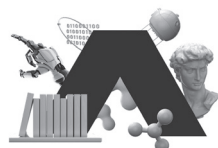




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»

ISSN 1684-8962

№ 2(97)
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

<i>Васильева А. Л., Барсова Н. С.</i> Альмеи российской балетной сцены и альмеи Востока: точки соприкосновения и взаимное влияние.	6
<i>Галичанин А. Е., Ирхен И. И.</i> Классический танец: «аполлоническое» против «дионисийского»	26
<i>Макарова О. Н.</i> Балет в поисках актуальности. Опыт 1920-х	37
<i>Урсоленко Е. С.</i> Семантические и функциональные особенности кипрского танца с серпом «Дрепани»	45

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Безуглая Г. А.</i> Французская кадриль как явление музыкальной жизни Парижа второй и третьей четвертей XIX века	57
<i>Ногинова Т. К.</i> Опыт работы над возобновлением костюмов к балету «Спящая красавица» в хореографической редакции Ю. Н. Григоровича на сцене Большого театра России (2024 год)	74

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Войткевич С. Г.</i> О двух музыкальных воплощениях дистопических мотивов легенды о Великом Инквизиторе из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	87
<i>Кабирзянов Р. Р.</i> Телевизионные эстрадно-вокальные конкурсы России XXI века как средство формирования современного артиста музыкальной эстрады	102
<i>Смоленская А. И.</i> Визуализация образа вишневого сада в театральных постановках XX–XXI веков.	113
<i>Фэн Хуа.</i> Национальные компоненты китайского музыкального театра	129

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

<i>Васильев А. К.</i> Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Спектакли Мариинского театра 1994 и 2001 годов.	142
<i>Мальцева О. Н.</i> Театральная критика о спектакле Юрия Бутусова «Гамлет» в театре им. Ленсовета	155

ПОДГОТОВКА АРТИСТА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

<i>Попова Н. А.</i> Ольга Благовидова в советском вокальном искусстве середины XX века	165
--	-----

МЕМУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Игорь Дмитриевич Бельский: рубеж.	175
Правила направления и опубликования научных статей	181
Порядок рецензирования научных статей	184
Редакционная политика журнала	186
Редакционная этика журнала	187
К сведению подписчиков	188

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Vasilyeva A. L., Barsova N. S.</i> The Almehs of Russian Ballet and the Real Almehs of the East: Points of Contact and Mutual Influence	6
<i>Galichanin A. E., Irkhen I. I.</i> Classical Dance: “Apollonian” vs “Dionysian” Art	26
<i>Makarova O. N.</i> Ballet in Search of Relevancy: Experience of 1920s	37
<i>Ursolenko E. S.</i> Semantics and Symbolism of the Cypriot Dance with a Sickie (<i>Drepani</i>)	45

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Bezuglaya G. A.</i> French Quadrille as Phenomenon of Musical Life in Paris, 2nd-3rd Quarter of the 19 th Century.	57
<i>Noginova T. K.</i> Experience Working on the Renewal of Costumes for the Ballet <i>Sleeping Beauty</i> in Choreographic Version by Yuri Grigorovich in the Bolshoy Theater of Russia (2024)	74

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Voitkevich S. G.</i> On Two Musical Presentations of Dystopian Motifs of the Poem <i>The Grand Inquisitor</i> from F. M. Dostoevsky’s Novel <i>The Brothers Karamazov</i>	87
<i>Kabirzyanov R. R.</i> Television Pop Vocal Contests in the 21st Century Russia as Means of Shaping Modern Pop Music Performer.	102
<i>Smolenskaya A. I.</i> Visualization of the Image of Cherry Orchard in Theatrical Productions of the 20–21st Centuries.	113
<i>Feng Hua.</i> National Components of Chinese Musical Theatre	129

THEATRE CRITICISM

<i>Vasilev A. K.</i> Rimsky-Korsakoff’s Opera <i>The Legend of Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevroniya</i> at Mariinsky Theatre Performances in 1994 & 2001.	142
<i>Maltseva O. N.</i> Theatre Criticism about Yuri Butusov’s Performance <i>Hamlet</i> at Lensoviet Theatre	155

TRAINING OF MUSICAL THEATRE ARTIST

<i>Popova N. A.</i> Olga Blagovidova in the Soviet Vocal Art of The Mid-20th Century.	165
--	-----

MEMOIRS AND RECOLLECTIONS

<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Igor Belsky: The Boundary	175
Requirements for author’s manuscripts	181
Peer-review	184
Editorial policy	186
Ethics policy	187
To data of followers	188

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793.3

АЛЬМЕИ РОССИЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ И АЛЬМЕИ ВОСТОКА: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ И ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ

*Васильева А. Л., Барсова Н. С.*¹

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

Статья посвящена исследованию партий восточных танцовщиц в балетах классического наследия, представляющих танец так называемых альмей – профессиональных танцовщиц арабского Востока. Авторы прослеживают эволюцию образа альмей на российской балетной сцене XX века на материале ряда восточных танцев, устанавливая средства, с помощью которых балетмейстеры передавали «восточность» своей героини; обнаруживают обратное влияние балетных альмей на развитие восточного танца в арабском регионе.

Ключевые слова: альмея, русский балет, восточный танец, арабский танец, классический балет.

THE ALMEHS OF THE RUSSIAN BALLET SCENE AND THE REAL ALMEHS OF THE EAST: POINTS OF CONTACT AND MUTUAL INFLUENCE

*Vasilyeva A. L., Barsova N. S.*¹

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

The research is devoted to short ballet choreographies representating the so-called almehs, professional dancers of Middle East. The authors trace the evolution of almehs' image at Russian ballet stage in the 20th century on the material of several short ballet choreographies searching for the choreographical means of "easter-ness" and back influence that ballet almehs could have on Middle Eastern dance traditions in the 20th century.

Keywords: almeh, Russian ballet, oriental dance, Arabian dance, classical ballet.

Европейская публика впервые узнала об альмеях (профессиональных танцовщицах арабского Востока) в последней трети XVIII века от французских путешественников по Египту и Сирии К.-Э. Савари [1] и К.-Ф. Шассбёфа, взявшего псевдоним «Вольней» [2]. Их сочинения, многократно переиздававшиеся, оказали определяющее влияние на формирование представлений европейцев о Востоке [3, с. 12–13]. В России наибольшую известность получила работа Вольней, которая была опубликована в русском переводе уже в 1791 году, всего через четыре года после первого французского издания [4; 5]. Савари и Вольней зафиксировали собственное арабское название для профессиональных танцовщиц Египта и Сирии в форме французского «almé»¹, что на русском языке было опубликовано как «альмея». Под этим названием обольстительный и шокирующий европейскую публику образ арабской танцовщицы, растиражированный многочисленными авторами реальных и вымышленных путешествий на Восток, обрел новую жизнь далеко за пределами своей исторической родины и стал одним из символов европейского искусства века ориентализма в Европе [6].

Ориентализм в Европе, исторически ограниченный эпохами романтизма и модернизма [7, с. 5–6], на балетной сцене получил необычайно долгую жизнь. И сегодня зритель может отправиться, например, в театр Ла Скала на балет Л. Манцотти «Эксельсиор», не сходящий со сцены с 1881 года, и увидеть «большое египетское балабиле – танец арабских жонглеров и танцовщиц» [8, с. 61] таким, каким впервые увидели его представители века ориентализма. Европейские хореографы, подобные Манцотти, стремясь, по завету Новерра, «уловить национальные различия и передать их в танце» [9, с. 132], создали своеобразный художественный памятник если не настоящим альмеям, то представлениям эпохи о них.

На российской балетной сцене, прошедшей отличный от европейского путь развития после Октябрьской революции 1917 года, век ориентализма в некотором роде затянулся до второй половины XX века. Актуальность восточной тематики для советских хореографов в 1930-е, 1950–80-е годы была связана с политической повесткой дня, частью которой являлось укрепление взаимоотношений между народами как внутри СССР, так и в дружественных арабских странах [10]. Благодаря этой особенной ситуации образ альмеи получил на российской балетной сцене специфическое развитие, а также повлиял на восточный танец в арабском регионе.

Представляется интересным проследить историческое развитие образа альмеи на материале восточных танцев в балетах классического наследия². При выборе предмета анализа авторы руководствовались следующим: во-первых, наличием аутентичных восточных элементов в хореографии, во-вторых,

¹ Ударение в этом арабском слове ставится на первом слоге.

² Авторы приняли решение сосредоточиться на отдельных балетных партиях, так как они представлены в балетоведческой литературе значительно скромнее, чем крупные балеты ориентальной тематики.

возможностью проследить прямое или опосредованное влияние данного образа на танцевальную культуру арабских стран. В результате отбора по указанным критериям сложился следующий список характерных танцев:

- танец альмеи из балета «Дон Кихот» А. А. Горского (1900);
- танец одалисок из балета «Шехерезада» М. М. Фокина (1910);
- партия Второй жены из балета «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (1934);
- восточный танец из балета «Щелкунчик» В. И. Вайнонена (1934);
- иранский танец из балета «Девичья башня» Г. Г. Алмасзаде (1948);
- танец гадитанских дев и танец Египтянки из балета «Спартак» Л. В. Якобсона (1956).

Танец альмеи из балета «Дон Кихот» А. А. Горского (1900)

Александр Алексеевич Горский (1871–1924), балетмейстер-реформатор, в своей редакции балета «Дон Кихот» представил первый на русской балетной сцене танец альмеи, претендующий на некоторую аутентичность. «Насколько мне помнится, – писал в своих воспоминаниях А. В. Ширяев, – первым стал приближать свои характерные танцы к своеобразной этнографичности московский балетмейстер А. А. Горский... В картине “кабачка” танцуют две девочки, сидя на ковре. Ведь это настоящий танец альмей, перенесенный Горским на балетную сцену с улицы южного города» [11, с. 93].

Балет «Дон Кихот» Горского был поставлен на сцене Большого театра в Москве в 1900 году, но уже в 1902 году перенесен в Петербург на сцену Мариинского театра, где идет до сих пор. Танец альмеи Горского, сохранившийся только в редакции Мариинского театра, представляет собой вставной номер на музыку Дюрана и первоначально был поставлен на двух танцовщиц: А. В. Лопухов описывал его как «танец двух девушек на ковре, где заимствованные у восточных алмей монотонные движения руками самым причудливым образом сочетаются с балетной классикой» [12, с. 137]. Однако время и последующая редакция Нины Анисимовой привели к его сольному исполнению, каким он предстает перед современной петербургской публикой под названием «восточный танец» [13].

К моменту работы Горского о танце настоящих альмей на Востоке в России было известно довольно много, благодаря свидетельствам русских путешественников А. А. Рафаловича [14], В. А. Соллогуба [15], К. А. Скальковского [16], Ю. Н. Щербачева [17], В. М. Андреевского [18], В. Л. Кигна-Дедлова [19, 20, 21], Е. Е. Картавцова [22], Н. Н. Рейхельта [23], А. В. Елисеева [24] и В. В. Крестовского [25]. Национальному колориту балета способствовал не только интерес Горского к характерному танцу, но и участие в подготовке балета художников К. А. Коровина и А. Я. Головина, создавших декорации и костю-

мы к нему. Указанные художники были так или иначе погружены в восточную тематику: Коровин совершил длительное путешествие в Туркестан в 1898 году [26, с. 113–120], а Головин входил в кружок «Мир искусства», впоследствии сыгравший значительную роль в новаторской обработке восточных образов для театральных постановок антрепризы С. П. Дягилева [27].

Неизвестно, пользовался ли Горский свидетельствами русских путешественников о настоящих альмеях при подготовке постановки. До наших дней она дошла в редакции Анисимовой, отражающей некоторые характерные черты танца арабских танцовщиц. Альмея исполняет танец на целой стопе, изредка поднимаясь на полупальцы, не сходя с ковра, как и было свойственно танцовщицам Востока того времени [28]. Ее волосы заплетены в косы, что также коррелирует с традициями арабских исполнительниц [28]. Передана характерная мягкость движений рук и изгиба корпуса [28]. Точно переданы постановщиком и характерные обстоятельства исполнения танца альмей: танцовщицу выводит к гостям хозяин кабачка, она приглашена для их увеселения, перед представлением перед ногами исполнительницы расстилается ковер, аккомпанирует ее танцу музыкант с арабским ударным инструментом [28]. В первой части танца под томную музыку танцовщица любит свои красивые гибкими руками, кистями подчеркивает овал лица, грудь, изгибы бедер, демонстрируя публике красоту своего тела. Вдруг в музыке появляются тревожные интонации, и альмея вспоминает, что она в неволе, умоляет отпустить, ее руки становятся крыльями птицы, которая рвется на свободу, но, подвластная музыке, которая вновь повторяет первую тему, возвращается к танцу для развлечения. На два заключительных аккорда она делает шаг вперед, полностью раскрывается перед зрителями, вскидывая руки в молитвенном порыве, но, испугавшись проявления своих чувств, закрывает лицо руками (так что остаются видны только глаза) и садится на ковер. «Островок задумчивой лирики среди бушующего моря всеобщего веселья», – такое определение дала этому танцу О. И. Розанова [29].

Эталонным считается исполнение восточного танца Аннэлиной Кашириной, которая придавала танцу «поэтическую содержательность..., заставляя по-новому оценить совершенство полуобнаженного тела исполнительницы, выразительность ее рук, то певучих, то нервно трепещущих, одухотворенность пластики» [29].

Обращает на себя внимание тот факт, что костюм альмеи, состоящий из лифа, пояса и шароваров с юбкой предвосхитил профессиональный костюм египетских альмей под наименованием «бэдла», появившийся в Каире в 1920–30-е годы. Каирская бэдла, использующаяся египетскими танцовщицами и сегодня, также состоит из лифа, пояса и юбки и/или шаровар. Специалисты связывают появление бэдлы с популярностью продукции европейского кинематографа в Египте первой трети XX века [30, с. 147–164]. Присутствие этого костюма в танце альмеи Горского уже в 1900–1902 годах позволяет предло-

жить новую гипотезу происхождения бэдлы, а именно напрямую связать его с известным влиянием образов русского балета на европейское искусство начала XX века, включая кинематограф.

Взгляды Горского на сценическую репрезентацию восточного танца имели далеко идущие последствия на самом Востоке через деятельность его ученика, советского хореографа И. А. Моисеева, стоявшего у истоков египетского народного сценического танца и всей системы хореографического образования Египта, созданных при его активном участии в конце 1950–60-х годов [31]. Кроме того, в 1972 году балет «Дон Кихот» в редакции А. В. Кузнецова, основанный на хореографии Горского, впервые был поставлен на родине египетских альмей, в Каире. Постановка в исполнении Каирской балетной труппы, подготовленной советскими педагогами в рамках советско-египетского культурного сотрудничества [32, с. 66], была также показана в Москве в рамках Фестиваля египетской культуры и искусства [33, с. 166].

Танец одалисок из балета М. М. Фокина «Шехерезада» (1910)

«Я знаю, что не так танцуют на Востоке, не так живут, – признавался в воспоминаниях о своей постановке «Шехерезада» балетмейстер Михаил Михайлович Фокин (1880–1942). – После постановки балета я изучал настоящие восточные танцы. Но я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр. Под симфонический оркестр Римского-Корсакова они бы не подошли. Восток, хотя и основанный на настоящих арабских, персидских и индийских движениях, был все-таки Востоком вымышленным. Танцовщица с босыми ногами, танцующая, главным образом, руками и корпусом... как это было далеко от балетного Востока того времени» [34, с. 203–204].

Несмотря на условно-ориентальный характер танца, признаваемый самим автором-постановщиком, Фокин, тем не менее, предложил зрителю более аутентичную хореографию, чем мы видим в «Дон Кихоте». Одалиски Фокина танцуют в гареме для развлечения шаха и исполняют подлинные восточные движения не только руками и корпусом, но и бедрами: так, в хореографии отчетливо просматриваются такие элементы восточного танца, как выпад на одно бедро, твист³ и так называемая «восьмерка»⁴. Упомянутые элементы не составляют основу хореографии, как в восточном танце, однако их наличие свидетельствует о стремлении хореографа внести в балет колорит танца реальных альмей Востока. Кроме того, альмей Фокина танцуют группой, как это и было принято на Востоке на рубеже XIX–XX веков [28].

³ В современном восточном танце твистом называют резкое скручивание бедер относительно плеч, выполняемое как на месте, так на приставном шаге вперед, назад или в сторону.

⁴ «Восьмерка» – одно из базовых движений восточного танца, выполняемое бедрами по траектории восьмерки при неподвижности верхней части корпуса.

Немалую помощь в воссоздании колорита настоящего восточного танца оказал и главный художник-оформитель балета Л. С. Бакст, который, по воспоминаниям участников репетиций, не только создавал визуальное оформление «Шехерезады», но и показывал им характерные восточные движения в ходе подготовки премьеры. О настоящих альмеях Бакст знал не понаслышке. Во-первых, во второй половине 1890-х годов он совершил путешествие в Африку, посетил Каир [35, с. 39–40], где, как следует его из воспоминаний [36], видел и арабских танцовщиц⁵. Во-вторых, начиная со второй половины 1890-х годов Бакст несколько раз ездил учиться в Париж, в мастерскую Жана-Леона Жерома, а значит имел доступ к знаменитому египетскому архиву главного художника-ориенталиста того времени.

Жером совершил по меньшей мере семь рабочих путешествий в Египет в 1856–1881 годах, из которых привез тысячи эскизов и фотографий, включая фото местных альмей [37]. Картина Жерома «Танец альмей» произвела скандал на парижских Салонах 1864 года: «Альмея господина Жерома безнаказанно танцует перед необъятной парижской публикой, перед нашими матерями, перед нашими сыновьями и нашими дочерьми этот танец чрева⁶, последнее слово разврата, – писала «Gazette des Beaux-Arts». – До сих пор господин Жером довольствовался тем, что заставлял краснеть женщин. К этому достижению он добавил еще одно: теперь он заставляет краснеть и мужчин» [39]. Бакст в своих эскизах египетских танцовщиц-альмей для балета «Шехерезада» очевидно вдохновлялся творчеством и громким успехом Жерома.

Из всех ориентальных балетных образов «альмей» Фокина из балета «Шехерезада» в силу значительного международного резонанса постановки, наибольшее влияние на развитие восточного танца в арабском мире. Уже во второй половине 1920-х годов альмей Каира танцевали во вдохновленных работами Бакста для «Шехерезады» костюмах «прямо из Парижа» [30], от ведущих модных домов Франции, попавших под очарование русского ориентализма [35], а одно из самых известных египетских межансе⁷ для восточного танца XX века носит имя этого балета и создано по мотивам главной мелодии сюиты Римского-Корсакова.

⁵ Это было нетрудно, так как во второй половине 1890-х годов в Каире существовал развитый развлекательный квартал Эзбекией, главным украшением которого были танцевальные программы местных артисток [30, с. 55–58].

⁶ В оригинале – *danse du ventre*. Именно после картины Жерома восточный танец, или танец альмей (в то время еще не имевший на Востоке специального наименования), обрел данное ложное название, а также его английский эквивалент *belly dance* (танец живота) [38].

⁷ Межансе – жанр арабской танцевальной музыки, сложившийся в Египте в 1930–40-е годы. Межансе, как правило, создается композитором по заказу конкретной танцовщицы и отражает именно ее индивидуальность. Самым близким аналогом межансе в западной музыке можно назвать увертюру.

Партия Второй жены из балета «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (1934)

Партия Второй жены Гирея из балета «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Владимировича Захарова (1907–1984), на первый взгляд, предстает развитием танца альмеи из «Дон Кихота». Но если альмея Горского – вставной номер, то Вторая жена у Захарова – это уже роль с выстроенной драматургией.

Первоначально партия называлась Черная жена: судя по сохранившимся фотографиям, артистка красила тело черной морилкой, надевала «африканский» парик и соответствующий костюм. Затем облик танцовщицы претерпел изменения и приблизился к традиционному представлению о восточной красавице. Верный традициям драмбалета Захаров стремился «дать каждому исполнителю точное и подробное задание, рассказать биографию и психологические особенности каждого образа» [40, с. 50]. Поэтому гарем Захарова отличается от гарема Фокина. Если в «Шехеразаде» обитательницы гарема представлены кордебалетом, то в «Бахчисарайском фонтане» почти у каждой артистки есть свои определенные мизансцены. Образ Второй жены получился таким: «красавица, считающая себя соперницей Заремы» [40, с. 50].

«Весь гарем воспитывался так, что главной целью их жизни стало завоевать любовь Гирея – быть его первой женой» [41, с. 270], поэтому, видя отвергнутую Зарему, Вторая жена пользуется моментом и «начинает свой танец, которым стремится привлечь внимание Гирея» [41, с. 53]. Расталкивая евнухов, преграждающих ей путь, она выбегает на середину сцены и начинает свою вариацию. Лексика танца основана на движениях классического танца, которые окрашены ориентальными *port de bras* и позами, оснащены перегибами и растяжками. Танцовщица использует все пространство сцены, двигаясь то вдоль авансцены, то по диагоналям как сверху вниз, так и снизу вверх. Такой рисунок обусловлен драматургией ее танца, все движения которого, по убеждению Захарова, должны быть рождены содержанием, «точной задачей каждого танцевального куска» [41, с. 270]. Вторая жена поочередно обращается то к Гирею, сидящему на тахте у первой кулисы мужской стороны, то к Зареме, ничком лежащей на своем ложе на противоположной стороне. В сторону Гирея она делает призывные жесты, принимает томные позы, демонстрируя красоту своего тела. При обращении к Зареме ее жесты и позы полны высокомерия и насмешки. В финале танца она, «осмелев, подходит к Гирею и даже обнимает его колени» [41, с. 53]. В современной версии Вторая жена ложится у ног хана и ее заключительный жест в сторону Заремы выражает уверенное превосходство.

Балетмейстер писал в воспоминаниях, что черпал вдохновение в иранском изобразительном искусстве, так как «Крымское ханство находилось под большим влиянием иранской культуры... Там же я почерпнул и рисунок женских гаремных танцев, позы и жесты» [42, с. 44]. Выбор данного источника является свидетельством хореографической прозорливости Захарова. Действительно,

женский профессиональный танец в том виде, в котором он бытовал в гаремах Востока к моменту формирования Крымского ханства, сложился под значительным влиянием иранской придворной культуры эпохи Сасанидов. Арабы, завоевав Сасанидскую империю, переняли блестящие придворные обычаи завоеванной страны, включая музыкально-танцевальное искусство, а бывшая сасанидская знать несколько веков осуществляла фактическое управление арабским халифатом [43]. Османская империя, вассалом которой являлось Крымское ханство, в свою очередь, во многом переняла обычаи арабского халифата. Иранский след прослеживается даже в названиях, которые на Востоке давали танцовщицам: так, египетские документы XVII века фиксируют слово «джанкийя» [44, с. 119], восходящее к персидскому «джанк», которым в Османской империи называли определенный вид арфы, сопровождавший танцевальные представления. Неслучайно в XIX веке египетские альмеи в османском Египте верили, что их предки происходят из иранской семьи Бармакидов (визирей легендарного халифа Харуна ар-Рашида, героев сказок «1001 ночи») [45, с. 300].

Вскоре после постановки «Бахчисарайского фонтана» у Захарова появилась возможность познакомиться с танцем современного Востока. С 1947 года он возглавлял советскую делегацию на Всемирных фестивалях молодежи и студенчества [46, с. 3–27, 179–226], в которых принимали участие и танцовщики из Египта. Так, в 1955 году в Варшаве самодеятельный коллектив Каирского Института физической культуры и спорта исполнил «египетский танец с кувшинами», который был методически зафиксирован в советском учебном пособии [47]. В 1957 году Захаров, выступая режиссером заключительного концерта VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве [42], стал свидетелем выступления современной египетской альмеи Наимы Акеф [48]. Кроме того, Захаров основал кафедру хореографии в ГИТИСе, на которой обучались и защищали диссертации по танцу родных стран аспиранты из многих регионов Востока. С учетом сказанного представляется интересным в перспективе провести сравнительный анализ редакций балета «Бахчисарайский фонтан», выполненных Захаровым в разные годы после 1947 года.

Следует также отметить, что в 1966 году балет «Бахчисарайский фонтан» Захарова был поставлен в Египте Каирской балетной труппой, подготовленной советскими хореографами в рамках советско-египетского сотрудничества [32, с. 77]. Премьера стала крупным международным событием в присутствии президента Египта Г. А. Насера и министра культуры СССР Е. А. Фурцевой, так как «Бахчисарайский фонтан» «явился первой постановкой классического балета не только в Египте, но и на всем африканском континенте» [49, с. 122]. Сегодня «Бахчисарайский фонтан» в исполнении Каирской балетной труппы является знаковой постановкой для египетского классического балета; постоянно демонстрируется по египетскому телевидению. Благодаря балету восточные образы Захарова стали достоянием и восточной культуры.

Восточный танец из балета «Щелкунчик» В. И. Вайнонена (1934)

Восточный танец (также его называют Арабским или «Кофе») в балете Василия Ивановича Вайнонена (1901–1964) «Щелкунчик» является одним из танцев характерного дивертисмента заключительного акта, который исполняют пять танцовщиц – солистка и четыре девушки. В основе музыки – грузинская колыбельная. Номер продолжил традицию изображения танца альмей на российской балетной сцене, где ориентальность выражается в основном пластикой рук и характерным изгибом корпуса.

Современник премьеры, характерный танцовщик и балетмейстер А. А. Андреев писал, что в «Щелкунчике» Вайнонена «традиции характерного жанра не просто сохранялись, а получали свое развитие» [50, с. 55]. В основе хореографии восточного танца – движения классического танца, «но окраска их свидетельствовала о новом подходе к освоению фольклора. Классические па трансформировались более смело, а положения рук обогащались приемами, типичными для хореографической культуры Востока» [50, с. 55]. По воспоминаниям артиста, Вайнонен ставил этот танец исходя из индивидуальности первой солистки Нины Стуколкиной. Отличительными чертами ее исполнительского мастерства были: «четкость танцевального рисунка, умение передать особенности национального колорита, что в данном случае особенно важно, искусство владеть всеми эмоциональными оттенками пластики, включая тонкую вязь полутонов» [50, с. 56]. Выступление Стуколкиной имело успех.

Танец изобилует оригинальными элементами. Среди них «молитва» – опускание на колени со вскинутыми вверх руками, затем низкий наклон корпуса и последующий плавный подъем на полупальцы со скрещенными на груди руками. Необычным движением выглядит повторяющееся в финале глубокое *plié* по VI позиции с отставленным бедром, исполняя которое необходимо сохранять равновесие. Своеобразны движения рук – игра с платком и легкие постукивания пальцами, имитирующие игру на цимбалах как аккомпанемент танцу.

Новым для балетной сцены стало исполнение танца с платками, что действительно было характерно для арабского танца, начиная со средних веков, о чем свидетельствуют сохранившиеся изображения [51]. Взмахи платками сохраняли свою актуальность в танце реальных альмей вплоть до начала XX века, о чем свидетельствуют описания программ восточных павильонов европейских и американских Всемирных выставок [52]. Сохранилась и документальная кинохроника Люмьеров 1896 года с Женевской выставки, запечатлевшая египетских альмей, одна из которых танцует с платками [53]. Однако уже в 1910–20-е годы данный аксессуар для танца в среде арабских танцовщиц вышел из моды [30, с. 92–93].

В 1980-е годы один из государственных ансамблей Египта, Ансамбль народного танца Ред, представил программу, вдохновленную средневековой арабско-андалузской музыкой, хореография которой являлась фантазией на тему сред-

невекового арабского дворцового танца. Один из представленных танцев был исполнен с платками, и в целом данная программа вызывает в памяти образ восточного танца из «Щелкунчика» Вайнонена. Хотя Махмуд Реда, создатель и главный балетмейстер Ансамбля народного танца Реда, не упоминает «Щелкунчика» Вайнонена в числе источников вдохновения, исключить такую вероятность нельзя, так как в рамках советско-египетского культурного сотрудничества советские артисты исполняли этот балет на сцене Каирского театра оперы и балета множество раз, начиная с 1960-х годов, а Махмуд Реда и солисты его ансамбля были завсегдатаями театра [54].

Иранский танец из балета «Девичья башня» Г. Г. Алмасзаде (1948)

Подлинно восточным характером обладают альмеи в иранском танце из балета «Девичья башня» в редакции Гамэр Гаджи Ага кызы Алмасзаде (1915–2006), осуществленной в Баку 1948 году. Этот танец мог вписаться как в любой арабский фильм 1940-х годов, так и в программу любого арабского мюзик-холла того времени в Каире, Дамаске, Бейруте или Багдаде. Алмасзаде удалось сохранить аутентичность сценографии, внешнего облика восточных танцовщиц и комплекса характерных движений. Наряду с движениями рук и корпуса впервые на балетной сцене исполнены крупные акценты бедрами и даже так называемое «шимми»⁸. В целом эстетика иранского танца Алмасзаде соответствует настоящему восточному танцу так называемого Золотого века в арабском регионе.

