического проявления мастерства каллиграфа. В соответствии с наблюдениями и выводами ученых физиологов, «акт письма – это самый трудоемкий для человека процесс, т. к. в нем «участвуют» практически все части тела, начиная от пальцев рук, ладоней и запястья и заканчивая плечами, спиной и ногами. Китайцы сравнивают написание каллиграфического письма с гимнастикой цигун, т. е. оно способно развитию тончайших мышц рук и других частей тела, а также максимально стимулирует мозг и восстанавливает правильный ритм дыхания» [17, с. 420–421].

Телесность танца делает его уникально-выразительным искусством во все времена, эпохи и пространства. Именно телесность объясняет устойчивое существование и этико-эстетическую ценность танца в структурах повседневности от изначальной древности и до наших дней. «Выразительные особенности танца обусловлены неразрывной связью его внутренней сущности и внешней формы. Танец – это вид искусства, имеющий неотъемлемые и фундаментальные связи с

телом. Сущность танца заключена в движении, а движение есть комплексная материализация внутренней и внешней духовной и телесной энергии. Поведение человека, то есть его движения, всегда правдивы. Критерием распознавания душевной чистоты является именно движение» [19, с. 3].

Совершенствование в любом мастерстве требует усилий, сосредоточения внешнего и концентрации внутренней. Дневной китайский философ Лао Цзы говорил о качествах самообладания и покоя, которые истинно необходимы для занятий каллиграфией, потому что все, что есть внутри творца, отражается в его произведениях. Каллиграфическое письмо «трактуются как отражение моральное этических качеств художника, выполняющее, подобно камертону, одновременно роль настройщика и настройки: характером изображения стимулируются определенные аспекты коммуникативного взаимодействия автора с его аудиторией от доброго или умиротворенного. ... В конечном итоге каллиграф – проводник воспитания, то есть глубинного изменения личности через целостное эмоциональное интеллектуальное развитие в сторону большей сосредоточенности и цельности лица» [2, с. 102–103]. В каллиграфии красота штриха, совершенство движения кисти не только раскрывают смыслообраз, но и передают дыхание Вселенной. Согласно китайскому мировоззрению, индивидуальные творческие особенности художника-каллиграфа «отражаются в самом движении кисти живописца» [2, с. 103–104].

Можно вспомнить также и о том, что в эстетических видах спорта (фигурном катании, художественной гимнастике) есть оценка за технику исполнения, где учитываются точность, четкость, чистота, морфология тела и внешний вид, и вторая оценка за артистизм. Здесь важны изящество, культура движения, хореографичность, лиричность, пластичность, музыкальность, экспрессивность, качество создания образа. Сила воздействия танцевального образа или символа состоит «в его внешней направленности, обращенности к зрителю, в его визуальной выраженности и направленности внутренней, воздействующей на состояние человека, изменяющей режим работы организма и психики в целом, объединяющей с другими людьми через переживание сопричастности, единства. ...Однако возвышение чувств происходит, только когда в танце возникает некоторое сверхличное переживание, когда образы танца дотягиваются до духовных, идеальных содержаний» [20, с. 406].

Под влиянием процессов технологизации и цифровизации каллиграфия в пространстве западной культуры давно вышла из повседневного обихода и перечня необходимых дисциплин в обучении. Тем не менее для цивилизации Востока и ее системы образования каллиграфия является одним из важнейших предметов в современной начальной и средней школе, а также важным направлением для образования взрослых. Каллиграфия способствует развитию внимательности, предельной концентрации сознания и творческого мышления. Очевиден и закономерен обратный процесс упрощения. Отказ от каллиграфии, чистого и красивого почерка и переход на автоматические кнопки и клавиши, отказ от воспитания хорошего и качественного стиля, упрощение моторики и мыслительных

способностей ведет к сокращению нейропластичности, к деградации понимания, утрате структурной сложности внимания и мышления, отсутствию выразительности и забвению способности к переживанию человеком всей полноты бытия.

Красота – это способность бытия целостной личности, целостного сознания, которое между жизнью и смертью выбирает жизнь. Негативные процессы в культуре и искусстве, связанные с закатом Европы (в том числе бегство от мышления, духовное самоощущение, расчеловечивание, развитие антропологической катастрофы) проявляется как отрицание красоты и утрата сакрального. Поскольку человек, «подчиненный сущности техники» (М. Хайдеггер), забыл себя, потерял связь и с Небом, и с Богом, и со своим внутренним универсумом, вместо красоты бытия и правды жизни появляется «постправда» и «антикрасота». На протяжении XX века развитие танца модерн, распространение формы танцевальных перформансов показало, что хореография избегает изображения красоты.

От внешней красоты красота отличается связью с онтологическими и метафизическими основами бытия. Становится очевидным, что многие тенденции в разных видах современного искусства «служат не преодолению, а утверждению извращенной реальности, ее культивированию. Зрителя не просто пытаются приучить к уродству, но и заменить им красоту, как бы сделать его красотой. Эстетика безобразного стала реальностью современных художественных практик, как во времена декаданса была эстетизирована смерть.

Нас убеждают, что в человеке доминируют примитивные влечения, стремления к власти, обладанию, наслаждению, разрушению. И мы уже ко многому привыкли: к открытой демонстрации и пропаганде порока, который как будто перестает быть пороком, к засилью пошлости (под лозунгом «что естественно, то не стыдно»), к осмеянию священного под видом толерантности.

Эстетика уродства страшится красоты, потому что красота разоблачает и делает пустым и ненужным занятием бесплодные самокопания в собственном теле, а красота – это восторг перед жизнью, переживание ее загадки и совершенства» [21, с. 377–378].

От древности и до наших дней и занятие каллиграфией, и сопричастность искусству танца были способом ежедневного самосовершенствования, этико-эстетическим процессом повседневного жизненного опыта. Эстетика формы связана с визуальным мышлением и планом видимой реальности. Эстетика движения предполагает развитие эстетики пространственно-временного континуума. Синкретические художественные практики требуют и комплексного анализа, и развития новых этико-эстетических категорий, которые необходимы для постижения движения, качества художественного хронотопа и внутренней субъективности искусства.

Можно вспомнить, что еще в досократовской эстетике красота имела космический характер. В XX веке Эрих Фромм говорил, что красота противоположна не безобразному, а фальшивому. «Красота как явление невидимого в видимом должна быть открыта заново, вместе с ощущением единства мира и восторгом перед его творениями» [21, с. 379]. Становится очевидным, что горизонты

эстетики ХХІ века связаны с развитием постматериальной картины мира (П. П. Гаряев), с новой теорией времени (Г. Зедльмайер), качеством Ноосферы (В. Вернадский) и положением человека в космосе (М. Шелер).

История танца и каллиграфии как видов искусства насчитывает не одно тысячелетие (от первых наскальных пиктограмм и ритуальных тотемических плясок до современных граффити и расцвета классической хореографии). В какой-то мере они смогли преодолеть негативное воздействие цифровых технологий, сохранив свои исконные антропологические и художественно-эстетические качества, способности вести диалог Человека и Неба в процессе творческого вдохновения. Вечно юные древние искусства танца и каллиграфии передают красоту духа, чистоту души художника и танцовщиков, раскрывают совершенствование постоянства в изменчивости как отражение новых горизонтов бытия.

Каллиграфия танца – это красота и чистота запечатленного танцовщиками начертания смыслов (смыслообразов) в пространственно-временном хронотопе бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасова О. И. О художественном мировоззрении и мифологемах танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6 (71). С. 178–187.
2. Куланина Е. М. Ценностные аспекты искусства каллиграфии в коммуникативной традиции востока // Миссия конфессий. 2017. № 22. С. 100–107.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. URL: <https://slovardalja.net/> (дата обращения: 01.10.2024).
4. Мильнер-Иринин Я. А. Категория «чистота» в науке этике // Этическая мысль. 2015. Т. 15. № 2. С. 131–159.
5. Аверьянова Е. В. Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт: автореф. дисс. ... канд. иск. Ярославль, 2006. 24 с.
6. Коричко Ю. В., Алексеева О. П., Коричко А. А. К вопросу об использовании упражнений хореографии на начальном этапе подготовки в спортивной аэробике // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. 2021. № 6 (196). С. 166–170.
7. Аганина Н. С. Каллиграфия как пространственно-временное искусство: характер движения как основа идентификации дальневосточной каллиграфии // Культура и искусство. 2018. № 12. С. 90–103. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.12.27863
8. Куриленко Е. Н. Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. 2021. Вып. 1/2. С. 181–208.
9. Пименова Ж. В. Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. 2015. № 215. С. 122–126.

10. *Миловац Ж. В.* Искусство танца в сфере художественной коммуникации // *Позиция. Философские проблемы науки и техники.* 2022. № 18. С. 143–148.
11. *Тарасова О. И.* Антропологический кризис и феномен понимания. Волгоград: ВолГУ, 2009. 220 с.
12. *Маслов А.* Каллиграфия: образы иного в потеках туши // *Маслов А. А.* Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М.: Алетей, 2003. С. 251–260.
13. *Цанф Г.* Философия дизайна. Избранные статьи и лекции о каллиграфии, шрифтовом дизайне и типографике. М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2014. 260 с.
14. *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: Автореф. дисс. ... д-ра иск. Саранск, 2010. 37 с.
15. *Тарасова О. И.* Художественное время в пространстве танца // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2018. № 1 (54). С. 150–157.
16. *Ян И.* Каллиграфия: Искусство, которое меняется вместе со временем / пер. В. И. Ожогин // *Вестник Новосибирского государственного университета.* Серия: История, филология. 2006. Т. 5. Вып. 4: Востоковедение. С. 126–128.
17. *Касимова А. В., Дубынина О. М.* Искусство каллиграфии – древнее и новое. Творчество Покраса Лампаса: избранные доклады 67-й университет. науч.-тех. конф. Томск.: ТГАСУ, 2021. С. 419–425.
18. *Миловац Ж. В.* Природа спонтанности: бытие и танец // *Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты.* 2020. № 4 (44). С. 141–153.
19. *Чой Кьюнг Сук.* Корейская хореография: культурный контекст и опыт феноменологической интерпретации танцевальной практики: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб. 2010. 24 с.
20. *Айламазьян А. М.* Танец и личность // *Идеи и идеалы.* 2023. Т. 15. № 1. Ч. 2. С. 406–426.
21. *Айламазьян А. М.* Страх красоты // *Идеи и идеалы.* 2024. Т. 16. № 3. Ч. 2. С. 366–381.

REFERENCES

1. *Tarasova O. I.* O hudozhestvennom mirovozzrenii i mifologemah tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2020. № 6 (71). S. 178–187.
2. *Kulanina E. M.* Cennostnye aspekty iskusstva kalligrafii v kommunikativnoj tradicii vostoka // *Missiya konfessij.* 2017. № 22. S. 100–107.
3. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka. URL: <https://slovardalja.net/> (data obrashcheniya: 01.10.2024).
4. *Mil'ner-Irinin Ya. A.* Kategoriya «chistota» v nauke etike // *Eticheskaya mysl'.* 2015. Т. 15. № 2. S. 131–159.
5. *Aver'yanova E. V.* Dvizhenie kak osnovanie sinteza iskusstv v XX veke: teoreticheskie smysly i hudozhestvennyj opyt: avtoref. diss. ... kand. isk. Yaroslavl', 2006. 24 s.
6. *Korichko Yu. V., Aleksseva O. P., Korichko A. A.* K voprosu ob ispol'zovanii uprazhnenij horeografii na nachal'nom etape podgotovki v sportivnoj aerobike // *Uchenye zapiski universiteta imeni P. F. Lesgafta.* 2021. № 6 (196). S. 166–170.

7. *Aganina N. S.* Kalligrafiya kak prostranstvenno-vremennoe iskusstvo: harakter dvizheniya kak osnova identifikacii dal'nevostochnoj kalligrafii // *Kul'tura i iskusstvo*. 2018. № 12. S. 90–103. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.12.27863
8. *Kurilenko E. N.* Muzyka i horeografiya. Voprosy vzaimodejstviya // *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2021. Vyp. 1/2. S. 181–208.
9. *Pimenova Zh. V.* Tanceval'naya kommunikaciya v epohu cifrovых технологий // *Nauchnyj vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta grazhdanskoj aviatsii*. 2015. № 215. S. 122–126.
10. *Milovac Zh. V.* Iskusstvo tanca v sfere hudozhestvennoj kommunikacii // *Poziciya. Filosofskie problemy nauki i tekhniki*. 2022. № 18. S. 143–148.
11. *Tarasova O. I.* Antropologicheskij krizis i fenomen ponimaniya. Volgograd.: VolGU, 2009. 220 s.
12. *Maslov A.* Kalligrafiya: obrazy inogo v potyokah tushi // *Maslov A. A.* Kitaj: kolokol'ca v pyli. Stranstviya maga i intellektuala. M.: Aletejya, 2003. S. 251–260.
13. *Capf G.* Filosofiya dizajna. Izbrannye stat'i i lekicii o kalligrafii, shriftovom dizajne i tipografike. M.: Izd-vo studii Artemiya Lebedeva, 2014. 260 s.
14. *Kondratenko Yu. A.* Sistema hudozhestvennogo yazyka tanca: specifika, struktura i funkcionirovanie: Avtoref. diss. ... d-ra isk. Saransk, 2010. 37 s.
15. *Tarasova O. I.* Hudozhestvennoe vremya v prostranstve tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 1 (54). S. 150–157.
16. *Yan I.* Kalligrafiya: Iskusstvo, kotoroe menyaetsya vmeste so vremenem / per. V. I. Ozhogin // *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*. 2006. T. 5. Vyp. 4: Vostokovedenie. S. 126–128.
17. *Kasimova A. V., Dubynina O. M.* Iskusstvo kalligrafii – drevnee i novoe. Tvorchestvo Pokrasa Lampasa: izbrannye doklady 67-j universitet. nauch.-tekhn. konf. Tomsk.: TGASU, 2021. S. 419–425.
18. *Milovac Zh. V.* Priroda spontannosti: bytie i tanec // *Chelovek: obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*. 2020. № 4 (44). S. 141–153.
20. *Choj K'yung Suk.* Korejskaya horeografiya: kul'turnyj kontekst i opyt fenomenologicheskoy interpretacii tanceval'noj praktiki: avtoref. diss. ... kand. filos. nauk. SPb. 2010. 24 s.
21. *Ajlamaz'yan A. M.* Tanec i lichnost' // *Idei i idealy*. 2023. T. 15. № 1. Ch. 2. S. 406–426.
22. *Ajlamaz'yan A. M.* Strah krasoty // *Idei i idealy*. 2024. T. 16. № 3. Ch. 2. S. 366–381.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарасова О. И. – д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tarasova O. I. – Dr. Habil. (Philosophy), Ass. Prof.; ol.tar@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.02; 74

ОПЫТ РАБОТЫ НАД ВОЗОБНОВЛЕНИЕМ КОСТЮМОВ К БАЛЕТУ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ПОСТАНОВКЕ Л. ЛАВРОВСКОГО НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ (2023–2024)

Ногинова Т. К.¹

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

Статья представляет опыт личной научной рефлексии по поводу реализованного проекта возобновления костюмов к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского на сцене Большого театра России в 2023–2024 годах. Уникальность данного дискурса позволяет объединить методологические подходы для художественных и научных практик. В ходе работы над возобновлением костюмов были использованы биографический, аналитический, герменевтический, сравнительно-описательный, иконографический методы, а также метод моделирования. Сделан вывод о важности и необходимости описательно-аналитических процедур по итогам участия в художественных проектах для обобщения опыта и применения полученных выводов в научно-исследовательской, педагогической и прикладной сферах деятельности.

Ключевые слова: балет, визуальное решение балетного спектакля, «Ромео и Джульетта», сценография, балетный костюм, Леонид Лавровский, Михаил Лавровский.

EXPERIENCE WORKING ON THE RENEWAL OF COSTUMES FOR THE
BALLET *ROMEO AND JULIET* STAGED BY L. LAVROVSKY IN THE BOLSHOI
THEATER OF RUSSIA (2023/24)

Noginova T. K.¹

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

The article presents the experience of personal scientific reflection on the implemented project of resuming costumes for the ballet *Romeo and Juliet* staged by L. Lavrovsky on the stage of the Bolshoi Theater of Russia in the 2023/24 time window. The uniqueness of this discourse makes it possible to combine methodological approaches for artistic and scientific practices. Biographical, analytical,

hermeneutic, comparative descriptive, iconographic, and modeling methods were used in the course of work on the restoration of costumes. The conclusion is made about the importance and necessity of descriptive and analytical procedures based on the results of participation in art projects in order to summarize the experience and apply the findings in research, pedagogical and applied fields of activity.

Keywords: ballet, visual solution of a ballet performance, *Romeo and Juliet*, set design, ballet costume, Leonid Lavrovsky, Mikhail Lavrovsky.

Идея опубликовать статью о работе над костюмами для балета «Ромео и Джульетта» (далее – «РиДж»)¹ в хореографии Леонида Лавровского для Большого театра появилась, когда все работы над спектаклем были завершены, премьеры, второй и третий блоки спектакля прошли, а полученный опыт потребовал систематизации. Вторая задача логически вытекает из первой, основной. Это суммирование информации и анализ того, чем возобновление костюмов для «РиДж» отличалось от предыдущих реконструкций, произведенных автором в качестве художника по костюмам, а именно: «Бахчисарайского фонтана» художника Валентины Ходасевич в хореографии Р. Захарова на сцене Мариинского театра (1996), «Баядерки» художника Евгения Пономарева в хореографии М. Петипа в редакции В. Пономарева, В. Чабукиани и А. Мирошниченко в Пермском театре оперы и балета (2018), «Барышни и хулигана» художника Гордона в хореографии К. Боярского на сцене Самарского академического театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича (2023).

Поскольку основная тема исследования связана с феноменом визуального решения балетного спектакля [1], рефлексия по поводу такого значимого и знакового проекта представляется полезной для широкого круга специалистов (как теоретиков, так и практиков), причастных к деятельности в области реконструкции / реставрации балетных постановок. Такой дискурс актуален в настоящий момент, так как все чаще хореографы обращаются к реконструкциям балетов XIX – первой половины XX века, желая перенести на сцену не только хореографию, но и визуальное решение спектакля в целом. Это первое исследование, суммирующее практические знания, накопленные автором в ходе решения задач реконструкции театральных костюмов по балетам 1800–1958 годов.

В ходе разработки проекта восстановления костюмов к «РиДж» был применен комплекс методов: *описательно-аналитический*, с использованием уже известных фактов, *иконографический*, благодаря которому были сделаны выводы о визуальных источниках вдохновения художника П. Вильямса, также положенных в основу создания комплекта наших рабочих эскизов, и *метод моделирования*, основанный на конкретном опыте создания костюмов в условиях производственных мастерских Большого театра России.

¹ «РиДж» – это аббревиатура названия балета «Ромео и Джульетта», используемая в технических документах Большого театра.

Команда проекта по возобновлению костюмов

Премьера возобновленного балета «Ромео и Джульетта» композитора Сергея Прокофьева на либретто Сергея Радлова², Адриана Пиотровского³, Сергея Прокофьева и Леонида Лавровского по пьесе Уильяма Шекспира состоялась на сцене Большого театра России 4 апреля 2024 года. Хореограф возобновления – Михаил Лавровский⁴. Ассистенты хореографа – Инна Петрова⁵, Александр Ветров⁶, Виктор Барыкин⁷, Анна Антропова⁸ и Карен Ионесян⁹, художник возобновления декораций по эскизам П. Вильямса – Сергей Грачев¹⁰, художник по свету – Дамир Исмагилов¹¹.

Источниковая база проекта по возобновлению костюмов

Любая реконструкционная работа начинается со сбора материала. В данном случае это эскизы, фотографии сцен и исполнителей первой постановки, костюмы, аксессуары и головные уборы, сохранившиеся в музейных фондах и гардеробах театра времен первой постановки и последующих возобновлений, а также кино- и видеоматериалы.

Для начала работы над эскизным материалом было необходимо получить все существующие оригинальные эскизы автора (Петра Вильямса), созданные для этого балета. Источники: коллекции Музея Большого театра России и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства,

² Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) – театральный режиссер, драматург, переводчик, теоретик и историк театра, педагог, соавтор либретто балета «Ромео и Джульетта».

³ Пиотровский Адриан Иванович (1898–1937) – филолог-классик, литературовед, театральный критик, киновед, переводчик с латыни и древнегреческого, автор пьес, сценариев для кинофильмов, историк Античной литературы.

⁴ Лавровский Михаил Леонидович (р. 1941) – советский и российский артист балета, балетмейстер, хореограф, балетный педагог, актер. Народный артист СССР (1976). Лауреат Ленинской (1970) и Государственной премий СССР (1977).

⁵ Инна Петрова (р. 1966) – заслуженная артистка России, балерина, педагог-репетитор Большого театра.

⁶ Ветров Александр Николаевич (р. 1961) – заслуженный артист РСФСР, народный артист России, артист балета, балетмейстер, педагог.

⁷ Барыкин Виктор Николаевич (р. 1954) – заслуженный артист РСФСР, артист балета, педагог Большого театра.

⁸ Антропова Анна Ивановна (1974) – артистка балета Большого театра, балетмейстер-репетитор балетной труппы Большого театра.

⁹ Карен Ионесян (р. 1986) – солист Мариинского театра, педагог-репетитор Большого театра.

¹⁰ Грачев Сергей Вергильевич (р. 1966) – художник-технолог, заведующий Художественно-постановочной частью Мариинского театра, художник по возобновлению декораций Большого театра, сценограф.