Танец является частью дивертисмента, в котором представлены грузинский, армянский, узбекский и иранский танцы, то есть танцы народов, испытавших значительное влияние сначала иранской, а затем и арабской культур. В полном соответствии с исторической правдой гости танцуют во дворце хана на свадебном празднике.

Высокая степень аутентичности иранского танца 1948 года интригует. Ведь широкое культурное сотрудничество Советского Союза со странами Ближнего Востока и поездки туда советских хореографов начнутся только в середине 1950-х годов [10]. И Алмасзаде также примет участие в этом масштабном сотрудничестве в 1970–1972 годах, когда будет создавать Иракский ансамбль народного танца в Багдаде по приглашению Министерства культуры Ирака [55]. Тогда у нее появится возможность посетить арабский мюзик-холл в Багдаде и убедиться, что ее иранский танец 1948 года представляет собой не что иное, как межансе – жанр восточного танца, сложившийся в арабских развлекательных заведениях первой половины XX века. Но какими источниками балетмейстер могла пользоваться в 1948 году?

⁸ Шимми – вибрационные движения восточного танца, выполняемые как плечами, так и бедрами.

Известно, что Алмасзаде не планировала обращаться к арабским источникам. Она хотела создать азербайджанский балет и черпала вдохновение в народных танцах Азербайджана, с которыми была хорошо знакома, так как в 1937–38 годах, сразу после окончания Ленинградского балетного училища, участвовала в создании Азербайджанского ансамбля народного танца, для чего в составе группы специалистов совершила несколько экспедиций в разные районы страны для фиксации народных танцевальных традиций [55]. Не вызывает сомнений, что в числе прочих исследователи видели и танцы так называемых шемахинских баядерок южных районов Азербайджана – профессиональных танцовщиц, которые, как и арабские альмеи, традиционно работали на свадьбах вплоть до первой трети XX века [56].

Танец шемахинских баядерок хорошо описан в русской литературе путешествий XIX века, а также запечатлен в серии картин художника и дипломата Г. Г. Гагарина 1840-х годов [56]. Описания танца шемахинских баядерок, а также их внешнего облика свидетельствуют о том, что у танца альмей арабского Ближнего Востока вплоть до первой трети XX века существовал ближайший родственник в Азербайджане. Неудивительно, что Алмасзаде, вдохновлявшаяся азербайджанскими танцевальными традициями, удалось создать столь аутентичный восточный танец, который приняли бы за родной и в арабских странах.

Иранский танец Алмасзаде заставляет задуматься о глубоком историческом родстве национальных танцев значительного региона, в который входят даже такие географически далекие друг от друга страны, как Египет и Азербайджан.

Танец гадитанских дев и танец Египтянки из балета «Спартак» Л. В. Якобсона (1956)

Танец гадитанских дев из балета Леонида Вениаминовича Якобсона (1904–1975) «Спартак» 1956 года – танец профессиональных танцовщиц, развлекающих патрициев на пиру Красса. Сцена выстроена в форме дивертисмента: танец менад, этрусский, гадитанки. Чувственный, но сдержанный поначалу танец постепенно перерастает в вакханалию, становясь кульминацией всей картины.

Вот какое описание дает ему сам балетмейстер: «Поочередно выходя на сцену и постепенно заполняя ее по кругу, покрытые с головы до ног прозрачными вуалями, они – как святые девы – в молитвенной симфонии танца рук возносились к неведомому богу <...> Но вот с развитием музыки нечто земное начинало проявляться в их движениях... шаг за шагом пробуждалось чувство земного наслаждения... И вот уже экстаз; женщины, рожденные для любви, в движениях гибкого стана, как склоненные бурей тонкие пальмы, в резких бросках и страстных порывах рук звали к любви...» [57, с. 83–84].

По признанию балетмейстера хореография этого танца следовала за музыкой, и образ гадитанки получился «некоей смесью боттичеллиевской Венеры с гу-

стыми красками эротической природы испанского Кадикса» [57, с. 83–84]. Техника танца насыщена – движения исполняются практически на каждую ноту, графика поз типично «якобсоновская»: невыворотные положения стоп, завернутые бедра.

Вдохновленный, по признанию самого балетмейстера, античной пластикой [57, с. 73] и решенный, по меткому замечанию Ф. В. Лопухова, «как испаномавританский с замкнуто-страстными, восточными движениями и позами при большой работе рук» [57, с. 118] танец гадитанских дев обнаруживает много общего с танцем настоящих каирских альмей 1930–40-х годов, начиная от общей эстетики образа и костюма и заканчивая характерными движениями рук, корпуса и бедер. Предположить знакомство каирских танцовщиц данного периода с балетом, поставленным только в 1956 году, невозможно. Предположить знакомство Якобсона с эволюцией восточного танца в Каире 1930–40-х годов также невозможно, поскольку первые сведения о современном танцевальном искусстве арабских стран начали поступать в Советский Союз только после 1957 года [31]. В связи с этим остается лишь предположить, что Якобсон в танце гадитанских дев гениально уловил естественный путь развития восточного танца.

Действительно, танец альмей сформировался в арабском регионе на основе предшествующих танцевальных традиций. Самое раннее изображение, коррелирующее с характерными движениями и позициями танца альмей, относится к древнеегипетской культуре IV тыс. до н. э. [58]. Древнеегипетская танцевальная традиция, вобравшая в себя также элементы ливийской, нубийской, ассирийской и азиатской культур [59], получила широчайшее распространение в эпоху греко-римского владычества [60]. Об этом свидетельствует и тот факт, что античные описания танца знаменитых «девушек Гадеса»⁹, города, находящегося на территории современной испанской Андалусии, совпадают с описаниями танца египетских артисток того же времени [60]. Вторично восточный танец проник в Испанию в эпоху арабских завоеваний, оставив свой след в искусстве фламенко [61]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и античные, и испанские мотивы органично проявились в восточном танце в каирских условиях 1930–40-х годов, когда он оказался на одной сцене с балетом и испанскими танцами [30].

Возвращаясь к танцу гадитанских дев из балета «Спартак» Якобсона, можно сделать вывод, что он, несомненно, оказал и прямое влияние на восточный танец в арабских странах после 1957 года, когда в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов этот балет посмотрела египетская делегация, в составе которой были будущий хореограф Ансамбля народного танца Реды Махмуд Реда и выдающаяся египетская танцовщица восточного направления Наима Акеф. Кроме того, известно, что «Спартак» Якобсона неоднократно и с большим успехом шел на сцене Каирского театра оперы и балета в рамках советско-египетского культурного сотрудничества в 1960–80-х годах.

⁹ В современной Испании это город Кадис.

Говоря о «Спартаке» Якобсона, нельзя обойти вниманием также танец Египтянки в просцениуме «Рынок рабов». Он сюжетен, как и танец Второй жены, является неотъемлемой частью драматургии, передает содержание. Египетская девушка, одетая в аутентичный древнеегипетский костюм, танцует на ковре среди торговцев и патрициев-покупателей, что вполне соответствует исторической правде времен римского владычества в Египте [60]. Ее танец – монолог, в котором она передает свои чувства: тоску по родине, отчаяние рабского положения и горе расставания с матерью.

Танцовщица бросает испуганные взгляды по сторонам, то тянется к матери, заламывает за голову руки в отчаянии, то принимает позу сфинкса, подчеркивая свое происхождение. В отчаянии обращается она за защитой к змее – земному воплощению богини Уаджит, покровительницы Нижнего Египта. В конце танца она пугается сидящего патриция и бросается к матери. Торговец замахивается плетью и заставляет ее продолжать танец, но патриций уже купил ее, бросив деньги торговцу. Финалом являются последние объятия девушки с матерью, от которой ее уводит служанка.

«Этот танец поставлен Якобсоном почти так же “по-египетски”, как “по-цыгански” поставлен Голейзовским “Цыганский танец”... в этом номере нет этнографии, но есть цыганский дух», – полагал Лопухов [62, с. 326]. Тем не менее в хореографии отчетливо заметны аллюзии на известные предметы древнеегипетского искусства – такие как туалетная ложечка из Фаюма времен XVIII династии [63, с. 54–55]. Из движений восточного танца в хореографии представлены некоторые движения рук. Интересно, что для передачи чувства страха хореограф использовал мелкую дрожь живота и ритмичное дрожание коленей, похожие на вибрационные элементы восточного танца, называемые шимми, а некоторые позы Египтянки роднят ее танец с аутентичным танцем египетских танцовщиц 1950–60-х, что неудивительно, учитывая постоянные гастроли «Спартака» в Египте в указанный период времени.

Выводы

Восточные танцы в балетах классического наследия выполняют различные функции: вносят экзотическую окраску в спектакль (танец альмеи в «Дон Кихоте»), подчеркивают национальную обстановку (танец одалисок в «Шехерезаде», партия Второй жены в «Бахчисарайском фонтане»), являются частью разнохарактерного дивертисмента (восточный в «Щелкунчике», иранский в «Девичьей башне», танец гадитанских дев в «Спартаке»), несут сюжетную нагрузку и развивают действие (танец Египтянки в «Спартаке», партия Второй жены в «Бахчисарайском фонтане»). Почти все перечисленные танцы предназначены для развлечения публики, обнаруживают сходство с аутентичным танцем альмей.

Рассмотренные в статье партии восточных танцовщиц являются яркими примерами тесной взаимосвязи русского классического балета и восточного танцевального

искусства XX века, а также свидетельствуют о плодотворности их контактов. Примеры опровергают общепринятое мнение, что ориентальные танцы имеют крайне мало общего с этнографическими первоисточниками.

Хореография отечественных балетмейстеров, вобрав в себя черты реального танца альмей из доступных им источников, прямо или косвенно оказала значительное влияние на развитие искусства восточного танца в арабском регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Savary C.-E. Lettres sur l'Egypte, où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays et la descente de St. Louis à Damiette, tirée de Joinville et des auteurs arabes, avec des cartes géographiques. 3 vol. Paris: Onfroi, 1785–86. 551 p.
2. Volney C.-F. Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785 : avec deux cartes géographiques & deux planches gravées, représentant les ruines du Temple du Soleil à Balbek, & celles de la ville de Palmyre dans le Désert de Syrie. 2 vol. Paris: Volland, 1787. 457 p.
3. Прусская Е. А. Французская экспедиция в Египет 1798–1801 гг.: взаимное влияние двух цивилизаций. М.: РОССПЭН, 2016. 183 с.
4. Вольней К. Ф. Путешествие Волнея в Сирию и Египет, бывшее в 1783, 1784 и 1785 годах. Ч. 1. СПб.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1791. 610 с.
5. Вольней К. Ф. Путешествие Волнея в Сирию и Египет, бывшее в 1783, 1784 и 1785 годах. Ч. 2. СПб.: Тип. при Театре, у Х. Клаудиа, 1793. 682 с.
6. Чистякова Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII–XX вв. // Четвертые востоковедные чтения памяти О. О. Розенберга. Доклады, статьи, публикации документов. СПб.: ИВР РАН, 2011. С. 143–153.
7. Тольц В. «Собственный Восток России»: политика идентичности и востоковедение в позднеимперский и раннесоветский период. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 336 с.
8. Никифорова Л. В., Никифорова Н. В., Васильева А. Л. Итальянский балет-феерия и «технологическое возвышенное». Реабилитация «Эксельсиора» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 52–66.
9. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Эпоха Новерра. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 320 с.
10. Барсова Н. С., Подъячев К. В. Участие советских специалистов в создании египетской национальной хореографической школы как проявление культурной восприимчивости // Вестник Института социологии. 2023. Т. 14. № 2. С. 149–173.

11. *Ширяев А. В.* Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.
12. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. 200 с.
13. *Макарова О.* «Дон Кихот» // Мариинский театр [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/don_quixote_petipa/ (дата обращения: 08.01.2025).
14. *Рафалович А. А.* Путешествие по Нижнему Египту и внутренним областям дельты. СПб.: Тип. Я. Трея, 1850. 433 с.
15. *Соллогуб В. А.* Новый Египет. СПб.: Тип. Скарятин, 1871. 164 с.
16. *Скальковский К.* Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии 1869–1972. СПб.: Тип. тов. «Общественная польза», 1873. 323 с.
17. *Щербачев Ю. Н.* Поездка в Египет. Из Константинополя в Каир. По Нилу и на Суэцком канале. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1883. 371 с.
18. *Андреевский В.* Египет. Александрия, Каир, его окрестности, Саккара и берега Нила до первых порогов. Описание путешествия в 1880–81 году. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 471 с.
19. *Дедлов В. Л.* Из далека. Письма с пути. Из «Книжек Недели». СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 428 с.
20. *Дедлов (Кигн В. Л.)* Приключения и впечатления в Италии и Египте. Заметки о Турции. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 482 с.
21. *Дедлов В.* Франко-русские впечатления: письма с Парижской выставки В. Дедлова. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1890. 210 с.
22. *Картавцов Е. Э.* По Египту и Палестине. Путевые заметки. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. 250 с.
23. *Рейхельт Н. Н. (Лендер).* Египет и Палестина. Очерки и картинки. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1893. 192 с.
24. *Елисеев А. В.* По белу свету. Путешествия по трем частям Старого Света. М.: Эксмо, 2017. 448 с.
25. *Крестовский В. В.* В дальних водах и странах // *Крестовский В. В.* Собрание сочинений Всеволода Владимировича Крестовского: в 8 т. Т. 6. СПб.: Изд. тов. «Общественная польза», 1899. 507 с.
26. *Нефедова О.* Век российского ориентализма // Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. М.: Медина, 2003. С. 26–122.
27. *Бочкарева О. В.* Проблема диалога «Восток–Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 219–224.
28. *Барсова Н. С.* Египетские танцовщицы-альмеи в русской дореволюционной литературе путешествий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 6–30.

29. Розанова О. И. Талант и мастерство (Солистка балета Аннелина Каширина) // Театральный Ленинград. 1988. № 16.
30. Ward H. D. Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930. Jefferson: McFarland&Company, 2018. 214 p.
31. Барсова Н. С. Москва – Каир. Египетский народный сценический танец: наследие советских хореографов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 10–36.
32. Афифи А. О. Некоторые проблемы формирования педагогического и исполнительского мастерства школы классического танца АРЕ: дис. ... канд. иск. М. 1979. 160 с.
33. Гришина Е. Искусство Египта. // Театр. 1973. № 3. С. 164–168.
34. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. М.; СПб.: Издательские технологии/ Пальмира, 2023. 403 с.
35. Голынец С. В. Лев Самойлович Бакст. М.: БуксМАрт, 2017. 408 с.
36. Бакст Л. Серов и я в Греции. Берлин: Слово, 1923. 59 с.
37. Parry J. Orientalist Lives: Western Artists in the Middle East (1830–1920). Cairo–New York: The American University in Cairo Press, 2018. 294 p.
38. Hawthorn A. Middle Eastern Dance and What We Call It // Dance Research Journal. 2019. Vol. 37. № 1. P. 1–17.
39. Lagrange L. Le Salon de 1864 // Gazette des Beaux-Arts. 1864. Vol. 16. P. 529.
40. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева: сб. ст. Л.: Госмузиздат, 1962. 59 с.
41. Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 430 с.
42. Захаров Р. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1977. 158 с.
43. Беляев Е. А. Арабы, ислам и арабский халифат в Раннее Средневековье. М.: Наука, 1965. 280 с.
44. Al-Sayyid Marsot A. L. Women and Men in Late Eighteenth-Century Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995. 199 p.
45. Лэйн Э. У. Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века. М.: Наука, 1982. 436 с.
46. Ивашнев В. И., Ильина К. В. Ростислав Захаров: Жизнь в танце. М.: Советская Россия, 1982. 240 с.
47. Богаткова П. Н. Танцы разных народов. М.: Молодая гвардия, 1958. 279 с.
48. Программы концертов лауреатов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и Всесоюзного фестиваля в Москве. На русском и английском языках // РГАЛИ. Ф. 993. Оп. 3. Ед. хр. 58. Л. 6 об.
49. Землемеров В. ОАР: Рождение классического балета // Советская музыка. 1968. № 10. С. 120–124.
50. Андреев А. А. Дуэт. Балет и время. СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. 392 с.
51. Bloom J. M. Painting in the Fatimid Period: A Reconsideration // JRAS. 2022. № 3. P. 1–13.
52. Ormos I. Cairo in Chicago: Cairo Street at World's Columbian Exposition of 1893. Cairo: Institut Français d'archéologie Orientale, 2021. 448 p.

53. Danse égyptienne // L'œuvre cinématographique des frères Lumière [Электронный ресурс]. URL: <https://catalogue-lumiere.com/danse-egyptienne/> (дата обращения 14.04.2024).
54. *Fahmy F. Farida: A memoir*. M. Drouat, 2024. 202 p.
55. *Almaszade G. My Life as Azerbaijan's First Ballerina* // Azerbaijan International. 2002. № 10.3. P. 56–59.
56. *Гасанов К.* К вопросу об азербайджанской народной хореографии: дисс.... канд. иск. Баку: Институт архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, 1973. 230 с.
57. *Звездочкин В. А.* Творчество Леонида Якобсона. СПб.: СПбГУП, 2007. 224 с.
58. Female Figure // Brooklyn Museum website [Электронный ресурс]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225> (дата обращения: 31.08.2023).
59. *Spencer P.* Dance in Ancient Egypt // Near Eastern Archaeology. 2003. Vol. 66. № 3. P. 111–121.
60. *Vesterinen M.* Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt. Helsinki: Yliopistopaino, 2007. 228 p.
61. *Магон С. А.* Фламенко: история, жанр, концептосфера: дисс.... канд. иск. Нижний Новгород. 2019. 234 с.
62. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.
63. Египетский музей. М.: Комсомольская правда, 2011. 95 с.

REFERENCES

1. *Savary C.-E.* Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays et la descente de St. Louis à Damiette, tirée de Joinville et des auteurs arabes, avec des cartes géographiques. 3 vol. Paris: Onfroi, 1785–86. 551 p.
2. *Volney C.-F.* Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785 : avec deux cartes géographiques & deux planches gravées, représentant les ruines du Temple du Soleil à Balbek, & celles de la ville de Palmyre dans le Désert de Syrie. 2 vol. Paris: Volland, 1787. 457 p.
3. *Prusskaya E. A.* Francuzskaya ekspediciya v Egipet 1798–1801 gg.: vzaimnoe vliyanie dvuh civilizacij. M.: ROSSPEN, 2016. 183 s.
4. *Vol'nej K. F.* Puteshestvie Volneya v Siriyu i Egipet, byvshee v 1783, 1784 i 1785 godah. Ch. 1. SPb.: Tip. F. Gippiusa, 1791. 610 s.
5. *Vol'nej K. F.* Puteshestvie Volneya v Siriyu i Egipet, byvshee v 1783, 1784 i 1785 godah. Ch. 2. SPb.: Tip. pri Teatre, u H. Klaudia, 1793. 682 s.
6. *Chistyakova E. E.* Vliyanie vostochnoj estetiki na evropejskuyu hudozhestvennuyu kul'turu XVIII–XX vv. // Chetvertye vostokovednye chteniya pamyati O. O. Rozenberga. Doklady, stat'i, publikacii dokumentov. SPb.: IVR RAN, 2011. S. 143–153.

7. Tol'c V. «Sobstvennyj Vostok Rossii»: politika identichnosti i vostokovedenie v pozdneimperskij i rannesovetskij period. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. 336 s.
8. Nikiforova L. V., Nikiforova N. V., Vasil'eva A. L. Ital'yanskij balet-feeriya i «tekhnologicheskoe vozvyshennoe». Reabilitaciya «Eksel'siora» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 52–66.
9. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерki istorii. Epoha Noverra. SPb.: Lan'-Planeta muzyki, 2008. 320 s.
10. Barsova N. S., Pod"yachev K. V. Uchastie sovetskikh specialistov v sozdanii egipetskoj nacional'noj horeograficheskoy shkoly kak proyavlenie kul'turnoj vospriimchivosti // Vestnik Instituta sociologii. 2023. T. 14. № 2. С. 149–173.
11. Shiryayev A. V. Vospominaniya. Stat'i. Materialy. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
12. Baletmeister A. A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. E. Suric, E. Belova. SPb: Dmitrij Bulanin, 2000. 200 s.
13. Makarova O. «Don Kihot» // Mariinskij teatr [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/don_quixote_petipa/ (data obrashcheniya: 08.01.2025).
14. Rafalovich A. A. Puteshestvie po Nizhnemu Egiptu i vnutrennim oblastyam del'ty. SPb.: Tip. Ya. Treya, 1850. 433 s.
15. Sollogub V. A. Novyj Egipet. SPb.: Tip. Skaryatina, 1871. 164 s.
16. Skal'kovskij K. Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii 1869–1972. SPb.: Tip. tov. «Obshchestvennaya pol'za», 1873. 323 s.
17. Shcherbachev Yu. N. Poezdka v Egipet. Iz Konstantinopolya v Kair. Po Nilu i na Sueckom kanale. M.: Universitetskaya tip. (M. Katkov), 1883. 371 s.
18. Andreevskij V. Egipet. Aleksandriya, Kair, ego okrestnosti, Sakkara i berega Nila do pervyh porogov. Opisanie puteshestviya v 1880–81 godu. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1884. 471 s.
19. Dedlov V. L. Iz daleka. Pis'ma s puti. Iz «Knizhek Nedeli». SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 428 s.
20. Dedlov (Kign V. L.) Priklyucheniya i vpechatleniya v Italii i Egipte. Zametki o Turcii. SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 482 s.
21. Dedlov V. Franko-russkie vpechatleniya: pis'ma s Parizhskoj vystavki V. Dedlova. SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1890. 210 s.
22. Kartavcov E. E. Po Egiptu i Palestine. Putevye zametki. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1896. 250 s.
23. Rejhel't N. N. (Lender). Egipet i Palestina. Oчерki i kartinki. SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1893. 192 s.
24. Eliseev A. V. Po belu светu. Puteshestviya po trem chastyam Starogo Sveta. M.: Eksmo, 2017. 448 s.
25. Krestovskij V. V. V dal'nih vodah i stranah // Krestovskij V. V. Sobranie sochinenij Vsevoloda Vladimirovicha Krestovskogo: v 8 t. T. 6. SPb.: Izd. tov. «Obshchestvennaya pol'za», 1899. 507 s.

26. *Nefedova O.* Vek rossijskogo orientalizma // *Vzglyad na Vostok v rossijskom izobrazitel'nom iskusstve XIX–XXI vekov.* M.: Medina, 2003. S. 26–122.
27. *Bochkareva O. V.* Problema dialoga «Vostok–Zapad» v antreprize S. P. Dyagileva // *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik.* 2018. № 3. S. 219–224.
28. *Barsova N. S.* Egipetskie tancovshchicy-al'mei v russkoj dorevolucionnoj literature puteshestvij // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2022. № 5. S. 6–30.
29. *Rozanova O. I.* Talant i masterstvo (Solistka baleta Annelina Kashirina) // *Teatral'nyj Leningrad.* 1988. № 16.
30. *Ward H. D.* Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930. Jefferson: McFarland&Company, 2018. 214 p.
31. *Barsova N. S.* Moskva – Kair. Egipetskij narodnyj scenicheskij tanec: nasledie sovetских horeografov // *Teatr. Zhivopis'.* Kino. Muzyka. 2023. № 3. S. 10–36.
32. *Afifi A. O.* Nekotorye problemy formirovaniya pedagogicheskogo i ispolnitel'skogo masterstva shkoly klassicheskogo tanca ARE: dis. ... kand. isk. M. 1979. 160 s.
33. *Grishina E.* Iskusstvo Egipta. // *Teatr.* 1973. № 3. S. 164–168.
34. *Fokin M.* Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera. M.; SPb.: Izdatel'skie tekhnologii/ Pal'mira, 2023. 403 s.
35. *Golyne S. V.* Lev Samojlovich Bakst. M.: BuksMArt, 2017. 408 s.
36. *Bakst L.* Serov i ya v Grecii. Berlin: Slovo, 1923. 59 c.
37. *Parry J.* Orientalist Lives: Western Artists in the Middle East (1830–1920). Cairo–New York: The American University in Cairo Press, 2018. 294 p.
38. *Hawthorn A.* Middle Eastern Dance and What We Call It // *Dance Research Journal.* 2019. Vol. 37. № 1. P. 1–17.
39. *Lagrange L.* Le Salon de 1864 // *Gazette des Beaux-Arts.* 1864. Vol. 16. P. 529.
40. «Bahchisarajskij fontan» B. V. Asaf'eva: sb. st. L.: Gosmuzizdat, 1962. 59 s.
41. *Zaharov R.* Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 430 s.
42. *Zaharov R.* Slovo o tance. M.: Molodaya gvardiya, 1977. 158 s.
43. *Belyaev E. A.* Araby, islam i arabskij halifat v Rannee Srednevekov'e. M.: Nauka, 1965. 280 s.
44. *Al-Sayyid Marsot A. L.* Women and Men in Late Eighteenth-Century Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995. 199 p.
45. *Lejn E. U.* Nravy i obychai egiptyan v pervoj polovine XIX veka. M.: Nauka, 1982. 436 s.
46. *Ivashnev V. I., Il'ina K. V.* Rostislav Zaharov: Zhizn' v tance. M.: Sovetskaya Rossiya, 1982. 240 s.
47. *Bogatkova P. N.* Tancy raznyh narodov. M.: Molodaya gvardiya, 1958. 279 s.
48. Programmy koncertov laureatov VI Vsemirnogo festivalya molodezhi i studentov i Vsesoyuznogo festivalya v Moskve. Na russkom i anglijskom yazykah // *RGALI.* F. 993. Op. 3. Ed. hr. 58. L. 6 ob.
49. *Zemlemerov V.* OAR: Rozhdenie klassicheskogo baleta // *Sovetskaya muzyka.* 1968. № 10. S. 120–124.
50. *Andreev A. A.* Duet. Balet i vremya. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2019. 392 s.

51. *Bloom J. M.* Painting in the Fatimid Period: A Reconsideration // JRAS. 2022. № 3. P. 1–13.
52. *Ormos I.* Cairo in Chicago: Cairo Street at World's Columbian Exposition of 1893. Cairo: Institut Français d'archéologie Orientale, 2021. 448 p.
53. *Danse égyptienne* // L'œuvre cinématographique des frères Lumière [Elektronnyj resurs]. URL: <https://catalogue-lumiere.com/danse-egyptienne/> (data obrashcheniya: 14.04.2024).
54. *Fahmy F. Farida: A memoir.* M. Drouat, 2024. 202 p.
55. *Almaszade G.* My Life as Azerbaijan's First Ballerina // Azerbaijan International. 2002. № 10.3. P. 56–59.
56. *Gasanov K.* K voprosu ob azerbajdzhanskoj narodnoj horeografii: diss.... kand. isk. Baku: Institut arhitektury i iskusstva Akademii nauk Azerbajdzhanskoj SSR, 1973. 230 s.
57. *Zvezdochkin V. A.* Tvorchestvo Leonida Yakobsona. SPb.: SPbGUP, 2007. 224 s.
58. *Female Figure* // Brooklyn Museum website [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225> (data obrashcheniya: 31.08.2023).
59. *Spencer P.* Dance in Ancient Egypt // Near Eastern Archaeology. 2003. Vol. 66. № 3. P. 111–121.
60. *Vesterinen M.* Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt. Helsinki: Yliopistopaino, 2007. 228 p.
61. *Magon S. A.* Flamenko: istoriya, zhanr, konceptosfera: diss.... kand. isk. Nizhnij Novgorod. 2019. 234 s.
62. *Lopuhov F.* Shest' desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 367 s.
63. *Egipetskij muzej.* M.: Komsomol'skaya pravda, 2011. 95 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Васильева А. Л. – канд. культурологии, доц., зав. каф. методики и практики характерного, исторического танца и актерского мастерства; avas7812@gmail.com

Барсова Н. С. – соискатель уч. ст. канд. иск.; natafari.russia@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasilyeva A. L. – Cand. Sci. (Cultural studies), Associate professor; avas7812@gmail.com

Barsova N. S. – Postgraduate Student; natafari.russia@gmail.com

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: «АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ» ПРОТИВ «ДИОНИСИЙСКОГО»

*Галичанин А. Е., Ирхен И. И.*¹

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

В статье представлен ретроспективный взгляд на развитие классического танца, в котором изначально присутствуют «аполлоническое» и «дионисийское» начала. Методология работы базируется на философских воззрениях Фридриха Ницше о различиях в восприятии искусства. Введенные философом категории «аполлонического» и «дионисийского» начала в искусстве положены в основу анализа становления и развития классического балета и его лексики как отдельного и независимого языка. Особое внимание уделяется взаимосвязи векторов развития классической хореографии с культурно-историческими факторами, идеологемами конкретной эпохи. Отмечается, что лексика классического танца все реже становится семантическим материалом для современных постановок. Выдвигается предположение, что стагнация классического танца характеризует отсутствие оппозиционной системы в едином хореографическом произведении. Сделан вывод о том, что генерация новых пластических идей и танцевальных техник должна осуществляться в опоре на музыкально-драматургические, литературные, исторические, мифологические источники. Взгляд на постмодернистские хореографические идеи с ницшеанской позиции позволит поставить классический танец в оппозицию новым «дионисийским» силам и возродить его былое «аполлоническое» могущество.

Ключевые слова: хореография, классический танец, балет, аполлоническое искусство, дионисийское искусство, Ницше, Дункан, Фокин, Лопухов.

CLASSICAL DANCE: «APOLLONIAN» VS «DIONYSIAN» ART

*Galichanin A. E., Irkhen I. I.*¹

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

The article presents a retrospective look at the development of classical dance as an Apollonian art. The methodology of the article is based on Friedrich Nietzsche's

philosophical views on the artistic work creation. The categories “Apollonian”, “Dionysian” introduced by the philosopher are used as a basis for analyzing the formation and development of classical dance as a separate and independent art. The interrelation between vectors of classical choreography development and both cultural and historical factors, ideologemes of a particular epoch is noted. The author is concerned about the fact that the classical dance lexicon is less often used as semantic material for modern performance. It is suggested that there are possible reasons for the stagnation of classical dance in contemporary realities. The author comes to the conclusion that the generation of new plastic ideas and dance techniques should be carried out in the reliance on the traditional values of culture. The growth of the Western European idea of “chaos” will allow to fill up the classical dance with “Dionysian” forces and create the highest “Apollonian” art.

Keywords: choreography; classical dance; ballet; Apollonian art; Dionysian art; Nietzsche; Duncan; Fokin; Lopukhov.

Искусство Древней Греции, впоследствии ставшее основой всего западноевропейского искусства, на протяжении длительного времени остается предметом философских, культурологических, искусствоведческих изысканий. Бинарность «аполлонического» и «дионисийского» в искусстве является ключевой темой работы Ф. Ницше «Рождение трагедии». Из «варварского», «титанического», «дионисийского» начала «духа рода человеческого» с его мифами, музыкой, «вакхическими» хорами и плясками философ генерирует цивилизованный «аполлонический» этос, красоту и гармонию формы. При этом поступательное развитие искусства он соотносит с присутствующим в нем «аполлоническим» и «дионисийским»: «...подобно тому, как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними» [1, с. 65].

Отмеченная бинарность в искусстве во многом схожа со структурой романтического, а позже классического балета XIX века, где стилизованная культура повседневности противопоставляется миру сказок и грез.

Цель данной статьи: представить классический танец в виде системы, актуализировав противоречивое единство его составляющих – «аполлонического» и «дионисийского».

Крупный философ культуры XX столетия М. С. Каган в определении родов искусства выделяет классический танец как отдельный и независимый: «Еще одним его родом стал так называемый классический танец, на языке которого уже триста лет говорит балет. Образная структура классического танца сформировалась под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства» [2, с. 406]. Его автономия обусловлена возможным существованием вне литературы, актерского искусства и, наконец, музыки, пользуясь собственной лексикой и семантикой изложения творческой идеи. Безусловно, классическому танцу сложно создавать художественные композиции без музыкального сопровождения, тем не

менее, уменьшение зависимости хореографии от музыкальной драматургии, характера, стилевой принадлежности в эпоху постмодернизма повлекло к открытию неоклассических производных У. Форсайта, У. МакГрегора, А. Экмана и др. Все изменения танцевальных форм напрямую зависят от культурно-исторических факторов.

В эпоху Просвещения Европа обрела стройную систему научных знаний, истоки которой кроются в риторике Аристотеля, диалогах Платона, античной строгости в архитектуре. Эта система в дальнейшем нашла свое воплощение в материалистических идеях и рационализме познания. Все должно быть в подчинении законам – от строго продуманных и тщательно выверенных сюжетов в живописи, поэтических канонов до четко очерченных временными рамками пьесы с определенным набором персонажей, единством времени, места, действия. Абсолютная монархия как самая мощная форма правления того периода консолидировала государство. Соответственно, все виды искусства подчинялись определенным законам. Не избежал этого воздействия и танец, долго остававшийся придатком оперного действия. Являясь совокупным продуктом нескольких родов искусства, он вынужденно ожидал их наивысшего расцвета для окончательного утверждения в своих границах. Поэзия, музыка и венец эпохи Просвещения – немецкая классическая философия, опиравшиеся на разум, повлияли на кристаллизацию идеальной формы танца.

Балетный спектакль, изначально существовавший в виде отдельных сюит и дивертисментов, обретает четкую структуру, драматургический канон, рамки которого до сих пор используются в современных постановках. Одновременно с названием для каждого движения сложилась методика исполнения. Используемая балетмейстерами нотация хореографического текста – «определенным образом кодированное сообщение, к сущностным признакам которого можно отнести: целостность и системность составляющих танцевальных движений, поз, событийной фактуры» [3, с. 40], хотя и не вполне совершенная, существенно облегчила перенос спектаклей на другие сценические площадки. И, наконец, появился пуант, который Л. Д. Блок определила так: «Это доведенная до конца мысль – больше ничего...» [4, с. 29], наименьшая точка соприкосновения с материальным миром – высшее, «аполлоническое» подобие поэзии в танце. Мировая культура определила образец, совершенную форму танцевального искусства, закрепленную в эпоху романтизма творениями Ф. Тальони и Ж. Перро, а позже шедеврами М. Петипа, Л. Иванова – П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Таким образом, рождение классического балета ознаменовало определенный этап истории искусства.

Если посмотреть на появление классического балета с позиции теории Ф. Ницше, можно говорить о том, что мировая культура приобрела еще одно искусство Аполлона – «бога сновидений, вместе с тем и бога прорицаний и искусств. По корню своего имени он – сияющее божество света, однако он же царит и над прекрасной кажимостью мира сновидений» [1, с. 67].

По аналогии с немецкой классической философией, достигшей высшего уров-

ня постижения возможностей разума и столкнувшейся с холодностью позитивизма, классическая хореография обрела оппонентов в лице балетмейстеров с иными взглядами на искусство танца и балета в целом. Основу их деятельности можно обнаружить в трудах ранних представителей неклассической философии. «Философские воззрения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше разрушали систему миропонимания, основанную на рациональности, провозглашая новую мораль воли, интуиции, страсти. Влияние ницшеанской философии на творчество А. Дункан очевидно и в ее мемуарах, и в самих выступлениях» [5, с. 2]. Идеализму классической философии И. Канта и Г. Гегеля авторы новых идей предпочли иное, дионисийское начало Ф. Ницше, которое он вложил в уста Заратустры: «Нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду» [6, с. 13].

Яркость новых идей не могла оставить равнодушным новое поколение хореографов, получивших осязаемый образ – классический танец, которому необходимо противостоять. «Я враг балета, – пишет А. Дункан, – который я считаю фальшивым и нелепым искусством, стоящим в действительности вне лона всех искусств» [7, с. 138]. Сократическая рассудочность классического танца («все должно быть рассудочным, чтобы быть прекрасным» [1, с. 133]) противоречила дионисийским изысканиям свободного танца Айседоры. Российская правящая и творческая элита, в большинстве своем с восторгом принявшая пластику самой «босоножки», весьма скептически отнеслась к этому танцевальному стилю и его роли в хореографическом искусстве. Как отмечает Михаил Фокин: «Я очень высоко ценю Айседору Дункан. Но красивая проповедь свободы часто приносит не одно благо, но и большую долю зла. Свобода от чего? Свобода от устарелых традиций, свобода от предрассудков, свобода от угождения дешевым вкусам толпы..., я приветствую такую свободу. Но свобода от подготовительной работы, от дисциплины, учения, знания..., все это зло соблазнительное, а потому сугубое» [8, с. 220].

В высказывании выдающегося балетмейстера явно прослеживается приверженность основным законам диалектики. Будучи новатором, Фокин всецело поддерживал идеи модернизации искусства. Его основные хореографические работы демонстрируют экспериментальный поиск новых художественных форм, базирующихся на лексическом фундаменте классического танца и обеспечивающих уверенность профессионала.

Как известно, идея, не имеющая прочной семантической основы, обречена на провал. Это правомерно и в отношении хореографических шедевров, которые имеют «каркас» в виде плотного лексически-изобразительного материала. «Древнегреческие» пластические этюды А. Дункан, даже при опоре на философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, но без создания лексической основы, являлись лишь «красивой проповедью свободы», «соблазнительным злом» [8, с. 220]. Несмотря на нелестные высказывания в ее адрес, влияние Айседоры на творчество мастера велико. Балетмейстерское творчество М. Фокина представляет собой вечный поиск и разработку новых пластических форм с опорой на различные

источники, в частности греческую пластику «босоножки». По сути, ее танцы явились «дионисийской» почвой для фокинских «аполлонических» шедевров. Активное использование музыки современных композиторов, греческих, а затем и других народных сюжетов отмечают многие исследователи. В частности, Г. Добровольская усматривает влияние Дункан в массовых танцах балета «Эвника», которое сказалось в «подчеркнутой упрощенности движений, характере пластики с освобожденными корпусом и руками, с почти босыми ногами» [9, с. 49].

Смена культурной парадигмы с классической на неклассическую инициировала отрицание предшествующих изобразительных форм. Опираясь на достижения своих предшественников, представители творческой интеллигенции формировали иной субъективистский взгляд на изображение действительности. Возникшие творческие течения: фовизм, экспрессионизм, конструктивизм, футуризм, супрематизм и др. – буквально захлестнули художественное пространство Европы. Никогда еще классический танец в России не подвергался такому натиску новых форм: «Ошибка всякого новатора (хотя можно ли назвать ошибкой то, что составляет саму суть новаторства) в том, что он слишком резко бросается в бой и слишком круто проводит свое найденное. Все трещало кругом, когда Лопухов показывал, какой должна быть линия классического танца» [4, с. 343]. Вопреки, или благодаря, активному вмешательству в систему создания классических спектаклей, ломке логики лексического построения комбинаций русский/советский, а шире – мировой балет обогатился хореографическими шедеврами М. Фокина, В. Нижинского, А. Горского, Ф. Лопухова, Г. Баланчивадзе, Л. Мясина, В. Вайнонена, М. Лавровского, Р. Захарова. Более того, была подготовлена стройная система обучения артиста балета А. Я. Вагановой, без которой немыслим классический танец современности. «Дионисийский дифирамб побуждает человека к величайшему напряжению всех способностей символизации» [1, с. 74] и становится опорой для общего «экстаза» искусства начала XX века. Классический танец через акробатику, эксцентрику, эстрадные формы поднимается на качественно новый уровень, тем самым «аполлоническому» началу был дан новый материал для «огранки».

«Привлечение материалов подлинной этнографии и бытового танца» [10, с. 165] в образовательную программу русской балетной школы 1930–1940-х годов стимулировало развитие хореографии, «ибо в пляске и самая великая сила лишь потенциальна и выдает себя гибкостью и богатством движений» [1, с. 110]. Методические рекомендации «Основ классического танца» А. Я. Вагановой, дополненные В. Костровицкой, А. Писаревым, Н. Базаровой, Н. Тарасовым и др., зафиксировали эту систему, тем самым поставив русскую балетную школу на вершину исполнительского мастерства [11]. «Теперь наступает пора символически выразиться сущности природы; возникает потребность в новом мире символов..., в полноте танцевального жеста, приводящего в ритмическое движение все члены тела» [1, с. 74]. Это нашло выражение в шедеврах Ю. Григоровича, Л. Якобсона,

К. Голейзовского, И. Бельского, Н. Боярчикова, Б. Эйфмана, новой эстетике балета.

Описывая особенности эпохи модернизма, Х. Ортега-и-Гассет отмечает тенденцию к «дегуманизации» в искусстве: «когда человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить» [12, с. 479]. Происходящее расслоение высвечивает, с одной стороны, искусство для художников, «искусство касты», с другой – демократическое искусство для широких масс.

Октябрьская революция 1917 года и заданные ею новые векторы художественной культуры акцентировали зрительские предпочтения народа. Элитарные виды искусства все меньше пользовались поддержкой государства. Частные пожертвования, стимулировавшие их развитие, прекратились из-за вынужденной эмиграции благотворителей. Эксперименты в балете, требующие значительных финансовых ресурсов, могла обеспечить только антреприза С. Дягилева. Именно элитарность спектаклей талантливых балетмейстеров, сценографов, артистов балета из России привлекала внимание французской публики, а значит – многочисленных спонсоров, заботящихся об имидже просвещенного мецената искусств.

Как правило, художники самореализуются в той среде, которая востребует творчество, а имеющийся зритель способен его оценить. Учитывая, что просвещенная публика массово покинула революционную Россию, следом за ней устремились творцы. Это отчасти объясняет произошедший в 1923 году провал спектакля «Величие мироздания» балетмейстера Ф. Лопухова, почти на столетие откинувший возможность создания, исполнения и созерцания чистой хореографии в советской России. Участвовавший в постановке молодой Дж. Баланчин впоследствии писал: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика – его главный инструмент, его должно быть видно. ...То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки» [13, с. 142]. Именно к этому вел талант Ф. Лопухова, вдохновляя молодых артистов, именно это открытие хотел он явить публике, не готовой к подобным экспериментам. «В узкопрофессиональном смысле, – пишет видный балетный критик О. И. Розанова, – то было открытие нового жанра. В общеэстетическом – прорыв в новую для балета сферу, дерзкая попытка освободиться от сладостного плена романтических сказок и легенд» [14, с. 139]. Новый зритель, сменивший искушенных театралов Императорских театров, к тому же недавно открывший для себя творчество М. Петипа – Л. Иванова с роскошным оформлением и незамысловатым сюжетом, был не в состоянии оценить выдающуюся постановку. Эта же причина не позволила в полной мере раскрыться талантам К. Голейзовского, Л. Якобсона. Вместе с тем благодаря массовой эмиграции артистов балета, балетмейстеров, композиторов навсегда закрепилось мировое первенство русского классического балета.

Если Ф. Лопухов, вдохновленный программным сочинением Л. Бетховена, в своем «Величии мироздания» только единожды попытался осмыслить хореографию с позиции чистого танца, отделив его от привычной драматургии, то

Дж. Баланчина по праву можно считать продолжателем реформ модернизма, основоположником параллельной западноевропейской парадигмы в классическом танце, названной «неоклассика». Отдавая должное Федору Васильевичу, Баланчин писал: «То, что делал Лопухов, было удивительно в то время... Чистый танец, настоящая хореография. Он был воистину гением. Я работал с ним, я у него учился» [15, с. 6].

«Дионисийские дифирамбы» начала XX века, повлиявшие на структуру хореографического спектакля, повлекли к разрастанию его разных семиотических ветвей, которые все ярче высвечивают западноевропейский вектор развития. Ф. Ницше, описывая творческое вдохновение А. Шопенгауэра, утверждал, что единственное средство, способное удовлетворить «влечение воли, вечно испытывающей нужду», – «это его глубокомысленная философия музыки» [6, с. 89].

Именно музыка изначально являлась для Ф. Ницше «дионисийским» субстратом рождения трагедии. Подобную связь музыканта и художника при создании хореографических произведений улавливает видный исследователь С. В. Лаврова, поднимая проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн [16; 17]. Сотрудничество В. Нижинского, Дж. Баланчина и И. Стравинского, У. Форсайта и Т. Виллемса, М. Грэм и А. Копленда, Д. Роббинса и Л. Бернштейна, М. Каннингема и Д. Кейджа породило «жаркий спор» о «параллельном пути развития идей» в особенно обильно рождающей их эпохе постмодерна [18, с. 220].

Элементы деконструкции, клиповость построения, наслоения и коллажи, антирациональность активно внедряются в хореографию. Вот как оценивает состояние творческой мысли того периода исследователь Е. В. Кисеева: «Художественные идеи (концепты и инструкции к действию), манифестируемые концептуалистами, стали играть едва ли не ведущую роль в искусстве. Зритель получил возможность сопоставить свое мнение с концепцией автора, вступая в своеобразную интеллектуальную игру с ним» [19, с. 34]. Так, под влиянием творчества музыкантов постмодернизма искусство хореографии обогатилось экспериментальными композициями М. Каннингема и Джадсон-театра, видоизмененной лексикой классического танца, неоклассическими произведениями М. Бежара, У. Форсайта, У. МакГрегора, А. Экмана и др. Классическая музыка переосмысливается И. Килианом, а сюжеты и музыка классических балетов становятся основой постмодернистских постановок М. Эка, М. Борна, А. Хана, Н. Дуато, Б. Эйфмана. Репрезентация и цитирование выступают одним из востребованных принципов не только композиторского, но и балетмейстерского мышления.

Рубеж XX–XXI веков, озаменованный открытостью российской сцены западноевропейским постмодернистским постановкам, дает стимул скачкообразному развитию отечественной хореографической мысли. Действительно, изысканные миниатюры А. Ратманского, А. Мирошниченко, страстные, захватывающие драматизмом полотна Б. Эйфмана вселяют уверенность в завтрашнем дне. В то же время захлестнувший художественное пространство нескончаемый поток разнообразных танцевальных стилей и авторских техник, порой противоположных

эстетике классического танца, создает семантический хаос новых пластических форм. «Дионисийское» начало, не успев созреть до «аполлонических» канонов, погрузилось в контемпорари-гумус, а лексика классической хореографии перестала являться средством воплощения творческой идеи.

Как отмечает О. И. Розанова, последние работы отечественных балетмейстеров на сценах государственных театров либо представляют собой неудачные ремейки шедевров классического балета, либо демонстрируют приверженность западноевропейским изобразительным формам с альтернативными техниками [14; 20]. При этом российские профессиональные учебные заведения, в большинстве своем, продолжают готовить артистов балета по системе, сформированной во второй половине XX века [21]. Активное проникновение западноевропейских культурных феноменов негативно сказывается на взаимоотношениях балетного театра и хореографических учебных заведений, обнажая расхождение исполнительского и балетмейстерского векторов. Театральные постановки тяготеют к семиотическому материалу постмодернизма, оставляя достижения русской хореографической мысли без должного внимания.

Следуя концепции Ф. Ницше, без постоянной подпитки «дионисийским» субстратом «аполлоническое» высшее искусство приобретает «рафаэлевскую» слабость, «отнимается сила у кажимости, низводимой до кажимости – таков совершаемый в наивном художнике и во всей аполлинийской культуре праисконный процесс» [1, с. 81]. С другой стороны, как показывает практика, чрезмерное увлечение чуждым «дионисийским» субстратом не дает шанса вызреть «аполлоническому» искусству в рамках традиционных ценностей национальной культуры. В данном случае необходимо четкое понимание стратегии развития академического хореографического искусства и ее реализация вузами как институтами с устойчивой системой подготовки балетмейстеров [21].

Таким образом, на протяжении истории своего развития хореографическое искусство базировалось и подпитывалось разнообразием народных, обрядовых, культовых танцев, достигая уровня «аполлонического» искусства, достойного театральных подмостков. Последующие влияния моды, пластических искусств, поэтики и музыки романтизма в конечном счете позволили сформировать классические формы. В XIX–XX веке искусство Императорских театров впитало тонкости живописи импрессионизма, испытало магическое обаяние символизма, силу реализма, футуризма и др. Активная театрализация советского периода погрузила классический танец в русло законов драматического театра, а увлечение симфонизмом – в музыкальную драматургию. Вышеперечисленные виды, роды и языки искусства в разное время являлись «дионисийским» субстратом рождения новых хореографических форм.

В настоящее время, когда «искусство активно включается в трендовый поток глобализации» [18, с. 68], появляется возможность генерации новых пластических идей, танцевальных техник и стилей. Открывшаяся возможность позволяет придать иную семиотическую форму лексике и семантике классического хорео-

графического текста, который уже приобрел «рафаэлевскую слабость» и не рождает «танцующую звезду».

Опираясь на российские национальные литературные, исторические, былин-ные сюжеты, современные направления хореографии могут стать полноценной оппозицией классическому танцу. Однако Ф. Ницше предостерегает: «...в отсутствии мифа любая культура тотчас же утрачивает свою здоровую творческую природную силу: лишь обставленный мифами горизонт приводит к единству целое движение культуры» [1, с. 202]. Внимание к различным литературным источникам, музыкальной драматургии и формам западноевропейской танцевальной парадигмы может способствовать наполнению классического танца «дионисийскими» силами и в опоре на традиционные ценности российской культуры создать высшее «аполлоническое» искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: AD Marginem, 2001. 736 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
3. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
4. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
5. Осинцева Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. №5 (73). С. 108–111.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Н. М. Антоновского. СПб.: Азбука, 1996. 332 с.
7. Дункан А. Моя жизнь / пер. с англ. Я. Яковлева. М.: Федерация; Артель писателей «Круг», 1930. 286 с.
8. Фокин М. М. Против течения. 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
9. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
10. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
11. Галичанин А. Е. Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2020. № 2 (221). С. 44–45.
12. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Современная книга по эстетике: Антология / Пер. с англ. Э. Н. Глаголевой [и др.]. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 447–479.
13. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая Газета, 2001. 224 с.
14. Розанова О. И. Шедевры балета XIX и XX века в XXI веке: Сборник статей. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 267 с.

15. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с.
16. Лаврова С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 130–146.
17. Лаврова С. В., Ирхен И. И. Балет «Лебединое озеро» в оптике диалога композитора и хореографа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 6 (95). С. 19–37.
18. Современный хореографический дискурс / Т. В. Букина, И. И. Ирхен, С. В. Лаврова [и др.]. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 302 с.
19. Кисеева Е. В. От модернизма к постмодернизму: к проблеме становления танца постмодерн // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6 (85). С. 33–36.
20. Розанова О. И. Классика как цель и как средство // Балет. 2009. Т. 157. № 3. С. 38–39.
21. Галичанин А. Е. Классический танец в любительском коллективе: взгляд эксперта // Ценности и смыслы. 2024. № 2 (90). С. 141–151. DOI: 10.24412/2071-6427-2024-2-141-151.

REFERENCES

1. Nicshe F. Rozhdenie tragedii / F. Nicshe. M.: AD Marginem, 2001. 736 s.
2. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. L.: Iskusstvo, 1972. 440 s.
3. Irkhen I. I., Lavrova S. V. Notatsiya i fiksatsiya horeograficheskogo teksta v usloviyah funkcionirovaniya mediasredstv // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 39–51.
4. Blok L. D. Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
5. Osinceva N. V. Racional'noe i irracional'noe v tance Ajsedory Dunkan // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2020. № 5 (73). S. 108–111.
6. Nicshe F. Tak govoril Zaratustra / per. s nem. N. M. Antonovskogo. SPb.: Azbuka, 1996. 332 s.
7. Dunkan A. Moya zhizn' / per. s angl. A. Yakovleva. M.: Federatsiya; Artel' pisatelej «Krug», 1930. 286 s.
8. Fokin M. M. Protiv techeniya. 2-e izd., dop. i ispr. L.: Iskusstvo, 1981. 510 s.
9. Dobrovol'skaya G. N. Mihail Fokin. Russkij period. SPb.: Giperion, 2004. 496 s.
10. Fomkin A. V. Baletnoe obrazovanie: tradicii, istoriya, praktika. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2013. 643 s.
11. Galichanin A. E. Klassicheskij tanec v sovremennoj Rossii: paradigmy razvitiya // Balet. 2020. № 2 (221). S. 44–45.
12. Ortega-i-Gasset H. Degumanizatsiya iskusstva // Sovremennaya kniga po estetike: Antologiya / Per. s angl. E. N. Glagolevoj [i dr.]. M.: Izd-vo inostrannoj literatury, 1957. S. 447–479.
13. Volkov S. Strasti po Chajkovskomu: Razgovory s Dzhordzhem Balanchinym. M.: Nezavisimaya Gazeta, 2001. 224 s.
14. Rozanova O. I. Shedevry baleta XIX i XX veka v XXI veke. Sbornik statej. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 267 s.
15. Lopuhov F. V. V glub' horeografii. M.: Folium, 2003. 192 s.

16. *Lavrova S. V.* Horeograf – kompozitor: problemy tvorcheskogo vzaimodejstviya v balete i tance postmodern // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2018. № 6 (59). S. 130–146.
17. *Lavrova S. V., Irkhen I. I.* Balet «Lebedinoe ozero» v optike dialoga kompozitora i horeografa // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2024. № 6 (95). S. 19–37.
18. *Sovremennyy horeograficheskij diskurs: monografiya* / T. V. Bukina, I. I. Irkhen, S. V. Lavrova [i dr.]. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 302 s.
19. *Kiseeva E. V.* Ot modernizma k postmodernizmu: k probleme stanovleniya tanca postmodern // *Gumanitarnye i social'no-ekonomicheskie nauki.* 2015. № 6 (85). S. 33–36.
20. *Rozeranova O. I.* Klassika kak cel' i kak sredstvo // *Balet.* 2009. T. 157. № 3. S. 38–39.
21. *Galichanin A. E.* Klassicheskij tanec v lyubitel'skom kollektive: vzglyad eksperta // *Cennosti i smysly.* 2024. № 2 (90). S. 141–151. DOI: 10.24412/2071-6427-2024-2-141-151.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Галичанин А. Е. – аспирант, народный артист России; galichanin@inbox.ru
ORCID: 0009-0009-7035-0560
SPIN: 4439-2105

Ирхен И. И. – д-р культурологии, доц., проф. каф. балетмейстер. образования; irkhen67@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Galichanin A. E. – Postgraduate Student, People's Artist of Russia; galichanin@inbox.ru
ORCHID: 0009-0009-7035-0560
SPIN: 4439-2105

Irkhen I. I. – Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; Prof. of the Ballet Education Department; irkhen67@gmail.com
ORCHID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

УДК 792.8

БАЛЕТ В ПОИСКАХ АКТУАЛЬНОСТИ. ОПЫТ 1920-х

*Макарова О. Н.*¹

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

После 1917 года, с приходом в театр нового зрителя вопрос о создании нового балетного репертуара стал особенно актуальным. В 1920-е годы поиски обновления касались пластического языка, формы спектакля, взаимодействия музыки и танца. Одной из ключевых задач худсовет Государственного академического театра оперы и балета видел поиск тем спектаклей, отвечающих запросам публики. В 1928 году театр объявил конкурс на создание либретто советского балета. Подробно изложив в условиях конкурса требования к принимаемым работам (фабуле, хореографии, постановочному художественному решению) организаторы фактически сформулировали заказ на актуальный современный спектакль. Балеты, вышедшие на сцену в 1930-е годы, демонстрируют, что во многом высказанные требования были приняты авторами как руководство к действию.

Ключевые слова: балет 1920-х годов, ГАТОБ, советский балет, конкурс либретто, Федор Лопухов.

BALLET IN SEARCH OF RELEVANCE. EXPERIENCE OF THE 1920s

*Makarova O. N.*¹

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

After 1917, with the arrival of a new audience to the theatre, the issue of creating a new ballet repertoire became especially relevant. In the 1920s, the search for renewal concerned the plastic language, the form of the production, the interaction of music and dance. The GATOB artistic council saw the search for themes for performances that would meet the public's demands as the key tasks. In 1928, the theatre announced a competition for creating a libretto for a Soviet ballet. Having set out in detail the requirements for the works to be accepted – concerning the plot, choreography, and artistic production design – the organizers essentially formulated an order for a relevant modern performance. The ballets that appeared on stage in the 1930s demonstrate that the stated requirements were largely accepted by the authors as a guide to action.

Keywords: ballet of the 1920s, GATOB, Soviet ballet, libretto competition, Fyodor Lopukhov.

Поиском актуальности и востребованности спектаклей у зрителя балетмейстеры были озабочены всегда. В XIX веке Мариус Петипа свои даже сказочные балеты зачастую создавал «по случаю», стараясь вписать их в контекст окружающей жизни и обсуждаемых, волнующих публику тем. Так, на визит принца Уэльского в Ост-Индию (событие по тем доавиационным временам экстраординарное) он откликнулся «Баядеркой» на индийскую тему. Строительство Суэцкого канала отозвалось «Дочерью фараона», Русско-турецкая война – балетом «Роксана, краса Черногории», экспедиция к Северному полюсу – постановкой «Дочери снегов».

После рубежного для российской истории 1917 года, когда в театр пришел новый зритель, вопрос о создании нового репертуара, отвечающего запросам публики, стал неизбежным. Для многих балетов, составлявших основу репертуара Императорских театров и считавшихся гордостью мариинской сцены, перемены в стране оказались фатальными. Новые ценности требовали других спектаклей. «Хореография, бывшая до последнего времени искусством придворно-аристократическим по преимуществу, ныне должна стать – и тематически и формально – советским искусством. Старые балеты изжили себя и перестали удовлетворять зрительские массы», – утверждала Дирекция ленинградских государственных академических театров в 1920-е [1, л. 20] и призывала управление балетной труппы ГАТОБа (бывшего Мариинского театра) работать над «изысканием советского балета» [1, л. 18 об.]. Стояла задача привлечь зрителя, не знакомого с театром, заинтересовать его происходящим на сцене.