¹¹ Исмагилов Дамир Гибадрахманович (1959) – главный художник по свету Московского художественного театра им. А. П. Чехова, Большого театра, профессор Школы-студии Московского академического художественного театра. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2002), Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2008).

сайт ГОСКАТАЛОГ.РФ¹² [2], рабочие материалы художественно-костюмерной службы Большого театра. С сожалением необходимо добавить, что архив Мариинского театра, в котором хранятся эскизы Петра Вильямса для версии «Ромео и Джульетта» Кировского театра, остается недоступным для исследователей по настоящий момент.

Перечислим доступные материалы в приоритетном порядке.

В *Музее Большого театра России* хранятся *три холста* с изображением тридцати одной фигуры в костюмах в исполнении автора.

✓ Холст № 1: номер в Госкаталоге: 19667879, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-371. Горизонтальная композиция. Слева направо изображены паж Париса, три танцовщицы народного танца из второго акта, мужская фигура в зеленом плаще (не идентифицирована), три мужские фигуры (танцовщики народного танца из второго акта (?));

✓ Холст № 2: номер в Госкаталоге: 19667863, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-372. Горизонтальная композиция. Слева направо изображены три фигуры продажных женщин проходки с Тибальдом, пять женских фигур миманс «Торговки и горожанки второго акта»;

✓ Холст № 3: номер в Госкаталоге: 18142646, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-229. Двухъярусная горизонтальная композиция. Слева направо – верхний ряд – восемь мужских фигур из первой сцены первого акта «Город просыпается», нижний ряд – два эскиза шутов из второго акта, акробат из второго акта, Синьор Капулетти на балу, Тибальд на балу, синьор Монтекки (первый акт), Рыцарь (проходка перед балом).

Работа с оригинальными эскизами, безусловно, является приоритетной. К сожалению, в нашем распоряжении были только эти три холста (тридцать одна фигура для незначительной части персонажей, кордебалета и миманса). Монтировочная опись костюмов балета включает в себя двести семьдесят шесть персонажей. Очевидно, что, имея только 11% оригинальных эскизов, изготовить полный аутентичный комплект костюмов невозможно. Тем не менее эти материалы дали достаточно информации по цвету и силуэту костюма.

Также в музее Большого театра хранятся женские костюмы и головные уборы постановки (возобновления 1995 года) для Джульетты, дам на балу, народа на площади из второго акта и др. При осмотре этих костюмов были выявлены костюмы (дам на балу) и детали раннего происхождения, возможно, 1946–1953 годов производства. Елена Меркурова, художник-технолог по костюмам Большого театра подтвердила, что во время возобновления 1995 году были взяты костюмы 1946 года, сохраненные по одному из каждой группы. По ним были

¹² Госкаталог (Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации) – регулярно обновляющаяся, единственная в РФ электронная база данных, содержащая основные сведения о каждом музейном предмете и каждой музейной коллекции, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, объединяющего все государственные музеи Российской Федерации.

сделаны копии. Следует добавить, что благодаря полученным образцам 1946 года мы имели возможность проанализировать принцип ковровой росписи костюмов знати на балу.

В художественно-костюмерной службе Большого театра¹³ хранятся карты цветов¹⁴ возобновления 1995 года – листы ватмана формата А1 с таблицей элементов костюма и выкрасками (кусочками ткани нужного цвета, в который должны быть окрашены ткани костюма). Карта цвета – важнейший документ в производстве костюмов Большого театра. Именно эти карты цвета помогли определить цветовую гамму спектакля. Там же хранятся бухгалтерские документы 1996 года о принятии на баланс костюмов, изготовленных для премьеры 1995 года. Эти документы позволили проанализировать комплектность костюмов.

Также среди документов предыдущего возобновления были представлены черно-белые ксерокопии некоторых эскизов костюмов (сорок четыре шт.) для постановки «Ридж» Кировского театра. Эти материалы помогли определить силуэты (объем костюма, длину, ширину изделий).

В мужском гардеробе Большого театра сохранились некоторые костюмы солистов, корифеев и кордебалета 1995 года, изготовленные в минималистичном ключе из простейших тканей (вспомним, что в это время Российская Федерация переживала не лучшие времена в экономике, поэтому ансамбль костюмов решен на «санитарном» минимуме кроя и отделки). Тем не менее подбор тканей для костюмов во многом совпадал с выбором 1946 года, что облегчало работу с подбором тканей в возобновлении 2024 года.

Музеем Большого театра также были предоставлены фотоматериалы 1946–1996 годов и видеозапись спектакля 1995 года. Эти материалы помогли определить детали отделки, париков, мотивы рисунков для росписи тканей, а также количество кордебалета и миманса в спектакле¹⁵.

Нельзя умалять информационной важности существующих материалов в открытом доступе через интернет-ресурсы: фильма «Большой концерт» (режиссер Вера Строева) 1951 года со сценой бала в доме Капулетти с участием Галины Улановой и Михаила Габовича (в фильме использованы костюмы из балета «Ридж»), фильма Лео Арнштама¹⁶ «Ромео и Джульетта» 1954 года (с использо-

¹³ Художественно-костюмерная служба (далее – ХКС) Большого театра включает в себя производственный (пошивочный цех, отделочное производство, цех головных уборов, красильное, обувное производство) и эксплуатационный отделы (для мужского и женского гардероба).

¹⁴ Карты цвета – производственные документы ХКС Большого театра России. Самые ранние карты цвета, хранящиеся в костюмерной службе, датируются 1930-ми годами.

¹⁵ На «густонаселенность» спектакля влияло присутствие важных государственных гостей в зале. Состав миманса могли увеличить на 20%, например, во время визита Шарля де Голля 22 июня 1966 года.

¹⁶ Арнштам Лео (Лев) Оскарович (1905–1979) советский кинорежиссер и сценарист. Народный артист РСФСР (1969). Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1947).

ванием костюмов одноименного балета Большого театра по эскизам Петра Вильямса), а также записи балета «Ромео и Джульетта» 1974 года с Екатериной Максимовой и Владимиром Васильевым. Эти фильмы, скорее, важны как справочный материал, так как цвет в костюмах сильно искажен качеством, фильтрами и последующей обработкой киноплёнки.

Следующим по важности для нашей работы был комплект зарисовок на бумаге художника А. А. Шмидта¹⁷, хранящийся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

✓ Лист № 1: номер в Госкаталоге: 40204040, номер по КП (ГИК): СПбГМТМИ ГИК 5721/3, размер 19х13 см. В верхней половине листа – три схематичные женские фигуры карандашом, в нижней половине листа – мужская и две женские цветные танцующие фигуры в костюмах эпохи Возрождения – дамы и рыцарь на балу.

✓ Лист № 2: номер в Госкаталоге: 40204048, номер по КП (ГИК): СПбГМТМИ ГИК 5721/2. Фигуры семи персонажей в танцевальных позах в цвете. В левом верхнем углу – три женские фигуры в белых платьях (подруги Джульетты на балу), остальное поле листа занимают мужские и женские фигуры в танце с бубном (народном танце на площади во втором действии).

✓ Лист № 3: номер в Госкаталоге: 40204062, номер по КП (ГИК): СПбГМТМИ ГИК 5721/5. Пять цветных фигур персонажей балета: в левом верхнем углу – Тибальт, правый верхний угол – Ромео в маске перед балом, в нижнем ряду – Джульетта и Парис на балу, Меркуцио на балу в маске.

✓ Лист № 4: номер в Госкаталоге: 40204064, номер по КП (ГИК): СПбГМТМИ ГИК 5721/4. На листе шесть персонажей балета в верхней половине листа: Ромео и Джульетта – в мизансцене финала, рядом – подруга Джульетты в зеленом платье с рисунком, в нижней половине листа – две схематичные фигуры и Трубадур в цвете.

✓ Лист № 5: номер в Госкаталоге: 40204080, номер по КП (ГИК): СПбГМТМИ ГИК 5721/1. В верхней половине листа – два шута, в нижней половине листа – две танцующие пары (Джульетта в белом платье с Ромео и Джульетта в розовом платье с Парисом).

Эти наброски были сделаны во время репетиций балета перед ленинградской премьерой 1940-го и демонстрируют разницу в версиях Кировского и Большого театров в композиционном решении костюмов художника П. Вильямса, а также дают представление о чистоте и яркости цвета в костюмах 1940 года.

Принято противопоставлять, ссылаясь на высказывание балетмейстера Л. М. Лавровского, ленинградскую постановку 1940 года и московскую постановку 1946 года [3, с. 70]. Последняя не являлась «механическим перенесением постановки Ленинградского театра им. С. М. Кирова» [4], но сказать, что любые связи между этими постановками отсутствуют, тоже невозможно. Говоря о

¹⁷ Шмидт Адам Адамович (1921–2011) – театральный художник, рисовальщик, искусный скульптор, живописец.

постановке Большого театра, надо иметь в виду, что годы, отделяющие ее от первой ленинградской постановки, были годами войны, что не могло не сказаться на понимании категории трагического [5 с. 27] и не отразиться в цветовой палитре спектакля.

И, конечно, нельзя не упомянуть о литературе: из книги Л. М. Лавровского «Документы. Статьи. Воспоминания» [6] были почерпнуты знания о том, где искал вдохновения хореограф, о работе над балетом «РиДж». В книге «Ленинградский государственный ордена Ленина Театр оперы и балета имени Кирова» (1940) [7] и в газетной статье, посвященной Сергею Прокофьеву [8], опубликованы шесть цветных иллюстраций среднего полиграфического качества эскизов костюмов из архива Кировского театра: «Сверстницы Джульетты», «Синьора Капулетти», «Меркуцио на балу», «Герцог Вероны», «Парис» и «Тибальд». Эти материалы позволили пролить свет на некоторые изменения, сделанные в 1940 году в ходе изготовления костюмов по эскизам комплекта театра Кирова, пример: эскиз № 16Ж «Сверстницы Джульетты» (илл. 1¹⁸ на с. 92).

Помимо пометок с фамилиями исполнительниц, в иллюстрации есть указания автора изготавливать костюм цветом «по эскизу» для 1-го и 2-го составов сверстниц кордебалета, а также: «1-й белый ЗАМЕНИТЬ бледно-салатным». Это значит, что уже во время выпуска спектакля в 1940 году сольная сверстница была в платье салатного цвета, такого же, как и Джульетта в сцене «Комната Джульетты 1-го акта»¹⁹.

¹⁸ В книге атрибутирован неверно, как «эскиз костюма Джульетты».

¹⁹ Было много споров между репетиторами и исполнительницами партии Джульетты о том, какого цвета должно быть платье на балу, т. к. зеленое платье из сцены «Комната Джульетты» невыигрышно смотрится среди очень светлых костюмов сверстниц кордебалета. В связи с пометкой на эскизе возникает вопрос: «В сцене Бала Джульетта и сольная сверстница обе исполнительницы были в платьях светло-салатного цвета или Джульетта успевала переодеваться в белое платье?» В фильме Лео Арнштама Джульетта–Уланова на балу танцует в зеленом платье. В возобновлении 2024 года часть солисток, исполнявших роль Джульетты, переодеваются в белое платье. В этом случае сверстница танцует в зеленом. Но если Джульетта по решению артистки остается в зеленом, опираясь на теорию герба зеленого цвета дома Капулетти (что подтверждают костюмы Синьора Капулетти и Тибальда), то сольная сверстница танцует в белом платье по представленному выше эскизу Вильямса.

Композиционные решения костюма Петром Вильямсом

Как видим на примерах перечисленных выше источников, комплект эскизов костюмов нельзя было назвать полным. Для восстановления лакун нужно было найти референсы, которыми пользовался Петр Вильямс²⁰, и здесь мы вступаем на территорию *terra incognita*.

Начинать разговор о «большом противопоставлении» тяжелых средневековых костюмов знати сцены Бала и легких шифоновых платьев Джульетты и ее сверстниц, словно спустившихся с фресок Гирландайо, мы не станем: это режиссерский ход, прекрасно реализованный постановщиками. Идея противопоставления косного предметного Проторенессанса (Средневековья) миру классического Возрождения была взята из фресок вышеупомянутого Доменико Гирландайо, где статичные процессии дам и кавалеров словно замерли, глядя на нас и не обращая ни малейшего внимания на несущихся по хозяйственным делам служанок с цветами/фруктами/подносами²¹ и молоденьких подружек в развевающихся складках платьев и волнах волос.

После изучения эскизов декораций П. Вильямса к «Ридж» (полный комплект оцифрованных эскизов декораций покартинно был предоставлен музеем Большого театра) и двух полных записей балета на сцене Большого театра 1974 и 1995 годов стало понятно, что Верона Вильямса вольно сочетает разнородные элементы Ренессанса: на площади виден купол флорентийской Санта-Мария дель Фьоре, в эскизах костюмов рисунки ткани вторят работам Карла Кривелли²², позы персонажей заимствованы у Фра Филиппо Липпи²³, Гирландайо²⁴,

²⁰ Петр Владимирович Вильямс (1902–1947) – советский живописец, график, сценограф и театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), лауреат трех Сталинских премий первой степени (1943, 1946, 1947). Родился в Москве в семье ученого-технолога В. Р. Вильямса (1872–1957), сына Роберта Вильямса, американского инженера-мостовика, приглашенного на работу в Россию в 1852 г. и навсегда оставшегося в ней. С 1909 г. посещал школу-студию В. Н. Мешкова. В 1918 году короткое время был студентом медицинского факультета МГУ. С 1919 по 1924 г. учился во ВХУТЕМАСе у таких мастеров, как В. В. Кандинский, И. И. Машков, К. А. Коровин, П. П. Кончаловский, Д. П. Штеренберг. В 1922 г. принимал участие в создании экспериментального Музея живописной культуры. С 1922 по 1924 г. входил в группу «конкретивистов», стоящую у истоков Общества художников-станковистов (ОСТ/ОХСТ, 1925–1931). Профессор Московского института прикладного и декоративного искусства (1947). С 1929 года работал в качестве театрального художника. С 1941-го – главный художник ГАБТ, где создал эмоциональное, стилистически цельное оформление спектаклей [9; 12; 13].

²¹ См.: фреску капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции «Рождество Иоанна Крестителя» (1485–1490), фигуру служанки в голубом.

²² Карло Кривелли (1430/1435?, Венеция – 1495), Пичено Марке живописец раннего итальянского Возрождения периода кватроченто венецианской школы.

²³ Фра Филиппо Липпи (1406, Флоренция, Тоскана – 1469, Сполето, Перуджа) – итальянский живописец раннего Возрождения.

²⁴ Доменико Гирландайо (1448–1494) – один из ведущих флорентийских художников периода кватроченто.

Беноцци Гоццолли²⁵, Доменико Венециано²⁶. Художник щедрой рукой, несмотря на временные рамки XIII века, заданные Шекспиром в его тексте, выкладывает перед нами образы кватроченто, классического Возрождения и даже барокко из Тосканы, Венеции, Флоренции и (!) Неаполя.

Ответ на вопрос, где П. Вильямс искал вдохновение, частично дает Анна Семеновна Вильямс (жена художника): «Поначалу Вильямс боялся предстоящей работы. И, кажется, больше всего он боялся, что балетмейстер решит одевать шекспировских героев в балетные пачки. Но опасения были напрасны. Молодой балетмейстер оказался чутким художником с тонким вкусом. Он с жадностью набрасывался на все предложения Петра Владимировича. Они часами пропадали в музеях в поисках единственно верного, с их точки зрения, решения» [6, с. 268–269]. Это происходило в 1939 году. Но важно помнить, что поисковый материал²⁷ был получен Петром Вильямсом еще в 1928 году во время трехмесячной командировки от Наркомпроса в Германию и Италию, куда он был направлен с Николаем Куприяновым и Юрием Пименовым, членами ОСТА. Во время заграничной поездки Вильямс проявил поистине «остовский интерес ко всему необычному, экзотическому» [5, с. 15]. Подтверждение тому – его путевые блокноты²⁸.

Материал был собран хаотично, по мере посещения тех или иных городов, музеев, палаццо и вилл без всякого повода или прицела на скорую работу в театре²⁹. Возможно, будущие исследователи этого путешествия смогут восстановить дорожную карту Италии трех членов общества станковистов, основываясь на сравнении эскизов костюмов к балету «Ромео и Джульетта». Документов, подтверждающих посещение тех или иных музеев, архитектурных памятников или городов, в нашем распоряжении не было, но одна догадка позволила понять, как именно родился такой разнородный ансамбль костюмов. Среди чернобелых ксероксов эскизов костюмов был рисунок нищего мальчика в лохмотьях (эскиз № 45). Его поза и композиция костюма не оставляли в покое: где-то нам уже встречалась эта фигура. Каково же было наше удивление, когда, рассматривая поисковый материал, собранный к этому балету, мы обратили внимание на фрагмент фрески «Март» (илл. 2; 3 на с.93) Франческо дель Косса³⁰ в Palazzo

²⁵ Беноцци Гоццолли (настоящее имя Беноццо ди Лезе ди Сандро) 1420, Скандиччи, Тоскана – 1497, Пистоя, Тоскана) – итальянский художник, живописец и скульптор периода кватроченто, мастер фресковых росписей, представитель флорентийской школы живописи.

²⁶ Доменико Венециано (1410, Венеция – 1461, Флоренция) – итальянский художник, один из основателей флорентийской школы живописи.

²⁷ Поисковый материал – изображения фресок, картин, наброски.

²⁸ Путевые блокноты П. Вильямса хранятся в ЦГАЛИ (ныне – РГАЛИ).

²⁹ П. Вильямс начал работать в театре в 1929 г., принимал участие в постановке пьесы М. Уоткинса «Реклама» во МХАТе до работы над «Ромео и Джульеттой».

³⁰ Франческо дель Косса (ок. 1436, Феррара – 1478, Болонья) – итальянский художник эпохи Ренессанса.

Schifanoia, Феррара 1470 года, где все: поза, ракурс, костюм, застежка, отвороты и даже веревка на талии – копировало работу дель Косса.

Другая догадка касалась эскиза женщины на площади из первого и второго актов. В основе эскиза Вильямса лежит изображение группы посетительниц, присутствующее на фреске Доменико Гирландайо «Рождество Святого Иоанна Крестителя» в часовне Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции. Здесь Вильямс из двух фигур оригинала складывает одну: левую половинку – из левой фигуры, правую – из правой (илл. 4; 5 на с. 93).

Далее предлагаем всмотреться в эскиз костюма Тибальта. Многочастные трико этого персонажа становятся притчей во языцех и камнем преткновения во всех постановках «РиДж» по мотивам Вильямса. Квинтэссенция неповоротливой, конфликтной идеологии позднего Средневековья, скандалист и задира Тибальт, благодаря кисти Вильямса, приобретает черты персонажей с фресок Луки Синьорелли Большого монастыря аббатства Монте-Оливето-Маджоре в Тоскане (илл. 6; 7 на с. 93).

Все эти параллели между оригиналами и эскизами П. Вильямса позволили прийти к выводу о случайном, ситуативном, технологическом упрощении в изготовлении костюмов постановки 1946 года и решить крой, отделку и роспись костюмов для постановки 2024 года более аутентично, основываясь на современных знаниях об изготовлении костюмов эпохи Возрождения.

Цветовые решения костюмов

Отдельно стоит сказать о цветовом решении ансамбля костюмов. В современном понимании цветовое единство групп костюмов или гамма спектакля как таковая у Вильямса, как ни странно, отсутствуют. На сцене мы видим все цвета спектра, доступные автору в 1946 году. Их объединяет воздушная линза зеркала сцены и отсутствие тканей, окрашенных дисперсными и кислотными³¹ красителями (*Auramine O*, *Rhodamine*, *Methylene*), которые обычно пагубно отражаются на едином цветовом решении костюмов (вспомним цветовые удары Вирсаладзе в «Спящей красавице» в Большом театре родамином в решении плаща принца Дезире).

Попробуем ответить на возникающий вопрос: «А как же живописный прием Вильямса Великолепного, который он успешно использовал в театре?» цитатами из рассуждений самого художника. «К театру, – писал Вильямс, – меня влечет возможность сделать ту же живопись, но другими средствами, возможность выразить свои живописные стремления не краской на холсте, а живыми людьми в трехмерном пространстве; в театре и люди, и пространство живописны» [10]. «Декорации должны представлять собой станковые картины в рамах, являющиеся живописным фоном для артистов, изображающих ожившие, наделенные всеми человеческими страстями персонажи тех же картин. Это отнюдь не

³¹ Дисперсный и кислотный красители – синтетические красители, используемые в театре с 1970-х годов.

означает, что мы стремимся к механическому перенесению старых застывших форм, но стилевой стержень для своих композиций мы берем из подлинной итальянской живописи эпохи Раннего Возрождения. Изображение природы, например, сделано нами так, как видели ее глаза старых мастеров. Также и костюмы и даже движения, позы артистов показывают как бы оживших персонажей итальянских картин. Для того чтобы еще больше подчеркнуть единство актера и оформления, в ряде случаев введены панно, фрески, изображающие некоторые события, скажем, мифологические (в сцене бала – панно «Торжество Венеры»), причем и в панно, и на сцене фигуры сделаны в едином почерке. Общий характер гримов и париков тоже подчинен определенным стилистическим образцам: Джульетта, например, типаж женщин Боттичелли, целому ряду персонажей придается сходство с портретами людей, изображенных художниками того времени» [11]. Т.е., отталкиваясь от текста интервью Вильямса, хранящегося в архиве Большого театра [11], можно не только подтвердить источники для эскизов костюмов, но и сделать вывод, что, используя точные цвета живописи итальянского Ренессанса, Вильямс создает цветовой полотно спектакля, не опасаясь сочетать фиолетовое с зеленым, красное с нежно-голубым и т. д. Особенно это видно в костюмах аристократов (рыцарей, дам на балу, друзей Тибальта и солистов).

Большие народные группы, решенные открытыми цветами в Кировском театре, в 1946 году для Большого театра были решены более тонко: открытый кадмий желтый сменился на неаполитанскую желтую, красный – на терракоту и т. д. Об этом было написано выше.

Итак, разнородность исторического костюма в балете была обусловлена очень пристальным вниманием создателей к характеристикам персонажей и интуитивным подбором исходного материала. Основной визуальный конфликт (противопоставление статичного средневекового костюма одеждам классического Возрождения) был заимствован с фресок Доменико Гирландайо. Цвет в спектакле не является объединяющим приемом; он, скорее, рассказывает о персонажах, стараясь подчеркнуть их индивидуальность и положение в социуме спектакля.

Физические и технические аспекты: антропометрия Танцующего Тела и технологии изготовления костюма 1946 и 2024 годов

Небольшой абзац необходимо посвятить разнице эталона танцующего тела 1940–1946 годов и тела 2020-х. Композиция костюма с учетом тел танцовщиков 1940-х годов не вызывала у автора ни малейшего затруднения. П. Вильямс рисовал эскизы костюмов на своих современников. Фотографий, предоставленных архивом Большого театра для сравнения фигур исполнителей балета 1940–1946 годов и 2024-го более чем достаточно (илл. 8; 9; 10 на с. 94).

Задача реконструкции балета поставила перед автором серьезную проблему компоновки костюма на современные тела танцовщиков, которые суше, выше и имеют более выпуклый мышечный корсет. Это диктует новые правила кроя,

объема ткани и компоновки орнамента.

В следующей части статьи необходимо обсудить разницу в тканях, окрашивании, крое, росписи ткани с разницей в без малого 80 лет.

Объемы тканевого рынка для театра в послевоенные годы в нашей стране были весьма скудными. Не удивительно, что многие костюмы миманса, сценического оркестра и народа в кордебалете были взяты из подбора (весьма распространенная практика при отсутствии возможности изготовления). Тем не менее базовый выбор тканей (х/б бязь и сатин, диагональ и тик, х/б бархат, байка и фланель, шерсть-флагтух³², школьная, платочная, а также узбекский шелк: шифон, крепдешин, фуляр) был доступен для изготовления костюмов солистов, деми-солистов и кордебалета. Сейчас ткани 100% натуральные редко используются в театре. Выбор текстур и волокон значительно больше. Многие ткани приобретаются уже промышленно окрашенными, в отличие от ассортимента белых и небеленых тканей 1940-х.

Окраска производилась и чаще всего производится в мастерских театра. Важно помнить, что палитра прямых синтетических красителей предвоенной поры в наши дни пополнилась кислотными и дисперсными красителями, что дает практически неограниченные возможности окрашивания натуральных и синтетических тканей. При очевидных плюсах есть опасные минусы работы с современными красителями: воздушная линза зеркала сцены и световое оборудование удерживали все цвета костюмов 1946 года в едином «мягко-контрастном» ключе, в 2024 же году возникла проблема цветовых вспышек, которые «рвали» общее цветовое решение спектакля именно из-за яркости современных красителей, особенно красной части спектра. С этим пришлось справляться, добавляя в крашение «серую воду» – небольшой процент черного красителя, гасившего яркость и чистоту основного цвета. Также после первого выхода на сцену под театральный свет многие костюмы дополнительно продувались и прописывались цехом росписи костюмов для того, чтобы еще «посадить» цвет в общую цветовую ткань спектакля. Самыми проблемными цветами под современными софитами (особенно «водящими») оказались красные и белые ткани. Даже «театральный» белый цвет (цвет «слоновая кость» в быту) под водящими солистов световыми приборами становится ярко-белым (мощности свечения и спектр свечения современных ламп требует дополнительной корректировки цвета костюма).

Как уже говорилось, понимание источников вдохновения Вильямса дало возможность использовать исторический крой для изготовления народных и аристократических костюмов (для персонажей косного средневекового миропредставления). Для героев юных, олицетворяющих на сцене Любовь, в постановке 1946 года Вильямс использовал косой крой. Если мы посмотрим на платье Джульетты, созданное для Галины Улановой и хранящееся в Санкт-

³² Флагтух – шерстяная ткань полотняного переплетения из тонкой камвольной (гребенной) пряжи, неплотно сотканная. С 1980 года снята с производства.

Петербургском театральном музее, и сравним с платьями Улановой из музея Большого театра, то обнаружим, что платье для премьеры 1940 года Кировского театра было скроено по прямой из шести частей силуэтом годе. Платья 1946 года скроены по косой, что дает костюму особую пластичность и текучесть. Здесь становится понятно, что закройщики Большого театра опробовали модный³³ крой по косой для солистки и затем для исполнительниц-корифеек (Сверстницы).

В завершение поговорим о росписи ткани. Ковровая роспись костюмов рыцарей и дам на балу появилась в этом балете благодаря внимательному изучению живописи Карло и Витторио Кривелли, Беноццо Гоццолли – мастеров итальянского Возрождения XV века. Роспись выполнена бронзовым и серебряным акриловым порошком по образцам рисунков для тканей итальянского Возрождения. Роспись выполнялась по х/б бархату и вискозному бархату, что позволило сделать роспись с эффектом объема. Важно добавить, что костюмы 1946 года расписывались в крое, а не в ткани, что позволило сэкономить на площади росписи, а также сделать коррекцию рисунка, исходя из разницы объемов в бедрах и подоле.

Подводя итоги, отметим, что рефлексия по поводу собственной работы над таким крупным художественным проектом, как возобновление костюмов к балету на сцене Большого театра, открывает новые горизонты в исследовании феномена визуального решения балетного спектакля. Синергия научно-исследовательской, аналитической и практической деятельности создает новый спектр смыслов и ценностей как в собственно театрально-постановочной, так и в образовательной и искусствоведческой сферах.

ПРИЛОЖЕНИЯ. Иллюстрации к статье

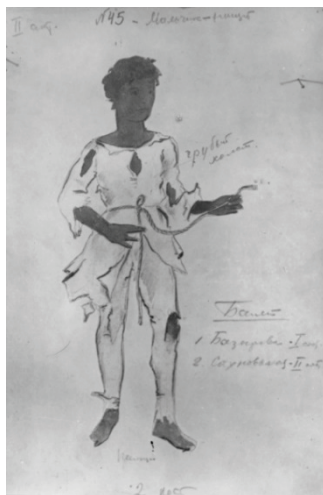


Илл. 1. Эскиз костюма сверстниц Джульетты.
Петр Вильямс, 1939–1940 гг.

³³ В крое по косой нити основы лежат под углом 45°. Ткань становится гибкой и тянущейся. Крой по косой обеспечивает особый силуэт прилегания: мягко подчеркивает все изгибы тела, сохраняя при этом полную свободу движений и максимальный комфорт. Особенно популярным косой крой становится в Европе с 1935 года. В СССР он появляется после Второй мировой войны.



Илл. 2. Франческо дель Косса
фрагмент фрески «Март»
в Palazzo Schifanoia, Феррара
1470 года



Илл. 3. «Нищий мальчик» (ч/б
ксерокс эскиза,
1939–1940).
П. Вильямс



Илл. 4. «Рождество
Святого Иоанна
Крестителя» (фрагмент
фрески, 1485–1490).
Д. Гирландайо



Илл. 5. «Женщины
на площади» (ч/б
ксерокопия эскиза,
1939–1940).
П. Вильямс



Илл. 6. Франческо дель Косса
фрагмент фрески «Март»
в Palazzo Schifanoia, Феррара
1470 года



Илл. 7. «Нищий мальчик» (ч/б
ксерокс эскиза, 1939–1940).
П. Вильямс



Илл. 9. Светлана Захарова,
Артемий Беляков.
Фото Д. Юсупова



Илл. 8. Галина Уланова,
Юрий Жданов.
Фото Д. Юсупова



Илл. 10. Елизавета Кокорева,
Даниил Потапцев.
Фото Д. Юсупова

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э., Ногинова Т. К. Визуальное решение балетного спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4(93). С. 115–129.
2. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 12.12.2023).
3. Сыркина Ф. Я. Петр Владимирович Вильямс. М.: Сов. художник, 1953. 138 с.
4. «Ромео и Джульетта». Премьера балета С. Прокофьева в Большом театре // «Вечерняя Москва». 1946. 28 дек.
5. Сидоров А. Ю. Петр Вильямс. Живопись, сценография. М.: Сов. художник, 1980. 136 с.
6. Лавровский Леонид Михайлович. Документы. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1983. 424 с.
7. Ленинградский государственный ордена Ленина Театр оперы и балета имени Кирова / ред. Ф. П. Бондаренко. Л.: Гос. академ. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1940. 228 с.
8. Друскин М. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 3. С. 10–19.
9. Художники театра о своем творчестве / сост.: Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон и др. М.: Сов. художник, 1973. 423 с.
10. Вильямс Петр Владимирович. Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. URL: <https://babichevcollection.com/vilyams-pyotr-vladimirovich> (дата обращения: 17.10.2024).
11. Петр Вильямс о работе над «Ромео и Джульетта» // «Советский артист». 1946. 18 июня.

REFERENCES

1. *Drobysheva E. E., Noginova T. K.* Visual solution of a ballet performance // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2024. No. 4(93). pp. 115-129.
2. The State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation [Electronic resource]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (date of request: 12/12/2023).
3. *Syrkina F. Ya.* Peter Vladimirovich Williams. Moscow: Soviet Artist, 1953. 138 p.
4. "Romeo and Juliet". Premiere of S. Prokofiev's ballet at the Bolshoi Theatre // "Evening Moscow". 1946. December 28.
5. *Sidorov A. Y.* Peter Williams. Painting, set design. Moscow: Soviet Artist, 1980. 136 p.
6. Leonid Mikhailovich Lavrovsky. Documents. Articles. Memoirs. Moscow: Publishing House of the WTO, 1983. 424 p.
7. Leningrad State Order of Lenin Kirov Opera and Ballet Theater / ed. by F. P. Bondarenko. L.: State Academy of Sciences. Kirov Opera and Ballet Theatre, 1940. 228 p.
8. *Druskin M.* Ballet "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev // Soviet music. 1940. No. 3. P. 10–19.

9. Theater artists about their work / comp.: F. Y. Syrkina, B. G. Knoblok, A. G. Movshenson, and others. Moscow: Soviet Artist, 1973. 423 p.
10. Williams Peter Vladimirovich. Modernism without a manifesto. Collection of Roman Babichev. URL: <https://babichevcollection.com/vilyams-pyotr-vladimirovich> (date of access of the request: 17. 10.2024).
11. Peter Williams on his work on "Romeo and Juliet" // The Soviet Artist. 1946. June 18.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ногинова Т. К. – аспирант, nota97@mail.ru
ORCID: 0009-0007-9713-3270

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Noginova T. K. – Postgraduate Student, nota97@mail.ru
ORCID : 0009-0007-9713-3270

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792.8

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ» В РЕДАКЦИЯХ КИРИЛЛА МОЛЧАНОВА И ТАН ЦЗЯНЬПИНА

Фэн Хуа¹

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

Статья посвящается осмыслению особенностей оперной драматургии «Зори здесь тихие» на сюжет повести Б. Васильева. Выполненный анализ редакций Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина обнаруживает два кардинально разных подхода к построению музыкально-сценического сочинения. Композиторская стратегия Молчанова вытекает из генезиса оперы, созданной на основе музыки к кинофильму. В сочинении проявляется устойчивое влияние кинематографической эстетики. Драматургическая структура в этом случае подчиняется логике кинематографического повествования с его монтажной техникой и принципами развития сюжета. Тан Цзяньпин обращается к традиционной номерной драматургии оперы. Каждый номер образует завершенную художественную единицу и вместе с тем часть целостной концепции. Целесообразность драматургических средств в сочинении русского и китайского композиторов продиктована их творческими абберациями.

Ключевые слова: Кирилл Молчанов, Тан Цзяньпин, опера, музыкальная драматургия, сценичность оперы, кинематографичность, монтажность, наплыв, эффект затемнения, номерная композиция.

FEATURES OF THE OPERA DRAMATURGY OF *THE DAWNS ARE QUIET HERE* IN THE KIRILL MOLCHANOV'S AND TAN JIANPING'S EDITIONS

Feng Hua¹

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

The article is devoted to the comprehension of the opera *The Dawns are Quiet Here* dramaturgy peculiarities based on the B. Vasiliev's novel. The analysis of Kirill Molchanov's and Tan Jianping's editions reveals two cardinally different approaches to the idea of the musical and stage work construction. Molchanov's compositional strategy derives from the genesis of the opera created on the basis of film music. The work displays a steady influence of cinematic aesthetics. In this case, the dramatur-

gical structure is subordinated to the logic of cinematic narrative considering its montage technique and principles of plot development. Tan Jianping turns to the traditional number dramaturgy of opera, thou. Each part forms the complete artistic piece without losing the whole system completeness. The appropriateness of dramaturgical features in the Russian and Chinese composers' creations is dictated by their creative aberrations.

Keywords: Kirill Molchanov, Tang Jianping. Opera, musical dramaturgy, scenic opera, cinematography, mon-tage, influx, blackout effect, number composition.

Вопросы оперной драматургии и сценичности спектакля, начиная от частных теоретических аспектов и до драматургических решений конкретных постановок, были и остаются в эпицентре исследовательского интереса на протяжении всего XX столетия. Как отмечает музыковед Ю. Н. Тюлин, сложившиеся «общие требования драматургии: контрастность в смене актов, картин, массовых и сольных сцен; разнообразие музыкальных форм, столь тщательно выработанных классическим наследием, – сольного пения..., ансамблей, хоров, а также оркестровых вступлений и интермедий, которые обрисовывают общую обстановку на сцене и даже самый характер движения артистов» [1, с. 5], обеспечивают воспринимаемость спектакля и зрительский интерес к нему. Учитывая значимость и чрезвычайную сложность сценического воплощения оперной постановки, были выработаны определяющие критерии ее жизнеспособности, а именно: действенность и целесообразность драматургических средств. Это побуждает вновь и вновь постигать качества подлинной театральности оперы, гарантирующие ей долгую сценическую жизнь.

Цель данной статьи – дать представление об особенностях драматургии оперы «Зори здесь тихие» на основе анализа искусствоведческих источников.

В российском искусствоведческом дискурсе опера Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие» недостаточно осмыслена. Имеются лишь несколько научных статей, датированных последним десятилетием [2; 3; 4]. Вполне вероятно, что такая ситуация обусловлена скромной сценической судьбой сочинения. Впервые поставленная в Государственном академическом Большом театре в 1973 году, опера на сюжет повести Б. Васильева не удержалась в репертуаре, а интерес к ней возобновился почти сорок лет спустя. На сегодняшний день опера К. Молчанова несколько раз в году исполняется в Мариинском театре и его филиале во Владикавказе, в Волга-Опере (Республика Чувашия), других региональных театрах.

Главной особенностью драматургии оперы исследователи по праву называют ее кинематографичность [2; 3], проявляющуюся в смене кадров и планов, использовании так называемых флешбэков – отклонений от нарратива и погружений в воспоминания, прошлое персонажей. Подобные драматургические решения являются результатом сотворчества композитора Кирилла Молчанова и режиссера Станислава Ростоцкого.

История искусства зафиксировала немало примеров творческого переосмысления композиторами музыкального материала, изначально предназначенного для кинематографа. Подобная практика трансформации киномузыки предусматривает различные художественные решения: от развернутой оперной или балетной постановки до создания самостоятельных концертных форм – сюит, хореографических композиций, симфонических поэм, каждая из которых обретает собственную эстетическую и драматургическую завершенность. В этом случае начальный жанр (фильм) проецирует определенные качества на последующее автономное существование музыки.

Анализ оперной драматургии К. Молчанова требует уточнения ряда терминов («монтаж», «наплыв», «затемнение»), непосредственно связанных с кинематографом и нашедших отражение в музыке спектакля.

В исходном понимании «монтаж» означает подбор и соединение отдельных частей в целое для создания единства законченного произведения [5]. Получив широкое распространение в других видах искусства, в т. ч. в музыке, это сугубо киноведческое понятие постепенно приобрело универсальность, отражающую общие принципы композиционного построения художественных произведений различных жанров.

В музыкальном искусстве монтажность выступает «неким универсальным типом мышления, ...показателем качественно нового мироощущения, заключающегося в поисках полярных контрастов и несовместимых данностей» [6, с. 68]. Влияние киномонтажа на музыку проявляется в формообразовании, принципиальном изменении структуры произведения, где каждая деталь начинает восприниматься как самостоятельный знак, наполненный множественными коннотациями и символическим содержанием. По мнению С. В. Лавровой, «монтажный принцип определяет ... принципы подачи информации, так как именно фрагментарность является наиболее адекватной формой современному сознанию» [7, с. 219]. Сознание наших современников все чаще напоминает сложную монтажную «конструкцию», в которой параллельно сосуществующие разрозненные события, впечатления, информационные потоки перестраивают культурную картину мира, «генерируя новую непредсказуемость, стохастичность» [8, с. 38].

В контексте музыкального театра эта тенденция ярко проявляется в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века. Оперные сочинения становятся своеобразным художественным манифестом нового типа мышления, в котором классическая линейность уступает место многослойной, динамичной композиции, способной передать всю сложность и противоречивость восприятия человека.

Монтажность как тип мышления распространяется на драматургию, сюжет, музыкальный язык, режиссерское решение и др. Для современного композитора монтажные структуры становятся принципиально новым художественным языком. Стремление интегрировать разнородные впечатления, контрастные грани действительности побуждает творца к поиску новой музыкальной формы,

которая могла бы вместить колоссальный объем художественных смыслов.

С кинематографической природой оперы связано и понятие «наплыв». В кинематографе – это художественный прием, позволяющий плавно заменить одно изображение другим, создавая мягкий переход между кадрами [5]. Этот способ используется для смены хронотопа, воспоминаний, фантазий или формирования лирического образа. Наплыв отличается текучестью: один кадр постепенно исчезает, а другой, сменяющий его сливается на мгновение в единой композиции. Данный эффект, применяемый в сценах флешбэков, помогает зрителю погрузиться в прошлое героев или сосредоточиться на их сновидениях, мечтаниях, ирреальных видениях. Создаваемая легкость и выразительность нарратива, благодаря возможности замедления ритма, добавляет сценам философскую глубину. Кроме того, наплывы символизируют переходы между эпохами, состояниями, жизненными событиями, превращая их в метафорический мост, позволяющий увидеть в другом ракурсе связи между разными точками сакрального пространства.

В опере К. Молчанова кинематографическая монтажность добавляет драматизма восприятию, позволяет пережить трагические события войны ярче. Подобный художественный прием служит некой основой драматургии и в повествовательном, и в музыкальном планах. Музыкальные темы и кульминации подчиняются сменам сцен. Постановка выстраивается таким образом, чтобы захватить и удерживать внимание зрителя. Монтажной технике здесь отводится ключевая роль, поскольку возникает иллюзия постоянного движения, чередования эмоций, пространственно-временных отрезков.

В музыкальной партитуре «Зори здесь тихие» Молчанов использует эффект «затемнения» как главный монтажный принцип, заимствованный из кинематографа. Постепенное угасание изображения от мягкого затуманивания до полного исчезновения в кинематографе служит тонким режиссерским инструментом, позволяющим завершить одну сцену или создать плавный переход между смежными эпизодами. Оперные режиссеры, вдохновленные эстетикой кино, адаптируют этот прием к пространству театральной сцены.

Особое место в опере К. Молчанова отводится аккумуляции эмоционального напряжения. Драматизм трагических событий выносится на последнюю четверть произведения. Акцент драматургии направлен на зрительскую эмпатию к персонажам. Погружение во внутренние переживания и мечты девушек предваряет воспроизведение катаклизмов войны. Возникает мощный эффект воздействия, который побуждает публику сопереживать героиням, добиваясь сильнейшего эмоционального отклика.

Несмотря на масштабность содержания, опера по своей сути остается камерной. Сценическое действие концентрируется на ограниченном круге персонажей – четырех девушках. Отказавшись от героини Гали Четвертак, композитор сосредотачивает внимание зрителя на судьбах других девушек и их командире Васкове. Враги, словно тень, остаются за кадром, что усиливает ощущение обезличенной силы, пред которой герои, хрупкие, но невероятно стойкие совершают

свой подвиг. Вынесенное за сцену хоровое звучание подчеркивает камерность и интимность происходящего: главным остается внутренний мир героев, их личные истории и страдания.

В постановке К. Молчанова интересно решена структура времени: оно течет нелинейно, будто «растворяясь» в пространстве всей композиции. Здесь можно четко проследить так называемый «вертикальный монтаж» и «горизонтальный монтаж» (по С. Эйзенштейну). «Вертикаль» раскрывает многогранность внутреннего мира героя, его воспоминания, мысли, страхи, мечтания; «горизонталь» ведет повествование внешних событий, сюжетную линию, неизбежно приближающую к драматической развязке. Нелинейность времени позволяет сменять планы, акценты, оперативно переключаться между прошлым, настоящим и психологическим состоянием персонажа, что усиливает кинематографичность постановки.

В прологе оперы Молчанова время выступает многослойным пространством памяти. На сцене показано символическое наложение трех временных пластов. Современные туристы, живые свидетели настоящего, контрастируют с четырьмя девушками-героинями, которые, словно призраки минувшей войны, появляются одновременно и «живыми» (они поют, а не молчат), и застывшими (они не двигаются). Фигура старшины Васкова как связующее звено между прошлым и настоящим выступает олицетворением культурно-исторической памяти. Особенность режиссерского решения заключается в том, что Васков – единственный персонаж, обделенный вокальной партией. Он, словно проводник между эпохами, только наблюдает за происходящим. Его немая сцена подчеркивает символическую природу происходящего, в которой материализуются воспоминания о войне.