Руководивший балетной труппой хореограф Федор Лопухов смело высказывался о необходимости обновления: «Классический балет, ...сохраняя в наши дни прежние свои черты придворно-королевского императорского балета, находится в вопиющем противоречии с современностью и требует больше, чем какой-либо иной вид театрального искусства энергичной реконструкции» [2, л. 12]. Блестящий знаток и ценитель классического наследия, Лопухов предпринимал попытки создания нового спектакля. Его поиски касались художественного языка: в «Ночи на Лысой горе» (1924) он дополнял танец словом и пробовал синтезировать в балете выразительные средства разных видов искусства. В танцсимфонии «Величие мироздания» (1923) Лопухов искал новые пути взаимодействия музыки и танца, в «Ледяной деве» (1927) традиционные композиционные балетные формы наполнил новаторскими пластическими элементами и акробатическими подержками, в «Пульчинелле» (1926) находил увлекающую зрителя динамику в театральности действия и режиссерских приемах. Была у Лопухова и попытка постановки на революционную тему. Так, в балете «Красный вихрь» (1924) Владимира Дешевого он представил процесс развития идей социализма через сопоставление и разработку хореографических тем. Он показал «отрицание креста как

символа смирения и рабства», «накопление элементов социалистического миро-созерцания», силы революции и контрреволюции, «соприкосновение города с деревней» и «финал русской революции – СССР» [3, с. 22]. Спектакль успеха не имел. За эту вещь, как утверждали рецензенты, «не отвечающую чрезвычайно обязывающему названию» [4, с. 5], критиковали и постановщика, и дирекцию, выпустившую балет на сцену. Причем высказываться о спектакле в печати считали возможным не только профессионалы, но и обычные зрители. Такую свободу давала, очевидно, тема: что такое революция не понаслышке знали все, и многие считали себя вправе оценивать ее показ в искусстве. «Зритель шел в театр увидеть отражение Октября на сцене; скептики опасались увидеть, в худшем случае, балетную, причесанную под гребенку, “благовоспитанную” революцию “порядочных людей”, но... даже и ее не было», – сокрушался рабкор пожарной части [5, с. 7]. Другой рецензент делал вывод о том, что «Красный вихрь» «подчеркнул огромную пропасть между рабочим зрителем и акпостановщиками¹» [4, с. 5]. Однако, несмотря на критику, появление спектакля приветствовали: «Это сдвиг, по крайней мере, определенный путь к сдвигу... и... одно из первых начинаний в цепи практических мероприятий по революционизированию балета» [7, с. 5].

Ключевую причину неудачи первого балета на тему революции (в те годы, безусловно, главную тему в искусстве) увидели в «идейной невыдержанности» сценария [6, с. 9]. И работу над ошибками в создании советского спектакля было решено начать с написания либретто, отвечающего современным требованиям. От нового балета ждали новых смыслов. Принципиальное отличие желаемого от старого искусствовец Иван Соллертинский, принимавший активное участие в заседаниях Дирекции ленинградских академических театров, объяснял тем, что «старый балет носил исключительно развлекательный характер» [8, л. 2]. Новый же зритель, в соответствии с представлениями Дирекции, «предъявлял к хореографическому театру требования осмысленности сценического действия, взятого из близких нам событий. Либретто современного балета – это не только случайная рамка для показа танцев, не связанных между собой и не вытекающих из основного действия, но и хореографическая драма, обязанная удовлетворять всем требованиям, предъявляемым к советской драматургии вообще» [1, л. 20]. Стояла задача представить на сцене то, что знакомо зрителю, что его волнует.

На создание либретто, отвечающего таким запросам, Государственным академическим театром оперы и балета в 1928 году был объявлен конкурс. Оценивал присланные работы худсовет ГАТОБа, и лучшие произведения предполагалось отметить премиями в 300, 200 и 100 рублей². После революции бывшие императорские театры стали гораздо более доступными для широкой публики – были

¹ В 1919 году Мариинский театр наряду с пятью крупнейшими театрами страны получил статус академического. При переименовании театра в 1920-м этот статус сохранился: учреждение стало называться Государственным академическим театром оперы и балета. Сокращение «ак» вошло в советский лексикон – акдрама, акбалет и пр.

² Цена на билет в театр в те годы составляла 3 руб. 30 коп. – 4 руб.

аннулированы абонементы, и билеты теперь распространяли по низким ценам или бесплатно. С объявлением конкурса на сочинение балетного либретто зрители получили возможность не только приобщиться к искусству, еще недавно бывшему для многих почти недоступным, но и принять участие в его создании. Это был шаг если и не к революционизации балета, то к его демократизации – точно.

В подробных условиях конкурса оговаривался предпочтительный круг тем: «Революционная тематика, преимущественно ориентирующаяся на современность: годы гражданской войны или нашего строительства. Менее желательны исторические сюжеты. Было бы интересно, чтобы либретто охватывало не только деревню, но и темы города (урбанизм, индустриальная культура). Возможны также сценарии, построенные на бытовом материале, в частности на этнографическом материале быта народностей, заселяющих СССР. Не возражая против введения в действие элементов фантастики (особенно здоровой, “научной” фантастики, в духе Жюль Верна, например), ГАТОБ категорически отвергает всякую попытку мистической темы» [1, л. 20]. Исторические сюжеты, близкие революционному духу, уже были опробованы балетом. В 1918 году Александр Горский в Большом театре поставил балет «Стенька Разин» на музыку одноименной симфонической поэмы Александра Глазунова, а Борис Романов в рабочих клубах показывал балет Бориса Асафьева «Карманьола» о Французской революции. Уже вышел на московские подмостки в 1927 году «Красный мак» о революционном движении в Китае. Теперь на балетной сцене ждали сюжеты о современности, причем советской. Предостерегая потенциальных авторов от «элементов фантастики», инициаторы конкурса, очевидно, стремились отойти от вековых традиций балета, где сказочные истории с путешествиями в вымышленные миры всегда были очень востребованы.

Нежелательным позиционировался и подход к решению темы, выбранный Лопуховым в «Красном вихре». В условиях конкурса читаем: «Разработка темы должна вестись в плане конкретного восприятия действительности, а не в плане отвлеченных танцевальных форм с нагружением их символическим или аллегорическим смыслом» [1, л. 20]. Именно таким отрицаемым теперь путем шел и Касьян Голейзовский в балете «Смерч» (1927), вводя в действие аллегорическую фигуру Призрака революции и гротескного Владыку — воплощение уходящего царизма. Этот спектакль, как и постановка Федора Лопухова, не прижился на сцене. Спустя годы Лопухов писал, что попытка аллегорического представления темы «была обречена на провал»: «Абстрактно-символическое содержание действия, помноженное на такое же хореографическое решение, оборачивалось заумью» [9, л. 255–256]. А от спектакля нового времени ждали доступности и понятности самому широкому зрителю. Это оговаривали отдельным тезисом: «Необходимо, чтобы интрига сценария была достаточно несложна, чтобы быть целиком понятной из пантомимы, без злоупотребления поясняющими надписями или словесными репликами или условными жестами (ср. непонятность длинных “рассказов” в старых балетах)» [1, л. 21]. Строить спектакль предлагали «на

движениях масс» [1, л. 21], включая в действие сходки, демонстрации, бои, вокзальную давку, уличные сцены. Появившиеся несколько лет спустя «Бахчисарайский фонтан» со сценой набега татар на замок крымского хана, «Пламя Парижа» с захватом дворца революционерами и «Ромео и Джульетта» с уличными боями Монтекки и Капулетти отвечали формируемому тренду.

Относительно жанра предполагаемого спектакля театр тоже давал рекомендации – указывал на возможность использования таких жанров, как «современное обозрение, советская лирико-героическая поэма, хореографическая комедия и сатира, современная феерия» [1, л. 21]. Сценарий, получивший на конкурсе первую премию, был написан в жанре обозрения: оперный и кинорежиссер Александр Ивановский придумал политический памфлет «Динамиада» о приключениях советской футбольной команды во время поездки в капиталистическую страну. Отзвуком услышанных пожеланий по жанру советского балета стал и выход в 1931 году на ленинградскую сцену сатирического спектакля «Болт».

Организаторы конкурса заботились и о будущем пластическом решении балета, об обновлении танцевального языка – подчеркивали, что сценарий должен давать балетмейстеру «материал для пантомимно-хореографического эксперимента, то есть чтобы для сценического воплощения его оказались бы необходимыми не только старые пантомимы и классики, но и новые формы танца: акробатические, физкультурные и другие – и новый пантомимический жест» [1, л. 21]. Либреттистам рекомендовали учесть и достижения современной театральной техники – возможность быстрой смены декораций, использование световой аппаратуры. Новая тематика должна была определить формальную сторону спектакля. В поставленном по либретто-победителю конкурса балете, что на сцене получил название «Золотой век», молодые хореографы Леонид Якобсон, Василий Вайнонен и В. Чеснаков придумывали смелые акробатические поддержки, уговаривая артистов на непривычные классическим танцовщикам эксперименты. И были в этом созвучны молодому Дмитрию Шостаковичу, который писал музыку балета: «Советские танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развитие советского танца» [11, с. 4]. Производственная тематика и сатирический пафос в «Болте» подсказали хореографу Федору Лопухову пластическое решение балета с использованием ритмизованной пантомимы, эстрадных приемов, стилизации движений фабричных рабочих. Намеренно дистанцируясь от балета прошлого, он называл свое сочинение хореоспектаклем и утверждал, что его постановка «может быть рассматриваема как громадный фугас, заложенный под эстетику королевско-аристократического балета» [2, л. 12 об.].

Условия конкурса были опубликованы в журнале «Жизнь искусства» [9, с. 2], сценарии предлагалось направлять в Дирекцию ленинградских государственных академических театров, располагавшуюся на улице Зодчего Росси, 2 (в помещении бывшей Дирекции Императорских театров). Проведением конкурса дирекция не только объявляла бой «засилью уже обветшало-классического репертуара»

ра» [11, с. 4], но и открывала театр новым лицам, новым идеям. В деле реформирования балета Лопухов приветствовал «решительное вмешательство со стороны советской общественности» [2, л. 12]. Рассматривая присланные работы, худсовет театра не рассчитывал на значительность результатов, и в обсуждениях сценариев Лопухов не стеснялся оценки «белиберда» [12, л. 19]. Однако жюри было уверено в возможности почерпнуть из конкурсных сочинений новые темы, режиссерские ходы и мотивы для дальнейшей разработки – все то, что в будущем можно было бы предложить профессионалам, заказывая балетные либретто. Принцип стилизованных производственных танцев, упомянутый в конкурсном либретто «Завод» и понравившийся Лопухову, очевидно, нашел развитие в балете «Болт». Используемая одним из конкурсантов тема Великой Французской революции – в поставленном несколько лет спустя «Пламени Парижа».

Проведение конкурса не предполагало отказа от практики заказа либретто. Сюжетные балеты с выстроенной драматургией в конце 1920-х стали приоритетными при составлении балетной афиши. На формирование такого тренда повлияло издание в 1927 году в Ленинграде «Писем о танце» Новерра со вступительной статьей и примечаниями Ивана Соллертинского. Идеи Новерра о действенности танца и внимании к драматургии сюжета привлекли к работе над балетными спектаклями профессионалов в области написания пьес. Особенно плодотворным оказалось сотрудничество ведущих театров страны с Николаем Волковым: как литератор и драматург, он принял участие в создании балетов «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (1938), «Сердце гор» (1938), «Золушка» (1945), «Барышня-крестьянка» (1946), «Спартак» (1956).

Любители театра оценили открытость ГАТОБа, допустившего возможность приобщения к созданию спектаклей всех желающих, и многие из них не стеснялись предлагать к рассмотрению сценарии своего сочинения и без объявления конкурса. Фонд Мариинского театра в Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранил множество либретто, присланных в дирекцию в последующие годы.

В охватившей страну эйфории всеобщего равенства, свободы высказывания и совместного построения нового театр старался не отставать от других сфер жизни и в репертуарных решениях принимать во внимание соображения простых зрителей. В ГАТОБе практиковали анкеты. Их предлагали публике заполнить после спектакля, оценив увиденное. Проведение открытого конкурса на написание либретто было частью политики демократизации театра и поиска волнующих публику тем.

В подробных требованиях к принимаемым на рассмотрение работам организаторы фактически сформулировали заказ на актуальный современный спектакль – заказ, касающийся не только фабулы, но и хореографии и постановочного художественного решения. Спектакли 1930-х демонстрируют, что во многом высказанные требования были приняты авторами как руководство к действию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Протоколы заседаний Дирекции Ленинградских государственных академических театров (копии) за сезон 1928-1929 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 54. 68 л.
2. Протоколы заседаний пленума Художественно-политического совета балета о постановке балета «Болт» и либретто балета // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 73. 36 л.
3. Спутник по театру // Рабочий и театр. 1924. № 7. 3 ноября. С. 20–31.
4. Воскресенский С. Вывод // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 5–6.
5. Воловой. И ветерка не было... // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 6–7.
6. Бродерсен Ю. Обновление ли? // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 8.
7. Фельдман Б. Красный вихрь?! // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 5.
8. Протокол заседания Художественного совета при ГАТОБе // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 65. 2 л.
9. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 424 с.
10. Условия конкурса на либретто советского балета // Жизнь искусства. 1929. № 2. С. 2.
11. «Золотой век». Балет в трех действиях. Серия «В помощь зрителю». Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1931. 10 с.
12. Протоколы заседаний Художественного Совета балета при ГАТОБе. 1928 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 55. 20 л.

REFERENCES

1. Protokoly zasedanij Direkcii Leningradskih gosudarstvennyh akademicheskikh teatrov (kopii) za sezon 1928–1929 // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 54. 68 l.
2. Protokoly zasedanij plenuma Hudozhestvenno-politicheskogo soveta baleta o postanovke baleta «Bolt» i libretto baleta // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 73. 36 l.
3. Sputnik po teatru // Rabochij i teatr. 1924. № 7. 3 noyabrya. S. 20–31.
4. Voskresenskij S. Vyvod // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 5–6.
5. Volovoj. I veterka ne bylo... // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 6–7.
6. Brodersen Yu. Obnovlenie li? // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 8.
7. Fel'dman B. Krasnyj vihr'?! // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 5.
8. Protokol zasedaniya Hudozhestvennogo soveta pri GATOBe // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 65. 2 l.
9. Lopuhov F. V. Shest'desyat let v baletе. Vospominaniya i zapiski baletmejstera. M.: Iskuststvo, 1966. 424 s.
10. Usloviya konkursa na libretto sovet'skogo baleta // Zhizn' iskustva. 1929. № 2. S. 2.
11. «Zolotoj vek». Balet v trekh dejstviyah. Seriya «V pomoshch' zritelyu». L.: Gos. izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury. 1931. s.
12. Protokoly zasedanij Hudozhestvennogo Soveta baleta pri GATOBe. 1928 god // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 55. 20 l.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. – канд. искусствоведения, доц. каф. хореограф. иск.; bailaolga@mail.ru
ORCID: 0009-0004-2678-7312

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. – Cand. Sci. (Arts); Ass. Prof. of the Dept. of Choreographic Art;
bailaolga@mail.ru
ORCID: 0009-0004-2678-7312

УДК 793.31

СЕМАНТИЧЕСКИЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИПРСКОГО ТАНЦА С СЕРПОМ «ДРЕПАНИ»

*Урсоленко Е. С.*¹

¹ Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение № 588, ул. Тверская, д. 54/ 2 А, Санкт-Петербург, 196655, Россия.

Статья посвящена выявлению символично-смысловой природы исконного кипрского танца «Дрепани», наблюдавшегося автором в период полевых исследований в южных регионах острова Кипр (города Пафос, Лимассол, деревни Зиги, Лачи, Лофу). Анализируются архивные источники, результаты интервьюирования информантов, впервые описывается музыкально-хореографическая составляющая танца с серпом, детализируется пластика рук, трюковые фигуры и орнаментальные особенности танца. Исследуются особенности семантики художественного языка танца с серпом с позиций представления аксиологических, нормативных и эстетических ориентиров греков-киприотов. Автор приходит к выводам об универсальности базовых функций танца с серпом «Дрепани»: гармоничном синтезе мифологической традиции Эллады и восточной экспрессии исполнения танца пиррического характера с элементами фланкирования.

Ключевые слова: танцевальный фольклор, остров Кипр, танец с серпом, «Дрепани», обрядовые танцы, ритуально-мифологическая основа танцев.

SEMANTICS AND SYMBOLISM OF THE CYPRIOT DANCE WITH A SICKLE (DREPANI)

*Ursolenko E. S.*¹

¹ State Budgetary General Educational Institution No. 588, 54/2 A, Tverskaya St., St. Petersburg, 196655, Russian Federation.

The article is devoted to the identification of the symbolic and semantic nature of the original Cypriot dance “Drepani”, observed by the author during field research in the southern regions of Cyprus (Paphos, Limassol, Zigi, Latchi, Lofu). The author analyzes archival sources, the results of interviewing informants, and for the first time describes the musical and choreographic component of the dance with a sickle, details the plasticity of hands, trick figures and ornamental features of the dance. The peculiarities of the semantics of the artistic language of the dance with the sickle are studied from the point of view of the axiological, normative and aesthetic

orientations of the Greek Cypriots. The author comes to conclusions about the universality of the basic functions of the “Drepani” sickle dance: the harmonious synthesis of the mythological tradition of Ancient Greece and the oriental expression of the pyrrhic dance with elements of flanking.

Keywords: dance folklore, island of Cyprus, dance with sickle, “Drepani”, ritual dances, ritual-mythological basis of dances.

Функционирование танцевального фольклора острова Кипр тесно сопряжено с проявлением этнокультурной идентичности. Впитав в себя яркие черты национального характера греков-киприотов, танец с серпом «Дрепани» транслирует коллективный опыт поколений, опираясь на устоявшиеся традиции, негласные законы, общепринятые обычаи.

Танцевальный фольклор как социокультурное явление обладает рядом функциональных характеристик: синкретичностью, полифункциональностью, анонимностью, наличием обрядово-мифологической основы. «Благодаря отражению социальных и эстетических идеалов этноса, его истории, трудовой деятельности, жизненного уклада, обычаев, ментальности танцевальные формы бытовой народной хореографии выступают как плод коллективного творчества» [1, с. 92]. Использование в танце традиционных предметов труда и домашнего обихода (серб, сито), имитация трудовых процессов (посев, жатва в «Дрепани», замешивание теста в танце с ситом «Дачия», рукоделие в «Картзиламас») обеспечивает преемственность поколений. Это позволяет рассматривать танцевальный фольклор с точки зрения консервации и трансляции историко-культурного опыта.

Кипрские танцы до настоящего времени не становились предметом пристального внимания отечественных искусствоведов. Европейские изыскания на эту тему представлены трудами Г. Ассиотиса [2], С. Караянни [3], А. Папандреу [4], Д. Страту [5].

Цель статьи – детально описать семантические и функциональные особенности танца с серпом «Дрепани», опираясь на данные полевых наблюдений автора 2006–2018 годов в городах Пафос, Лимассол, деревнях Зиги, Лачи, Лофу.

Танцевальные формы киприотов, обусловленные религиозными верованиями, культом богов-олимпийцев, обрядовой системой, с точки зрения функциональности могут быть разделены на обрядовые и внеобрядовые. Поэтика обрядового фольклора базируется на кумулятивности: «основной художественный прием состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов» [6, с. 253].

Ритуально-мифологическая основа является ключевым элементом генезиса и функционирования народного танца. Бинарное разделение мира на естественное и сверхъестественное, характерное для архаического сознания, обусловило ритуальный характер ранних форм танца Кипра: услаждение богов-

олимпийцев, привлечение плодородия, защита от внешнего воздействия, – что нашло отражение в имеющих обрядовую основу круговых праздничных танцах с культовой основой «Сиртос», «Каламатанос», в танцах с серпом «Дрепани», с приданным из свадебного цикла «Алламан».

Танцевальная лексика и выразительная пластика танцев киприотов складывались в соответствии с годовым сельскохозяйственным циклом. Исследователь греческого фольклора Д. Страту связывает танец с серпом с демонстрацией благодарности земле и богам за плоды и возводит к древнему кипрскому танцу «Прилис», исполнявшемуся служителями в рамках культа Афродиты [5].

Период жатвы и праздничные гуляния по случаю окончания Успенского поста сформировали предпосылки для возникновения синтеза древнего обряда-поклонения силам земли и христианского обычая благословлять первый урожай, что в полной мере отразилось в «Дрепани». Этот исконно кипрский танец [4] связан с отгоняющими злые силы апотропеическими¹ и привлекающими плодородие карпогоническими² обрядами. Имитирующий трудовые действия посева и жатвы, он сопровождает ежегодные июньские праздничные гуляния в православный праздник Дня Святого Духа.

Кроме того, в конце XX века этот танец прочно вошел в традиционные сюиты, исполняемые на фольклорных фестивалях молодого вина, приуроченных к окончанию Успенского поста. Популярность «Дрепани» в театрализованных представлениях для туристов обусловлена фактом «цитирования пластических элементов фольклорного текста, когда на уровне перформанса воспроизводится ритуально-обрядовая практика, в идейном наполнении содержания передается типическое в этническом поведении, мышлении или характере» [7, с. 52].

Трехчастная форма танца АВА (музыкальные размеры: 2/4, 5/8, 2/4) четко разграничивает экспозицию, развитие и кульминацию. Ритм и движения типичны для киприотов: сдержанность женской манеры исполнения контрастирует с удалой пляской мужчины во время сельскохозяйственных работ. Драматургия «Дрепани» подчинена музыке: выход исполнителя и приготовление к жатве (А), трюковая часть и кульминация (В), финал, наполненный радостью и благодарностью (А).

Чаще всего «Дрепани» исполняется мужчинами сольно. Однако в деревнях Зиги, Лофу и Лачи автором статьи зафиксировано нетипичное начало танца, озаглавленное выходом девушек, имитирующих процесс посева. Символика вступления связана с культом богини плодородия, покровительницы земледе-

¹ Апотропеический (греч. ἀποτρόπαιος – «отворачивать, отгонять») – призванный отвести воздействие злых сил. Например, апотропеический обряд опоясывания молодоженов красным кушаком в южных регионах Кипра.

² Карпогонический (греч. καρπός – плод, γονέω – рождать) – воздействующий на плодоносные силы земли, привлекающий изобилие, деторождение. Например, кипрский карпогонический обычай разбивать плод граната о дверной косяк с пожеланием большого количества детей молодоженам.

лия Деметры (др.-греч.: γῆ – «земля», μήτηρ – «мать»). Образ матери-земли соединен с главным предназначением женщины – деторождением. Поэтому ее роль здесь уникальна: это единственный в южном регионе Кипра танец, где появление исполнительниц может предшествовать мужскому выходу, что идет вразрез с патриархальными устоями киприотов.

Мелким плавным шагом девушки продвигаются вперед: их взгляд опущен долу и сопровождает сдержанные движения рук. Голова чуть склонена набок, спина прямая. Сдержанный темп экспозиции танца свидетельствует о глубокой синхронизации с ритмами природного цикла, постепенным возрождением к жизни после зимнего ненастья, терпении, ожидании первых всходов посевов.

Хореографическая лексика кипрского танца, обусловленная импровизационной природой, реалистичностью, доступностью, узнаваемостью, сформировалась в единстве с музыкальным, декоративно-прикладным и устным народным творчеством [8], что находит отражение в локальной специфике исполнения «Дрепани»: в горных деревнях его начало дополняется напевами. Автором статьи зафиксирован один из вариантов песенного сопровождения танца на фестивале урожая в деревне Лофу (сентябрь 2007-го).

Текст напева, сопровождавший танец «Дрепани»:

Μητέρα μου, κοίτα πώς σπέρνει
το κορίτσι σου!
Κοίτα και ευλόγησε, κοίτα και
ευλόγησε!

Матушка, посмотри, как сеет
твоя дочь,
Посмотри и благослови,
посмотри и благослови!
[Перевод автора. – Е. У.].

Исполнитель обычно появляется с серпом на шее, тем самым демонстрирует готовность выйти в поле для сбора урожая. Заняв центральное положение, солист вонзает серп в землю. Этот символический жест начала работы не что иное, как отголосок связанных с плодородием обрядовых практик в культе богини Деметры. Традиционно «Дрепани» считается сольным мужским танцем. Однако в июне 2008 года в деревнях Зиги и Лачи на ежегодном празднике нам удалось зафиксировать массовое исполнение танца, где солисты соревновались друг с другом в мастерстве владения серпом.

Основные движения второй части танца имитируют процесс жатвы колосьев. Они выполняются танцором стоя на одном колене в позе жнеца или с продвижением по всей площади импровизированной сцены. Линия танца геометрична.

Отчетливо прослеживается влияние пиррического (военного) танца острова Крит с использованием холодного оружия. Согласно мифам, сразу после рождения Зевса Рея прятала его от Кроноса на Крите, где детский плач громовержца должны были заглушать звуки щитов и оружия исполняющих воинскую пляску жрецов. Необходимо отметить, что восточная традиция демонстрации навыков владения

ножом, саблей во время танца соотносится с анатолийским влиянием на танец «Дрепани».

Внутренняя структура трюковой части танца содержит несколько базовых фигур: фланкирование серпом на уровне груди, по бокам, над головой, за спиной. Драматургия формируется по принципу нарастания напряжения и последующего финального жеста: исполнитель демонстрирует фигуру «Корона», завершающую трюковую часть.

Основными траекториями движения являются: «восьмерка» по сторонам (вращение серпа по линии бесконечности правой и левой рукой); «восьмерка» перед собой на уровне груди или над головой правой рукой (левая находится за спиной); смена ведущей руки через подбрасывание серпа высоко перед собой, проведение под одной из ног, над головой, в повороте; игра серпом одной рукой за спиной; вращение исполнителя на 360° в момент подбрасывания серпа; прыжки через серп со сменой ведущей руки, параллельные вращения двух серпов одновременно.

Финальная фигура «Корона» (греч. – Στέφανη, «стэфани»), подробно описанная исполнителем кипрских танцев А. Папандреу в личном интервью автору статьи в июне 2020 года, выполняется следующим образом: держа серп высоко над головой в правой руке лезвием вниз, исполнитель касается края лезвия левой рукой, образуя символическую корону. Жест означает просьбу о покровительстве высших сил в сборе богатого урожая.

Семантика заключительной части танца передает радость жнеца от проделанной работы посредством широких движений серпом, активных движений руками, высоких прыжков, вращений. Танцующий демонстрирует благодарность богам и земле за богатый урожай хлопками, символическими жестами открытых рук, обращенных к небу.

Используемые многочисленные прыжковые элементы, выпады на колено, кружения свойственны и другим военным танцам восточной традиции. Прослеживаются параллели между танцевальной пластикой кипрского «Зеимбекико», заимствованного из Анатолии танца воина, сражающегося со смертью («Зейбек»), и медитативной практикой суфизма «Зикр» [9].

Традиции острова Кипр, включая танцевальные, формировались в тесном взаимодействии с культурой государств-завоевателей, что одновременно обусловило их вариативность, консервативность и ригидность нововведениям. Поэтому основные виды танцев, базовый набор движений, хореографический рисунок, манера исполнения элементов остаются неизменными на протяжении столетий. Это подтверждает компаративный анализ видеозаписей середины XX века из Центрального архива столицы Кипра Никосии и современных экспедиционных материалов автора. Обнаружено минимальное влияние городской культуры на танцевальный фольклор острова: хореографическая лексика, основные музыкальные мотивы, инструменты, танцевальные формулы остались практически неизменными. Видеофрагменты исполнения «Дрепани» 1970-х содержат тот же набор трюковых фигур, что и современные видеозаписи автора статьи.

По мнению исследователей, устойчивость культуры как открытой системы напрямую зависит от внутреннего многообразия [10]. Пережив периоды вторжений и колонизации, танцевальный фольклор Кипра обогатился элементами кросс-культурного взаимодействия, сохранив при этом свою самобытность и неповторимый колорит. Неизбежная актуализация одних функций танца и ослабление других происходила в зависимости от потребностей социума в разные периоды.

Значительная функциональная нагрузка как отличительная черта народного танца тесно связана с ментальностью этноса. Вбирая в себя нечто большее, чем рекреационно-физическое назначение, присущее древней ритмизированной пантомиме, танцевальное искусство сохраняет «механизмы аккумуляции и передачи социально-исторического опыта», способствующие консервации традиций [11, с. 150–151].

Как отмечают исследователи [12; 13; 14], спектр функций танцевального фольклора достаточно широк: от меморативной, трансмиссионной, регулятивной, коммуникативной до обрядово-ритуальной, адаптационной и рекреационной.