В художественном пространстве оперы воспоминания определяют внутреннюю логику развития спектакля. Когда герои погружаются в личные воспоминания, внешний мир буквально растворяется: исчезают посторонние звуки, сжимается акустическое пространство, что позволяет зрителям проникнуть в интимный мир человеческих переживаний. Внутренние монологи героинь, оставшихся наедине со своими мыслями и чувствами, формируют особый хромотоп, где время течет по-другому, фрагментарно.

«В результате приема “наплыва” и монтажного соединения разновременных эпизодов выстраиваются объемные визуально-звуковые сцены, которые и составляют композицию оперы “Зори здесь тихие”, ее двух частей (действий)», – отмечает Е. В. Богуславская [2, с. 128]. Особенность творческого подхода Молчанова заключается в принципиальном переосмыслении традиционной оперной структуры. Вместо классического оперного термина «действие» композитор выбирает нейтральное понятие «часть», напрямую отсылающее к кинематографической композиции. Это свидетельствует о взаимопроникновении киномузыки и оперного искусства, демонстрирует свободу мышления композитора, его стремление выйти за рамки канонических жанровых условностей.

Условность присутствует и в театральном искусстве, и в кинематографе. В кино это – тонкая метаморфоза художественного образа, где изображение создает особый мир, погружающий зрителя в экранную реальность, позволяя забыть о существовании окружающего мира. Спектр кинематографических приемов, создающих условность, достаточно разнообразен: растягивание и сжатие времени, игра света и цвета, использование хромакея (chromakey – цветовой ключ), сложные монтажные техники (параллельный и нелинейный монтаж, а также флешбэки и флешфорварды).

Театр трактует условность глубже и многограннее. В широком понимании – это неотъемлемое видовое свойство театрального искусства. Переступая порог театра, зритель негласно соглашается на определенный «обман». Парадоксальность заключается в том, что, погружаясь в художественное пространство спектакля, зритель начинает расшифровывать образный ряд, трансформируя сценический код в близкие и понятные ему смыслы [9].

Молчанов сумел уловить тончайшую грань художественного выражения, которая, оставаясь в рамках театральной условности, перекликается с кинематографической образностью. Его музыкальное решение балансирует между традиционной театральной эстетикой и современным визуальным языком кинематографа, образуя органичный синтез.

Опера «Зори здесь тихие» сочетает в себе простоту камерного действия с глубиной многопластовости и многослойностью сценарной и музыкальной драматургии. Эмоциональное напряжение создается благодаря мастерской работе с временными пластами, музыкальными темами и монтажной динамикой. Главный акцент направлен не на войну как таковую, а на героические и трагические судьбы конкретных людей – судьбы, которые навсегда остаются в памяти зрителя.

В целом оперная драматургия К. Молчанова представляет собой глубоко продуманную художественную систему, каждый элемент которой максимально приближает музыкальное произведение к эмоциональному миру зрителя. Музыкальная ткань постановки основана на интонациях русской песенности, что делает ее доступной и узнаваемой. Народная мелодика позволяет даже неподготовленному слушателю легко воспринять музыкальный текст. Показательным примером служит песня Женьки «Жди меня, и я вернусь...», которая апеллирует к глубоким человеческим чувствам.

Особого внимания заслуживает вокальная партия, максимально приближенная к естественной человеческой речи посредством развернутой системы речитативов. Каждая реплика героев звучит предельно искренне и правдиво, без излишней театральности. Сценическое решение оперы также подчинено предельной выразительности и документальной достоверности. Лаконичная сценография, основанная на монтажном принципе С. Эйзенштейна, минимальный естественный грим, органичная пластика – все работает на создание убедительной картины военной реальности. Особенно выразительны монументальные мизансцены, передающие единение героев перед лицом общей судьбы.

«Молчанов создает оперу, которая существует не в условном театральном пространстве, а максимально приближена к живой человеческой истории» [4, с. 90]. В основе оперы лежит глубокая укорененность в русском культурном коде. Каждая художественная деталь – от тщательно продуманного сценического костюма до интонационного строя – становится священным хранителем культурно-исторической памяти, трепетным свидетельством подвига и трагедии военного поколения. Композитор использует цитаты и аллюзии – тему «Марша Преображенского полка», щемящую колыбельную И. Дунаевского, хрипловатое пение Л. Утесова из потрескивающего патефона, строки А. Блока и К. Симонова, – которые действуют как мощный эмоциональный камертон. По мнению видного исследователя данной проблемы С. В. Лавровой, в музыке последней трети XX века цитирование становится одним из важнейших компонентов композиторской техники, образуя специфический пласт художественной культуры. «Возникающие стилевые связи позволяют в рамках одной композиции взаимодействовать неоднородным элементам, при этом “швы” могут быть нарочито подчеркнуты и маскировка цитаты совершенно необязательна» [10, с. 8].

Используемые Молчановым маркеры пробуждают у слушателей глубинные, порой неотчетливые воспоминания, выходящие за рамки личной биографии, и погружают в коллективную социокультурную память как «информационный ресурс социального взаимодействия, который конструирует значения для настоящего, инициирует эмоциональные состояния, обеспечивает этнокультурную идентификацию» [11, с. 64].

В таком контексте с сочинением К. Молчанова перекликается одноименная опера китайского композитора Тан Цзяньпина, написанная в 2015 году. Он тонко уловил сущность русского культурного кода, насытив его китайским колоритом. В семнадцати хоровых композициях спектакля Тан Цзяньпин бережно использовал глубинные пласты русской песенности и мелодики военных лет. Сочиненная а capella хоровая сцена «Россия, мое Отечество!», выдержанная в духе фронтовых песен, а также трепетное исполнение легендарной советской песни «Эх, дороги» А. Новикова становятся для китайской публики не просто музыкальными номерами, но живым мостом, соединяющим разные культурные миры. Драматургия оперы достигает своего трагического апогея в финальной сцене: героиня, исполняя «Катюшу» М. Блантера, символизирующую непокоренный дух народного сопротивления, превращает момент своей смерти в торжество человеческого достоинства и непреклонной воли.

С первых звуков баяна и первого взгляда на раскинувшуюся березовую рощу зрители погружаются в особое пространство российской истории и национального духа. Музыкальный стиль оперы выходит за рамки чисто художественного воспроизведения: он глубоко осмыслен как диалог культур, где гуманистические чувства китайского композитора резонируют с эстетическими традициями русского романтизма.

Музыкальная структура создает многослойную художественную картину. Эпический симфонизм переплетается с лирическими интонациями, рождающи-

ми образы русской природы. Внутренний эмоциональный посыл музыки питается глубинными человеческими чувствами – ненавистью к врагу, любовью к родной земле и непоколебимой верой в торжество человечности. Этот музыкальный монолог сопоставим с величественной поэзией А. Пушкина и лирической живописью А. Куинджи. Он создает особый духовный и эмоциональный фон, где каждая интонация наполнена смыслом.

В структуре оперы через развернутые арии и музыкальные монологи персонажей раскрывается философская проблема сохранения человечности перед лицом жестокой войны [12]. Музыкальная драматургия последовательно и убедительно демонстрирует трагизм человеческого существования, где личная судьба становится частью великой трагедии всего народа.

Сохраняя театральную условность, композитор принципиально отказывается от непосредственного изображения военных сцен. Намеренно избегая героизации и типизации образов, он сосредотачивается на раскрытии духовного мира персонажей в переломный момент истории. Глубина замысла раскрывается через предельно реалистичное изображение повседневной жизни. Трагедия заключается не в героических подвигах, а в разрушении хрупкой человеческой натуры, в тихом угасании молодой жизни перед лицом надвигающейся войны.

Режиссер Ван Сяоин бережно показывает красоту повседневности, которой суждено исчезнуть. В первом акте хореограф Лю Кедун намеренно воссоздает камерные сцены из жизни женщин в казарме. Персонажи раскрываются в повседневном повествовании; их болтовня, фантазии, любовь, стремление к красоте контрастируют с надвигающейся трагедией. Бытовые детали (стирка белья, переодевания) создают ощущение хрупкости мирной жизни. Художественное решение спектакля представляет диалог русской и китайской культур.

Сюжет оперы заимствован из русской литературы, однако эстетика и технические приемы глубоко укоренены в китайской художественной традиции. Особенно впечатляющими становятся поэтические сценические образы. «Дух воды» в балетных сценах «Купание в лагере» и «Плывем, чтобы сбить врага с толку» создает многослойную метафору жизни и смерти [13].

Антропоморфное воплощение болота (осязаемое воплощение зла) достигает кульминации в сцене поглощения Лизы, где «призрак болота» с ползущими, извивающимися существами визуализирует метафизический ужас надвигающейся катастрофы.

Успех оперы Тан Цзяньпина обусловлен убедительным воплощением основополагающих эстетических принципов оперного искусства: реализма, единства музыки и драмы, глубокого творческого истолкования в изобразительных образах идейной сути и музыкальной драматургии произведения и др. На первый план выходят художественные особенности, присущие сценическому искусству, а именно: психологическая и эмоциональная глубина раскрытия характеров. Спектакль демонстрирует возможности оперного жанра передавать тончайшие нюансы человеческих переживаний через синтез музыки, хорового и сольного пения, сценического действия. Музыкальное и драматургическое решение по-

становки превосходит традиционные повествовательные приемы кино и театральной драмы. Будь то общая музыкальная концепция, характеристика героев через арии, раскрытие психологических коллизий или воплощение центральной темы «молодости, опаленной войной», все художественные элементы гармонизируют между собой. Главная особенность оперы заключается в том, что музыка, исполнение, пение и драматическое повествование соединяются в едином художественном пространстве, позволяя зрителю пережить глубокий катарсис.

Таким образом, компаративный анализ оперной драматургии Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина обнаруживает два принципиально разных подхода к построению музыкально-сценического сочинения. Композиторская стратегия Молчанова отличается явным влиянием кинематографической эстетики, что закономерно вытекает из генезиса оперы, музыкальный материал которой изначально был создан для одноименного кинофильма. Драматургическая структура в этом случае подчиняется логике кинематографического повествования с его монтажной техникой и принципами развития сюжета.

Тан Цзяньпин, напротив, дистанцируется от современных экспериментальных форм и обращается к традиционной номерной композиции. Каждый из шестидесяти музыкальных номеров оперы является завершенной художественной единицей и одновременно частью целостной драматургической концепции. Оба подхода демонстрируют богатство и разнообразие оперной драматургии, где русский и китайский композиторы находят свои уникальные средства для раскрытия художественного замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы оперной драматургии: сб. ст. / под ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. 315 с.
2. Богуславская Е. В. Кинематографические принципы драматургии в опере «Зори здесь тихие» К. Молчанова // Евразийский научный журнал. 2017. № 9. С. 12–128.
3. Зачиняева М. П. Опера К. Молчанова «Зори здесь тихие»: к 50-летию создания // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. XIX Международ. науч.-практ. конф., Тамбов, 14 февр. 2023 года. Тамбов: Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2023. С. 242–252.
4. Лаптев Е. С. Опера К. В. Молчанова «Зори здесь тихие»: характерные особенности художественных образов // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1(84). С. 86–92.
5. Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Сов. энциклопедия, 1986. 640 с.
6. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 319. С. 68–72.
7. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «Лоор»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в Новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.

8. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Парадоксальность бытия культуры в обществе // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.
9. Колесникова А. А. «Условный театр» В. Мейерхольда до 1917 года: рождение и трансформация // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 41–48.
10. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. 2-е изд. СПб.: СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 128 с.
11. Ван К. Опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»: история создания и особенности музыкальной драматургии // Художественное образование и наука. 2020. № 3 (24). С. 161–167.
12. Ирхен И. И. Маркеры социокультурной памяти в современной России // Современная действительность сквозь призму культурологического знания: материалы междунар. науч.-творческ. форума (науч. конф.). Челябинск: Челябинск. гос. ин-т культ., 2020. С. 63–69.
13. 顾春芳. 评歌剧《这里的黎明静悄悄》：自然之情与平凡人性的“神圣显现” URL: https://www.zgwypl.com/content/details85_49170.html (Гу Чуньфань. Рецензия на оперу «А зори здесь тихие»: «священное проявление» естественной привязанности и обычной человеческой натуры // Обзор китайской литературы и искусства. 2017. Т. 8. (дата обращения: 01.11.2024).

REFERENCES

1. Voprosy opernoj dramaturgii: sb. st. / pod red. Yu. N. Tyulina. M.: Muzyka, 1975. 315 s.
2. Boguslavskaya E. V. Kinematograficheskie principy dramaturgii v opere «Zori zdes' tihie» K. Molchanova // Evrazijskij nauchnyj zhurnal. 2017. № 9. S. 12–128.
3. Zachinyaeva M. P. Opera K. Molchanova «Zori zdes' tihie»: k 50-letiyu sozdaniya // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sb. st. XIX Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf., Tambov, 14 fevr. 2023 goda. Tambov: Tambov. gos. muz.-ped. in-t im. S. V. Rahmaninova, 2023. S. 242–252.
4. Laptev E. S. Opera K. V. Molchanova «Zori zdes' tihie»: harakternye osobennosti hudozhestvennyh obrazov // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2022. № 1(84). S. 86–92.
5. Kino: enciklopedicheskij slovar' / gl. red. S. I. Yutkevich. M.: Sov. enciklopediya, 1986. 640 s.
6. Sinel'nikova O. V. Montazhnyj princip i muzykal'naya forma // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. № 319. S. 68–72.
7. Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i «Loop»-estetika. Nasledie principov eksperimental'nogo kino v Novoj muzyke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 218–227.
8. Remizov V. A., Irkhen I. I. Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2023. № 2 (51). S. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.
9. Kolesnikova A. A. «Uslovnyj teatr» V. Mejerhol'da do 1917 goda: rozhdenie i

- transformaciya // Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. G. Belinskogo. 2012. № 27. S. 41–48.
10. Lavrova S. V. Citirovanie v tvorchestve sovremennyh kompozitorov. 2-e izd. SPb.: SPb. gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2007. 128 s.
 11. Van K. Opera Tan Czyan'pina «A zori zdes' tihie»: istoriya sozdaniya i osobennosti muzykal'noj dramaturgii // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. № 3 (24). S. 161–167.
 12. Irkhen I. I. Markery sociokul'turnoj pamyati v sovremennoj Rossii // Sovremennaya dejstvitel'nost' skvoz' prizmu kul'turologicheskogo znaniya: mat-ly mezhdunarod. nauch.-tvorchesk. foruma (nauch. konf.). CHelyabinsk: CHelyabinsk. gos. in-t kul't., 2020. S 63–69.
 13. 顾春芳. 评歌剧《这里的黎明静悄悄》：自然之情与平凡人性的“神圣显现” URL: https://www.zgwypl.com/content/details85_49170.html (Gu CHun'fan'. Recenziya na operu «A zori zdes' tihie»: «svyashchennoe proyavlenie» estestvennoj privyazannosti i obychnoj chelovecheskoj natury // Obzor kitajskoj literatury i iskusstva. 2017. T. 8. (data obrashcheniya: 01.11.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фэн Хуа – аспирант; 3595943677@qq.com
ORCID: 0009-0000-9091-3310

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Feng Hua – Postgraduate Student; 3595943677@qq.com
ORCID: 0009-0000-9091-3310

ОБРАЗ КЛОУНА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Колпецкая О. Ю.¹, Холодова М. В.¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Россия.

Статья посвящена экскурсу в историю мировой клоунады и рассмотрению различных амплуа героя манежа. Особое внимание уделено репрезентации художественного образа клоуна в музыкальном искусстве, что до настоящего времени еще не получило должного освещения в работах отечественных ученых. Образ циркового артиста выступает одним из самых многозначных символов в мировой культуре. Симптоматично, что он неизменно притягивает внимание деятелей разных видов искусства (театра, литературы, живописи, кино, эстрады). Изучение опусов отечественных композиторов, в которых представлен образ клоуна, становится увлекательной аналитической задачей, тем более что данная проблематика еще не входила в орбиту научного интереса специалистов. Исследование базируется на комплексном подходе, включающем исторический, дескриптивный, типологически-системный методы. При рассмотрении сочинений отечественных авторов также были задействованы элементы методологии музыковедческого анализа. В статье представлен творческий список произведений российских композиторов XX – начала XXI веков, связанных с музыкальными рецепциями образа циркового артиста – любимца публики всех возрастов. Ориентируясь на методологию, предложенную В. В. Медушевским, Е. В. Назайкинским и Л. П. Казанцевой, выявлена специфика воплощения персонажа в различных инструментальных пьесах. Как показало исследование, большая часть атрибутированных сочинений относится к области детской музыки, что определено художественно-педагогическими задачами раскрытия в ребенке культуротворческого потенциала, активизации «юмористической рефлексии» (термин Л. С. Выготского). Материал и выводы статьи будут полезны педагогам, работающим с детьми. Заявленная проблематика также открывает перспективы для комплексного исследования, посвященного образу клоуна в мировой музыкальной культуре.

Ключевые слова: цирк, клоун, амплуа, жанры, искусство, музыкальные произведения, детская музыка, нотный текст, художественный образ, смеховая культура.

THE IMAGE OF A CLOWN IN THE MUSICAL ART

*Kolpetskaya O. Yu.*¹, *Kholodova M. V.*¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

The article touches upon the history of world clowning and considers various clown roles. Particular attention is given to representing the artistic image of the clown in musical art, which until now has not yet become the object of attention of Russian scholars. The image of a clown is one of the most ambiguous symbols in culture. It is symptomatic that he invariably attracts representatives of different types of art (painting, literature, theater, cinema, pop). The study of the representation of the artistic image of a clown in the works of domestic composers seems to be an interesting analytical task, especially since this problem has not yet entered the orbit of scientific attention of specialists. The study is based on an integrated approach, including historical, descriptive, typological-system methods. When considering musical works, elements of the methodology of musicological analysis were also involved. This circumstance determines the relevance and scientific novelty of the proposed work. The authors have formed a list of works by Russian composers of the 20th – early 21st centuries demonstrating musical receptions of the image of a circus artist favored by the audiences of all ages. Thanks to the methodology proposed by V. V. Medushevsky, E. V. Nazaikinsky and L. P. Kazantseva, the character's specific features in various opuses are determined. As the study showed, most of the attributed compositions belong to the field of children's music, which serves the artistic and pedagogical tasks of revealing a child's cultural potential, activating "humorous reflection" (the term by L. S. Vygotsky), and using art to develop understanding of the comic and form a harmonious personality. The material and conclusions of the article will be useful to teachers working with children. The stated problem also opens up prospects for a comprehensive study on the typology of the image of a clown in musical culture.

Keywords: circus, clown, role, genres, art, musical works, children's music, musical text, imagery, laughter culture.

*«Клоун – это такая маленькая точка,
которая отражает весь мир»
Вячеслав Полунин*

Искусство клоунады – явление уникальное. Преодолевая национальные и языковые барьеры, оно на протяжении многих веков выступало неотъемлемой частью «духовной культуры человека» [1, с. 3]. За свою богатую тысячелетнюю историю клоунада «наполнилась насыщенными визуальными образами и интересными персонажами» [2, с. 7], завоевав отдельную нишу во «вселенной» искусства смехотворчества.

Родословная мировой клоунады уже получила осмысление в работах отечественных и зарубежных ученых [1–11], поскольку цирковые артисты неоднократно привлекали к себе внимание деятелей разных видов искусства. Изучение произведений отечественных композиторов, в которых представлен образ клоуна, видится важной аналитической задачей, так как она еще не становилась средоточием научного интереса искусствоведов.

Исследование базируется на комплексном подходе, включающем исторический, дескриптивный, типологически-системный методы. При рассмотрении музыкальных сочинений также были задействованы элементы методологии музыковедческого анализа В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского и Л. П. Казанцевой.

Введение в научный обиход сведений о рецепциях образа клоуна в российской академической музыке XX – начала XXI веков, аналитические материалы работы позволят заполнить существующие пробелы в отечественном искусствознании и могут стать основой для дальнейших изысканий, связанных с феноменом этого героя манежа.

Истоки клоунады, как отмечают исследователи, восходят к античному периоду истории человечества. Так, например, деревенских весельчаков древние греки называли «колонус». Они использовали различный реквизит, иллюзионные приемы, ловкость рук, жонглиж. Их реплики были саркастическими, высмеивающими человеческие недостатки.

В Древнем Риме имели большую популярность “scurrilibus ludicris” – шутовские представления с участием мимов, акробатов, танцоров и т. п. [11]. Мимы (от др.-греч. Μῖμος – подражание) разыгрывали сценки с пением и танцами, в которых пародировали и высмеивали людские пороки, а иногда и известных личностей. За что, кстати, бывали неоднократно биты. Со временем из выступлений мимов исчезла вербальная составляющая – актер начал общаться со зрителями исключительно с помощью мимики и жестов¹

В России с искусством веселить людей связано творчество скоморохов, которые развлекали народ, бродя по улицам, и тем самым зарабатывали себе на

¹ Сейчас искусство мимов – «немых» цирковых артистов – это отдельное направление в клоунаде.

жизнь. Среди них, как указывает А. С. Фаминицын, числились скоморохи-певцы, скоморохи-гудошники, скоморохи-плясуны, скоморохи-гумословцы и смехотворцы [10, с. 21]. «Целый ряд явлений в русской культуре можно объяснить, учитывая влияние скоморошских традиций: выступления с дрессированными животными, самодеятельные цирковые номера, кукольный театр, появление небылиц, раешников и т. д.» [6, с. 552]. В Западной Европе предшественниками клоунов были менестрели, которые не только пели и играли на музыкальных инструментах, но и, являясь балагурами, забавляли людей.

Английское слово clown появилось лишь в XVI столетии в значении «деревенщина, мужик». Однако его этимология до сих пор является дискуссионной. «Возможно, оно было заимствовано из скандинавских языков (ср. с исл. klunni или швед. kluns, в значении “неуклюжий”» – заключает С. М. Макаров [8]. Существует также версия, объясняющая, что «слово произошло от фр. colon, восходящего к лат. colopus “крестьянин”», которое, в свою очередь, производно «от colonia “земля” (отданная в аренду)» [10]. Кроме того, в различных языковых диалектах слово «клоун» имеет следующие значения: например, некультурный, развязный, болтливый парень в Исландии («klunni»); дубина, колода в Швеции («clun»); дурак, недотепа в Дании («klunt») (об этом: [12]).

Поскольку родиной слова «клоун» стал Туманный Альбион, то и в театрах викторианской эпохи начали появляться подобные персонажи. На подмостки театров Лондона «Друри-Лейн», «Сэдлерс-Уэллс» клоуны вышли в 1700 году. Это были Дж. Гримальди, Дж. Рич. Позже в парижском театре «Фонамбюль» прославился мим Ж. Дебюро (см. об этом: [9]).

В первых стационарных цирках Англии и Франции неуклюжие персонажи в угоду публике отпускали разные колкие словечки, а в перерывах между номерами пытались оседлать лошадей, но неизменно падали с них. Именно этих манежных шутов и называли клоунами. К концу XVIII века наездники и акробаты повлияли на формирование амплуа Белой маски, а театральная (вербальная) клоунада – на амплуа Рыжей. По принципу социальной противоположности Белый и Рыжий весельчаки объединились в эффектный клоунский дуэт: Белый предстал в роли глупого господина, а Рыжий – лукавого слуги. «Клоунские дуэты по жанру были буффонадными антре, содержание раскрывалось не словом, а трюком с неожиданной комической концовкой» [5, с. 12]. Для исполнения сольных номеров приглашались так называемые соло-клоуны. Некоторые артисты им ассистировали или принимали участие в различных пародиях и комических пантомимах.

В 50-е годы XIX столетия в европейской клоунаде появилось новое амплуа клоуна Августа. Артисты, которые развлекали зрителей в паузах между номерами, создали образ бестолкового, суетливого униформиста; его-то и стали называть Dummer August (в переводе с нем. – «глупый Август»). Неуклюжие и несуразные действия, суетливость клоуна Августа контрастно подчеркивали слаженность и быстроту движений рабочих манежа. Август в цирковых номе-

рах предстал горемыкой, неудачником, но не лишенным выдумки и хитрости. На нем были неестественно широкие, бесформенные штаны и длинный сюртук, огромные башмаки.

В начале XX века в цирковой клоунаде Европы ярко заявил о себе еще один комик – Контр-Август, выступивший антиподом Августа. Его вывели на манеж в 1909 году итальянские артисты братья Фраттеллини: Альбер Фраттеллини изображал Контр-Августа как восторженного мечтателя (см.: [4; 8]). Необычные, подчас абсурдные поступки, а также необузданная фантазия этого клоуна приводили к возникновению постоянных курьезных ситуаций. К XIX столетию в России появились первые русские комики, которых именовали в народе Иван Иванович или Иван Кирпич, – прямые наследники балагуров-скоморохов и балаганных артистов (само слово «клоун» вошло в русский язык в начале 1840-х) (см. об этом: [8]).

Клоуны, применяя приемы пародии, гротеска и буффонады, благодаря своей «неловкости» и «неуклюжести», неизменно веселили зрителей. Разновидности клоунов к настоящему времени многочисленны: мимы, разговорные клоуны, музыкальные клоуны, клоуны-эксцентрики, клоуны-акробаты, клоуны-дрессировщики, клоуны-иллюзионисты. Важно отметить, что четкой дифференциации среди них не существует, т. к. большинство артистов владеют техниками, применяемыми в самых разных жанрах. Клоун – это цирковой универсал.

Художественную сущность клоуна исследователи циркового искусства рассматривают как образ-маску, где определяющим становится индивидуальность внешней характеристики (черты лица, рост, двигательные особенности, манера говорить, темперамент): он появляется перед публикой в красочном парике и пестром костюме, сшитом изначально из сотен лоскутков разного цвета. Атрибут многих клоунов – большой красный нос, густой грим. Кроме того, по утверждению С. М. Макарова, «создавая клоунскую маску, артист часто наделяет ее чертами собственного характера» [8, с. 8], что определяет внутреннюю суть героя манежа.

Не случайно клоун является необычайно привлекательным персонажем и для писателей, и для художников, и для деятелей театра и кино. В музыкальном искусстве образ клоуна также находит не менее яркое претворение. В статье представлен творческий список опусов отечественных композиторов (см.: табл.), многогранно воплотивших образ циркового артиста (в перечень вошли только те сочинения, которые удалось атрибутировать с позиций авторства, жанра, исполнительского состава).

Таблица. Отечественная музыкальная клоунада. Список произведений

Автор	Название
Агафонов О.	«Танец клоунов» для баяна
Антюфеев Б.	«Клоун» из сюиты «Игрушки» для фортепиано
Беилев Г.	«Белый клоун» из сюиты «Акварель» для баяна
Бирюков М.	«Сердитый клоун» и «Веселый клоун» из альбома фортепианных пьес «Игрушки из старого сундука»
Блок В.	«Картонный клоун» из цикла «Веселые маляры» для голоса с фортепиано
Богдашин О. (аранжировка Богдашиной Е.)	«Грустный клоун» для фортепиано в 4 руки
Веденкина О.	«Клоун» для фортепиано
Виноградов Ю.	«Танец клоуна» для фортепиано
Волков С.	«Выход клоуна» для фортепиано
Грязнов В.	«Танец клоуна» для фортепиано
Денисов Э.	«Клоуны» для фортепиано из цикла «Пять пьес» для фортепиано
Дунаевский И.	«Сын клоуна» (оперетта)
Елецкий В.	«Клоуны» из сюиты «В цирке» для баяна и балалаек
Егоров В.	«Танцующие клоуны» для 2-х домр и баяна
Забегин И.	«Грустный клоун» для фортепиано
Замороко А.	«Печальный клоун» для фортепиано
Иваненко Л.	«Грустный клоун» для фортепиано
Кабалевский Д.	«Клоуны» из цикла 24 легкие пьесы для фортепиано
Казановский Е.	«Веселый клоун» для трубы и фортепиано

Автор	Название
Кальварский А.	«Здравствуй, клоун!» цирковая сюита для фортепиано
Караев К.	«Танец клоунов» из балетной сюиты «Семь красавиц»
Киселев О.	«Клоун и девочка» для фортепиано
Киселев Б.	«Клоун» для баяна
Кобекин В.	«Два клоуна» для фортепиано
Коваль М.	«Старинные часы с клоуном» для фортепиано
Корнаков Ю.	«Одинокий клоун» для фортепиано
Коровицын В.	«Два клоуна (рыжий и блондин)» для фортепиано
Красев И.	«Клоуны» для фортепиано (на музыку пьесы «Веселый человечек»)
Лусинян А.	«Клоун» для фортепиано из цикла «Пять пьес для детей»
Майкапар С.	«Музыкальный клоун» для фортепиано
Малиновский Л.	«Клоуны» марш-скерцо из Детской сюиты № 1 для аккордеона и фортепиано
Маркаич Э.	«Танец клоуна» для фортепиано
Марутаев М.	«Клоуны» для фортепиано из цикла «Пьесы-картинки»
Меерович М.	«Клоун» для фортепиано
Наймушин Ю.	«Клоуны» для аккордеона
Нахабин В.	«Танец клоунов» из балета «Таврия»
Парфенов И.	«Шутки клоуна» из цикла «Детский альбом» для фортепиано
Петрова О.	«Клоуны» для фортепиано
Пикуль В.	«Жонглер и клоун» для фортепиано
Полынский Н.	«Старый клоун» для фортепиано

Автор	Название
Пулатова О.	«Печальный клоун» для голоса и фортепиано
Симонова Т.	«Клоун» для фортепиано
Соляников В.	«Клоуны» для фортепиано в 4 руки
Тамберг Э.	«Танец клоуна» для фортепиано
Раков Н.	«Веселый клоун» для фортепиано
Сорокин К.	«Клоунада» из цикла «8 картинок» для фортепиано
Сумароков В.	«Клоуны» из цикла «Три пьесы» для фортепиано
Шульруфер С.	«Встреча Барби с клоуном» для фортепиано
Якушенко И.	«Толстый клоун» для фортепиано

Отметим, что в жанровом отношении музыкальная клоунада «концентрируется» на миниатюре: бóльшую часть в приведенном списке занимают пьесы для фортепиано и других инструментов, в том числе ансамблей, хотя встречаются и песни. Крупные жанры практически не фигурируют (исключение составляют оперетта И. Дунаевского «Сын клоуна» и «Танец клоунов» из балетной сюиты К. Караева). Такая тенденция обусловлена адресатом, коим является детская аудитория, и, что немаловажно, исполнителями – учащимися ДМШ и ДШИ.

Заголовки выявленных музыкальных произведений, выступающих неотъемлемой частью художественных концепций, свидетельствуют о том, что композитор может акцентировать внимание на одном либо паре артистов (Антюфеев Б. «Клоун»; Денисов Э. «Клоуны»; Кабалевский Д. «Клоуны»; Киселев Б. «Клоун» и др.).

Образы задорно отплясывающих клоунов также могут быть отражены в названии сочинений (Маркаиц Э. «Танец клоуна»; Егоров В. «Танцующие клоуны»; Агафонов О. «Танец клоунов»; Грязнов В. «Танец клоуна» и др.). В некоторых опусах манежный весельчак заявлен в тандеме с другим персонажем (Киселев О. «Клоун и девочка»; Шульруфер С. «Встреча Барби с клоуном»).

В заголовках отдельных пьес на первый план выходит настроение цирковых артистов (Корнаков Ю. «Одинокый клоун»; Парфенов И. «Шутки клоуна»; Замороко А. «Печальный клоун»; Иваненко Л. «Грустный клоун»; Казановский Е. «Веселый клоун»; Бирюков М. «Сердитый клоун» и др.). Также изображение клоуна может быть представлено на каком-либо предмете быта (Коваль М. «Старинные часы с клоуном»).

В названии могут фиксироваться особенности внешнего облика манежных шутов и их возраст (Якушенко И. «Толстый клоун»; Полынский Н. «Старый клоун»; Беилев Г. «Белый клоун», Коровицын В. «Два клоуна (рыжий и блондин)» и др.). Заглавия композиций важны для понимания исполнителями и слушателями музыкальной характеристики героев, поскольку «активное творческое воображение обладает такими свойствами, как ассоциативность, художественно-образное представление, индивидуально-смысловое отношение к произведению искусства, эмоциональная окрашенность» [13, с. 74].

Воплощение персонажа в музыке имеет свою специфику. По мнению Е. М. Назайкинского, функцию персонажа в сочинении может выполнять тема с ярко выраженным интонационным обликом, а также любой выделяемый и фиксируемый восприятием компонент музыкальной ткани (мелодия, ритмический рисунок, тембр инструмента, способ артикуляции, аккорд, краткий мотив, фактурное оформление). «Благодаря многоаспектности элементов музыкального языка, они могут наделяться персонажными характеристиками и одновременно оцениваться как проявление эмоции, темперамента, идеи, как обнаружение действующей сюжетной силы» [14, с. 154]. Таким образом, каждая музыкальная фигура рассматривается в контексте целого спектра различных явлений и ассоциаций, а расшифровка глубинного подтекста произведения подсказывается программными указаниями автора, направляя в нужное русло фантазию слушателя и исполнителя [15].

Приведем примеры отдельных музыкальных опусов, в которых находит многогранное воплощение образ циркового артиста.

Фортепианная пьеса Ю. Корнакова «Одинокий клоун» написана в трехчастной форме (ABA1) с небольшим заключением. Обращает на себя внимание темповое указание *con moto, espressivo* (с движением, выразительно). Отталкиваясь от гротескности и экспрессивности персонажа, композитор с удивительной точностью выбирает средства музыкальной выразительности для воплощения образа, столь любимого детской аудиторией. Начало сочинения основано на интонациях зова, которые в дальнейшем итерированы: клоун, словно ищет кого-то, но не может найти. Графический рисунок причудливых фраз и мотивов приобретает вид изломанной кривой с резкими перепадами и ассоциируется с быстрыми хаотичными движениями, а чередование широких диссонирующих интервалов (*ff*) и повторяющихся мотивов с утверждением одного и того же опорного тона – с перебежками с места на место юркого человечка. Визуальную яркость образа усиливает и гармония с ее подчеркнутой неустойчивостью, «хромым» синкопированным ритмом и неравномерными акцентами то на сильную, то и слабую доли тактов.

Музыкальный материал для юных пианистов многими десятилетиями пополняется разными композициями. Одним из примеров является фортепианная пьеса Т. Симоновой «Клоун». Она написана в простой трехчастной форме (ABA1). Жанровая основа этой миниатюры – полька, известная как веселый,

быстрый танец, в движениях которого самым характерным элементом становится шаг с задорным подскоком.

В первом разделе (А) основная тема излагается по звукам восходящего минорного трезвучия (staccato), но внезапно прерывается за счет введения нисходящих диссонирующих интервалов, которые указывают на резкость, угловатость перемещений персонажа. В разделе (В) основная тема (Соль мажор) проводится в среднем регистре *f*, ее простой ритмический рисунок и интонационное строение напоминает незатейливую детскую песенку. Длительное сохранение ровного ритма в аккомпанементе в условиях относительно стабильной динамики, производит впечатление однообразия, монотонности движений, прерываемых, однако, внезапными акцентами и «врезками» малых секунд, звукоизображающими комичное спотыкание или падение клоуна (илл. 1).



Илл. 1. Т. Симонова. «Клоун». Раздел В

Третий раздел – реприза с незначительными изменениями в последних тактах, где возникают перепады динамики на заключительных диссонирующих интервалах.

В. В. Медушевский, определяя специфику «интонации персонажа», подчеркивает: «Субъект персонажной интонации подобен реальному человеку. Возраст, пол, жизненный тонус, характер, неповторимая манера говорить, двигаться, национальные особенности – все эти внешние наблюдаемые проявления отражаются и в музыке» [16, с. 52]. Как пишет ученый, «телесной завершенности и определенности персонажей соответствуют небольшие размеры ярких, выпуклых тем, ограненных кадансами, закругленность, ограниченность, нередко и контрастность мотивов» [16, с. 71].

В качестве репрезентативного примера приведем пьесу Н. Ракова «Веселый клоун». Она написана в простой трехчастной форме (АВА), где каждый период

состоит из двух предложений, основная тональность Си-бемоль мажор. Обращает на себя внимание быстрый темп (Скоро), указанный в начале произведения. Форшлаг и синкопы в теме в сочетании с широкими скачками в нижнем регистре свидетельствуют о том, что траектория движений циркового артиста по манежу весьма причудлива, его потешные ужимки и прыжки вызывают смех публики (илл. 2).



Илл. 2. Н. Раков. «Веселый клоун», тема раздела А

Во втором разделе пьесы появляется нежная мелодия в среднем и верхнем регистрах. В опоре на секвентно перемещающиеся мотивы и секундовые окончания фраз, в наличии разнонаправленных ходов, образующих волновые контуры построений, в преобладании тихой динамики и штриха *legato*, в «гитарном» аккомпанементе проявляются очевидные жанровые признаки романса. Данный музыкальный материал может быть трактован как своеобразное признание героя манежа в любви. Здесь вспоминаются многочисленные сценки, где клоун протягивает барышне из публики большое бутафорское сердце (илл. 3).



Илл. 3. Н. Раков. «Веселый клоун», тема раздела В

Как отмечает С. Гильманов, «художественный образ – процесс и результат чувственной гештальтной презентации смысловых посылов конкретного произведения искусства, возникающей в психике человека при его взаимодействии с этим произведением» [17, с. 57].

В трехчастной сюите «В цирке» для народных инструментов (баяна и балалаек) В. Елецкого первая часть называется «Клоуны» (тональность До мажор).

При воссоздании пластических движений персонажа основным выразительным средством в сочинении становится временная организация музыки, выявляющая себя через метр, ритмический рисунок, темп, гармоническую пульсацию. Особое значение имеют штрихи, динамика, авторские ремарки. В пьесе «Клоуны» это достигается за счет обращения к жанру галопа, которому присущи быстрый темп, размашистые широкие ходы в нижнем регистре (типовая фактура), синкопированный ритм, акценты на слабую долю такта, указание характера исполнения («Весело»). Подобный выбор обусловлен устойчивой творческой практикой: «Галопы были любимой музыкой, сопровождающей выступления клоунов. <...> Она хороша для шалостей, неудач героев» [18].

В первом разделе пьесы В. Елецкого воплощается образ озорного, жизнерадостного циркового артиста, который веселит публику, показывает разные трюки. Частая смена ритмически замысловатых рисунков, вкрапление пауз вызывают ассоциации с неравномерностью движений – остановками, комично-суетливым перемещением персонажа по манежу и внезапными пробежками (илл. 4).



Илл. 4. В. Елецкий. Сюита «В цирке», 1-я часть, «Клоуны», 1-й раздел

В среднем разделе меняется тональность, в ц. 4 возникает новый тип фактурно-ритмического оформления, представляющий собой гемиолу. Л. П. Казанцева справедливо отмечает, что «интонационный процесс (изменение и взаимодействие музыкальных интонаций) очерчивает собою контур музыкального образа» [19, с. 9]. В данном случае создается образ другого клоуна (вспоминается традиционная устойчивая пара — Рыжий и Белый клоуны). Этот герой капризен, ему все не нравится. Внимание автора акцентируется на иных чертах характера и поведения персонажа — нелепость, жалобы, что достигается за счет внезапных тональных сопоставлений, резких переходов интонаций из одного регистра в другой (илл. 5). Как известно, «интонации, откристаллизованные жанром, не только имеют типовую звуковую форму, по которой они распознаются, но и сохраняют его смысловые константы» [20, с. 91].



Илл. 5. В. Елецкий. Сюита «В цирке», 1-я часть, «Клоуны», 2-й раздел

Третий раздел – реприза. В партии баяна возникает ритмически оstinатная пульсация (бег клоуна), прерываемая глissандо балалаек (падение артиста) (илл. 6).



Илл. 6. В. Елецкий. Сюита «В цирке», 1-я часть, «Клоуны», Реприза

Как пишет Л. П. Казанцева, при воссоздании человека «музыкальный образ вбирает в себя то, что уже было заложено в музыкальной интонации, – способность воплощать разнородные черты личности. В этом смысле он – продукт совокупного действия музыкальных интонаций. Однако, несмотря на то, что многое уже запрограммировано интонациями, музыкальный образ отличается от них значительно большей детализированностью и полнотой характеристики субъекта, что позволяет составить о последнем более глубокое представление» [21, с. 143].

Обобщая свои наблюдения, отметим, что анализ ряда пьес в аспекте воплощения клоунских образов в музыке позволяет сделать вывод о многообразии выразительных средств и способов запечатления их характеристик. Симптоматично, что большая часть атрибутированных сочинений относится к области детской музыки. Это обусловлено, на наш взгляд, художественно-педагогическими задачами раскрытия в ребенке культуротворческого потенциала, активизации «юмористической рефлексии» (термин Л. С. Выготского), развития чувства комического посредством искусства для формирования гармоничной личности (см. об этом подробнее: [22; 23]).

В задачи данной статьи не входило рассмотрение образа клоуна в произведениях зарубежных авторов. Однако в качестве показательных примеров, обнаруженных в рамках поисковой деятельности (осложненной на

сегодняшний день ограничением доступа к зарубежным информационным источникам, интернет-сайтам, онлайн-библиотекам), можно назвать ряд сочинений французских композиторов – балетную мелодию для фортепиано «Маленькие клоуны» (“Les petits clowns”) Э. Шаваньи, «Болтовню клоунов» (“Boniment de clowns”) из цикла «Ярмарочная музыка» для фортепиано в 4 руки Ф. Шмитта, «Вальс клоунов» (“Valse des clowns”) для аккордеона Ф. Анжелиса, а также оркестровую пьесу американца Ф. Тичели «Портрет клоуна» (“Portrait of a Clown”).