Бытование национального танцевального фольклора Кипра происходит посредством кристаллизации наработанного опыта в памяти общества и его ретрансляции в будущее.

Меморативная функция танца «Дрепани» вбирает ключевые для ментальности киприотов ориентиры: связь с традициями Эллады, синхронизация с природными циклами, трудолюбие, скромность, жизнерадостность, благодарность. Терминологический словарь танцевального фольклора отражает исконные движения, связанные с сельскохозяйственной деятельностью: посев, полив, жатва, молотьба. До появления на Кипре полевой уборочной техники в середине 1960-х годов серп оставался одним из основных традиционных инструментов. Информант А. Эфистатиу (1955 г. р., Лимассол) сообщил, что серп всегда висел в доме киприота. Будучи символом трудолюбия, плодородия, он в случае необходимости мог быть использован как холодное оружие (см.: илл.).

Символично-семантическое наполнение «Дрепани» обеспечивает непрерывную ретрансляцию поведенческих паттернов, нравственных и ценностных установок, что формирует *трансмиссионную и регулятивную функции* танца. Явно прослеживаются предписанные нормы поведения и характеристики гендерных ролей: ключевые черты мужчины-киприота –



Илл. Кипрский дрепани.
Личный архив Е. Урсоленко.
Рис. выполнен
А. Папандреу

смелость, удаль, трудолюбие, и присущие женщине-киприотке скромность, нежность, мягкость, покладистость, сдержанность. Мужская партия, в отличие от строго регламентированной женской, допускает вариативность исполнения собственных фигур.

Функциональной характеристикой кипрского танца является импровизационность, акцентуация выразительности, отражение социокультурных установок, умение взаимодействовать с партнером, раскрытие собственной индивидуальности в соло. Инвариантность исполнения трюковой части «Дрепани» зафиксирована автором статьи на ежегодном фестивале «Панигирии» в г. Пафос в 2016-2018 годах. Так, солист Христос Панайакис (1975 г. р.) исполнял на бис танец с серпом трижды, каждый раз демонстрируя новый набор трюковых фигур. Танцовщик активизировал публику, обучая отважного добровольца вращению и подкидыванию серпа. В спонтанности перехода зрителя в исполнители проявляется *коммуникативная* функциональная особенность кипрского танца. Бытование современного пласта танцевального фольклора на острове объединяет членов семьи или участников праздника разных возрастов, служит поводом для светского общения, позволяя людям легко и непринужденно взаимодействовать, знакомиться и общаться в процессе исполнения танца.

Подобная коммуникативность обуславливает еще одну особенность кипрского танца, его коллективный (нескольких девушек и солист) характер исполнения на праздниках, свадьбах, гуляниях. Совместные танцевальные практики формируют более открытый физический и эмоциональный контакт между исполнителями. Данный аспект формирует *адаптационную и рекреационную* функции кипрского танца, реализуемые посредством доступного и приемлемого метода снятия физического и эмоционального напряжения, высвобождения гаммы сложных чувств и эмоций. Фланкирование в танце с серпом, навык свободно обращаться с клинковым оружием, высокие прыжки как способность преодолевать препятствия, вращения, свойственные танцам пиррического цикла, выполняют рекреационный характер. Происходящая при этом инкультурация обеспечивает вхождение личности в материнскую культуру с учетом происходящих трансформаций. Патриархальность, присущая традиционному обществу, легко уживается с нотами эмансипации в современных реалиях. Подобный процесс обнаруживается и в синтезе глубокой религиозности с архаичными поверьями, приметами и обрядами.

Основной характеристикой кипрской культуры по сей день выступает синтез религиозного и мифологического сознания, сформировавшийся «в ходе драматической борьбы человека с природой, в которой он прибегал не только к разумным средствам, но, не находя таковых, и к иллюзорным – таким как колдовство и магия» [15, с. 267]. Проявления двоеверия обнаруживаются в актуальных традициях окуливания дома ветками оливы, катания младенцев

по ложу новобрачных, символических ударов родственниками в спину жениха во время венчания греков-киприотов.

Отголоски *обрядово-ритуальной функции* «Дрепани» все еще прослеживаются в символических движениях исполнения: очертить невидимую линию вокруг себя означает защититься от внешнего пагубного воздействия. Поклоны земле, благодарственные напевы, жесты рук, обращенные к небу, настраивают танцовщика на взаимодействие с высшими силами.

Большинство магических действий, призванных оградить от зла или привлечь изобилие, плодородие, удачу, сохранившиеся в «Дрепани», уже не распознаются молодым поколением киприотов, при этом ритуал, акциональная семиотическая параллель продолжает выступать доминирующим механизмом сохранения традиционной культуры. Сокращение сельского населения на Кипре с середины XX века неизбежно ведет к утрате части фольклора. Данный процесс подстегивается разделением сообществ греков- и турок-киприотов, мирно проживавших и сохранявших сходную танцевальную традицию до 1974 года.

Кипрский «Дрепани» у турок-киприотов «Орак» (тур. – серп) по сей день исполняется мужчинами. Во время международного фестиваля «Кирения» в г. Никосия в 2018 году автор зафиксировала исполнение «Орак» группой турок-киприотов. Отличительной особенностью танца является значительное присутствие восточных мотивов в музыкальном сопровождении: барабан тамбутса и бубны создают аналогии с зажигательными ритмами танца живота. Хореографическая лексика, композиция «Орак» идентичны кипрскому «Дрепани».

А. Хаджипавлу (1940 г. р.), большую часть юности проживавшая в г. Кирения (сейчас г. Гирне), в интервью сообщила автору статьи, что турки-киприоты всегда исполняли танец с серпом, полностью копировавший «Дрепани» греков-киприотов. Несмотря на кампанию турецких властей по насаждению турецкого фольклора на территории северных районов Кипра после 1974 года, «Орак» – один из немногих сохранившихся исконных танцев турок-киприотов – до сих пор исполняется на значимых праздниках. Глава Фольклорной Ассоциации Северного Кипра «Хасдер» К. Канол в личной беседе с автором статьи в сентябре 2021 года проводил параллели между анатолийскими танцами «Зейбек» и «Нальмэс» (с использованием элементов фланкирования, акцентуацией работы рук и корпуса) и «Дрепани», чем обнаруживал стойкое влияние танцевальной традиции анатолийских турок.

Многослойность и символизм текста танца с серпом интегрируют различные виды художественной деятельности, формируя «органический синтез» [16, с. 102–103]. Многофункциональность семантики «Дрепани» сложилась в результате историко-культурных, социальных, природных факторов жизни греков-киприотов. Она актуализирует скрытые и лежащие на поверхности информационные коды. Танец с серпом остается знаком исторического прошлого как ритуально-магический инструмент воздействия на окружающую

среду, при этом реализует универсальные (меморативную, регулятивную, трансмиссионную, рекреационную, адаптационную, обрядово-ритуальную) функции. Семантика танца с серпом, наполненная поклонением Деметре, или матери-земле, отражает ключевые черты национального характера и менталитета, в том числе манифестацию идеального женского и мужского образов.

Таким образом, посредством кипрского танцевального фольклора кодируется информация о принадлежности индивида социальной группе, единству, актуализируется возможность четко ощущать собственную национальную идентичность. Несмотря на утрату обрядово-ритуальной функции, бытование танца с серпом сохраняется благодаря художественному содержанию. Конденсация многовекового опыта этноса, эстетическая красота движений, необходимость высокого уровня мастерства исполнения формируют значимость «Дрепани» в современной культуре острова, сохраняют связь с историческим наследием Кипра.

Заключение

Танцевальный фольклор острова Кипр остается художественным выражением этнокультурной идентичности. Многовековые взаимодействия острова Кипр с соседними государствами сформировали предпосылки для становления собственной традиции, соединяющей в себе черты Востока и Запада.

Ритуально-мифологическая основа «Дрепани» восходит корнями к эллинскому наследию, пиррические корни танца синтезируют древние воинские практики острова Крит и элементы владения холодным оружием восточных народов.

Семантика художественного языка танца с серпом «Дрепани» по сей день выступает репрезентацией аксиологических, нормативных, эстетических, духовных ориентиров греков-киприотов. Танец несет нагрузку по выполнению социальных функций: актуализирует чувство национального единства, образует связь между наследием и современным поколением, устанавливает быструю коммуникацию внутри сообщества посредством хореографической лексики.

Многофункциональность кипрского танца соотносится с объемной смысловой нагрузкой традиционной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.7
2. Ασσιώτης Γ. Κυπριακοί χοροί, ανδρικοί και γυναικείοι. Λευκωσία: Μάιος, 1962. 138 σ.
3. Karayanni S. Moving identity: Dance in the negotiation of sexuality and ethnicity. London: Wilfrid Laurier University Press, 2006. 160 p.
4. Παπανδρεου Α. Κυπριακοί χοροί. Λευκωσία: Power Publishing, 2016. 508 σ.
5. Stratou D. Greek Traditional Dances. Athens: Greek Educational Books Organization, 1979. 192 p.
6. Пронн В. Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. 350 с.
7. Кондраченко Ю. А. Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии // Финно-угорский мир. 2012. № 1/2. С. 50–53.
8. Урсоленко Е. С. Культура кипрского свадебного обряда: традиции и современные трансформации // Временник Зубовского института. 2022. № 3. С. 196–210.
9. Глазунова Н. Н. Зикр: исконные основы и парадоксы современной традиции // Русский фольклор. XXXVIII. Материалы и исследования. Памяти Виктора Евгеньевича Гусева / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: ИРЛИ РАН, 2021. С. 473–489.
10. 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.
11. Маркарян Э. С. Культурная традиция как качественно новый механизм аккумуляции и передачи жизненного опыта // Теория культуры и современная наука: Логико-методологический анализ. Москва: Мысль, 1983. С. 151–175.
12. Буксикова О. Б. Семантика и функции традиционных хороводов южных и восточных славян // Народная музыка как средство межкультурной коммуникации славянских народов в современном мире: сборник докладов международного симпозиума (Белгород, 8-9 ноября 2018 г.) / Отв. за вып. М. С. Жиров. Белгород: БГИИК, 2019. 464 с.
13. Варфоломеева Т. Б., Козенко Н. А. Танцевальный фольклор белорусов как система // Живая старина. 2009. № 3. С. 58–61.
14. Захарова Л. Н., Фомченко Е. В. Трансформация функций и традиций русского народного танца. Тюмень: ТГИК, 2023. 184 с.
15. Спиркин А. Г. Происхождение сознания. М.: Политиздат, 1960. 472 с.
16. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.

REFERENCES

1. *Remizov V. A., Irhen I. I.* Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2018. № 1. S. 89–103. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.7
2. *Ασσιώτης Γ.* Κυπριακοί χοροί, ανδρικοί και γυναικείοι. Λευκωσία: Μάιος, 1962. 138 σ.
3. *Karayanni S.* Moving identity: Dance in the negotiation of sexuality and ethnicity. Lon-don: Wilfrid Laurier University Press, 2006. 160 p.
4. *Παπανδρέου Α.* Κυπριακοί χοροί. Λευκωσία: Power Publishing, 2016. 508 σ.
5. *Stratou D.* Greek Traditional Dances. Athens: Greek Educational Books Organization, 1979. 192 p.
6. *Propp V. Ya.* Poetika fol'klora. M.: Labirint, 1998. 350 s.
7. *Kondratenko Yu. A.* Novye tendencii razvitiya sovremennoj horeografii v Mordovii // *Finno-ugorskij mir*. 2012. № 1/2. S. 50–53.
8. *Ursolenko E. S.* Kul'tura kipsrskogo svadebnogo obryada: tradicii i sovremennye transformacii // *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2022. № 3. S. 196–210.
9. *Glazunova N. N.* Zikr: iskonnye osnovy i paradoksy sovremennoj tradicii // *Russkij fol'klor*. XXXVIII. Materialy i issledovaniya. Pamyati Viktora Evgen'evicha Guseva / *Otv. red. A. F. Nekrylova*. SPb.: IRLI RAN, 2021. S. 473–489.
10. *Remizov V. A., Irhen I. I.* Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // *Mezh-dunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2023. № 2 (51). S. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.
11. *Markaryan E. S.* Kul'turnaya tradiciya kak kachestvenno novyj mekhanizm akkumulya-cii i peredachi zhiznennogo opyta // *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: Logiko-metodologicheskij analiz*. Moskva: Mysl', 1983. S. 151–175.
12. *Buksikova O. B.* Semantika i funkcii tradicionnyh horovodov yuzhnyh i vostochnykh slavyan // *Narodnaya muzyka kak sredstvo mezhkul'turnoj kommunikacii slavyanskih narodov v sovremennom mire: sbornik dokladov mezhdunarodnogo simpoziuma (Belgorod, 8-9 noyabrya 2018 g.)* / *Otv. za vyp. M. S. ZHirov*. Belgorod : BGIK, 2019. 464 s.
13. *Varfolomeeva T. B., Kozenko N. A.* Tanceval'nyj fol'klor belorusov kak sistema // *Zhivaya starina*. 2009. № 3. S. 58–61.
14. *Zaharova L. N., Fomchenko E. V.* Transformaciya funkcij i tradicij russkogo narodnogo tanca. Tyumen': TGIK, 2023. 184 s.
15. *Spirkin A. G.* Proiskhozhdenie soznaniya. M.: Politizdat, 1960. 472 s.
16. *Kagan M. S.* Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Урсоленко Е. С. – исследователь, преподаватель; elenaursolen@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9145-3440

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ursolenko E. S. – researcher, teacher; elenaursolen@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9145-3440

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 78.085.25; 782; 7.067.4

ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ КАК ЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА ВТОРОЙ И ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТЕЙ XIX ВЕКА

Безуглая Г. А.¹

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

Статья посвящена исследованию роли и значения французской кадрили в парижской музыкальной жизни второй-третьей четверти XIX века. Освещается исторический контекст, обусловивший распространение все более демократичных и доступных форм общественных развлечений, а также условия, предопределившие возрастание популярности кадрили.

Выявляются основные особенности техники создания музыки кадрили (сеты кадрили составлялись аранжировщиками, использующими популярные оперные мелодии, благодаря чему парижане нередко знакомились с музыкой опер на балу, исполняя танец). Показаны приемы адаптации, придающие мелодиям опер жанровые свойства контрданса (изменение первоначальной ритмической канвы, темпа, фразировки, фактуры). Отмечаются свойства «эффекта кадрили», обусловленного применением приема «окарикатуривания» исходного материала. Осмысление этого эффекта в русле академической музыки обусловило получение художественных результатов в сочинениях комического, скерцозного характера.

Показаны положительные стороны влияния кадрили на формирование музыкального опыта, ее способность передавать интонационное содержание художественных произведений в упрощенной, доступной для неподготовленного восприятия форме. Высказываются причины, объясняющие парадоксально малый (в сравнении с музыкой опер) интерес составителей кадрили к использованию балетной музыки.

Ключевые слова: французская музыка; танцевальная музыка; французская кадрили; Филипп Мюзар; танцевальные жанры; музыкальные цитаты; французская опера; музыкальный опыт; музыкальное восприятие; фортепианные переложения.

FRENCH QUADRILLE AS PHENOMENON OF MUSICAL LIFE IN PARIS, 2nd-3rd QUARTER OF 19th CENTURY

*Bezuglaya G. A.*¹

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

The article is devoted to the study of the role and significance of the French quadrille in the Parisian musical life of the second-third quarter of the 19th century. The historical context that determined the spread of more democratic and accessible forms of public entertainment, as well as the conditions that predetermined the increase in the popularity of the quadrille are highlighted. Quadrille music was played in ballrooms, in gardens and parks of Paris and the suburbs; quadrilles were played on the piano in drawing rooms, and were learned as instructional pieces. The main features of the technique of creating quadrille music are revealed: quadrille sets were composed by arrangers using popular opera melodies. Adaptation techniques are shown that give opera melodies the genre properties of contradance: changes in the original rhythmic canvas, tempo, phrasing, texture. Giving the source material dance properties often led to simplification and loss of individual features of the original, – but with the acquisition of the character of a cheerful frivolous dance. The properties of the “quadrille effect” caused by the use of the technique of “caricaturing” the source material are noted. Reflection of this effect in the mainstream of academic music led to artistic results in works of a comic, scherzo nature.

Taking a significant place in the musical life of Parisians, quadrille music influenced public musical tastes. The positive aspects of its influence on the formation of musical experience are shown: the ability to convey the intonation content of artistic works in a simplified, accessible form for unprepared perception. The reasons are expressed that explain the paradoxically small (in comparison with opera music) interest of quadrille composers in the use of ballet music.

Keywords: French music; dance music; French quadrille; Philippe Musard; dance genres; musical quotations; French opera; musical experience; musical perception; piano arrangements.

Французская кадриль – бальный танец, имеющий более чем полувековую историю бытования в танцевальных залах Европы и России. Он оформился в самостоятельную разновидность танца на публичных парижских балах в первом десятилетии XIX века и получил широкое распространение в европейской и русской практике примерно в период с 1820-х до конца 1870-х годов. Французская кадриль состояла из традиционных танцевальных фигур и исполнялась обычно двумя или четырьмя парами в квадратном построении. Описания шести (*Le Pantalon, L'été, La Poule, La Pastourelle, La Trénis, Finale*) фигур французской кадрили и история ее формирования подробно освещены в литературе [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. В аспекте музыкальной составляющей этого танца представляют большой интерес не только характерные свойства музыки французской кадрили, но также те ее особые статус и значение, которые она приобрела в общественной музыкальной жизни Парижа.

Популярность кадрили объясняется, прежде всего, социальными преобразованиями в обществе, вызванными Великой французской революцией, а также буржуазными революциями 1830 и 1948 годов. Заметным следствием этих преобразований и демократизации общественной жизни стало распространение общественных бальных залов, обустроенных оркестрами или инструментальными ансамблями. Стоимость билетов на публичные балы постепенно становилась все более доступной для простых парижан, благодаря чему бал стал формой массового развлечения, кадриль – центральным его компонентом¹, а музыка кадрили – одной из самых заметных и популярных форм легкой музыки того времени. Если Вена, веселясь и вальсируя на городских карнавалах и праздниках, отдавала дань восхищения искусству Й. Ланнера и И. Штрауса, провозглашая популярность вальса по всей Европе, то Париж воистину становился европейской столицей кадрили.

Типичные особенности музыкального сопровождения кадрили

Музыка французской кадрили в целом унаследовала свойства своего предшественника – контрданса. Каждый из ее разделов (фигур) представляет собой две-три мелодические фразы квадратной структуры с простым бас-аккордовым сопровождением. К особенностям музыки кадрили относятся двухдольный или шестидольный размер, оstinатный пульс с четко артикулированной сильной долей, мелодия песенного склада. Жанровые свойства контрданса были характерны для всех разделов кадрили, кроме финального галопа².

¹ Французский историк Франсуа Гасно отмечал: «В менее пресыщенных кругах значение основного развлечения, тем не менее, перешло от контрданса к кадрили» [5, s. 45].

² Дополнение кадрили финальной фигурой сопровождалось исполнением свободно-импровизационных танцев чаху (французской разновидности испанской качучи), а позднее –



Илл. Бал-маскарад во французской Опере в XIX в. Эжен Луи Лами. Гравюра

Балы в Опере. Руководители балльных оркестров и составители кадрилией

В описываемый период повсеместной популярности кадрилией самые знаменитые балы и балы-маскарады проводились в ведущих театрах Парижа, и прежде всего в парижской Опере Пелетье³, театральный зал которой был адаптирован для проведения балов и размещения танцующих в зрительном зале⁴.

Огромную известность в качестве руководителя балльного оркестра парижской Оперы в то время получил композитор и дирижер Филипп Мюзар (1792–1859) – легендарный музыкант, олицетворявший «Золотой век оперных балов» [10, s. 230] первой половины XIX века. Его оркестр исполнял разнообразный репертуар: вальсы, польки, контрдансы, мазурки, кадрили, галопы – и задавал стиль и традиции танцевальной музыки Франции. Мюзар проявил себя как талантливый композитор, исполнивший со своим оркестром десятки популяр-

канкана. Считалось, что исполнители этих танцев проявляли такую телесную раскрепощенность, что нарушали общественный порядок.

³ Балы в Опере Пелетье проводились с 1821 по 1873 год, то есть на всем протяжении существования этого театрального здания. Впоследствии балы были перенесены в Оперу Гарнье (с 1875 по 1903 год) [8, s. 106].

⁴ «Господин Регент своим указом от 31 декабря 1715 года разрешил проводить публичные балы три раза в неделю в Оперном зале. Директора заказали машину, с помощью которой партер и оркестр поднимались на уровень сцены. Комната была украшена люстрами и шкафом в глубине, двумя оркестрами по обеим сторонам, буфетом с закусками в центре» [9, s. 71].

ных кадрилей. При сочинении или составлении кадрилей Мюзар часто использовал известные мелодии преимущественно оперного репертуара. Создавая их аранжировки, Мюзар придавал темам новое звучание, исходя из выразительных возможностей своего оркестра, включающего большое количество медных духовых и ударных инструментов.

В 1854 году пост капельмейстера бального оркестра Оперы занял другой известный бальный дирижер – Исаак Штраус («Парижский Штраус», 1806–1888). Его семнадцатилетняя деятельность по сочинению/составлению и исполнению кадрилей тоже была продуктивной. Наряду с Ф. Мюзаром и И. Штраусом в театральных и бальных залах успешно выступали многие другие руководители танцевальный ансамблей и оркестров, а именно: считавшийся соперником Мюсара Луи-Антуан Жюльен, братья Толбек, Жан-Батист Арбан, Огюст Десблен.

Для составления кадрилей применялась и музыка балетов, популярных песенок, а позднее, с приходом на парижскую сцену Ж. Оффенбаха, оперетт. Однако музыка опер на протяжении более чем полувека представляла основной материал для заимствований.

«Всепроникновение» французской кадрили

Занявшая центральное положение в парижской бальной жизни примерно к 1820-м годам кадриль, ее музыка начали обретать новые свойства, все шире занимая пространство музыкального восприятия и опыта парижан. Кадриль получила распространение отнюдь не только в бальных залах и в танцевальных салонах. В теплое время года популярные мелодии пяти ее основных фигур – *Le Pantalon*, *L'été*, *La Poule*, *La Pastourelle*, *La Trénis*, *Finale* – исполнялись в парках и садах города и предместий, звучали в трактирах и на постоянных дворах⁵. Французская кадриль не знала классовых границ: она исполнялась в аристократических и буржуазных гостиных, ее мелодии были хорошо знакомы простым парижанам. Тотальное проникновение музыки этого танца в повседневную музыкальную жизнь общества было трудно не заметить. Музыка кадрили приобрела популярность и распространение в сфере домашнего и салонного музицирования, ее переложения для фортепиано (или небольших ансамблей) издавались крупными тиражами.

Простота ритма и фактуры фортепианных версий танца обусловила широкое их применение в педагогике: кадрили охотно разучивали на фортепиано в каче-

⁵ «Независимо от сезона, небольшие группы музыкантов исполняли танцевальную музыку в тавернах, кабачках на окраинах города. Облегченные ноты для кадрили можно было купить и принести домой для любительского исполнения на фортепиано или в небольших камерных ансамблях. ...Одни и те же мелодии можно было услышать практически повсеместно от церковных служб до каменных ям Монмартра, с легкостью пересекающие границы классов» [11, р. 506–507].

стве инструктивных пьес. Так, например, в парижском журнале «Le Pianiste» в заметке фортепианного педагога Ш. Шалье от 5 марта 1835 года отмечались положительные стороны использования материала кадрилией для начального обучения игре на фортепиано: «Этот тип композиции настолько легкий, что я смею его рекомендовать и отметить: 1) единообразие восьмитактового периода, которое рано приучает ученика к квадратным музыкальным фразам; 2) единообразие ритма, ...дающее интуитивное понимание сильных и слабых долей. ...Я добился, таким образом, хорошо размеренной игры от молодых учеников, которым было трудно ощущать значение точных длительностей» [12, s. 71].

Французская опера – французская кадриль

Как уже отмечалось, Ф. Мюзар был одним из первых, кто стал широко применять метод музыкальных компиляций с использованием оперной музыки⁶. «Из одной или из разных опер он группирует мелодии или отдельные пьесы, соединяет искусными переходами, украшает блестящими вариациями», – писал рецензент *Revue Musicale* [14, s. 28].

Ф. Мюзар и И. Штраус, как и другие руководители балльных оркестров, оперативно реагировали на появление оперных новинок, и каждая успешная театральная премьера сопровождалась многократным исполнением оперных «хитов» в танцевальных залах. Например, премьера оперы Гаэтано Доницетти «Дон Паскуале» состоялась в Париже 3 января 1843 года. Сразу после этого ее темы послужили основой для аранжировки Мюзара, исполнившего кадриль на очередной серии балов-карнавалов. Спустя два месяца, 4 марта того же года, публикация в «*La France Musicale*» анонсировала появление и продажу сетов кадрилией на темы из «Дона Паскуале» уже в переложении для фортепиано сразу двух авторов – Николя Луи (1807–1857) и Кристиана Бозисио (1807–1858) [15].

В некоторых случаях исполнение и публикация кадрилией на темы оперы происходили еще до премьерного спектакля. Так, например, сообщение об издании двух кадрилией в фортепианном переложении Мюзара для двух или четырех рук на темы из комической оперы «Черный кодекс», появилось в прессе в то время, как эта опера Луи Антуана Клаписсона лишь готовилась к постановке [15]⁷.

Складывалась парадоксальная ситуация, когда повсеместное исполнение мелодий опер на танцевальных вечерах нередко приводило к тому, что парижане

⁶ «Многие из популярных кадрилией были заимствованы из опер, поставленных в Théâtre Italien, Opéra Comique, а также из балетов и опер, поставленных в Académie Royale de Musique», – отмечал обозреватель журнала *Le Ménestrel* 23 марта 1834 года [13].

⁷ Аналогичная практика в отношении исполнения и публикаций кадрилией сложилась в то время и в России. Так, Н. А. Рыжкова приводит в качестве примера историю «предварительного» знакомства с операми Россини и Мейербера: «Музыка Гугенотов зазвучала в России гораздо раньше ее оперной постановки – уже в 1836 году» [16, с. 202].

первоначально знакомились с музыкой оперы «телесно» на балу, во время исполнения танца. Парижский критик по этому поводу писал в 1834 году следующее: «Большая часть парижской публики почти всегда танцует оперу, прежде чем увидит ее. У произведений наших композиторов есть два способа, чтобы завоевать популярность: если они не попадают напрямую в наш слух, они пройдут через наши ноги, чтобы достичь наших ушей» [13].

Музыка опер обретала тем самым известность и среди тех, кто и совсем не посещал оперу, а лишь любил танцевать (или слушать музыку на прогулке в парке, или поигрывать ее фрагменты на фортепиано дома).

Адаптация мелодий опер и «эффект кадрили»

Кадрили могли составляться по-разному: с использованием мелодий одной или нескольких опер. Количество исполненных и опубликованных в период с 1825 по 1875 год сборных сетов кадрили подсчитать трудно из-за того, что при публикации нот имя автора, как и название оригинального произведения, послужившего источником для компиляции, указывались далеко не всегда. Но число таких публикаций велико⁸.

Необходимость соответствовать жанровым ограничениям, определяющим не только размер и структуру, но и другие особенности музыки кадрили, вынуждала авторов аранжировок осуществлять преобразования исходного музыкального материала. Танцевальные движения обуславливали применение здесь лишь двухдольного размера (или размера 6/8), а оживленное движение «вприпрыжку» и веселый характер танца определяли как частоту метрического пульса, так и некоторые другие особенности ритма и фразировки.

Авторы переложений подходили к работе с исходным материалом по-разному: в одних случаях мелодико-ритмические и фактурные особенности оригинала соблюдались почти полностью (если выбирались мелодии, сходные по характеру и пульсации), а в других – подвергались изменениям. Изменения, вносимые аранжировщиками, нередко приводили к упрощению, и обычно, как следствие, – к обеднению выразительных свойств музыки. Исследователи танцевальной музыки, отсылая к примерам подобных ритмических адаптаций оперных арий [11; 16; 17], отмечали, что подобные «жанровые модуляции»⁹, меняя характер музыки, «лишают ее индивидуальности» [16, с. 207], а порой и превращают в некий «четырехугольный скелет оригинала» [11, р. 522].

⁸ В публикациях практически не встречаются партитуры – лишь переложения для фортепиано для двух и четырех рук, или для скромного ансамбля (например, публикации Ф. Мюзара преимущественно предлагают исполнение на фортепиано с участием флейты *ad libitum*).

⁹ Термин Н. А. Рыжковой: «Изменение жанра при сохранении тематического материала музыки можно назвать *жанровой модуляцией*» [16, с. 206].

Однако в некоторых случаях и такое упрощение оригинала было недостаточным для обывателя, жаждущего бездумного развлечения¹⁰. Атмосфера необузданного веселья, царящая на парижских балах-маскарадах 1820–40-х годов, вкупе с сольными выступлениями исполнителей «чаху» (качучи) и канкана, привлекающих внимание полиции свободой телодвижений, создавала дополнительный смысловой фон, подкрепляющий «легковесность» общепринятого представления о музыке французской кадрили.