В заключение подчеркнем, что аналитические материалы проведенной работы открывают перспективы для дальнейшего комплексного исследования и составления своеобразного тезауруса, посвященного образу клоуна в отечественной и – шире – мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макаров С. М. Народные традиции клоунады: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М. 1974. 26 с.
2. Байдина П. Всемирная история клоунады. М.: Издательство HSE ART & DESIGN SCHOLL, 2021. 238 с.
3. Ерошкин А. Клоун. Охота на слова. Проза.ру: сайт. URL: <https://proza.ru/2016/10/24/5> (дата обращения: 15.07.2024).
4. Жандо Д. История мирового цирка / перевод с фр. М.: Искусство, 1984. 192 с.
5. Искусство клоунады / сост. М. Коган. М.: Искусство, 1969. 324 с.
6. Кондратьева А. В., Колпецкая О. Ю. Искусство всевозможных чудес (краткий экскурс в историю цирка) // Современные научные исследования и разработки. 2019. № 1 (30). С. 549–555.
7. Кулинченко А. Клоуны в изобразительном искусстве XIX–XX веков. URL: <https://deziiign.com/project/067813d727384dc9afd9b508ecaef5f7> (дата обращения: 05.07.2024).
8. Макаров С. М. Клоунада мирового цирка: история и репертуар. М.: РОССПЭН, 2001. 367 с.
9. Реми Т. Клоуны / пер. с фр. Я. З. Лесюка; послесл. Ю. Дмитриева. М.: Искусство, 1965. 392 с.
10. Фаминицын А. С. Скоморохи на Руси. М.: Форум, 2013. 400 с.
11. Чистюхин И. Н. Содержание античных зрелищ // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2016. № 10 (октябрь). URL: <http://e-koncept.ru/2016/16221.htm>. (дата обращения: 09.07.2024).
12. Происхождение клоуна. YouSmi.By. 05.10.2021. URL: <https://yousmi.by/articles/10812/> (дата обращения: 29.07.2024).
13. Конанчук С. В. Синестезия и воображение: эстетические подходы к исследованию // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 1. С. 72–78.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

15. Чайкин С. Г. Нотный текст и контекст в работе с обучающимися // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 1. С. 46–52.
16. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
17. Гильманов С. А. Сущность художественного образа и его специфика в музыке: психолого-педагогический аспект // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2015. № 1 (9). С. 55–65.
18. Traditional Circus Music. Daily piano tips. URL: <http://playpiano.com/wordpress/music-form/circus-music> (дата обращения: 17.07.2024).
19. Казанцева Л. П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 6–12.
20. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 90–94.
21. Казанцева Л. П. Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности // ИКОНИ. 2022. № 2. С. 129–156.
22. Попова О. М. Особенности чувства комического у дошкольников и система его формирования в целях оптимизации эмоционально-нравственного развития: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.17. Нижний Новгород. 2006. 60 с.
23. Семенова Е. А. Дефектология Л. С. Выготского: мир глазами клоуна // Проблемы современного образования. 2014. № 6. С. 219–234.

REFERENCES

1. Makarov S. M. Narodnye tradicii klounady: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. M. 1974. 26 s.
2. Bajdina P. Vsemirnaya istoriya klounady. M.: Izdatel'stvo HSE ART & DESIGN SCHOLL, 2021. 238 s.
3. Eroshkin A. Kloun. Ohota na slova. Proza.ru: sayt. URL: <https://proza.ru/2016/10/24/5> (data obrashcheniya: 15.07.2024).
4. Zhando D. Istoriya mirovogo cirka / perevod s fr. M.: Iskusstvo, 1984. 192 s.
5. Iskusstvo klounady / sost. M. Kogan. M.: Iskusstvo, 1969. 324 s.
6. Kondrat'eva A. V., Kolpeckaya O. Yu. Iskusstvo vsevozmozhnyh chudes (kratkij ekskurs v istoriyu cirka) // Sovremennye nauchnye issledovaniya i razrabotki. 2019. № 1 (30). S. 549–555.
7. Kulichenko A. Klouny v izobrazitel'nom iskusstve XIX–XX vekov. URL: <https://deziign.com/project/067813d727384dc9afd9b508ecaef5f7> (data obrashcheniya: 05.07.2024).
8. Makarov S. M. Klounada mirovogo cirka: istoriya i repertuar. M.: ROSSPEN, 2001. 367 s.
9. Remi T. Klouny / per. s fr. yaz. Lesyuka; poslesl. Yu. Dmitrieva. M.: Iskusstvo, 1965. 392 s.
10. Faminicyn A. S. Skomorohi na Rusi. M.: Forum, 2013. 400 s.

11. *Chistyuhin I. N.* Soderzhanie antichnyh zrelishch // *Koncept: nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal*. 2016. № 10 (oktyabr'). URL: <http://e-koncept.ru/2016/16221.htm>. (data obrashcheniya: 09.07.2024).
12. Proiskhozhdenie klouna. YouSmi.By. 05.10.2021. URL: <https://yousmi.by/articles/10812/> (data obrashcheniya: 29.07.2024).
13. *Konanchuk S. V.* Sinesteziya i voobrazhenie: esteticheskie podhody k issledovaniyu // *Vestnik muzykal'noj nauki*. 2024. T. 12. № 1. S. 72–78.
14. *Nazajkinskij E. V.* Stil' i zhanr v muzyke. M.: VLADOS, 2003. 248 s.
15. *Chajkin S. G.* Notnyj tekst i kontekst v rabote s obuchayushchimisya // *ARTE : Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo*. 2024. № 1. S. 46–52.
16. *Medushevskij V. V.* Intonacionnaya forma muzyki. M.: Kompozitor, 1993. 262 s.
17. *Gil'manov S. A.* Sushchnost' hudozhestvennogo obraza i ego specifika v muzyke: psihologo-pedagogicheskij aspekt // *Vestnik kafedry YUNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie»*. 2015. № 1 (9). S. 55–65.
18. Traditional Circus Music/ Daily piano tips. URL: <http://playpiano.com/wordpress/music-form/circus-music> (data obrashcheniya: 17.07.2024).
19. *Kazanceva L. P.* Melodiya i intonaciya // *Problemy muzykal'noj nauki*. 2016. № 1(22). S. 6–12.
20. *Kazanceva L. P.* Muzykal'nyj zhanr i ego sodержanie // *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah*. 2007. № 4. S. 90–94.
21. *Kazanceva L. P.* Muzykal'nyj obraz: ponyatie i sfery muzykal'noj obraznosti // *IKONI*. 2022. № 2. S. 129–156.
22. *Popova O. M.* Osobennosti chuvstva komicheskogo u doshkol'nikov i sistema ego formirovaniya v celyah optimizacii emocional'no-nravstvennogo razvitiya: avtoref. dis. ... d-ra psihol. nauk: 19.00.17. Nizhnij Novgorod. 2006. 60 s.
23. *Semenova E. A.* Defektologiya L. S. Vygotskogo: mir glazami klouna // *Problemy sovremennogo obrazovaniya*. 2014. № 6. S. 219–234.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Колпецкая О. Ю. – канд. иск., доц., проф. каф. истории музыки; colpa69@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0898-6594

Холодова М. В. – канд. иск., доц., проф. каф. истории музыки; holodova-maria@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1411-1986
SPIN-код: 3996-4887
Author ID: 648319

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kolpetskaya O. Yu. – Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof., Prof. of the Music History Dept.;
colpa69@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0898-6594

Kholodova M. V. – Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof., Prof. of the Music History Dept.;
holodova-maria@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1411-1986
SPIN-code: 3996-4887
Author ID: 648319

УДК 784.94; 781.68

УКРАШЕНИЯ В ПЕНИИ В ТРУДАХ РОССИЙСКИХ ПЕДАГОГОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Чеблыков Д. В.¹

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

Статья посвящена изучению орнаментики в работах российских вокальных педагогов второй половины XIX века. Украшения в пении, вписанные в исторический контекст эпохи, представляют особый интерес, так как фиксируют важный этап в формировании теоретико-практического знания в России. Если в наследии европейских вокальных педагогов тема орнаментики оставалась актуальной в течение всего XIX столетия, то в России, как показывает специальный анализ трудов отечественных педагогов, она имела свою специфику и степень ее преподнесения в трактатах не всегда получала уровень освещения, сравнимый с европейским. Дистанция в более чем семьдесят лет, разделяющая между собой трактаты русских педагогов, начиная от первой «Школы пения» Александра Варламова («Полная школа пения в трех частях», 1840) вплоть до учения Василия Карелина («Новая теория постановки голоса», 1912), стала тем временным отрезком, когда вместе со сменой художественной практики и ее музыкального материала оптика украшательства сместилась в сторону его минимизации в исполнительстве и педагогике. В русском оперном репертуаре колоратурная техника изначально не была доминирующей. Соответственно, интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русской практики второй половины XIX – начала XX веков, где европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, становилось для отечественных вокальных педагогов малоактуальной задачей.

Ключевые слова: украшения в пении, колоратурная техника, трактаты русских вокальных педагогов XIX века, перечень украшений, русский оперный репертуар второй половины XIX века.

ORNAMENTATION IN SINGING IN THE WORKS OF RUSSIAN PEDAGOGUES OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

*Cheblykov D. V.*¹

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

The article is dedicated to the study of ornamentation in the works of Russian singing teachers of the second half of the 19th century. The singing ornaments, within the historical context of the era, have particular interest because they represent an important stage in the formation of theoretical and practical knowledge in Russia. The theme of ornamentation remained relevant in the heritage of European singing teachers throughout the nineteenth century, whereas in Russia, as a special analysis of the works of domestic teachers shows, it had its own features and its representation in the treatises did not always receive a level comparable to European. A gap of more than seventy years between treatises of Russian teachers: the first "Singing School" by Alexander Varlamov ("Full Singing School in Three Parts", 1840) and the guide by Vasily Karelin ("New theory of voice performance", 1912), was a period when along with the change of artistic practice and music material, the goals of decoration shifted towards its minimization in performance and pedagogy. In the Russian opera repertoire, the coloratura technique was not initially dominant. Accordingly, integration of the European knowledge about figurative singing into Russian practice in the second half of the 19th – early 20th centuries, became a little topical task for domestic vocal teachers, as the European coloratura did not have a historically based solid foundation in Russia.

Keywords: ornamentation in singing, coloratura technique, treatises of Russian singing teachers of the 19th century, list of ornaments, Russian opera repertoire of the second half of the 19th century.

В письме лейпцигскому издателю К. Б. Зенфу, датированном 7(19) марта 1883 года, А. Г. Рубинштейн писал: «...в нашем искусстве, как это ни странно, еще не установлены элементарнейшие понятия, основные правила, так сказать, грамматика нашего языка. Обозначения темпов, украшения (выделено мною – Д. Ч.), заключения трелей и многое другое являются для нас вопросами, о которых мы, художники, спорим друг с другом и не можем прийти ни к какому соглашению» [1, с. 82–83]. Действительно, описанная маэстро ситуация вполне отражала общее состояние теоретико-практического знания XIX века не только в России, но и в Европе. Достаточно обратить внимание на «Методы¹» вокальных педагогов Парижской консерватории, среди которых –

¹ Обобщенное, собирательное название многочисленных певческих руководств, появившихся в Европе после издания в 1803/1804 г. «Метода пения» Парижской консерватории.

трактаты Огюста Андрада (1837), Мануэля Гарсиа-сына (1840), Генриха Панюфки (1854), Энрико Делле Седие (1895), чтобы понять, насколько сложной оказалась работа, направленная на установление единых грамматических норм в определении перечня украшений, их обозначения и расшифровки, где еще в начале названного века сохранялась возможность свободной исполнительской трактовки «по вкусу»². Но если в наследии европейских вокальных педагогов тема орнаментики оставалась актуальной в течение всего XIX столетия, то в России, как показывает специальный анализ трудов отечественных педагогов, она имела свою специфику, и степень ее преподнесения в трактатах не всегда получала уровень освещения, сравнимый с европейским. Возможно, это объяснялось ее «неактуальностью» для состояния текущей художественной практики, ориентированной на русский репертуар, где европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания.

Из истории известно, что в первые российские консерватории, Санкт-Петербургскую (открыта в 1862 году) и Московскую (открыта в 1866 году), в качестве вокальных педагогов были приглашены иностранцы:

- шведская певица Генриетта Ниссен-Саломан, ученица Мануэля Гарсиа-сына, которая занимала должность профессора Санкт-Петербургской консерватории с момента ее открытия вплоть до 1872 года, и далее в 1878/1879 учебном году;

- итальянец Пьетро Репетто, ученик Франческо Ламперти, профессор Санкт-Петербургской консерватории с 1863 года;

- итальянец Джакомо Гальвани, принятый в Московскую консерваторию в 1869 году и прослуживший в ней 18 лет;

- бельгиец Камилло Эверарди, выпускник Парижской консерватории³, профессор в Санкт-Петербургской консерватории с 1870 по 1888 год. Преподавал также в Киевском музыкальном училище (1890–1897) и в Московской консерватории (с 1897 года).

Приглашенные иностранные педагоги сыграли важную роль в становлении отечественной вокальной школы. Написанные некоторыми из них специально для первых российских консерваторий труды «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан» (1880) и «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (“*Observations pratiques sur l'organe de la voix*”, 1882), указали путь для дальнейшей методической работы, одновременно обозначив диапазон актуальных для того времени проблем как в технике постановки голоса, так и в особенностях исполнительской практики. Причем этот путь не делал предпочтения какой-либо одной из певческих школ (итальянской или созданной на ее основе французской) и мог быть ориентирован одновременно и на ту, и на другую. Общую тенденцию европеизма сохраняли также русские педагоги, которые, не уступая иностранным учителям, имели в своем творческом багаже опыт

² См. об этом: [2, с. 89].

³ Совершенствовался у Мануэля Гарсиа-сына и Франческо Ламперти.

совершенствования певческого мастерства у знаменитых в Европе учителей. Созданные ими руководства по пению продолжили собирательный опыт предшественников, и он вполне соответствовал компетенциям авторов, полученным в годы оттачивания техники вокализации у известных европейских педагогов в Милане и Париже. К примеру, известно, что учитель Ипполита Прянишникова, Павел Бронников, совершенствовался в Париже под руководством Пьера Вартеля⁴, сам И. Прянишников брал уроки пения у Джованни Корси⁵ и Франческо Ламперти⁶, Александр Додонов повышал мастерство в Милане у Ф. Ламперти и в Лондоне у М. Гарсиа-сына. Таким образом, среди распространенных трудов второй половины XIX века, имеющих в российском образовательном пространстве, оказались как иностранные авторы, так и русские, хорошо знакомые с европейскими вокальными школами. В таблице 1 приведена информация об основных вокальных трактатах, изданных на русском языке.

Таблица 1. Наличие раздела об украшениях и их перечень в трудах вокальных педагогов второй половины XIX – начала XX века, изданных на русском языке

№ п/п	Автор	Название трактата	Год издания	Наличие раздела об украшениях и их перечень
1	Варламов Александр Егорович	«Полная школа пения в трех частях»	1861	«переходы голоса (портаменто)»; «легато»; «стаккато»; «messa di voce»; «выдержанная нота (la note sostenuta)»; «апподжиатура»; «группетто»; «пассажи»; «рулады»; «трель»

⁴ Пьер Франсуа Вартель (1806–1882) – французский оперный певец (тенор) и педагог. Учился в Парижской консерватории.

⁵ Джованни Корси (1822–1890) – педагог Миланской консерватории, вердиевский баритон. С 1871 по 1887 преподавал пение в Смольном институте благородных девиц в Санкт-Петербурге.

⁶ Франческо Ламперти (1813–1892) – итальянский вокальный педагог, профессор пения в Миланской консерватории, учитель Станислава Сонки, автор вокальных трактатов.

⁷ Первое издание «Школы Варламова» состоялось в 1840 году.

№ п/п	Автор	Название трактата	Год издания	Наличие раздела об украшениях и их перечень
2	Генриэтта Ниссен-Саломан	«Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан»	1880	«апподжиатура»; «аччиакатура»; «группетто»; «мордент»; «трель»; «трель-мордент»
3	Павел Бронников	«Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарчия, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др.»	1880	«апподжиатура»; «группетто»; «аччиакатура»; «трель»; «трель изолированная (мажорная, минорная)»; «трель на диатонической гамме»; «трель на разбросанных ступенях»; «трель на хроматической гамме»; «трель-группетто»; «трель повторяющаяся»
4	Джакомо Гальвани	«Практические наблюдения за голосовым аппаратом»	1882	
5	Станислав Сонки	«Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» ⁸	1885 (1-е изд.)	«колоратура»; «трель»; «аподжиатура»; «аччиакатура (форшлаг)»; «группетто»; «портаменто»; «легато»; «стаккато»

⁸ «Теория...» С. Сонки имела восемь изданий, последнее из которых вышло в 1925 году. Во всех этих изданиях устойчиво присутствует раздел об украшениях.

№ п/п	Автор	Название трактата	Год издания	Наличие раздела об украшениях и их перечень
6	Ипполит Прянишников	«Советы обучающимся пению»	1889	«колоратура»; «форшлаг»; «группетто»; «легато»; «портаменто – (перенос голоса)», «маркируя каждую ноту»; «стаккато»; «трель»
7	Александр Додонов	«Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения»	1891 (1-е изд.), 1899 (2-е изд.)	«апподжиатура»; «аччиакатура»; «мордент»; «группетто»; «трель»
8	Осмонд Сеффери	«Новая Рациональная школа пения»	1894	«перенесение звука (портаменто)»; «стаккато»; «арпеджио»; «трель»
9	Любовь Пенинская	«Основы русской школы пения»	1908	
10	Гортензия Сюннерберг	«Какой системы придерживаться при постановке голоса»	1912	
11	Василий Карелин	«Новая теория постановки голоса»	1912	

Статистика показывает, что учение об украшениях в пении изложено не во всех работах названных авторов, в отличие от европейских трактатов. Причем там, где имеются разделы о них, в них нет единого подхода в определении перечня украшений и нет единообразия в написании терминов, по крайней мере, терминов «группетто» и «апподжиатура». Достаточно обратить внимание на различия между первым и вторым изданиями «Теории» Сонки (см.: табл. 1 на с. 129–131 и табл. 2 на с. 134–135).

К примеру, если в перечне «Школы...» А. Варламова – десять позиций, то в «Руководстве» А. Додонova их только пять! Разнонаправленность как в сторону увеличения самостоятельных единиц колоратуры, так и в сторону редукции подтверждает неустойчивость состояния знания в определении базовых

элементов грамматики, словом, всего того, о чем писал А. Г. Рубинштейн лейпцигскому издателю К. Б. Зенфу. Если к этому добавить, что в тех трактатах, где имеются разделы об украшениях в пении, отсутствует единая терминология и графика обозначений (см.: табл. 2 на с. 134), то становится понятно, что универсальной теории орнаментики в указанное время не было.

В контексте изложенного важным представляется то, что в первой русской «Школе пения...» А. Е. Варламова дана любопытная классификация украшений. В сороковой главе этого трактата, которая входит в раздел «Об украшениях в пении» читаем: «...есть украшения в пении, которые суть средства для предания выразительности... таковы: постановки голоса (*la mise de voix*), переходы голоса (*le port de voix*), легато (*le coulé* или *legato*), стаккато (*le détaché* или *staccato*) и пр.» [3, с. 664]. Далее автор указывает, что «бывают и другие украшения, которые употребляют композиторы или которые прибавляют певцы к написанной мелодии, чтобы избежать однообразия или выказать свой талант. К сему роду украшений принадлежат: трели (*le trille*), рулады (*la roulade*), группетто (*le grouppetto*) и небольшие, но приятные ноты, называемые *broderies*, или *agrémens* [3, с. 664]. Назвав два рода украшений, Варламов тем самым внес импульс в дело осмысления украшений в предложенной им логике.

Для справки укажем, что классификация из двух родов украшений (нем. *Ge-sangsverschönerung*), разделенных на важные/базовые по существу (нем. *wes-entliche*) и случайные (нем. *zufällige*), ранее была изложена Огюстом Андрадом в его «Новом методе пения», изданном в 1837 году [9, с. 17]. Именно на этот труд ссылается в Предисловии к своей «Школе...» Александр Варламов. В России его последователями стали Станислав Сонки, который во втором издании «Теории» (в главе «Об украшениях в пении вообще») перечислил среди украшений «колоратуру, трель, апподжиатуру, аччиакатуру (форшлаг), группетто, портаменто, легато и стаккато»⁹ [6, с. 86], и Ипполит Прянишников. Последний в гл. 3 «Дальнейшая техническая разработка голоса» [7, с. 50–59] тоже использовал эту классификацию.

Интересно, что в трактате Павла Бронникова, где, как у А. Варламова и С. Сонки, имеется раздел «Об украшениях в пении», среди украшений названы только апподжиатура, группетто, аччиакатура, трель¹⁰ с ее разновидностями, которые не все имеются в других трактатах [5, с. 97–108]. Очевидно, что на подобную противоречивость представлений русских вокальных педагогов об украшениях в пении оказал влияние как сам процесс встраивания в формируемую в недрах отечественной композиторской школы художественную реальность с ее взглядами на исполнительскую практику, так и имеющийся в европейских работах опыт приспособления перечней украшений из учений старых итальянских мастеров к новому музыкальному материалу. Динамика

⁹ Цитата приведена в орфографии издания 1886 года.

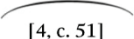
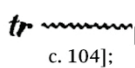
¹⁰ Перечень украшений представлен в орфографии издания 1880 года.

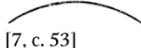
этого процесса хорошо видна на материале представленных таблиц. Из них следует, что к началу XX века орнаментика как самостоятельный раздел в учениях русских вокальных педагогов уже не рассматривалась, а если и сохранилась в отдельных учениях, то ее перечень существенно сократился. И это вовсе не потому, что этот перечень украшений был хорошо известен. Состояние знания, которое можно зафиксировать после специального анализа приведенных трудов, показывает, что по полноте насыщения определений и закрепления графики объем перечня украшений в европейской и русской практиках разный. Возможно, объяснением тому служит оценка общей ситуации в отечественной художественной практике рубежа столетий, когда, по мнению С. Сонки, уже не было места «в новейших оперных произведениях лишенных колоратуры», а потому «в настоящее время они вытесняют из театрального репертуара произведения старых композиторов» [10, с. 3].

Предпринятое сравнительное изучение украшений в трудах российских вокальных педагогов второй половины XIX века, вписанное в общий исторический контекст эпохи, когда в художественной практике и музыкальном материале происходили серьезные изменения, позволяет, что состояние понятия «украшения», его содержание в российских школах пения второй половины XIX века не было стабильным в теоретико-практическом знании.

Попытка интеграции европейского знания об украшениях в реальность русского образовательного пространства, ориентированного на русский репертуар, в котором европейская колоратура не имела исторически прочного основания, оказалась в тупике и для отечественной художественной практики была малоактуальной.

Таблица 2. Трактаты русских педагогов второй половины XIX века

Перечень украшений	Александр Егорович Варламов. «Полная школа пения в трех частях» (2-е изд. 1861)		Павел Константинович Бронников. «Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарциа, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др.» (1880)	
	Термины	Графика	Термины	Графика
Колоратура	«Пассаж», «trait», «passage» [3, с. 665]; «Рулада», «roulade» [3, с. 665]	—	—	—
Апподжиатура	«l'appoggiatura» [3, с. 665]	 [4, с. 52]	«апподжиатура» [5, с. 97]	 [5, с. 97]
Ачкакатура	—	—	«аччиакатура» [5, с. 100]	 [5, с. 100]
Мордент	—	—	—	—
Портаменто	«переход голоса», «портаменто» [4, с. 51]	 [4, с. 51]	—	—
Легато	«легато» [4, с. 51]	 [4, с. 51]	—	—
Стаккато	«стаккато» [4, с. 50]	 [4, с. 50]	—	—
Группетто	«группетто», «double», «cadence brisée», «pincé», «mordant» [3, с. 665]	 [4, с. 50]	«группетто» [5, с. 98]	 [5, с. 98]
Трель	«трель», «trille» [3, с. 665]	<i>tr</i> [4, с. 50]	«трель изолированная (мажорная или минорная)» [5, с. 102]; «трель на диатонической гамме» [5, с. 102]; «трель на разбросанных ступенях» [5, с. 103]; «трель на хроматической гамме» [5, с. 103]; «трель-группетто» [5, с. 104]; «трель повторяющаяся» [5, с. 105].	<i>tr</i> [5, с. 102];  [5, с. 104];  [5, с. 104]

Станислав Максимович Сонки. «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (2-е изд. 1886)		Ипполит Петрович Прянишников. «Советы обучающимся пению» (1889)		Александр Михайлович Додонов. «Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения» (1899)	
Термины	Трафика	Термины	Графика	Термины	Графика
виды колоратуры: «драматическая», «легкая» [6, с. 87]	—	«agilitée, вокализация», «гаммы», «арпеджио» [7, с. 50]	—	—	—
«(итал. Appogiatura); «(фр. note de gout)» 2 [6, с. 92]	 [6, с. 92]	«форшлаг» [7, с. 50]	—	«апподжатура» [8, с. 53]	 [8, с. 53]
«аччиакатура (форшлаг, Accasciatura)» [6, с. 92]	 [6, с. 92]	—	—	«аччиакатура» [8, с. 53]	 [8, с. 53]
«Mordente»; «перечеркнутый или двойной мордент» [6, с. 93]	 [6, с. 93]	—	—	«Мордент» [8, с. 53]	 [8, с. 53]
«portamento», «перенесение голоса» [6, с. 95]	 [6, с. 95]	«перенос голоса», «portamento» [7, с. 53]	Пример:  Исполнение:  [7, с. 53]	—	—
«лерато, legato» [6, с. 95]	—	«Legato» [7, с. 53]	 [7, с. 53]	—	—
«стаккато, staccato» [6, с. 95]	—	«Staccato» [7, с. 55]	 [7, с. 55]	«стаккато» [8, с. 57]	 [8, с. 57]
«группето (gruppetto)» [6, с. 93]	 [6, с. 93]	«группетто» [7, с. 50]	—	«группето» [8, с. 54]	 [8, с. 54]
«трель» [6, с. 90]	—	«трель мажорная, минорная» [7, с. 57]	—	«трель», «трель свободная» [8, с. 58]; «трель в хроматической прогрессии» [8, с. 59]	 [8, с. 56]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рубинштейн А. Г.* Избранные письма / общ. ред. Л. А. Баренбойма. М.: Музгиз, 1954. 103 с.
2. *Ефимова Н. И., Чеблыков Д. В.* «Запутанная теория форшлага», или Апподжиатуры в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 89–98.
3. *Варламов А. Е.* Школа пения в трех частях // Полное собрание сочинений: в 10 т. СПб.: Изд-во Стелловского, 1861. Т. 3. С. 655–666.
4. *Варламов А. Е.* Полная школа пения / ред. и коммент. В. А. Багадурова. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. 170 с.
5. *Бронников П. К.* Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарчия, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др., одобренный Советом профессоров С.-Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества / сост. П. К. Бронников. СПб., 1880. 128 с.
6. *Сонки С. М.* Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. 2-е изд., пересм. и доп. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1886. 118 с.
7. *Прянишников И. П.* Советы обучающимся пению. СПб.: Столичная скоропечатня, 1899. 84 с.
8. *Додонов А. М.* Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения: в 2 ч. М.: Тип. Д. И. Иноземцева, М. П. Щепкина, 1899. Ч. 2. 105 с.
9. *Andrade A.* Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. 24 p.
10. *Сонки С. М.* Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. 1-е изд. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1885. 118 с.
11. *Чеблыков Д. В.* Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсия-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4. С. 146–157.

REFERENCES

1. *Rubinshtejn A. G.* Izbrannye pis'ma / obshch. red. L. A. Barenbojma. M.: Muzgiz, 1954. 103 s.
2. *Efimova N. I., Cheblykov D. V.* «Zaputannaya teoriya forshlaga», ili Appodzhiatury v trudah pedagogov vokal'noj shkoly Parizhskoj konservatorii XIX veka // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2024. № 2. S. 89–98.
3. *Varlamov A. E.* Shkola peniya v trekh chastyah // Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. SPb.: Izd-vo. Stellovskago, 1861. T. 3. S. 655–666.

4. *Varlamov A. E.* Polnaya shkola peniya / red. i komment. V. A. Bagadurova. M.: Gos. muz. izd-vo, 1953. 170 s.
5. *Bronnikov P. K.* Uchebnik peniya po Garode, Lablashu, Garchia, Dyupre, Panofka, Chinti-Damoro, Vakkai, Panseronu i dr., odobrennyj Sovetom professorov S. Peterburgskoj Konservatorii Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva / sost. P. K. Bronnikov. SPb., 1880. 128 s.
6. *Sonki S. M.* Teoriya postanovki golosa v svyazi s fiziologiej organov dyhaniya i gortani. 2-e izd., peresm. i dop. M.: Tip. E. Lissnera i Yu. Romana, 1886. 118 s.
7. *Pryanishnikov I. P.* Sovety obuchayushchimsya peniyu. SPb.: Stolichnaya skoropechatnya, 1899. 84 s.
8. *Dodonov A. M.* Rukovodstvo k pravil'noj postanovke golosa i izucheniyu iskusstva peniya: v 2 ch. M.: Tip. D. I. Inozemceva, M. P. Shchepkina, 1899. Ch. 2. 105 s.
9. *Andrade A.* Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée parle Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. 24 p.
10. *Sonki S. M.* Teoriya postanovki golosa v svyazi s fiziologiej organov dyhaniya i gortani. 1-e izd., M.: Tip. E. Lissnera i Yu. Romana, 1885. 118 s.
11. *Cheblykov D. V.* Ornamentika v vokal'nyh traktatah Manuelya Garsia-syna i Genrietty Nissen-Saloman: parizhskij metod i ego translyaciya v praktike Peterburgskoj konservatorii // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 4. S. 146–157.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

ТРИ БАЛЕТНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ НА ВОЛГЕ (РЕЦЕНЗИИ НА СПЕКТАКЛИ)

*Розанова О. И.*¹

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

Три балетные премьеры в театрах на берегах Волги различны по жанрам, каждая интересна по-своему. «Спящая красавица» в Астрахани неожиданна дополнениями в хореографии и сюжете, сделанными главным балетмейстером театра Юрием Клевцовым. «Пиковая дама» в Чебоксарах в постановке главного балетмейстера Чувашского государственного театра оперы и балета Данила Салимбаева на музыку симфонических произведений Чайковского – беспрецедентное по оригинальности прочтение повести Пушкина. Мистический балет-былина «Илья Муромец и Перо Жар-птицы» в «Царицынской опере» Волгограда – редкое обращение к русскому эпосу патристического звучания. Это первая балетная партитура молодого композитора Евгения Притужалова и первая постановка нового главного балетмейстера театра Артема Паничкина (при участии балетмейстера Софьи Раевской).

Ключевые слова: Астраханский государственный театр оперы и балета, Чувашский государственный театр оперы и балета, Волгоградский государственный театр «Царицынская опера», Петр Чайковский, Евгений Приужалов, «Спящая красавица», «Пиковая дама», «Илья Муромец и Перо Жар-птицы», Юрий Клевцов, Данил Салимбаев, Артем Паничкин, Софья Раевская.

THREE BALLET PREMIERES IN THE VOLGA THEATERS (REVIEWS OF PERFORMANCES)

*Rozanova O. I.*¹

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

Three ballet premieres in theaters on the banks of the Volga are different in genre, but each is interesting in its own way. Sleeping Beauty in Astrakhan is unexpected with additions to the choreography and plot made by the theater's chief choreographer Yuri Klevtsov. The Queen of Spades in Cheboksary, staged by the chief choreographer of the opera and ballet theater Danil Salimbaev to the music of Tchaikov-

sky's symphonic works, is an unprecedentedly original interpretation of Pushkin's story. The mystical ballet-epic Ilya Muromets and the Firebird's Feather in the Tsaritsyn Opera in Volgograd is a rare appeal to the Russian epic with a patriotic sound. This is the first ballet score by the young composer Evgeny Prituzhalov and the first production by the theater's new chief choreographer Artem Panichkin (with the participation of Sofia Raevskaya).

Keywords: Astrakhan Opera and Ballet Theater, Chuvash Opera and Ballet Theater, Tsaritsyn Opera Volgograd Theater, Pyotr Tchaikovsky, Evgeny Prituzhalov, Sleeping Beauty, The Queen of Spades, Ilya Muromets and the Firebird's Feather, Yuri Klevtsov, Danil Salimbaev, Artem Panichkin, Sofia Raevskaya.

«Спящая красавица»: балет в двух актах (Астраханский государственный театр оперы и балета)

Классический репертуар Астраханского театра оперы и балета 27, 28 и 29 сентября 2024 года пополнился «Спящей красавицей», что равносильно Знаку качества, разумеется, при условии соответствующего художественного уровня всех составляющих спектакля. За Чайковского можно было не волноваться: оркестр вел дирижер-постановщик, художественный руководитель театра Валерий Воронин, добившийся эталонного звучания мощных тутти и проникновенных инструментальных соло. Мастер сценографии Олег Молчанов, подчинив игру фантазии требованиям вкуса, воздвиг дворцовые чертоги, оттенил их пышность поэтичными пейзажами (художник по свету – Сергей Шевченко). Особая тема – костюмы многочисленных персонажей. Изящно орнаментированные, они создают вместе с декорациями волшебную атмосферу сказки (илл. 1–4 на с. 149).

Изобретательность и вкус присущи и работе постановщика Юрия Клевцова – главного балетмейстера театра [1]. Согласно тенденции последних лет, четырехактный спектакль превращен в двухактный. За основу взята редакция Юрия Григоровича 2011 года. Пролог соединен с первым актом, второй акт – с третьим. Естественно, потребовались некоторые сокращения (по большей части внутри номеров), сделанные тактично. Однако спектакль стал даже длиннее минут на двадцать за счет нескольких кардинальных новшеств.

Первое – оттанцованный скрипичный антракт (*Andante sostenuto*). Эту волшебную музыку, звучащую после сцены с nereидами и путешествия феи Сирени с принцем Дезире в спящий замок («Панорама»), обычно пропускают, либо ее исполняет оркестр. Клевцов опустил «Панораму», а на Скрипичный антракт поставил адажио феи Сирени с Дезире и монолог героя. Вторым дополнением к тексту балета и к музыкальной партитуре стал дуэт принца Дезире с Авророй после ее пробуждения, поставленный на фрагмент из «Воспоминаний о Флоренции» Чайковского.

По словам хореографа, увеличение танцевального содержания балета, и без того до предела насыщенного танцем, вызвано не только желанием освежить

традиционный текст. По примеру предшественников, Клевцов решил укрупнить образы главных героев. Напомним, что в начале XX века Федор Лопухов сочинил вариацию феи Сирени в Прологе, прочно закрепившуюся в спектакле. Помимо редакторской правки балета, сделанной в 1922 году, ему принадлежит и сцена с феей Карабос перед пробуждением Авроры на музыку симфонического антракта и картины «Сон», танцы придворных в сцене «Охота» (начало второго акта) и танцевальный выход фей драгоценностей перед *Pas de deux* героев третьего акта. Все это существует в спектакле Мариинского театра и ныне.

В 1952 году, возобновляя после войны «Спящую красавицу», Константин Сергеев не только откорректировал танцевально-пантомимный текст (секстет фей, танцы Волка с Красной Шапочкой, Мальчика-с-пальчик и заключительное *Pas de deux* героев), но сочинил заново несколько фрагментов. Это выход фей в Прологе, сцена «зарастания дворца», крестьянский танец (фарандола) во втором акте, шествие сказочных персонажей в третьем акте. Кроме того, в *Pas d'action* с nereидами Сергеев сочинил адажио Авроры с принцем Дезире и вариацию Авроры, а также вариации Дезире во втором и третьем актах. Но главное – благодаря Сергееву-хореографу и исполнителю роли Дезире, образ мечтательного героя обрел юношескую страстность, энергию, волю. Все сделанное Лопуховым и Сергеевым живет в спектакле Мариинского театра почти сто лет и уже неотделимо и неотличимо от хореографии Петипа.

Время покажет жизнеспособность двухактной редакции «Спящей красавицы» Ю. Григоровича. Компактность спектакль достигнута за счет купюр нескольких номеров – вальса в *Pas de six* фей в Прологе, трех старинных танцев в сцене Охоты, скрипичного антракта (*Andante sostenuto*), марша в начале третьего акта, танца Людоеда и Мальчика-с-пальчик с братьями, антре Авроры и Дезире перед *Pas de deux*. Зато заново поставлен танец Золушки и Принца. Выход Дезире превращен в большую полетную вариацию. Балет стал более динамичным, притом что хореография Петипа не пострадала.

Для чего же Клевцову потребовалось дополнить постановку Григоровича? В программке к премьере он объясняет свое решение. Во-первых, ему хотелось, чтобы звучала «безумно красивая музыка». А во-вторых, казалось необходимым показать «крупным планом» чувство влюбленных героев. Поэтому после сцен с явлением призрака Авроры вместо бурного, стремительного *Allegro agitato* ему понадобилось пространное *Andante sostenuto* (Скрипичный антракт). В начале и завершении номера на неспешную, распевную тему Дезире объясняется с феей Сирени, а на томительно страстную мелодию средней части герой передает волнение души.

Впервые, еще в семидесятые годы XX века, этой музыкой воспользовался Рудольф Нуреев в своей редакции «Спящей красавицы», правда, он перенес Скрипичный антракт в сцену охоты принца. Отослав придворных, его Дезире не просто томился жадой любви, но, можно сказать, терзался своим одиноче-

ством. Трудно представить более сложное мужское соло. Не пощадив себя как исполнителя роли, Нуреев поставил движения буквально на каждую ноту, предельно уплотнив текст всеми видами техники (большие прыжки, вращения, мелкие партерные па, молниеносные повороты из одной позы в другую и все – без пауз для передышки). Получилось нешуточное испытание для исполнителя, нечто вроде самоистязания.

В постановке Клевцова монолог Дезире говорит о предчувствии и нетерпеливом ожидании счастья. Балетмейстер использовал традиционный, но достаточно разнообразный арсенал классического танца. Полеты и вращения в первой и заключительной частях сменяются в средней (разработочной) различными заносками. Для танцовщика это интересно и технически, и актерски.

Второе «дополнение» к каноническому тексту более рискованно, поскольку взята музыка «не балетная» – произведение для оркестра. Но эмоциональный строй «Воспоминаний о Флоренции» вполне отвечает танцевальной сцене. По мысли Клевцова, переход от пробуждения Авроры к свадьбе с освободившим ее от чар Дезире слишком стремителен. «Девушка проснулась, – поясняет балетмейстер. – Перед ней совершенно незнакомый молодой человек. Пусть это любовь с первого взгляда, но все равно нужно какое-то мгновение, когда люди увидели друг друга, что-то почувствовали, поняли, как-то объяснились... Небольшой дуэт дает им возможность познакомиться, дает Авроре время, чтобы влюбиться в принца» [2].

Доводы балетмейстера убедительны. Действительно, в сцене видения Аврора-призрак манит Дезире, но постоянно ускользает от него, а во время считанных поддержек либо она, либо он находятся за спиной друг друга, то есть не видят лица партнера, не встречаются взглядами, значит, взаимному чувству еще предстоит возникнуть. Так говорит житейская логика, но у сказки логика своя: там происходят чудеса. Такое чудо – мгновенно вспыхнувшая любовь героев. И все же поддержим замысел Клевцова. Он подарил Принцу возможность лирического высказывания в придачу к бравурным выходу и вариации свадебного акта, а также лирический дуэт, предвещающий торжественное финальное *Pas de deux*.

Самое неожиданное и смелое новшество связано с образом феи Карабос. Но удивило не преобразование сгорбленной старухи в молодую эффектную женщину (такое уже бывало. Достаточно вспомнить кинофильм «Спящая красавица», где в роли злой феи блистает знаменитая балерина Наталья Дудинская, ошеломляя азартом виртуозного классического танца). Новая Карабос не просто молода и красива, она экстравагантна. В сверкающем бальном наряде (черная пачка с синим верхом, наподобие фижм, и причудливым лифом; кружевные черные перчатки выше локтей, в руках – черный веер) она ведет себя как уверенная в успехе актриса-бенефициантка и одновременно режиссер творимого ею действия. Видеосъемка позволила увидеть крупным планом лицо феи Карабос, ее глаза, горящие неподдельным интересом и прямо-таки восторгом от произведенного ею переполоха.

Кульминация разыгранного злой феей спектакля – мнимая смерть Авроры. Но когда спустя сто лет во дворец, погруженный в сон, проникают фея Сирени и принц Дезире, полный решимости найти Аврору, происходит нечто невообразимое. Свита Карабос (стая черных воронов, заменивших на этот раз монстров) окружает хозяйку. Предчувствуя окончание затеянной ею недоброй игры, она бьется, как подстреленная птица, теряет черные одежды и оказывается... балериной в белоснежной пачке. Небывалую метаморфозу придумал Клевцов: «В нашем спектакле с Феей Карабос произошли чудесные изменения: она не просто побеждена, а стала положительным персонажем, – сообщает хореограф в программке. – Ведь у Петипа она со своей свитой выходила в финале и поздравляла Аврору и Дезире. Меня это зацепило, я подумал, почему бы не сделать ее преображение? Она тоже фея, сестра всех этих многочисленных добрых фей. Поэтому в нашем балете в тот момент, когда Принц целует Аврору, чары злодейства спадают и с Карабос. Прямо на глазах зрителей происходит ее преображение» [2].

Ничего не скажешь – изобретательный ход и шоковый театральный эффект! Спектакль от этого не пострадал, но приобрел острый сюжетный поворот. Закономерно, что в свадебном торжестве рядом феей Сирени танцует новоявленная фея Карабос, образуя гармоничный дуэт. Весомый аргумент в правомерность такого решения – блистательная работа Анны Табачук – бессменной исполнительницы роли на трех премьерных спектаклях, заслужившей самые громкие овации зрителей. Непросто было противостоять такой невероятной Карабос фее Сирени Татьяны Топорковой. Образцовая классическая танцовщица прелестной внешности наделила свою героиню нежной женственностью, но толика царственности сделала бы ее более значительной.

Главные роли на первом спектакле 27 сентября исполнили приглашенные артисты Мариинского театра, в сжатый срок освоившие новые фрагменты хореографии. Анастасия Лукина, танцующая Аврору на родной сцене в Петербурге, продемонстрировала и мастерство, и оттенки стиля труднейшей партии. Для начинающего солиста Павла Михеева это был ответственный дебют, поэтому некоторые технические погрешности простительны. Молодой артист ощутил романтическую природу образа и доказал доблесть благородного героя чутким партнерством и уверенным посылом академичного танца.

Астраханские солисты не уступили гостям. Марина Арсеньева легко справляется со всеми техническими трудностями партии, наполняя образ заразительной жизненной энергией. Аврора Софии Романовой мила, но слишком деликатна, чтобы стать полноправной героиней балета. Оба Дезире (Всеволод Табачук и Артур Альмухамедов) подкупают романтической пылкостью, подкрепленной солидным танцевальным мастерством. Украсили премьеру принцесса Флорина (Анастасия Грачева) и Голубые птицы Прохора Зеленина и Андрея Арсеньева. Дальше следовало бы перечислить всех исполнителей ролей добрых фей, сказочных персонажей свадебного акта, танцев кордебале-

та и актеров игровых партий. Их профессиональные умения и общая заинтересованность в успехе спектакля создали атмосферу праздника, на который с благодарностью откликнулись зрители трех премьерных представлений «Спящей красавицы».

«Пиковая дама»: балет в двух действиях (Чувашский государственный театр оперы и балета)

В разное время повесть Пушкина «Пиковая дама» превращали в балет известные хореографы Н. Боярчиков, А. Полубенцев, К. Шморгонер, Р. Пети, И. Урлезага. Недавно состоялись премьеры одноименного балета еще в двух российских театрах. В Большом театре Москвы свою версию показал опытный Ю. Посохов, а в балетной труппе Нижнего Новгорода – молодой балетмейстер А. Петров. Очередное обращение к знаменитой повести произошло 11 октября 2024 года в Чебоксарах. Автор идеи, хореографии, подбора и компоновки музыкального материала – художественный руководитель балетной труппы Данил Салимбаев [3]. Его двухактный балет не похож ни на одну предшествующую постановку. Ученик и в чем-то последователь Николая Боярчикова верен завету учителя: искать свой подход к литературе, избегая пересказа сюжета, т. е. буквальной иллюстрации. По этому пути Салимбаев пошел до конца.