Иногда ускорение темпа и учащение пульса сами по себе создавали эффект упрощения, «оглупления» содержания музыки. Так, например, подпрыгивающе-веселая интерпретация, представленная сразу двумя адаптациями¹¹ арии Жермона «Ты забыл край милый свой» из «Травиаты» Дж. Верди, где «благородная напевная мелодия очерчивает облик любящего и преданного отца» [21, с. 134], наделяла тему (при сохранении ее интонаций и ритма) чертами смешной карикатуры. Подобное превращение оригинала, совершаемое с помощью приемов кадрилиной адаптации, представляет собой довольно интересное явление. Назовем его «эффектом кадрили» и отметим его специфические особенности.

Наиболее яркое проявление этого эффекта наблюдается при соединении серьезного драматического содержания цитируемого произведения с «весельеобразующими» свойствами кадрили – ускоренным темпом, укороченной фразировкой, бодрым пульсом фактуры, громкими «несуразными» заключительными аккордами по окончании каждого шестнадцати тактов (вне зависимости от степени их функциональной подготовленности).

Невзирая на то, что данная выразительная особенность кадрили изначально не была замечена ни ее поклонниками, ни хулителями, со временем «эффект кадрили» все же был отрефлексирован в русле академической музыки. Он нашел применение в произведениях вполне «серьезных» композиторов, исполь-

¹⁰ В качестве примера приведем диалог, услышанный в музыкальной лавке и записанный журналистом Р. Сиккером: «Маленькая леди выглядит хорошенькой: бодро входит; магазин.

– Мсье, говорит она клерку, я бы хотела кадрили до мажор.

– Мадам, не существует кадрили, которая была бы сочинена от начала до конца в одном тоне, каждая фигура идет в разных тональностях.

– Но, сударь, посмотрите внимательнее: госпожа *** сыграла на днях вечером в том же тоне целую кадрили, и я хочу сделать то же самое.

Несчастный юноша... переворачивает музыкальный магазин вверх дном. Барышня просматривает все кадрили одну за другой и, убедившись окончательно, что все эти танцевальные сборники не написаны в единой тональности, смело принимает решение – выбирает одну кадрили из ста и говорит с торжествующим видом изумленному приказчику:

– Ой! ХОРОШО! В конце концов, это не имеет значения! Я уберу фа-диез из «Лета», си-бемоль из «Пастурели», и таким образом у меня будет вся кадрили в до мажоре.

...Мне нет нужды выражать свое изумление в этот момент, когда музыка становится все более и более универсальным языком, чтобы запечатлеть такой акт музыкальной простоты. К счастью, склонность к кадрилям в до мажоре встречается очень редко» [18].

¹¹ Кадрили на мотивы из «Травиаты» Дж. Верди – James. Bellak Traviata Quadrilles (№ 1) [19, p. 3], Henri Laurent La Traviata Quadrilles (№ 4 La Trenis) [20, p. 20].

зующих специфические свойства кадрилиных аранжировок для придания произведению шуточного характера. Прием, в частности, воспользовался Эммануэль Шабрие в пьесе «Воспоминания о Мюнхене, фантазия в форме кадрили» (на темы из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера). «Сжатие» и «оттанцовывание» исходного материала в данном случае можно расценивать как результат художественного осмысления «эффекта кадрили».

Аналогичный пример музыкальной рефлексии представляет совместное сочинение Габриэля Форе и Андре Мессаже «Сувениры из Байройта, фантазия в форме кадрили на любимые темы из “Кольца Нибелунга” Рихарда Вагнера»¹² для двух фортепиано, где суровые мелодии из «Золота Рейна», «Валькирии», «Зигфрида» и «Гибели богов» предстают в развеселых ритмах фигур французского танца. Чувство глубокого пиетета и искреннего восхищения талантом немецкого художника преподнесены здесь в форме изящной, поистине французской музыкальной шутки.

Французская кадрили – французская опера

Связь кадрили и оперы имела и обратную форму взаимодействия: композиторы в своих произведениях охотно воспроизводили картины бала (пример – сцена бала-маскарада из оперы Даниэля Обера «Густав III, или Бал-маскарад» (Опера Пелетье, 1833). То же либретто Эжена Скриба четверть века спустя послужило для создания «Бала-маскарада» Дж. Верди. Сцена бала воссоздается в операх «Карл VI» Ф. Галеви, «Золушка» Дж. Россини, «Венецианский карнавал» А. Тома, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

Танцевально-метрические формулы контрданса, кадрили также получали отображение в операх французских композиторов описываемого периода (особенно это было характерно для произведений Д. Обера). Например, в V акте «Густава III» (при том, что сюжет оперы переносил зрителя в XVIII столетие) музыка эпизода бала воспроизводила характерные ритмы танцевальной музыки XIX века. Подобное воспроизведение жанровых свойств кадрили встречалось и в других сюжетно не связанных с эпохой кадрили операх. Так, историческим событиям XV века, послужившим основой для либретто оперы «Карл VI» Ф. Галеви, соответствовал лишь первый номер бала – медленный церемонный танец Пavana. Следующие пьесы (Маскарад и Бурре) демонстрировали жанровые свойства контрданса.

¹² Ее название в рукописи – «Souvenirs de Bayreuth. Quadrille sur les motifs favoris de l'Anneau de Niebelung, R. Wagner», op. posth., pour piano à quatre mains [22].

Дискурс

Практика повсеместного распространения музыки кадрили, очевидно, воздействовала на общественные музыкальные вкусы, вызывала дискуссии в прессе. А раскрепощенный характер канкана неуклонно повышал градус общественного негодования. Музыкальные обозреватели, оценивая последствия «кадрильной адаптации» оперных шедевров, воспринимали их как уничтожение последних: «Остановитесь на минутку у музыкального торговца, послушайте покупателей, что они просят? Контрдансы и ничего, кроме контрдансов. Это будет кадрили из «Роберта», кадрили из «Робин Гуда»¹³, кадрили из «Дон Жуана», всегда кадрили. Мейербер, Вебер и Моцарт не продавались бы, если бы не были аранжированы как контрдансы; издатели не купили бы ни одной партитуры, если бы не могли свободно разрезать ее на контрдансы; ария не имеет никакой ценности в глазах торговца, если ее тема восстает против аранжировки как кадрили» (цит. по: [11, р. 515]). Кадрили называли «смертельным врагом искусств»¹⁴, отражающим ограниченность обывательских музыкальных вкусов. «Был ли когда-нибудь вкус хуже, чем тот, что царит сегодня, и господствовала ли когда-нибудь контрдансная музыка, эта отвратительная музыкальная чума, как сейчас?» – восклицал музыкальный критик Дж. Майнцер (цит. по: [11, р. 515]).

Но нередко музыка кадрили получала и безусловное одобрение журналистов, пишущих в музыкальной прессе. «Братья Толбек и Мюзар уже давно умеют аранжировать шедевры наших великих мастеров, и они оправдывают свой успех редким талантом, проявленным в этой специальности, а также совершенством своего исполнения», – отмечал обозреватель журнала «Le Ménestrel» [24]. «Эти искусные аранжировки наших лучших опер каждый день вносили и продолжают вносить очарование в наши гостиные. Если г-н Мюзар занял выдающееся место среди художников, почитающих столицу, это ясное доказательство того, что природа наделила его творческим гением» [14, s. 29], – восхищался критик.

Авторитетные музыканты по-разному относились к увлечению музыкой кадрили. Историк музыкального искусства Франции Артюр Пужен, именуемый Ф. Мюзара «Паганини танца» и «королем кадрили» в «Словаре музыкантов», посвятил кадрилиам (благодаря исполнению которых прославился оркестр Мюзара) статьи в серьезных справочных изданиях [9, s. 75–76; 25, s. 255–256]. Гектор Берлиоз упоминал об исполнителях музыки кадрили с большой долей иронии, однако не мог не признавать популярность и вездесущность танца. О концерте оркестра Мюзара на Елисейских полях он отзывался так: «Кадрили – это хлеб насущный парижанина» [26]. Кастиль Блаз, сохраняя объективность

¹³ Имеется в виду опера К.-М. Вебера «Вольный стрелок», поставленная в Париже под названием «Робин Гуд» («Robin des Bois») в 1824 г.

¹⁴ «Если случайно здесь и можно найти талант, то всегда обязательно встретишься с рутиной, которая является смертельным врагом искусств, поскольку она их принижает», – писал музыкальный критик в журнале «Gazette Musicale de Paris» об увлечении кадрилими [23, s. 101].

тона в материале, посвященном кадрили (публикация в журнале «La France musicale» [7]), уделил особое внимание приемам аранжировщиков, использующих тематизм опер. Отмечая важность популяризации хорошей музыки, он положительно оценивал появление большого количества публикаций фортепианных переложений.

Музыка кадрили как семиотический инструмент

Нельзя не отметить то положительное, что происходило благодаря установлению тесной связи кадрили и оперы. Во-первых, исполнение кадрили, использующих музыку оперных произведений, вносило посильный вклад в популяризацию последних, а в ряде случаев способствовало продлению их театральной жизни. Во-вторых, не теряя своего прикладного назначения, музыка кадрили участвовала в формировании музыкального опыта, «доставляя» интонационное содержание театрального репертуара (и в целом академической музыки) до обычного, неискушенного в сфере искусства человека в упрощенной, «упакованной» и потому доступной форме. Благодаря накоплению впечатлений музыкальный опыт слушателей кадрили обогащался, появлялся интерес к более глубокому и заинтересованному ознакомлению и с оригиналами – т. е. с самой оперной музыкой, а также и другими образцами серьезной композиторской музыки. В-третьих, изучение музыки кадрили позволяло современникам знакомиться с интонационным материалом многих театральных произведений XIX века. Нужно отметить, что в процессе «окадриливания» участвовала и музыка балетов, но в меньшей степени.

Почему не применялась музыка балета (при том, что танцевальная моторика кадрили аранжировок, использующих музыку балетов, очевидным образом могла быть более «удобной» и «дансатной»)? Отчего же парижане предпочитали «танцевать оперу»? Ответов на эти вопросы, по нашему представлению, здесь может быть несколько.

Во-первых, роль композитора при создании балета (по крайней мере, на протяжении столетия, предшествующего расцвету кадрили) была второстепенной. Любые творческие инициативы музыканта полностью подчинялись замыслам сочинителя балета – хореографа, и общепринятым было представление о балетной музыке как о малозначимой, неинтересной, незаметной. Кастиль Блаз еще в 1824 году отмечал, что «она [публика – Г. Б.] требует впечатлений, а не отвлечения внимания; она хочет, чтобы ее развлекали на сцене, а не переносили действие в оркестровую яму» (цит. по: [27, р. 381]). Следовательно, интонационный материал музыки опер был намного привлекательнее, выразительнее, ярче. Все свои самые оригинальные и интересные интонационные решения композиторы приберегали для опер. «Это красивые вещи! Я мог бы сохранить их для своей оперы», – писал А. Адан, оценивая потенциал своих мелодических идей» (цит. по: [27, р. 375]).

Во-вторых, музыка балетов в того времени нечасто была авторской (в сегодняшнем понимании слова). Лишь начиная с 1830-х парижские театры начали представлять премьеры балетов на музыку А. Адана, Ж.-М. Шнейцхоффера, Ф. Герольда, Ц. Пуни. На момент подъема и расцвета популярности кадрили большинство балетной музыки составляли сборные партитуры, либо авторские работы, включающие большое количество заимствований¹⁵. И нужно учесть, что при создании компиляций основной материал для заимствований тоже поставляла музыка опер. Таким образом, создатели балетных партитур, как и аранжировщики кадрили, черпали из одного источника!

В-третьих, парижане испытывали удовольствие от возможности подпевать знакомым мелодиям. При том, что профессиональный танец утратил тесные связи с вокальной составляющей еще в эпоху Возрождения, в быту песенное начало продолжало сохранять былое значение. Большинство контрдансов, использовавшихся в бальной практике XVIII и рубежа XVIII–XIX веков, содержало вокальную составляющую и поэтический текст. Так, например, рассказывая о происхождении первой фигуры кадрили *le Pantalon*, Кастиль-Блаз отмечал: «Эти стихи, очень хорошо рифмованные, как и другие, были сымпровизированы, адаптированы к очень старой контрдансной мелодии, которая до сих пор используется. ... Ее пели хором на некоторых балах, в то время как танцоры и оркестр исполняли контрданс, который стал веселым из-за шутливых стихов» [7, s. 229]. Филипп Мюзар в поисках новых выразительных приемов привлекал к участию в своих выступлениях вокалистов, и даже хоры. Так, например, во время бала-маскарада с участием оркестра Мюзара 1835 года «между авансценами был переброшен подвесной мост и под аркой шестьдесят музыкантов в характерных костюмах исполняли кадрили в сопровождении сорока певчих» [30, s. 128].

Изучение следа, оставленного исполнителями кадрили в музыкальном сознании и памяти парижан за долгий, более чем пятидесятилетний, период, дает возможность яснее представить картину формирования общественного музыкального опыта. Невозможно отрицать, что культурные стандарты середины XIX века в значительной степени отличаются от современных. (Сегодня академическая и популярная музыка имеют очень мало точек соприкосновения.) Соединение неслыханной по масштабу массовости и простоты (кадриль) с интонационным богатством классической музыки (опера), произошедшее в эпоху кадрили, представляет собой уникальное явление в истории музыкального искусства.

¹⁵ Вопросы применения заимствований в балетной музыке раскрываются, в частности, в работах Г. А. Безуглой [28; 29].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивановский Н. П.* Бальный танец XVI–XIX веков. Л: Искусство, 1948. 215 с.
2. *Cellarius H.* La Danse des salons. Paris: J. Hetzel, 1847. 174 s.
3. *Aldrich E.* From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-century Dance. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press, 1991. 225 p.
4. *Masson F.* Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806–1813). Paris: Daragon, 1904. 89 s.
5. *Gasnault F.* Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1986. 343 p.
6. *Стратилатов Б.* Французская кадрили в России [Электронный ресурс]. URL: https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vTA1RVNm9Z8yLHX7YiAxXLjp9E_CR1qwpWvsn5qmJe47hbhVLHkopaSg3go7UU2K9W4yTJ3bVH0maVa/pub (дата обращения: 21.03.2025).
7. *Castil-Blaze.* Le Quadrille. // La France musicale: paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f239.item.r=La%20France%20musicale> (дата обращения: 30.01.2025).
8. *Cahusac L.* La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse. Seconde partie – Livre deuxième. Chapitre VII. Des Bals publics A La Haye [i.e. Paris]: Chez J. Neaulme, 1754. 604 s.
9. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et cie. 1885. 775 s.
10. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann. 2023. 347 s.
11. *Clark M.* The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century Paris // The Journal of Musicology [Электронный ресурс]. URL: <https://online.ucpress.edu/jm/article-abstract/19/3/503/63069/The-Quadrille-as-Embodied-Musical-Experience-in?redirectedFrom=PDF> (дата обращения: 08.12.2024).
12. *Chaulieu Ch.* Variétés. De la contredanse. // Le Pianiste 2 [Электронный ресурс]. URL: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20\(5%20March%201835\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20(5%20March%201835)) (дата обращения: 14.02.2025).
13. La contredanse // Le Ménestrel 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (дата обращения: 21.03.2025).
14. *Fétis F.-J.* Question de propriété littéraire // Revue Musicale [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 14.03.2025).
15. La France Musicale [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f82.item.r=La%20France%20musicale> (дата обращения: 21.03.2025).
16. *Рыжкова Н. А.* Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: ДБ, 2001. С. 196–210.

17. *Clark M.* Understanding French Grand Opera through Dance [Электронный ресурс]. URL: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/e17b8191-602a-419f-9502-03db0e824acc/content> (дата обращения: 21.03.2025).
18. *Sincère R.* Petit Chronique. Le quadrille in UT. // *Le Ménestrel: Journal de musique* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618153p/f3.item.r=quadrille> (дата обращения: 22.03.2025).
19. *Bellak J.* Traviata Quadrilles. Philadelphia: G. André & Co., 1858. 8 p.
20. The Ballroom Music Book, containing fifty waltzes, forty polkas, ten galops, twelve sets of quadrilles, two varsovianas, two schottisches for the pianoforte. Jimmy Shand Collection. Vol. 12. Boosey Musical Cabinet Series. London: Boosey and Sons, s. a. 1860. 153 p.
21. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка / сост. М. С. Друскин. Л.: Музыка, 1968. 623 с.
22. *Форе Г., Мессаже А.* Воспоминания о Байройте. «Кадриль на любимые мотивы из «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера», op. posth., для фортепиано в четыре руки. Рукопись музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42982899j> (дата обращения: 22.03.2025).
23. *Revue Critique.* Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar par Henri Herz, op. 83 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteмуl18363pari/page/100/mode/2up> (дата обращения: 22.03.2025).
24. Countredance // *Le Ménestrel: journal de musique* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (дата обращения: 14.03.2025).
25. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Supplément et complément. by Fétis, François-Joseph, 1784–1871; Pougin, Arthur, 1834–1921. Paris: Firmin-Didot. 1878. 706 s.
26. *Berlioz G.* Virtuoses. Le concert Musard, M. Wulle // *Feuilleton du Journal des Débats.* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600626.htm> (дата обращения: 25.03.2025).
27. *Jordan S.* The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820–1850. // *Dance Chronicle* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567417>. (дата обращения: 14.03.2025).
28. *Безуглая Г. А.* Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2020. № 4 (69). С. 53–71.
29. *Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2018. № 5 (58). С. 6–17.
30. *Gasnault F.* Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France // *Un animateur des bals publics parisiens. Philippe Musard (1792–1859)* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f119.item> (дата обращения: 25.03.2025).

REFERENCES

1. *Ivanovskij N. P.* Bal'nyj tanec XVI–XIX vekov. L: Iskusstvo, 1948. 215 s.
2. *Cellarius H.* La Danse des salons. Paris: J. Hetzel, 1847. 174 s.
3. *Aldrich E.* From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-century Dance. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press, 1991. 225 p.
4. *Masson F.* Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806–1813). Paris: Daragon, 1904. 89 s.
5. *Gasnault F.* Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1986. 343 p.
6. *Stratilatov B.* Francuzskaya kadril' v Rossii [Elektronnyj resurs]. URL: https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vTA1RVNm9Z8yLHX7YiAxXLjp9E_CR1qwpWvsn5qmJe47hbhVLHkopaSg3go7UU2K9W4yTJ3bVH0maVa/pub (data obrashcheniya: 21.03.2025).
7. *Castil-Blaze.* Le Quadrille. // La France musicale: paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f239.item.r=La%20France%20musicale> (data obrashcheniya: 30.01.2025).
8. *Cahusac L.* La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse. Seconde partie – Livre deuxième. Chapitre VII. Des Bals publics A La Haye [i.e. Paris]: Chez J. Neaulme, 1754. 604 s.
9. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et cie. 1885. 775 s.
10. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann. 2023. 347 s.
11. *Clark M.* The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century Paris // The Journal of Musicology [Elektronnyj resurs]. URL: <https://online.ucpress.edu/jm/article-abstract/19/3/503/63069/The-Quadrille-as-Embodied-Musical-Experience-in?redirectedFrom=PDF> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
12. *Chaulieu Ch.* Variétés. De la contredanse. // Le Pianiste 2 [Elektronnyj resurs]. URL: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20\(5%20March%201835\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20(5%20March%201835)) (data obrashcheniya: 14.02.2025).
13. La contredanse // Le Ménestrel 2 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (data obrashcheniya: 21.03.2025).
14. *Fétis F.-J.* Question de propriété littéraire // Revue Musicale [Elektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=F6q8rOPxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (data obrashcheniya: 14.03.2025).
15. La France Musicale [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f82.item.r=La%20France%20musicale> (data obrashcheniya: 21.03.2025).

16. *Ryzhkova N. A.* Bal'nye tancy i opernaya muzyka nachala XIX veka // *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vv. Ocherki istorii i teorii.* SPb.: DB, 2001. S. 196–210.
17. *Clark M.* Understanding French Grand Opera through Dance [Elektronnyj resurs]. URL: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/e17b8191-602a-419f-9502-03db0e824acc/content> (data obrashcheniya: 21.03.2025).
18. *Sincère R.* Petit Chronique. Le quadrille in UT. // *Le Ménestrel: Journal de musique* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618153p/f3.item.r=quadrille> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
19. *Bellak J.* Traviata Quadrilles. Philadelphia: G. André & Co., 1858. 8 p.
20. The Ballroom Music Book, containing fifty waltzes, forty polkas, ten galops, twelve sets of quadrilles, two varsovianas, two schottisches for the pianoforte. Jimmy Shand Collection. Vol. 12. Boosey Musical Cabinet Series. London: Boosey and Sons, s. a. 1860. 153 p.
21. 100 oper. Istoriya sozdaniya. Syuzhet. Muzyka / sost. M. S. Druskin. L.: Muzyka, 1968. 623 s.
22. *Fore G., Messazhe A.* Vospominaniya o Bajrojte. «Kadril' na lyubimye motivy iz «Kol'ca Nibelunga» R. Vagnera», op. posth., dlya fortepiano v chetyre ruki. Rukopis' muzyki [Elektronnyj resurs]. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42982899j> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
23. *Revue Critique.* Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar par Henri Herz, op. 83 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazettemu18363pari/page/100/mode/2up> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
24. Countredance // *Le Ménestrel: journal de musique* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (data obrashcheniya: 14.03.2025).
25. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément. by Fétis, François-Joseph, 1784–1871; Pougin, Arthur, 1834–1921. Paris: Firmin-Didot. 1878. 706 s.
26. *Berlioz G.* Virtuoses. Le concert Musard, M. Wulle // *Feuilleton du Journal des Débats.* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600626.htm> (data obrashcheniya: 25.03.2025).
27. *Jordan S.* The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820–1850. // *Dance Chronicle* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567417>. (data obrashcheniya: 14.03.2025).
28. *Bezuglaya G. A.* Metody muzykal'no-redaktorskoj raboty Sal'vatore Viganò: muzykal'naya kompoziciya tragedii-baleta «Vestalka» // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2020. № 4 (69). S. 53–71.
29. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «airs parlants» // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2018. № 5 (58). S. 6–17.
30. *Gasnault F.* Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France // *Un animateur des bals publics parisiens. Philippe Musard (1792–1859)* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f119.item> (data obrashcheniya: 25.03.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. – д-р. искусствоведения, доц., bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. – Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof., bezuglaya@inbox.ru

УДК 792.8

ОПЫТ РАБОТЫ НАД ВОЗОБНОВЛЕНИЕМ КОСТЮМОВ К БАЛЕТУ
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ РЕДАКЦИИ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ (2024 ГОД)

Ногинова Т. К.¹

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

Статья представляет опыт саморефлексии по поводу реализованного ее автором проекта возобновления костюмов к балетному спектаклю «Спящая красавица» в хореографической редакции Ю. Н. Григоровича на сцене Большого театра России (2024). Избранный дискурс позволяет объединить подходы и методы (биографический, дескриптивный, иконографический методы, а также метод моделирования) к художественным и научным практикам. Автор подчеркивает важность и необходимость 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, «Спящая красавица», сценография, балетный костюм, Юрий Григорович, Симон Вирсаладзе.

EXPERIENCE WORKING ON THE RENEWAL OF COSTUMES FOR THE BALLET
SLEEPING BEAUTY IN CHOREOGRAPHIC VERSION BY YURI GRIGOROVICH IN
THE BOLSHOY THEATER OF RUSSIA (2024)

*Noginova T. K.*¹

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

The article presents an experience of self-reflection about the project implemented by its author to renew the costumes for the ballet performance *Sleeping Beauty* in the choreographic version of Yuri Grigorovich on the stage of the Bolshoi Theater of Russia (2024). The selected discourse allows us to combine approaches and methods (biographical, descriptive, iconographic methods, as well as the modeling method) to artistic and scientific practices. The author emphasizes the importance and necessity of descriptive and analytical procedures based on the results of participation in artistic projects to summarize the experience and apply the findings in scientific research, pedagogical and applied fields of activity.

Keywords: ballet, visual solution of a ballet performance, *Sleeping Beauty*, scenography, ballet costume, Yuri Grigorovich, Simon Virsaladze.

БЛАГОДАРНОСТИ

Автор выражает глубокую признательность коллективу МГАХ в лице М. К. Леоновой за предоставление образцов 1973 года детских костюмов для сцены Вальса из первого акта, Н. М. Цискаридзе за подробную консультацию по изготовлению и отделке костюма Голубой птицы, А. Г. Ситникову за предоставление фотоматериалов для изготовления костюма и мантии Короля.

ACKNOWLEDGMENTS

The author expresses deep gratitude to the staff of the Moscow State Academy of Choreography in the person of M. K. Leonova for providing samples of children's costumes from 1973 for the Waltz scene from the first act, N. M. Tsiskaridze for detailed consultation on the production and decoration of the Blue Bird costume, A. G. Sitnikov for providing photographic materials for the production of the King's costume and mantle.

Статья является второй работой в рамках проекта возобновления костюмов к балетным спектаклям: первая была посвящена масштабной работе над постановкой балета «Ромео и Джульетта» [1]. Авторский научный интерес фокусируется на феномене визуального решения балетного спектакля [2].

Театральный сезон 2024/25 года стал щедрым в отношении балетов-реконструкций. Начавшись в апреле 2024 года возобновлением балета «Ромео и Джульетта» на сцене Большого театра России, он был продолжен «Спящей красавицей» в редакции Ю. Н. Григоровича по эскизам С. Б. Вирсаладзе в сентябре 2024 года на той же сцене, затем, в декабре 2024, – реконструкцией балета «Щелкунчик» на сцене Самарского академического театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича в постановке и хореографической редакции Ю. П. Бурлаки по эскизам И. А. Всеволожского. Завершается он в марте 2025 года балетом «Роман бутона Розы» в хореографии Н. Н. Воскресенской¹ по эскизам И. А. Всеволожского на самарской сцене. Любопытно, что, разнясь художественными и хореографическими задачами, все эти работы во многом схожи алгоритмом действий, необходимым для воссоздания костюмов художником по возобновлению. В связи с этим мы продолжаем делиться опытом работы по изготовлению костюмов по оригинальным эскизам – в данном случае 1972–1973 годов – в условиях современного государственного театра.

¹ См. о ней: Воскресенская Наталья Николаевна – Театральные архивы России и русского зарубежья

В ходе разработки проекта восстановления костюмов к «Спящей красавице» нами был применен описательно-аналитический метод, метод моделирования, основанный на опыте создания костюмов в условиях производственных мастерских Большого театра России. Премьера возобновленного балета «Спящая красавица» балетмейстера Ю. Н. Григоровича (новая редакция), художника С. Б. Вирсаладзе состоялась на сцене Большого театра России 9 сентября 2024 года. Хореограф возобновления – Регина Никифорова². Художник возобновления декораций по эскизам С. Б. Вирсаладзе – Альона Пикалова³, художник возобновления костюмов – Татьяна Ногинова, художник по свету Большого театра России – Михаил Соколов.

Три «Спящие красавицы» С. Б. Вирсаладзе (1952, 1963, 1973)

Первая премьера «Спящей красавицы» Вирсаладзе редакции Константина Сергеева состоялась 25 марта 1952 года в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Спектакль по настоящий момент идет в репертуаре Мариинского театра. Созданный в период становления пространственно-живописной манеры Вирсаладзе, он имеет много общего с постановкой 1973 года Большого театра, в то же время серьезно отличаясь более условным декоративным решением.

Второй спектакль Симона Багратовича (1963 года) был первым обращением к этому балету Ю. Н. Григоровича на сцене Большого театра. Он имеет условное название «белая “Спящая красавица”», т. к. художник визуально решил весь спектакль в белом цвете, опираясь на эскизы театрального художника XVII века Н. Ф. Боке. Исследователь В. Ванслов считает визуальное решение этого спектакля «неоднозначным» [3, с. 144]. В настоящее время балет в этом оформлении отсутствует в репертуаре театра.

О третьем по счету спектакле художника – «Спящей красавице» 1973 года – Ю. Н. Григорович говорит так: «Спустя десять лет я по-иному взглянул на балет, и не потому, что внезапно прозрел или созрел для нового решения... В реставрации “Спящей красавицы” 1973 года я вернулся к жизненной достоверности сюжета, сказочности... Симон Вирсаладзе написал чарующую движущуюся панораму, всю сцену охоты с дивными костюмами. Словом, балет-феерия восстанавливался во всей полноте этого понятия» [4, с. 96]. Спектакль также получил признание зрителя и критики: «Проявив бережное внимание к подлиннику, Григорович и Вирсаладзе высказались гораздо более современно, чем в пору полемики с ним. Оба – и хореограф, и художник – безупречно установили ту высокую меру вкуса, с какой должны смыкаться в “Спящей красавице” век знаменитого “короля Солнца” и эпохи Петипа», – пишет Вера Красовская в 1973 году в газете «Советская культура» [5].