Справедливо полагая, что культурный зритель знаком с повестью Пушкина и даже с оперой Чайковского, хореограф вовсе отказался от сюжетного повествования, решив спектакль в жанре «фантазии на тему», по ходу дела оборачивающейся жутковатой фантасмагорией. Все происходящее – поток воспоминаний, проносящихся в голове утратившего разум Германна. Постановщик мастерски соединил героя повести, одержимого идеей узнать тайну трех карт, с лирическим героем оперы, влюбленным в Лизу. Воспитанница Графини – тихая, скромная, послушная Лиза – напоминает героиню повести. А вот образ самой Графини весьма неожидан. В воображении Германна она предстает женщиной «без возраста». В длинном платье, отливающим серебром, с пепельными волосами, уложенными в изысканную прическу, она шествует по бальной зале королевой. Но, застав Лизу с Германном, без раздумий дает ей пощечину, словно служанке самовластной барыни. А в видениях безумного Германна она подобна сущей дьяволице, истязавшей жертву.

В союзе с Графиней действует персонаж-фантом с двойным именем: Сен-Жермен-Джокер (илл. 5 на с. 149).

Это поразительная находка Салимбаева. И в повести, и в опере о нем только упомянуто, в балете же он наравне с Германном – центральный герой. В первой сцене Сен-Жермен в алом фраке, коротко остриженный, с «ежином» седых волос проходит по сцене, скрестив на груди руки, горделиво вскинув голову. Затем он, как бы незримый для игроков, руководит их действиями, подзадоривая, разжигая азарт. На балу он – спутник и партнер Графини.

Но суть этого таинственного персонажа обнажается, когда он превращается в Джокера, завладевая душой и мыслями Германна. На лице застывает злорадная усмешка (на губы актера нанесен специальный грим), пластику искажают хищные или по-паучьи липкие жесты, а танец, насыщенный вращениями и прыжками (жете ан турнан, двойные ассамбле, револьтады) обретает безапелляционную силу, торжествующий напор. Подобно змею-искусителю Джокер соблазняет Германна призраком богатства, затягивая в карточную игру. Ожесточенные дуэты-поединки героев становятся драматическим нервом балета. А главный драматургический узел образуют два квартета с участием Лизы, Германна, Джокера и Графини. Если первый квартет, связывая героев незримыми нитями, звучит как завязка будущей драмы, то неистовый второй предвещает трагическую развязку.

Параллельно с историей Германна-игрока разворачивается история его взаимоотношений с Лизой (заимствованная из оперы Чайковского). Зарождающееся взаимное чувство, затем охлаждение Германна и его измену демонстрируют три больших лирических дуэта (илл. 6 на с.149).

Обстановку и атмосферу основного действия создает кордебалет – игроки, горожане, гости на балах. Особая тема – явление графини в образе Дамы пик в окружении множества ее подобию (все женщины облачены в малиновые плащи с капюшонами). Подхваченные кавалерами, они мчатся, кружась, словно адский вихрь, затягивая Германна в бездну безумия.

Драматургическая структура балета как бы подсказана музыкальной партитурой, составленной Салимбаевым из программных сочинений Чайковского: две увертюры-фантазии – «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», симфоническая поэма «Франческа да Римини», симфония «Манфред», а также фрагмент из оперы «Пиковая дама», Симфония № 6 «Патетическая» (Вторая часть) и «Сентиментальный вальс». Безошибочный выбор музыкальных произведений обеспечил эмоциональный накал ключевых сцен, оттененных безмятежным покоем или светлой печалью лирических сцен. Оркестр театра, не сравнимый по составу и по качеству инструментов с образцовыми филармоническими, пусть не идеально, но вполне достойно представил сочинения Чайковского (дирижер-постановщик Александр Гриханкин).

Хореография Салимбаева, основанная только на лексике неоклассического танца, без инородных «примесей», плотно спаяна с музыкой. Композицию монологов, дуэтов, трио, квартетов, массовых сцен определяют последовательно проводимая разработка изначальных тематических «зерен», их повторы, противопоставления и развитие. Продуманное и строго выстроенное взаимодействие пластических тем придает хореографии образно-смысловую логику и цельность.

Дух и колорит пушкинского Петербурга доносит сценография (художник Петр Окунев, художник по свету Кирилл Хрущев). Зрелищная доминанта – высокая каменная арка, в проемах которой выразительным фоном возникают различные картины (илл. 7 на с. 151).

Набережную Невы с силуэтом Петропавловской крепости сменяет роскошный балльный зал в стиле барокко (видеопроекция превращает арку в деталь интерьера) или погруженный в табачный дым игорный дом. Перекрытая каменной кладкой арка превращается в глухую стену наподобие тюрьмы, в которой пребывает безумный Германн. В финале первого акта проем арки заполняет таинственно мерцающий портрет Графини. В этот момент герой, ползая на коленях, судорожно собирает карты, подброшенные Джокером. Звучат заключительные грозные аккорды «Ромео и Джульетты» Чайковского, которые сравнивают с заколачиванием гроба влюбленных. В сочетании музыки, сценического действия и сценографии рождается та магия театра, когда буквально замирает сердце.

Финал всего балета, напротив, раздумчив и тих. Перед тем как погрузиться в безумие, в последние минуты просветления Германн мысленным взором видит Лизу и Графиню, смиренно прощаясь с ними как с прежней жизнью. Подоспевший Джокер со злорадством усаживает уже безучастного Германа в кресло-каталку и катит его на зрителей. Позади в полумраке – фигуры Лизы и Графини. Сцену заволакивает туман. Печальную историю Германа буквально поглощает дымка времени, предлагая сегодняшним зрителям поразмышлять над судьбой несчастного героя (илл. 8 на с. 151). Замысел Салимбаева превратили в живое сценическое действие исполнители. Безусловная удача – четверка главных героев. Самая сложная роль по насыщенности танцем и драматическому накалу досталась Германну, почти не покидающему сцену.

Образ героя многопланов, и исполнителю надлежит в мгновение ока перевоплотиться из замкнувшегося в себе пациента сумасшедшего дома то в романтического мечтателя, то в любовника, то в одержимого идеей-фикс игрока. Все это удалось опытному Дмитрию Полякову. Мастерски интонируя танец по канве, заданной хореографом, артист позволил заглянуть в душу своего героя. За его неброской внешностью и привычкой «держатъ руки по швам» скрывался вулкан страстей, и, когда пламя вырвалось наружу, разрушение личности стало неизбежным.

Характер избранницы Германа Лизы прямо противоположен его мятущейся натуре. Недолгое счастье и горькое разочарование скромной воспитанницы Графини талантливая актриса Анна Серегина рисует с тонким психологизмом, вызывая сочувствие к судьбе несчастной девушки. Не такова Графиня Виктории Семеновой. Главное и неизменное в ее характере – непоколебимая властность, уверенность в своем праве повелевать теми, кто стоит ниже ее на социальной лестнице. Достойным партнером она считает только аристократа Сен-Жермена. Этот фантастический персонаж можно признать шедевром Алексея Рюмина. Здесь все сошлось – внешность, техника, интеллект артиста. Его Сен-Жермен-Джокер управляет действием, определяет ход событий и при этом остается неким «фантазмом», рожденным больным сознанием Германа. Ощущение «метафизичности» героя создается особым качеством пластики

исполнителя. Технические тур-де-форсы Рюмин проделывает без малейшего усилия, в состоянии, похожем на невесомость, при дьявольской внутренней энергии.

Необходимо отметить артистов кордебалета, слаженно и выразительно исполняющих многочисленные массовые сцены, перевоплощаясь из азартных игроков и милых светских дам в бешеных фурий, терзающих Германна. Воспитанная Салимбаевым труппа, подготовленная опытными репетиторами, взяла новую непростую вершину, талантливо возведенную хореографом, и заслужила бурные овации зрителей.

«Илья Мурмек и Перо Жар-птицы» – мистический балет-былина в двух актах («Царицынская опера». Волгоград)

На балетной карте России Волгоград занимает скромное место. Балетной труппе «Царицынской оперы» всего двадцать лет, ее состав невелик, однако в репертуаре присутствуют шедевры классики – «Жизель», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Все балеты идут в редакции или постановке создательницы труппы и ее главного балетмейстера Татьяны Ерохиной – выпускницы волгоградского института культуры. Исключением стала новая постановка «Щелкунчика», осуществленная в 2023 году Юрием Клевцовым – руководителем астраханской балетной труппы. Он же порекомендовал своего молодого коллегу, балетмейстера-репетитора Артема Паничкина, для следующей постановки [4].

7 декабря 2024 года состоялась премьера двухактного балета «Илья Мурмек и Перо Жар-птицы», знаменательная во многих отношениях. Прежде всего, необычен жанр спектакля – балет-былина, да еще «мистический»! Впрочем, былина – это та же сказка, каких в балете немало, да и мистикой можно считать любой фантастический элемент сюжета. Главное все же не это, а абсолютная оригинальность постановки.

Идею обращения к русскому эпосу давно вынашивал Артем Паничкин. Поверить в реальность замысла помогла его первая «большая» работа – двухактный балет «Аленький цветочек», поставленный на музыку Владимира Купцова в балетной школе города Орел (2021). А непосредственным стимулом к реализации замысла послужила завязавшаяся дружба с молодым композитором Евгением Притужаловым (Екатеринбург), автором нескольких симфонических произведений [5]. Идею постановки поддержал директор «Царицынской оперы» и дирижер Сергей Гринев (он же встал за дирижерский пульт на премьере).

В совместной работе хореографа с композитором уточнялись форма и структура балета. А поскольку времени на постановку было отпущено недостаточно, чтобы не переносить премьеру, Паничкин пригласил к сотрудничеству Софью Раевскую (Лыткину). Соученице по Академии Вагановой, как и он, имеющей диплом балетмейстера, постановщик отдал первый акт, себе оставил второй. Стилистического разнобоя не произошло, но по жанрам два акта

получились разными, как и предполагалось по сценарному плану Паничкина. Неспешный первый акт представляет собой ряд разнообразных картин, скрепленных образом главного героя Ильи Муромца (илл. 9 на с. 151).

По контрасту драматически напряженный второй акт захватывает стремительно развивающимся действием, в центре которого юный герой Светозар.

Сюитная структура первого акта («былины первой») обусловлена его содержанием. Илья Муромец предстает здесь не былинным богатырем, а человеком пожившим, стоящим на пороге смерти. Перед уходом в вечность он вспоминает былое: безмятежное детство, деревенские праздники, победы над врагами, восточных красавиц во главе с Шамаханской царицей, тщетно пытавшейся соблазнить героя, отнять его силу. Центральный по значимости эпизод – чудесное явление Жар-птицы и нападение на нее Соловья-разбойника. В битве с ним Илья Муромец одерживает победу. В благодарность за спасение чудо-птица отдает ему волшебное перо, дарующее богатство и силу (илл. 10 на с. 151).

Но Смерть уже зовет его к себе. Прощаясь с народом, Илья Муромец передает перо девушке, а заветный меч завещает отроку Светозару.

Второй акт («былина вторая») начинается картиной сельской идиллии. Мальчик и девочка, Ярина и Светозар, играют с пером Жар-птицы. Внезапно, как туча, налетает войско Тугара, жаждущего обладать чудо-пером (илл. 11 на с. 151).

Светозару удастся защитить Ярину, но сам он попадает в плен к Тугару. Проходят годы. Красавица Ярина хранит перо Жар-птицы, чтобы с его помощью дарить людям свет и тепло. Подрастает и Светозар – воспитанник жестокого Тугара. Его хозяин продолжает поиски волшебного пера. На глазах Светозара он до смерти истязает отставшую от подруг девушку, не сообщившую, где находится чудо-перо, и посылает за ним в село своего воспитанника.

Тем временем сельчане празднуют день летнего Солнцестояния. Сменив одежду, Светозар участвует в обрядовых играх и видит девушку с пером, в которой узнает подругу детства Ярину. Она также узнает его, и в молодых сердцах загорается любовь (илл. 12 на с. 151).

Забыто поручение Тугара, но злодей не отступает. Напав на деревню, он расправляется с жителями. Неминуемая гибель грозит и Светозару. Тогда Ярина, увлекая за собой Тугара, с помощью чудо-пера зажигает гигантский костер и сгорает в нем вместе с врагами. В живых остается один Светозар, но нет предела его горю. Мысленно он видит любимую в образе бессмертной Жар-птицы, оставившей ему волшебное перо. Отчаяние юноши сменяется решимостью, когда Илья Муромец (видение, мысль о нем, чудесное явление?) благословляет юного героя на воинский подвиг. В руках Светозара – меч заветный. Теперь он – защитник Родины, новый богатырь. О нем, как и о Муромце, будут слагать былины.

Увлечательность действия обеспечена рассчитанной сменой пасторально-лирических и напряженно-драматических сцен, решенных классическим (с элементами партерной техники современных стилей в партии Светозара),

народно-сценическим и гротесковым танцем. Эмоциональное воздействие троекратно усиливает музыка. Красочная палитра симфонического оркестра в ключевых эпизодах дополнена звучанием женского или смешанного хора. При этом это именно балетная музыка (с ясной мелодикой и четким ритмом).

Образность музыки во многом повлияла на фантазию хореографов, которым, в отличие от композитора, пришлось учитывать возможности труппы. И хотя постановочный опыт обоих авторов невелик, им удалось создать художественно целостное полотно с рядом изобретательно придуманных и умело скомпонованных танцевальных сцен. Достоинства хореографии помогли артистам проявить свои лучшие качества. С подкупающей искренностью и явным удовольствием исполнены массовые народные сцены: изящный девичий танец с яблоками в первом акте, зажигательные пляски с прыжками через костер во втором акте на празднике Солнцестояния, где игривость женщин оттеняет удаль парней, откалывающих различные трюки. В кульминации праздника Ивана Купалы неожиданно интимную интонацию вносит любовная ночная сцена – синхронное ансамблевое адажио шести пар. Заметим, что те же исполнители, не разменяв костюмы, становились восточными красавицами, лихими разбойниками, жестокими воинами Тугара. Словом, небольшая балетная труппа проявила отличные профессиональные качества.

Как на подбор исполнители сольных партий. Контрастные фантастические образы на основе классики убедительно воплотили примы труппы Ксения Гринева («немногословная» загадочная Морена – богиня зимы и смерти) и Маргарита Тараканова (лучезарная Жар-птица в радужном оперении). Неотразима чувственная Шамаханская царица Лидии Ледневой. Подобен могучей хищной птице зловещий Тугар Рамиля Багманова. Трагична его беззащитная жертва – девушка с цветами Виктории Коваленко.

С начала и до конца первого акта не покидает сцену Илья Муромец Дмитрия Агафонова. Его партия включает четыре развернутых танцевальных монолога, пять дуэтов и несколько действенных эпизодов. Опытный и обаятельный артист благополучно справляется с разнообразными техническими задачами и сразу располагает к себе, потому что любит своего героя, вкладывает в его сценическую жизнь ум и душу, вызывая ответный отклик аудитории.

На премьере роли главных героев второго акта – Ярины и Светозара – исполнили приглашенные солисты из Астраханского театра оперы и балета. Обворожительно женственная Анастасия Грачева и мужественный, бесстрашный Прохор Зеленин сердцем прочувствовали драматические судьбы своих героев. Предельная самоотдача артистов, их уверенная техника в сольном и дуэтом танце не оставили равнодушными зрителей. Горячие аплодисменты заслужили и воспитанники балетной студии при театре – равноправные участники некоторых народных сцен. А Ева Скобельцева и Артем Кудинов с подкупающей непосредственностью исполнили роли девочки Ярины и мальчика Светозара.

Волшебную атмосферу спектакля создает оформление. Художник-

постановщик – Елена Вершинина, художник по свету – Андрей Павлов. Декоративное убранство и световая партитура существуют в полном согласии. Узорчатые занавесы в виде полукруга таинственно мерцают. В глубине этой арки – большой камень, за ним – сухое черное дерево с раскидистой кроной и такими же ветвистыми корнями. При каждом поворотном событии меняется освещение, а дерево поднимается над камнем, обнажая корни. В решающие минуты на камне утверждаются главные герои, подчеркивая значимость момента и придавая особую выразительность общей композиции. Не раз на протяжении спектакля камень раскалывается посередине, и из расщелины в бьющем оттуда луче света выходят Смерть или Жар-птица. Туда же вслед за Смертью уходит Илья Муромец и вновь появляется в финале спектакля, чтобы передать заветный меч Светозару.

Небольшой синхронный дуэт реального Светозара и символического Муромца подводит к кульминации всего спектакля, где ясно читается его идея. Легендарный богатырь возвращает решимость юноше, павшему духом после гибели любимой. Теперь Светозару удастся то, на что не хватало сил прежде – поднять вонзенный в скалу меч Ильи Муромца. Взойдя на камень, он застывает, вознеся над головой меч, как до него это делал Муромец. В этот момент к патетическому звучанию оркестра присоединяется мощный хор, и зрительный зал взрывается долго не смолкающей овацией. Для жителей города-героя, где над Мамаевым курганом, взывая к борьбе с захватчиками, как бы парит в небе Родина-мать с поднятым над головой мечом, символический финал балета особенно дорог.

«Царицынская опера» может гордиться спектаклем неординарных художественных достоинств с актуальной до злободневности темой, раздвинувшим творческие горизонты балетной труппы.

ПРИЛОЖЕНИЯ. Иллюстрации к статье



Илл. 1. Сцена из спектакля.
Фото А. Потапова



Илл. 2. Сцена из спектакля.
Фото А. Потапова



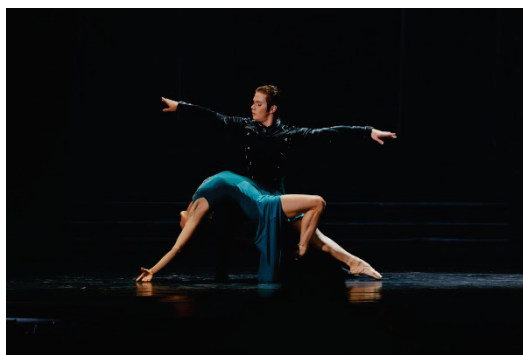
Илл. 3. Сцена из спектакля.
Фото А. Потапова



Илл. 4. Сцена из спектакля.
Фото А. Потапова



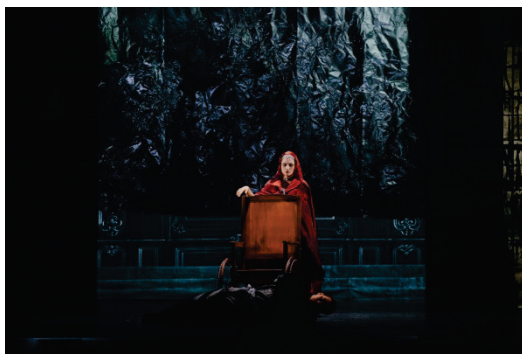
Илл. 5. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова



Илл. 6. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова



Илл. 7. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова



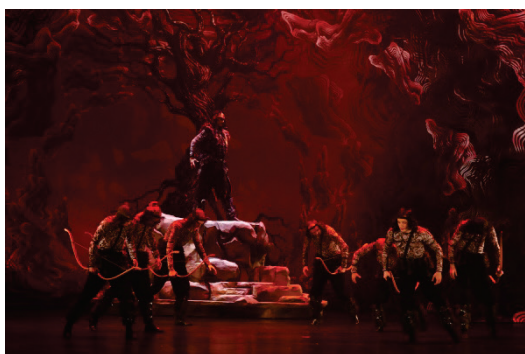
Илл. 8. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова



Илл. 9. Сцена из спектакля.
Фото А. Куликова



Илл. 10. Сцена из спектакля.
Фото А. Куликова



Илл. 11. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова



Илл.12. Сцена из спектакля.
Фото А. Волкова

ЛИТЕРАТУРА

1. Юрий Клевцов [Электронный ресурс]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (дата обращения: 06.02.25).
2. «Спящая красавица»: буклет. Астрахань: Театр. Опера. Балет, 2024. Сентябрь.
3. Данила Салимбаев [Электронный ресурс]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (дата обращения: 06.02.25).
4. Артем Паничкин [Электронный ресурс]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (дата обращения: 06.02.25).
5. Евгений Притужалов – композитор [Электронный ресурс]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (дата обращения: 06.02.25).

REFERENCES

1. Yuriy Klevcov [Elektronnyj resurs]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (data obrashcheniya: 06.02.25).
2. «Spyashchaya krasavica»: buklet. Astrahan': Teatr. Opera. Balet, 2024. Sentyabr'.
3. Danila Salimbaev [Elektronnyj resurs]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (data obrashcheniya: 06.02.25).
4. Artem Panichkin [Elektronnyj resurs]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (data obrashcheniya: 06.02.25).
6. Evgenij Prituzhalov – kompozitor [Elektronnyj resurs]. URL: [unioncomposers.ru>composer/view/?id=1016](http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1016) (data obrashcheniya: 06.02.25).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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 илл., 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 (подрисуночный 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 обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам:

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2025.

Индекс журнала по каталогу – 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

№ 1 (96), 2025

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Корректор *Е. А. Кашицына*

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 27.03.2025. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 03202527
Отпечатано в типографии ООО «Тендер»,
394036, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10,