² См. о ней: Большой театр • Регина Никифорова

³ См. о ней: Большой театр • Альона Пикалова

Проблемы возобновлений театральных спектаклей второй половины XX века

Источником сложностей в реализации этого проекта является отсутствие полноценного комплекта эскизов, проектной документации по декорациям и костюмам премьеры 1973 года, а также фиксации последующих изменений, внесенных Симоном Багратовичем Вирсаладзе в ходе проката спектакля.

Начнем с условия заказчика использовать сохранившиеся декорации и костюмы спектакля 1973 года. Это перед художниками возобновления поставило серьезные задачи поновления сохранившегося комплекта декораций, костюмов и бутафории, сформировало проблему адекватного подбора костюмов (с учетом акселерации танцовщиков), а также органичного совмещения старых и новых декораций и костюмов на сцене.

По мнению художника по возобновлению декораций Альоны Пикаловой⁴, проблемой проекта является недостаточность материалов. Реконструкция декораций производилась на основе видеозаписи спектакля 1989 года, электронного файла с фотографией эскиза декораций из Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (далее – ГЦТМ им. Бахрушина)⁵ (илл. 1), черно-белого фотомакета (сам макет утрачен) и фрагментов мягкой и жесткой декораций из этого спектакля, сохранившихся в Большом театре.



Илл. 1. Эскиз декорации II акта, 2 картины

⁴ Из личной беседы.

⁵ Номер в Госкаталоге: 2345252, номер по КП (ГИК): КП-306404.

Эскиз и фотография макета отличаются от декораций на видеозаписи, так как художник продолжал дорабатывать (дописывать и апплицировать) декорации до премьеры. Декорации спектакля, изготовленные для премьеры, поновлялись под личным руководством С. Б. Вирсаладзе и после нее.

Часть декораций сцены охоты были утрачены (две панорамы 13 x 85 м и транспарантный занавес 12 x 24 м), поэтому театр в 2024 году принял решение не восстанавливать панораму для сцены охоты в связи с дороговизной изготовления.

Источниковая база проекта возобновления костюмов

Поиск оригинальных эскизов костюмов для постановки 1973 года, головных уборов, сохранившихся фото- и видеоматериалов начался трудно: с комплектом эскизов нас предсказуемо ждали проблемы. К сожалению, Симон Багратович очень небрежно относился к своим эскизам. Он их буквально разбрасывал. В. Ванслов как-то спросил у Вирсаладзе, почему тот не собирает методично свои эскизы для последующих выставок, и получил ответ: «Многие художники делают специальные выставочные эскизы. Для меня эскиз это подсобный материал для работы производственных цехов. Главное – ...сцена – вот там я творю чудо» [6]. Эта «щедрость» привела к тому, что многие эскизы к «Спящей красавице» (и другим его спектаклям) пропали в процессе изготовления костюмов. В общей сложности в нашем распоряжении оказались девять оригинальных эскизов.

В музее *Большого театра России* хранятся три эскиза с изображением четырех фигур в костюмах в исполнении автора.

✓ Лист № 1: номер в Госкаталоге⁶ [7]: 20980579, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-959. Эскиз костюма Феи Карабос.

✓ Лист № 2: номер в Госкаталоге: 10239654, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-3676. Эскиз костюма Придворной дамы из I акта.

✓ Лист № 3: номер в Госкаталоге: 10239646, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-3677. Эскиз костюмов Кавалеров из I акта. Горизонтальная композиция 2 мужские фигуры в серо-розовой гамме.

В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранятся 6 эскизов с изображением двадцати фигур в костюмах в исполнении автора:

✓ Лист № 4: номер в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации (далее – Госкаталог) 6921752, номер по КП (ГИК): КП 311013. Эскиз костюмов свиты Феи Карабос, уроды и мыши.

⁶ Госкаталог – 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.

✓ Лист № 5: номер в Госкаталоге: 6420722, номер по КП (ГИК): КП 311009. Эскиз женских костюмов Придворных дам из II акта. Горизонтальная композиция, 4 женские фигуры в серо-розовой гамме.

✓ Лист № 6: номер в Госкаталоге: 6420689, номер по КП (ГИК): КП 311014. Эскиз костюмов Кавалеров из I акта. Горизонтальная композиция, 2 мужские фигуры в серой гамме.

✓ Лист № 7: номер в Госкаталоге: 6921784, номер по КП (ГИК): КП 311012. Эскиз костюмов Кавалеров из III акта. Горизонтальная композиция, 4 мужские фигуры в серо-розовой гамме (илл. 2).

✓ Лист № 8: номер в Госкаталоге: 6420693, номер по КП (ГИК): КП 311011. Эскиз костюмов Кавалеров из II акта. Горизонтальная композиция, 4 мужские фигуры в серо-розовой гамме.

✓ Лист № 9: номер в Госкаталоге: 6420732, номер по КП (ГИК): КП 311010. Эскиз костюмов придворных Дам из III акта. Горизонтальная композиция, 4 женские фигуры в серо-розовой гамме.



Илл. 2. Эскиз костюмов Кавалеров из III акта

Напомним: работа с оригинальными эскизами, по общему правилу, является приоритетной в процессе возобновления костюмов, но не в данном случае. Живая манера исполнения эскиза костюма гуашью на бумаге С. Б. Вирсаладзе не всегда дает реконструктору достаточно сведений о крое и деталях и может иметь обширнейшие интерпретации, поэтому в этой работе исполнителям проекта был особенно важен доступ к костюмам постановки, сшитым под технологическим личным надзором Вирсаладзе. Таким подспорьем стали 30 костюмов из музея Большого театра 1973–1983 года производства и весь ансамбль мужских костюмов спектакля, хранящийся в мужском гардеробе Большого театра. К сожалению, в женском гардеробе Большого театра не

сохранился полный комплект оригинальных костюмов, в частности полностью утрачены костюмы Крестьянского танца, Сцены охоты для кордебалета (дамы и дриады) и Детского вальса.

В музее Большого театра хранятся костюмы, выполненные к премьере 1973 года и их реплики, для принцессы Авроры (№ по КП ГАБТ: КП-3702), принца Дезире (№ по КП ГАБТ: КП-3816), Золушки (№ по КП ГАБТ: КП-4811), Красной Шапочки (№ по КП ГАБТ: КП-4815), Феи Беззаботности (№ по КП ГАБТ: КП-4817), Феи Сирени (№ по КП ГАБТ: КП-4444/1), Феи Карабос (№ по КП ГАБТ: КП-4662), Феи Смелости (№ по КП ГАБТ: КП-4810), принцессы Флорины (№ по КП ГАБТ: КП-4809) и многие другие, демонстрирующие вариативность подхода автора к решению композиции костюма для разных исполнителей. Также в музее Большого театра хранятся женские, мужские костюмы и головные уборы премьеры 1973 года для второстепенных персонажей и артистов кордебалета, что позволило изготовить костюмы, подобрав ткани точно по фактуре, окрасив их и расписав по этим образцам.

Фотоматериалы, предоставленные музеем Большого театра, позволили проанализировать комплект костюмов спектакля, понять его количественную численность, а также изменения отделки в зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя⁷.

В ходе работ по составлению документации для возобновления исполнители проекта съездили в Краснодарский музыкальный театр, где с 2008 года идет балет «Спящая красавица» в редакции Григоровича–Вирсаладзе. Данная поездка позволила ознакомиться с соответствующей частью гардероба театра и сравнить две версии костюмов – версию Большого театра, созданную под надзором Вирсаладзе, и версию Краснодара, созданную по документам и фотографиям без участия художника.

Напомним, что в художественно-костюмерной службе Большого театра⁸ хранятся карты цветов⁹ возобновления 1973 года – листы ватмана формата А 2 с таблицей элементов костюма и выкрасками (кусочками ткани нужного цвета, в который должны быть окрашены ткани костюма). Также в отделочном производстве мужского и женского пошивочных цехов сохранились кальки для рисунка аппликаций на костюмах этого спектакля в натуральную величину с пометками о фактурах и цвете тканей.

⁷ Известно, что Симон Багратович Вирсаладзе менял дизайн и характер отделки для разных исполнителей во время многолетнего проката.

⁸ 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).

⁹ Карты цвета – производственные документы ХКС Большого театра России. Самые ранние карты цвета, хранящиеся в костюмерной службе, датируются 1930-ми.

Симфоническая живопись Симона Багратовича Вирсаладзе

Отдавая дань уважения великому мастеру, начнем разговор об этом спектакле С. Б. Вирсаладзе с особенностей художественного кода его театральных произведений.

По словам Ю. Н. Григоровича, хореографа, чей творческий взлет в театре был во многом обусловлен соавторством с Симоном Багратовичем, «Вирсаладзе стремится к единству декорации и костюма, чувствуя их в общем пространстве сцены, ... он сегодня один из крупнейших художников психологического театра, очищенного от любых наслоений... Я счастлив, что судьба свела меня с ним» [8, с. 89].

«Языком символа, языком театральных обобщений» [9, с. 33] называет живописную манеру Вирсаладзе Е. Луцкая. Но, пожалуй, самой точной характеристикой уникальной манеры автора является определение В. Ванслова: «...симфоническая живопись» [3]. Не секрет, что художник рисовал эскизы костюмов и декораций, бесконечно переслушивая музыку для балета, возможно именно поэтому в его спектаклях эмоция преобладает над бытовым миром сюжета.

Так в чем же техническая уникальность, отличие манеры Вирсаладзе от художников, работавших в театре в одно время с ним? Симон Багратович создал «воздушное» пространство театра на двух сетках-гардинках¹⁰ с разным размером ячеек: поменьше – 0,5 x 0,5 см и побольше – 1 x 1 см, которые специально по его заказу изготавливала московская фабрика им. Тельмана.

Альона Пикалова так говорит об исполнении декораций: «Декорации выполнены в технике многослойных аппликаций сетчатыми тканями по основе из театральной сетки. Все аппликационные ткани-сетки предварительно окрашены. Местами использована аэрография и роспись»¹¹. В костюмах Вирсаладзе использует тот же прием.

Отсутствующие элементы в мягких декорациях реконструировались тканями со складов Большого театра, приобретенными для постановок Вирсаладзе, и в технике, которую использовал сам автор (буквально: для ремонта и изготовления нового комплекта декораций были использованы ткани, приобретенные для ремонтов декораций спектаклей Вирсаладзе, идущих по настоящий момент в Большом театре).

¹⁰ Полотно гардинное (гардинка).

¹¹ Из личной беседы.

Композиционные решения костюма Симона Вирсаладзе

Всматриваясь в эскизы для разных спектаклей Вирсаладзе с точки зрения художественного решения образа (цвет и силуэт), можно сделать несколько выводов:

- ✓ художник использует пропорции исторического костюма как силуэт-основу (своего рода раму) для живописи;
- ✓ цвет костюмов развивает тему декораций, ускоряя или замедляя ее ритм в соответствии с ритмами музыки;
- ✓ объединяющим моментом является общий колорит спектакля, например: ахроматическая трехцветка (черный, серый, белый). Доминанта: черный – в «Каменном цветке», серый – в «Легенде о любви» и белый – в «Спящей красавице» 1963 года. На нее положены насыщенные звучные тона [3, с. 123]. В «Спящей красавице» 1973 года это черно-серо-розовая основа, доминанта – серо-розовая, с активными ударами розового, сиреневого, родаминового¹² и белого цветов. Это цветовое правило действует и в декорациях, и в костюмах.

Как уже было сказано выше, декорации выполнены в технике многослойной аппликации сетчатыми окрашенными тканями. Эта многослойность присутствует и в костюмах. За основу автором брался либо корсетный атлас¹³, либо метанит¹⁴, либо бархат. Поверх делались аппликации из метанита и сетки, окрашенной в разные цвета. Костюм декорировался стеклянными камнями¹⁵, камнями в ленте¹⁶ и пайетками¹⁷. Затем костюм расписывался техникой «сухая кисть» и поталь, поддувался анилиновыми красителями в технике аэрографии. Ярким примером такого костюма является колет Голубой птицы. Весь этот сложный многоэтапный процесс Симон Багратович курировал лично. Можно сказать, что каждый костюм является авторским творением буквально.

Sic!: художник спектакля собственноручно помогал производству костюмов на каждом этапе: от подбора ткани до декорирования готового костюма (довольно редкая в наши дни практика). Исходя из этого, мастера, работавшие с

¹² Родамин – анилиновый краситель ярко-розового цвета на основе ксантена.

¹³ Корсетный атлас – плотная, двусторонняя х/б ткань. Лицевая сторона – атлас, изнаночная – матовая. Хорошо окрашивается.

¹⁴ Метанит – театральная х/б ткань, саржевого переплетения с люриком золотого или серебряного цвета. Хорошо окрашивается.

¹⁵ Стеклянные камни для пришивания (стразы) – стекло разного размера, цвета и формы с двумя и более отверстиями для иглы.

¹⁶ Камни в ленте – стеклянные камни в ленте из металлических каст. Были распространены в театре в 1960–70-е годы, в 1980-е были заменены акриловыми камнями в пластмассовой касте-ленте.

¹⁷ Пайетка (блестка) – мелкая плоская либо рельефная чешуйка из блестящего материала круглой или многогранной формы, имеющая отверстие для продевания нитки для крепления на ткани или другом материале. Может иметь самую различную окраску и иметь как блестящую, так и матовую поверхность.

Вирсаладзе, впитали его манеру через ремесленный навык, повторенный многократно и на ремонтах костюмов «Спящей...», и на ремонтах в других спектаклях этого автора.

Нужно признать, что найти идентичные ткани для костюмов оказалось сложной задачей: вместо флагтуха мы использовали костюмную шерсть, вместо метанита – парчу на смесовой основе. Остальные материалы были использованы оригинальные.

Григорович подтверждает особую любовь мастерских Большого театра к мастеру: «Мастерские его просто обожали, и когда приходил Сулико¹⁸, они буквально молились на него» [6]. Здесь необходимо добавить, что производственные мастерские Большого театра – лучшая техническая база для восстановления «Спящей красавицы» в нашей стране еще и потому, что в них все еще трудятся мастера, работавшие лично с Великим Художником. Эстетика Вирсаладзе изучена и поддерживается благодаря сезонным обновлениям художественного оформления его спектаклей, идущих на сцене театра по настоящий момент. Сохранение ремесленного навыка очень важно для реконструирования костюма в отсутствии автора (делаем этот вывод на конкретном примере сравнения костюмов как результата двух разных производственных баз «Спящей красавицы» – Большого театра и Краснодарского музыкального театра).

По воспоминаниям закройщиков и танцовщиков, особое внимание Симон Багратович уделял окрашиванию тканей в красильном цехе Большого театра. Для каждого лоскута ткани (а в costume могло собираться до 8–10 разных фактур) художник подбирал свою выкраску и внимательно следил за точным соответствием конечного цвета этому образцу. Представить объем проделанной работы поможет лист выкрасок, сделанный нами по эскизам Сцены охоты для кордебалета (см: илл. 3) (оригинальные таблицы цвета для этой группы были утрачены в 1973 году).

Следующий этап, которому Вирсаладзе посвящал много внимания, был этап примерок. По воспоминаниям мастеров, художник работал муляжным способом, решая на примерках силуэт, количество слоев, линии кроя.



Илл. 3. Лист выкрасок, сделанный по эскизам Сцены охоты для кордебалета

¹⁸ Сулико (Солико) – уменьшительно-ласкательное имя Симона Багратовича Вирсаладзе.

Примерки могли длиться часами, но мастера никто не торопил. В процессе возобновления на примерки тратилось не более 20 минут на каждого исполнителя, так как все технические и художественные задачи были уже решены, и мы копировали идею автора.

Отдельно нужно сказать о знаковом цветовом приеме Симона Багратовича – цветовых акцентах в костюмах солистов (вспомним цветовой «удар» родамином в плаще принца Дезире). Нужно сознаться, что этот прием «рвет» общую цветовую палитру спектакля: костюм Дезире горчичного цвета с отделкой камнями по колету соединен с плащом из крепдешина флуоресцентно-розового цвета. В этом костюме персонаж врывается в сцену охоты. До того момента, пока мы не изучили карту цвета для принца Дезире, оставалось большое сомнение в правильности окраски ткани. Карты цвета подтвердили, что контраст – это задумка автора.

И завершающий этап, который был важен для художника – это поддувка анилиновыми красителями уже готовых апплицированных и расшитых камнями и пайетками костюмов. Традиционно все костюмы этого автора проходили поддувку; на сцене не было ни одного персонажа без аэрографии. Обычно, если речь шла о группе костюмов (например, придворных из I акта, сцены Пролога), то Симон Багратович смотрел как художники отдела росписи тканей продували первый костюм из группы на манекене, вносил правки, одобрял результат, и затем все остальные костюмы из группы продувались без него. Другое дело – костюмы солистов. Здесь Вирсаладзе участвовал в процессе постоянно и принимал решение индивидуально для каждого исполнителя. Любопытно отметить, что традиция «поддувать бочка» театральных костюмов солистов (пачки и колеты) цветом тени прочно вошла в быт академических балетных театров именно благодаря Симону Багратовичу. При возобновлении костюмов мы просто повторили плотность и объем поддувки в костюмах.

Автор статьи считает важным обращение к осмыслению и описанию всего объема проведенных изысканий и практической работы в такого рода художественных проектах. Это помогает как отрефлексировать собственный творческий опыт, так и обобщить весь корпус источников и литературы, привлекаемых в ходе реконструкции/реставрации театрального спектакля. Полученные результаты могут быть использованы в педагогической, научно-исследовательской, проектной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ногинова Т. К. Опыт работы над возобновлением костюмов к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского на сцене Большого театра России (2023–2024 год) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 1. С. 80–96.
2. Дробышева Е. Э., Ногинова Т. К. Визуальное решение балетного спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4 (93). С. 115–129.
3. Ванслов В. Симон Вирсаладзе. М.: Советский художник, 1969. 200 с.
4. Колесников А. Г. Юрий Григорович: путь русского хореографа. М.: Театралис, 2018. 375 с.
5. Красовская В. Возвращение «Спящей Красавицы» // Советская Культура. 1973. № 47 (4639). 12 июня [Электронный ресурс]. URL: <https://portal-kultura.ru/upload/iblock/9e5/1973.06.12.pdf> (дата обращения: 12.02.2025).
6. Юрий Григорович и Симон Вирсаладзе в фильме «Музыка цвета»: документальный фильм. Канал «Россия». 2008 г. 1 и 2 части, режиссер
7. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 12.12.2023).
8. Григорович Ю. О Вирсаладзе // Художник, сцена, экран: сб. ст. М.: Советский художник, 1975. 200 с. С. 89–98.
9. Луцкая Е. Художники в балетном спектакле // Искусство. 1962. № 1. С. 31–35.

REFERENCES

1. Noginova T. K. Opyt raboty nad vozobnovleniem kostyumov k baletu «Romeo i Dzhul'etta» v postanovke L. Lavrovskogo na scene Bol'shogo teatra Rossii (2023–2024 god) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 1. S. 80–96.
2. Drobysheva E. E., Noginova T. K. Vizual'noe reshenie baletnogo spektaklya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 4 (93). S. 115–129.
3. Vanslov V. Simon Virsaladze. M.: Sovetskij hudozhnik, 1969. 200 s.
4. Kolesnikov A. G. Yuriy Grigorovich: put' russkogo horeografa. M.: Teatralis, 2018. 375 s.
5. Krasovskaya V. Vozvrashchenie «Spyashchej Krasavicy» // Sovetskaya Kul'tura. 1973. № 47 (4639). 12 iyunya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://portal-kultura.ru/upload/iblock/9e5/1973.06.12.pdf> (data obrashcheniya: 12.02.2025).
6. Yuriy Grigorovich i Simon Virsaladze v fil'me «Muzyka cveta»: dokumental'nyj fil'm. Kanal «Rossiya». 2008 g. 1 i 2 chasti, rezhisser Nikita Tihonov. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rutube.ru/video/2bfd1e8a961267b57f4abaa376ef380b/> (data obrashcheniya: 03.05.2025).
7. Gosudarstvennyj katalog Muzejnogo fonda Rossijskoj Federacii [Elektronnyj resurs]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (data obrashcheniya: 12.12.2023).
8. Grigorovich Yu. O Virsaladze // Hudozhnik, scena, ekran: sb. st. M.: Sovetskij hudozhnik, 1975. 200 s. S. 89–98.
9. Luckaya E. Hudozhniki v baletnom spektakle // Iskusstvo. 1962. № 1. S. 31–35.

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: 0009-0007-9713-327

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.1+782.91

О ДВУХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОПЛОЩЕНИЯХ ДИСТОПИЧЕСКИХ МОТИВОВ ЛЕГЕНДЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ ИЗ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Войткевич С. Г.¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, г. Красноярск, 660049, Россия.

Глава «Великий инквизитор» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» долгое время является объектом осмысления представителей различных областей наук и искусств, стала прецедентным текстом для многих выдающихся произведений мировой литературы, в том числе для романа Е. Замятина «Мы». В первой отечественной антиутопии прослеживается влияние последнего романа Достоевского, что стало стимулом к размышлению о дистопических мотивах в главе «Великий инквизитор» и их претворению в произведениях музыкального искусства. В качестве примеров были выбраны два сценических произведения. В опере Ю. Димитрина и А. Смелкова «Братья Карамазовы» фрагменты монолога Великого инквизитора рассредоточены по разным картинам, вследствие чего религиозно-философский план действия охватывает все произведение, выступая своеобразным «скрепом» драматургии. В балете Б. Эйфмана «По ту сторону греха» сцена встречи Великого инквизитора и Христа сопровождается увертюрой из оперы Р. Вагнера «Тангейзер». В статье обосновываются возможные причины подобного выбора музыки, обнаруживаются параллели между романом Достоевского и статьей Вагнера «Государство и религия».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Великий инквизитор, А. Смелков, Ю. Димитрин, Б. Эйфман, балет «По ту сторону греха», Р. Вагнер, «Государство и религия», опера «Тангейзер», Девятая симфония Л. ван Бетховена.

ON TWO MUSICAL PRESENTATIONS OF DYSTOPIAN MOTIFS OF THE POEM THE GRAND INQUISITOR FROM F. M. DOSTOYEVSKY'S NOVEL THE BROTHERS KARAMAZOV

Voitkevich S. G.¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenin St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

The Grand Inquisitor chapter from F. M. Dostoyevsky's novel *The Brothers Karamazov* has long been an object of comprehension for scholars representing various fields of knowledge and arts; it has also become a precedent text for many outstanding works of world literature including E. Zamyatin's novel *We*. In the first Russian anti-utopia, the influence of Dostoyevsky's last novel can be traced, which has become a stimulus for thinking about dystopian motifs in *The Grand Inquisitor* chapter and their implementation in works of musical art. Two stage works are chosen as examples. In the opera *The Brothers Karamazov* by Yu. Dimitrin and A. Smelkov, fragments of the Grand Inquisitor's monologue are scattered over different scenes, which is why the religious and philosophical plan of action covers the entire work, fastening the dramaturgy and culminating at the point of the "golden section". In B. Eifman's ballet *Beyond Sin* the scene of the Grand Inquisitor and Christ is accompanied with the overture from R. Wagner's opera *Tannhäuser*. The article substantiates the possible reasons for such a choice and finds parallels between Dostoyevsky's novel and Wagner's article *State and Religion*.

Keywords: F. M. Dostoyevsky, the Grand Inquisitor, A. Smelkov, Yu. Dimitrin, B. Eifman, the ballet *Beyond Sin*, R. Wagner's *State and Religion*.

Последний роман «великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского уже более полутора веков является одной из самых обсуждаемых книг в мире. Став духовным завещанием писателя, «Братья Карамазовы» вобрали множество тем, волновавших автора на протяжении всей жизни. Отдельное внимание уделяется главе «Великий инквизитор». Исследователь отмечает: «Философско-этическое содержание "поэмы" Ивана Карамазова имеет системный характер и представляет собой сложное переплетение и взаимодействие нескольких смыслообразующих мотивов» [1, с. 371].

Первый критический анализ этой главы был предпринят В. В. Розановым в 1893 году – менее чем через пятнадцать лет после публикации романа в журнале «Русский вестник» и через двенадцать лет после смерти Достоевского. Запечатленная Розановым мысль прозвучала как пророчество и определила значение «поэмы Ивана Карамазова» в структуре всего романа: «Именно "Легенда" составляет как бы душу всего произведения, которое только группируется около нее, как вариации около своей темы; в ней схоронена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его: по крайней мере, не было бы в них всех самых лучших и высоких мест» [2, с. 13].

К настоящему моменту количество публикаций, посвященных вышеназванной главе, исчисляется сотнями. Философская глубина, провидческая футуристичность «поэмы»¹, влияние на сочинения других писателей обусловили интерес к ней теософов, философов, литературоведов, художников, писателей

¹ Об этом статья П. Е. Фокина [3].

и музыкантов. В то же время вопрос об утопических и дистопических (антиутопических) мотивах редко рассматривается в литературе, касающейся как романа Достоевского, так и его воплощений в музыкальном искусстве, что определяет новизну данной статьи.

Общеизвестно, что своеобразной «точкой отсчета» жанра антиутопии в отечественной литературе стала публикация в 1920 году романа Евгения Замятина «Мы». Описанное в нем Единое Государство с регламентацией всех составляющих жизни человека (вплоть до интимной) и унификацией быта, строгого распорядка жизни не что иное, как тоталитаризм, возведенный в Абсолют и безоговорочно признаваемый каждым номером (так в романе называются граждане идеального общества). Их личность нивелирована в самом истоке: герои не имеют имен, а лишь только номер и цифру; они живут в стеклянных домах, с одинаковой мебелью, строго по часам и считают свою жизнь прекрасной, счастливо пребывая в полнейшем отсутствии альтернатив. Однако, как и предполагается в антиутопии, находятся люди, не желающие жить в таком обществе. Они готовят революцию, но терпят поражение. Революционеров казнят в Газовой Комнате. Всех, кто нужен Единому Государству, лишают фантазии с помощью операции и окончательно превращают в человеческое обезличенное стадо.

Роман Замятина не был опубликован в СССР. Как пишет Б. Сарнов, «в томе “Литературной энциклопедии”, вышедшем в свет в 1930 году, роман Замятина “Мы” был назван “грязным пасквилем на социализм”. В томе “Краткой литературной энциклопедии”, вышедшем тридцать четыре года спустя (в 1964-м), эта формулировка была слегка изменена. Здесь этот замятинский роман был охарактеризован как “злостный памфлет на Советское государство”» [4, с. 209]. Несложно понять, чем были вызваны подобные отзывы. Слишком явными были намеки на возможное будущее нового коммунистического строя. «Партия не простила критики и уклонизма» [5, с. 85].

Из всех высказываний о замятинской антиутопии, доступных читателю, особое внимание обратим на отзыв Корнея Ивановича Чуковского: «В одной строке Достоевского больше ума и гнева, чем во всем романе Замятина» [6, с. 74]. Это сравнение, как можно понять, возникло не случайно. Вдумчивое и внимательное прочтение романа Замятина не оставляет сомнений в том, что его идеи восходят к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», а точнее – к поэме Ивана Федоровича «Великий инквизитор», которая излагается в пятой главе Пятой книги. Именно здесь описан Великий инквизитор – «предшественник» замятинского Благодетеля; здесь излагается философия построения нового «земного рая», мира, «достойного людей». Однако на проверку оказывается, что это общество вне свободы, где миллионы ведомы «избранными» и отринувшими в себе Христа якобы во имя процесса «устроения тихого смиренного счастья слабосильных существ» [7, с. 236].

Роман «Братья Карамазовы» послужил литературной основой одиннадцати музыкальных сочинений. Это одноименные оперы О. Еремиаша (1927, либр. Я. Марии и О. Еремиаша), А. Холминова (1981, либр. автора), А. Смелкова (2008, либр. Ю. Димитрина), одноименная сюита для фортепиано И. Берга (1949) и симфония № 3 для оркестра русских народных инструментов А. Курченко (1995); опера «Карамазовы» П. Кенена (1945, либр. автора) и балет Б. Эйфмана «Карамазовы» (1995, на музыку С. В. Рахманинова, М. П. Мусоргского, Р. Вагнера; вторая редакция «По ту сторону греха», 2013). Кроме того, фрагмент главы «Третье, и последнее, свидание со Смердяковым» наряду с текстами других романов Достоевского используется в опере О. Меремкулова «Бесы» (1999, либр. автора); текст главы «Великий инквизитор» и тексты Библии послужили основой либретто экклезиастического действия Б. Циммермана «Я оглянулся и увидел всю неправду, случившуюся под солнцем» (1970). Два сочинения обращены непосредственно к вышеупомянутой главе романа: драматическая оратория Б. Блахера «Великий инквизитор» (1942, либр. Бархарда) и опера Р. Росселини «Легенда о возвращении» (1966, либр. Д. Фабри). Как можно судить из названий, не только роман, но и поэма Ивана Карамазова вдохновляли композиторов на создание музыкальных сочинений². Из всего многообразия художественных воплощений главы «Великий инквизитор» остановимся на двух примерах, представляющих различные музыкально-театральные жанры.

Первый – опера «Братья Карамазовы» А. Смелкова на либретто Ю. Димитрина. Премьера оперы состоялась в 2008 году на сцене Мариинского театра; в 2013 году композитор, по его словам, «сократил» оперу с двух до трех действий. При этом картины, связанные с поэмой, остались неизменными. Как отмечает исследователь, эта опера стала первым примером, когда «автор-интерпретатор сохраняет целостность композиционных элементов романа, и в этом случае глава “Великий инквизитор” входит в создаваемое произведение, занимая в нем центральное положение» [9, с. 12]. Благодаря такому решению в опере удалось совместить два плана: конкретно-событийный и религиозно-философский. Более того, история, сочиненная Иваном и занимающая в литературном первоисточнике всего шестнадцать страниц, как бы рассредоточивается на протяжении оперы.

Сцены с участием Великого Инквизитора открывают и закрывают каждое действие³. (Картина № 16, названная «Великий Инквизитор», пропорционально делит оперу, состоящую из 25 номеров, в чем видится реализация принципа «золотого сечения».) Это свидетельствует об их формообразующей роли и функции так называемых «несущих конструкций» оперной композиции (см.: табл.).

² Ряд сочинений стал музыкальным материалом диссертации И. А. Богомоловой [8].

³ Имеется в виду первая редакция оперы.

Таблица. Схема сцен оперы А. Смелкова и Ю. Дмитрина «Братья Карамазовы» на основе текста главы «Великий Инквизитор»

	I действие		II действие	
	№ 1 Начало легенды (прелюдия)	№ 13 Хвалите Господа нашего	№ 16 Великий Инквизитор	№ 25 Пришедший (постлюдия)
Сценическое действие	Кроваво-красные всполохи. Становится различимой площадь средневекового города. В глубине сцены постепенно вырисовывается гигантский костер, на котором сжигают человека. По сцене движется Великий Инквизитор – старик, в грубой монашеской рясе. За ним – его стража	Площадь средневекового испанского города. Затухают всполохи костра аутодафэ... К собору движется похоронная процессия. Поодаль высвечивается другая группа. Великий Инквизитор – старик в грубой монашеской рясе. За ним – его стража. Возникает Пришедший, который оживляет умершую девочку. Хвала народа. По приказу В. И. Пришедшего уводят. Народ хвалит Господа и преклоняется перед В. И.	Монолог Великого Инквизитора в тюрьме, куда брошен Пришедший	Сцена суда над Митей, где присутствуют все основные действующие лица, за исключением Федора Павловича, Смердякова и Черта. Митю осуждают за несовершенно убийство. Он идет в каторгу «за дитё». В. И. отпускает Пришедшего
Основной тематизм	• Тема Инквизитора. • Детский хор: «Вечер тихий...» • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве» • Аллюзии на тему радости	• Детский хор: «Ave Regina coelorum», в оркестр вводится орган • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве» • Реплики Мити: «Не повинен» • Тема инквизитора	• Детский хор «Вечер тихий...» • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве»	• Голос Алеши: «Сумрак надмирный» (из № 21). • Голос Грушеньки: «Увези меня» (из № 18). • Мужской хор: «Виновен!» • Реплика В. И.: «Завтра сожгу тебя» • Детский хор: «Вечер тихий...»

Отметим, что два плана не просто сосуществуют или развиваются параллельно, но активно взаимодействуют. Сценическое появление Инквизитора, как видно на Схеме, неизменно сопровождается двумя лейткомплексами: темой детского хора, символизирующего идею Мити «За дитё пойду!», и темой суда над Митей за несовершенное убийство, исполняемой мужским хором.

В финале Инквизитор и Пришедший⁴ присутствуют на судебном заседании, где рассматривается дело старшего из братьев Карамазовых. В финале сцены звучит страшный приговор в отношении Христа: «Завтра сожгу тебя». Однако, как и в романе, намерения яростного поборника веры обезоруживает поцелуй пленника, после чего он получает свободу, а Инквизитор замирает в попытке осознать произошедшее.

О значимости литературной главы для создателей оперы свидетельствует авторское жанровое обозначение – «Опера-мистерия». В музыкальных «Братьях Карамазовых» присутствуют все признаки этого жанра:

1. Сохранены библейские сюжеты об исцелении больных, воскрешении мертвых, взятии Христа под стражу, разговоре с Пилатом; размышления о трех искушениях.
2. Структура драматического действия отличается многослойностью, а два плана действия, отмеченные ранее, являются показателем симультанной организации сюжета и полицентричности действия, происходящего одновременно в разных «местах» и в разное время.
3. Каждый персонаж оперы тщательно проработан.
4. В произведении есть комические сценки и персонажи.
5. В картине № 23 («Ты – сам я, только с другой рожей») появляется Черт.

Напомним, что мистерия как жанр средневекового театра бытовала в Европе в XIV – XVI веках, но особенно была популярна и дольше всех сохранилась в Испании, где была запрещена указом Карла III лишь в 1756 году. Именно там, в «Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции» [7, с. 226] происходит действие поэмы Ивана Карамазова. Самой старой литургической драмой – предшественницей мистерии, – написанной на испанском языке, является кодекс XII века, найденный в библиотеке собора Толедо, – *Auto de los Reyes Magos*, принадлежащий к рождественскому циклу. По-видимому, этим обусловлен выбор композитора, который, следуя указанию либреттиста («...звучит латинский текст молитвы»), вводит в оркестровую партию орган, а для детского хора выбирает текст антифона «*Ave Regina coelorum*».

⁴ Так в опере называют безымянного персонажа поэмы Ивана Федоровича.



Илл. А. Смелков «Братья Карамазовы». I д. № 13 «Хвалите Господа нашего»

Это песнопение в католической традиции исполняется от окончания рождественского цикла до Великой среды. Однако в опере узревший Христа и воспевающий Богородицу народ молча взирает на арест Спасителя и подчиняется воле Инквизитора, призывающего хвалить Господа. Авторы оперы буквально следуют за литературным первоисточником, воплощая следующий фрагмент романа: «И вот, такова его сила и до того уже приучен, покорен и трепетно послушен ему народ, что толпа немедленно раздвигается пред стражами, и те, среди гробового молчания, вдруг наступившего, налагают на него руки и уводят его. Толпа моментально, вся как один человек, склоняется головами до земли пред старцем инквизитором, тот молча благословляет народ и проходит мимо» [7, с. 227].

Укажем на еще одну важную музыкальную деталь. При первом появлении Инквизитора в оркестровой партии обозначаются аллюзии на бетховенскую «тему радости». Причиной и обоснованности данного выбора посвящена отдельная статья [10]. В контексте данного повествования отметим, что аллюзии и прямые цитаты из Девятой симфонии Бетховена имеют сквозное развитие и сопровождают как картины с участием испанского экзекутора, так и сценическое появление Дмитрия Карамазова, «обвинительную речь» Федора Павловича в скиту старца Зосимы, а также высказывания Черта – двойника и кошмара Ивана, развенчивающего его идею о мире, построенном «евклидовым умом». Таким образом, антиутопия получает еще и музыкальное воплощение посредством интертекстуальных связей, возникающих между оперой А. Смелкова и последним симфоническим творением венского классика.

Обратимся к другому произведению, вдохновленному романом Достоевского. Это балет Бориса Эйфмана, который, как и опера Смелкова, существует в двух редакциях. Причем, в отличие от оперного воплощения романа, балетная интерпретация от первой (1995 года) до второй (2013 года) версии претерпела изменения, о чем заинтересованный читатель может узнать

подробнее в материалах [11;12]. В статье будет рассматриваться второй вариант балета под названием «По ту сторону греха», который обращен к религиозно-философской и нравственной проблематике романа и представляет собой «эмоционально и интеллектуально насыщенную балетную психодраму» [13].

Как признается балетмейстер, «Достоевский – писатель, с которым еще в молодости у меня установилась особая, очень тесная духовная связь. Произведения Федора Михайловича – бесценный клад мудрости, причем мудрости надвременной, вселенской» [14]. Не случайно уже три романа Достоевского обрели воплощение в хореографии Эйфмана⁵.

Интересно замечание Б. О. Сметаниной о том, что «талант Б. Эйфмана можно сравнить с даром Ф. Достоевского в мастерстве создания тонкого психологического образа. Хореографу удастся только средствами пластической хореографии открыть зрителю невидимые для человеческого глаза переживания, такие как муки совести и метания подсознания, художественными средствами выразить происходящее в помутившемся сознании его героев. И если Ф. Достоевский при помощи литературного описания рисует зримый образ, и мы можем слышать и понимать мысли его героев, то Б. Эйфман создает образы так, что даже чувства героев становятся “слышны”» [15, с. 20].

В балете «По ту сторону греха» антиутопическая идея главы «Великий инквизитор» связана с ее автором, «титаническим богоборцем» (Н. Лосский) Иваном Карамазовым. Именно средний из братьев мучится вопросами веры и неверия, пытается найти выход и освобождение от тяжелого наследия «карамазовщины»⁶, познать пределы допустимого и дозволенного человеку, уверовать в то, что есть Господь и, следовательно, душа бессмертна. Однако, как замечает в романе старец Зосима, «в вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...» [7, с. 65].

Озвученный диктором в I действии балета тезис «Если Бога нет, все дозволено», разрастается в грандиозную сцену «Великий инквизитор», открывающую II действие. Иван и Алеша уподобляются инквизитору и Христу, воплощая характерную для поэтики Достоевского идею двойничества. При этом «Иван в этом споре – идеолог утопии будущего тоталитарного общества, мнит себя сверхчеловеком, которому позволено владеть человеческим сознанием и свободой. Он апеллирует к одной лишь животной природе человека, желая обратить людей в послушное стадо рабов, человеческую биомассу, послушную его воле» [16, с. 39]. Вместе с тем в подобном решении образов братьев в данной сцене видится буквальное следование

⁵ «Идиот» (1980), «Братья Карамазовы» (2008, 2013) и «Преступление и наказание» (2024).

⁶ Напомним фразу из описания характера Ивана: «Отец у них какой-то такой, о котором даже и говорить стыдно» [7, с. 15]. В разговоре с Алешей Иван говорит о «силе низости карамазовской», которая «все выдержит» [7, с. 240].

первоисточнику. Напомним, что в завершение встречи братьев, во время которой Иван представил свою «поэмку», «Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы.

«Литературное воровство! – вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, – это ты украл из моей поэмы!» [7, с. 240].

Яркая лексика, используемая Эйфманом, передает картину бездушного общества, подчинившегося инквизитору, который «одним своим жестом превращает людей в покорное стадо» [17, с. 75], изображает серую (в буквальном смысле, ибо танцовщики одеты в серые комбинезоны) толпу, повторяющую механистические движения, – своего рода человеческую биомассу, «копашающуюся» вокруг своего «пастыря» и отрекающуюся от Христа. «Механический танец людей-роботов, людей-машин, одетых в полутюремные робы, создает зловещую картину “всеобщего принудительного счастья”, пророчески предсказанную Достоевским и отраженную затем в романах-антиутопиях Орвелла, Хаксли, Замятина» [12, с. 15].

Из комплекса средств выразительности, используемого балетмейстером для воплощения пугающей в своей фантазмагоричности и реалистичности картине, обратим внимание на звуковой выбор. Во-первых, Эйфман вводит текст романа Достоевского: одновременно с музыкальным сопровождением записанный на аудио голос озвучивает цитаты из главы «Великий инквизитор». Во-вторых, единственный раз балетмейстер обращается к произведению западноевропейского композитора, выбирая для этой сцены увертюру к опере Р. Вагнера «Тангейзер»⁷.

Благодаря воспоминаниям А. Г. Достоевской известно, что «произведений Рихарда Вагнера Федор Михайлович совсем не любил» [18, с. 205]. Эта цитата приводится во всех работах, обращающихся к вопросу «Достоевский – Рихард Вагнер». Однако уже в фундаментальном труде А. А. Гозенпуда [19] указываются как различия, так и общность во взглядах русского писателя и немецкого композитора.

Одним из последних обращений к данной теме можно считать доклад А. Б. Криницына на традиционных чтениях в Старой Руссе в 2018 году [20]. Затрагивая данный вопрос, Е. Э. Комарова отмечает: «Притче о Великом инквизиторе, заявлениям Ивана о том, что “Бога нет и все позволено”», идее тоталитаризма и подавлению личности отвечает Р. Вагнер с его “арийским шлейфом” оперных образов сверхчеловека» [11, с. 282–283]. Выскажем мнение, что это далеко не единственная причина, и приведем ряд доводов.

Прежде всего, пересечения обнаруживаются на уровне «композитор – персонаж». Рихард Вагнер был великолепным публицистом, обладателем прекрасного слова, значительно влиявшим на современников и проложившим путь его оперной реформе. Первая музыкально-критическая статья Вагнера,

⁷ Полный перечень произведений, составивших музыкальную основу балета Б. Эйфмана, указан в: [8, с. 17].

опубликованная в лейпцигском журнале в 1834 году, на два года «опередила» его дебют с постановкой оперы «Запрет любви». Автор поэмы о Великом инквизиторе также обладал литературно-критическим талантом, о чем свидетельствуют следующие строки романа: «Познакомившись с редакциями, Иван Федорович все время потом не разрывал связей с ними и в последние свои годы в университете стал печатать весьма талантливые разборы книг на разные специальные темы, так что даже стал в литературных кружках известен» [7, с. 15–16].

Очевидны сходства на уровне сюжетов. Действие поэмы «Великий инквизитор» разворачивается, как уже отмечалось, в XVI веке, а исторический Тангейзер, живший в XIII веке, именно к началу XVI в. становится героем народной песни, варианты которой легли в основу либретто оперы Вагнера. При этом и безымянный герой поэмы Ивана Федоровича, и легендарный певец-миннезингер гонимы римской церковью, представленной в обоих случаях в негативном ключе. Тангейзер, как и Иван, мучим страстями, вопросами веры и неверия. Две темы из начального раздела увертюры символизируют две противоположные образные сферы: тема пилигримов олицетворяет непреклонность и торжество сурового закона, воплощенные в балете в образе инквизитора; лирическая вторая – душевные метания Тангейзера, тема которого соответствует образу страдающего за народ Христа.

Наконец, вспомним, что Вагнер – создатель «музыкального произведения будущего» – считал свои творения способными управлять человечеством (пусть и в масштабах зрительного зала в Байройте). В этом случае, что есть его тетралогия, как не один из примеров гениальной музыкальной утопии – подобной «Волшебной флейте» Моцарта и Девятой симфонии Бетховена? Не случайно автор одной из лучших монографий о Вагнере отмечает: «С молодых ногтей Вагнер встречал во всевозможные утопические проекты: здесь и организация начинающим композитором своего бенефиса с участием всегерманской оперной “звезды” Шрёдер-Девриент, поездка в Париж с целью устроить постановку “Риенци” ни много ни мало в “Гранд опера”, попытка передать патент на премьеру своих опер бразильскому императору; план основания в Париже Wagner-theatre в 1859 году (то есть за два года до своей оперной премьеры в этом городе), наконец замысел тетралогии – четырех опер на единый сюжет и с единым музыкальным материалом» [21, с. 177–178].

Назовем еще один важный фактор, на который указывает В. Б. Катаев. Опираясь на изложение Д. Галеви, литературовед отмечает, что «в трактате по социальной метафизике» содержатся положения, напоминающие «рассуждения Великого инквизитора из романа Достоевского “Братья Карамазовы”» [22]. Исследователь имеет в виду статью «Государство и религия», написанную Вагнером по просьбе Людовика II и опубликованную в 1873 году. Главной целью публикации, безусловно, было воспевание баварского правителя. Однако ряд высказываний Вагнера созвучен темам,

поднятым в последнем романе русского писателя. Например, признается большая роль Государства, в котором «потребность выражается как потребность человеческой воли в установлении некоторого работоспособного соглашения среди мириад слепо хватающих индивидуумов, на которые она разделена» [23, перевод наш. – С. В.]. Это высказывание представляется созвучным утверждению Великого инквизитора, что «ищет человек преклониться пред тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение. Ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, пред чем мне или другому преклониться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонились пред ним, и чтобы непременно *все вместе*» [7, с. 231, курсив Достоевского].

Не менее интересны и размышления Вагнера о церкви: «После того, как Церковь в своем рвении ухватила за оружие государственной юрисдикции, превратившись, таким образом, в политическую власть, противоречие, в которое она тем самым впадала сама с собой – поскольку религиозная догма, несомненно, не давала законных прав на такую власть, – должно было стать действительно законным оружием в руках ее противников; и, какую бы видимость еще можно было с трудом поддерживать, сегодня мы видим, что она низведена до государственного института, используемого для целей государственной машины; с помощью чего она может доказать свое использование действительно, но больше не ее божественность» [23]. В этой связи уместна аналогия с Иваном Карамазовым, который опубликовал «одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и в замечательной неожиданности заключения. А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов, некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» [7, с. 16]. Следовательно, поэма «Великий инквизитор» возникла как продолжение размышлений Ивана Федоровича над мучившими его вопросами, как изложение богоборческих идей и стремление обосновать тезис «все дозволено». Герой его сочинения забыл истинную суть христианства, которая заключается в том, что «любой – наш враг, больной и убогий, злодей, убийца, предатель, вор – все они выше по своей ценности, чем отвлеченная идея блага, справедливости, уставов и законов» [23, с. 9]. Наверное, это стало одной из причин, по которой идеальный мир, описываемый Великим инквизитором, обнаруживает деспотичность и дистопичность.

Проведенный анализ показал, что авторы оперного и хореографического произведений различными средствами выразили основные идеи главы «Великий инквизитор» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Общность двух музыкальных прочтений просматривается в финалах рассмотренных произведений. В либретто Димитрина Инквизитор, несмотря на угрозу, отпускает Пришедшего; в балете Эйфмана Алеша-Христос уходит по лестнице вверх, одиноко неся свой крест, взирая на бессмысленно и ненадолго взбунтовавшуюся толпу. Антиутопия выражается и музыкальными средствами. В опере дистопический мотив обретает воплощение благодаря цитированию различных тематических фрагментов финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Обращение балетмейстера к увертюре из оперы Р. Вагнера «Тангейзер» позволяет провести параллели художественного и публицистического характера, раскрывающие глубину образно-смысловых параллелей.

Время показало, что заложенные в романе Достоевского и ставшие прообразом антиутопии дистопические идеи не теряют актуальности, волнуют умы современных художников и служат гениальным предостережением человечеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сухих О. С. Идея Великого инквизитора и личность в «Легенде о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 3 (1), с. 371–375.
2. Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1996. 702 с.
3. Фокин П. Е. Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 190–200.
4. Сарнов Б. М. Сталин и писатели. Книга третья. Эксмо, 2009. 320 с.
5. Марков А. В., Штайн О. А. Культурные модели в пьесе «Блоха» Евгения Замятина: карнавализация и пантомима // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 80–87.
6. Чуковский К. И. Дневник 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. 167 с.
7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 514 с.
8. Богомолова И. А. «Великий инквизитор» Ф. М. Достоевского и музыкальное искусство 1940-х – 2000-х гг. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург. 2017. 21 с.
9. Богомолова И. А. «Великий инквизитор» Блахера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5(59): в 3-х ч. Ч. 1. С. 12–15.

10. Войткевич С. Г. Обнимутся ли миллионы? (о рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 97–106.
11. Комарова Е. Э. Музыкально-хореографические интерпретации одного романа Достоевского // Достоевский в смене эпох и поколений: материалы II Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. 11-14 ноября 2021 г. Омск: ОмГУ, 2021. С. 280–284.
12. Боборыкина Т. А. В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 5–18.
13. Тарасова О. И., Холондович М. А. Хореографическая интерпретация симфонической поэмы «Остров мертвых» С. В. Рахманинова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5. С. 136–145.
14. Лауреат Эрмитажной премии Эйфман представит премьеру «Преступления и наказания». URL: <https://rg.ru/2024/09/11/reg-szfo/moral-balet-takova.html> (дата обращения: 13.10.2024).
15. Сметанина Б. О. Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана (последняя треть XX – начало XXI веков). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Санкт-Петербург. 2008. 27 с.
16. Колесникова Л. Н. Достоевский на балетной сцене (О балете Б. Эйфмана «По ту сторону греха»). Рецензия // Культурное пространство Русского мира. 2021. Т. 5. № 3. С. 37–39.
17. Кулагина В. И. Романы без слов. Достоевский на Петербургской балетной сцене. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 192 с.
18. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: БОСЛЕН, 2015. 768 с.
19. Гозентуд А. А. Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 176 с.
20. Васичек В., Криницин А. Б. Достоевский и Вагнер: философские и религиозные созвучия. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/137481769/> (дата обращения: 07.11.2024).
21. Раку М. Г. Вагнер. Путеводитель. М.: Классика-XXI, 2007. 320 с.
22. Катаев В. Б. Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники. URL: <http://chegov.lit-info.ru/chegov/kritika/kataev-chegov-plyus/rihard-vagner-i-russkie-pisateli.htm> (дата обращения: 08.12.2024).
23. Richard Wagner. On state and religion. Translated by William Ashton Ellis // Proofed and formatted by JP MOURLON, Paris, France. URL: <https://www.rulit.me/books/on-state-and-religion-read-225621-8.html> (дата обращения: 08.12.2024).
24. Митасова С. А. Редкий иконографический сюжет современной православной иконописи «Друг друга тяготы носите» в контексте национального культурного концепта «Несение Креста» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 1. С. 5–12.

REFERENCES

1. *Sukhikh O. S.* Ideya Velikogo inkvizitora i lichnost' v «Legende o velikom inkvizitore» F. M. Dostoevskogo // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. 2012. № 3 (1), p. 371–375.
2. *Rozanov V. V.* Sobranie sochinenij. Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Lit. ocherki. O pisatel'stve i pisatelyakh. M.: Respublika, 1996. 702 p.
3. *Fokin P. E.* Poema «Velikij Inkvizitor» i futurologiya Dostoevskogo // *Dostoevskij: Materialy i issledovaniya*. SPb.: Dmitrij Bulanin, 1996. T. 12. P. 190–200.
4. *Sarnov B. M.* Stalin i pisateli. Kniga tret'ya. Ehksmo, 2009. 320 p.
5. *Markov A. V., Shtajn O. A.* Kul'turnye modeli v p'ese «Blokha» Evgeniya Zamyatina: karnavalizatsiya i pantomima // *Ehlektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo «ARTE»*. 2024. № 3. P. 80–87.
6. *Chukovskij K. I.* Dnevnik 1901–1929. M.: Sovetskij pisatel', 1991. 167 p.
7. *Dostoevskij F. M.* Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. L.: Nauka, 1976. T. 14. 514 p.
8. *Bogomolova I. A.* «Velikij Inkvizitor» F. M. Dostoevskogo i muzykal'noe iskusstvo 1940-kh – 2000-kh gg. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg. 2017. 21 p.
9. *Bogomolova I. A.* «Velikij Inkvizitor» Blakhera // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov: Gramota, 2016. № 5(59): v 3-kh ch. Ch. 1. P. 12–15.
10. *Vojtkovich S. G.* Obnimutsya li milliony? (o recepcii betkhovenskoj «temy radosti» v opere A. Smelkova «Brat'ya Karamazovy») // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2014. № 27. P. 97–106.
11. *Komarova E. E.* Muzykal'no-khoreograficheskie interpretacii odnogo romana Dostoevskogo // *Dostoevskij v smene ehpokh i pokolenij: materialy II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 200-letiyu so dnya rozhdeniya F. M. Dostoevskogo*. 11-14 noyabrya 2021 g. Omsk: OGPU, 2021. P. 280–284.
12. *Boborykina T. A.* V poiske vizual'noj metafory: Dostoevskij na yazyke baleta i kino // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. 2019. № 34. P. 5–18.
13. *Tarasova O. I., Kholondovich M. A.* Khoreograficheskaya interpretatsiya simfonicheskoy poemy «Ostrov mertvykh» S. V. Rakhmaninova // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2020. № 5. P. 136–145.
14. Laureat Ehrmitazhnoj premii Ehjfmman predstavil prem'eru «Prestupleniya i nakazaniya». URL: <https://rg.ru/2024/09/11/reg-szfo/moral-baleta-takova.html> (data obrashcheniya: 13.10.2024).
15. *Smetanina B. O.* Scenicheskaya interpretatsiya literaturnykh proizvedenij v tvorchestve B. Ehjfmmana (poslednyaya tret' XX – nachalo XXI vekov). Avtoref. Diss. ... kand. iskusstvoved. Sankt-Peterburg. 2008. 27 p.
16. *Kolesnikova L. N.* Dostoevskij na baletnoj scene (O balete B. Ehjfmmana «Po tu storonu grekha»). Recenziya // *Kul'turnoe prostranstvo Russkogo mira*. 2021. T. 5. № 3. P. 37–39.
17. *Kulagina V. I.* Romany bez slov. Dostoevskij na Peterburgskoj baletnoj scene. SPb.: Baltijskie sezony, 2011. p.

18. *Dostoevskaya A. G. Vospominaniya*. M.: BOSLEN, 2015. 768 p.
19. *Gozenpud A. A. Dostoevskij i muzyka*. L.: Muzyka, 1971. 176 p.
20. *Vasichok V., Krinicyan A. B. Dostoevskij i Vagner: filosofskie i religioznye sozvuchiya*. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/137481769/> (data obrashcheniya: 07.11.2024).
21. *Raku M. G. Vagner. Putevoditel'*. M.: Klassika-XXI, 2007. 320 p.
22. *Kataev V. B. Chekhov plyus...: predshestvenniki, sovremenniki, preemniki*. URL: <http://chehov.lit-info.ru/chehov/kritika/kataev-chehov-plyus/rihard-vagner-i-russkie-pisateli.htm> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
23. *Richard Wagner. On state and religion*. Translated by William Ashton Ellis // Proofed and formatted by JP MOURLON, Paris, France. URL: <https://www.rulit.me/books/on-state-and-religion-read-225621-8.html> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
24. *Mitasova S. A. Redkij ikonograficheskij syuzhet sovremennoj pravoslavnoj ikonopisi «Drug druga tyagoty nosite» v kontekste nacional'nogo kul'turnogo koncepta «Nesenie Kresta» // Ehlektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo «ARTE». 2021. № 1. P. 5–12.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войткевич С. Г. – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки; art-vice-rector@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voitkevich S. G. – Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof., Vice-Rector for Creative Activities; Prof. of the Music History Dept.; art-vice-rector@yandex.

УДК 792.7+7.097

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ РОССИИ XXI ВЕКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО АРТИСТА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ

*Кабирзянов Р. Р.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Телевизионные вокальные конкурсы начала XXI века рассматриваются как форма экранной эстрады и важный канал становления современного исполнителя. Анализируются особенности телевизионного формата: конкурсная структура, роль наставников, визуальная подача, влияние продюсирования. Отмечается интеграция актерских и хореографических элементов в вокальный номер, то, что конкурсы формируют новые требования к артисту и стандарты восприятия массовой эстрадной музыки. Отдельно обозначены художественные и вкусовые риски, возникающие при подмене содержательной основы зрелищной формой.

Ключевые слова: телевизионная эстрада, вокальный конкурс, массовая культура, экранный жанр, сценическое мастерство, телепроект, поп-музыка, визуальность, эстрадный исполнитель.

TELEVISION POP VOCAL CONTESTS IN THE 21st CENTURY RUSSIA AS MEANS OF SHAPING MODERN POP MUSIC PERFORMER

*Kabirzyanov R. R.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

Television vocal competitions of the early 21st century are viewed as a form of television pop performance and an important channel for the development of the modern performer. The study analyzes the specific features of the television format: the structure of the competition, the role of mentors, visual presentation, and the influence of production. Particular attention is given to the integration of acting and choreography elements into the vocal performance, and to how these contests shape new requirements for performers and new standards for the perception of mainstream pop music. The paper also highlights the artistic and aesthetic risks involved when substantive content is replaced by spectacle.

Keywords: television pop performance, vocal contest, mass culture, screen genre, stagecraft, television project, pop music, visibility, pop performer.

В современную эпоху все более отчетливо ощущается поляризация музыкального искусства. Есть две большие сферы, два больших пласта: с одной стороны – музыка серьезная, классическая, академическая, филармоническая, а с другой стороны – музыка легкая, развлекательная, эстрадная, популярная. Восприятие серьезной классической музыки требует определенной подготовки, образования, воспитания, «работы души». Сегодня в преобладающем тренде массовой культуры – эстрадная музыка. По популярности среди телезрителей эстрадная музыка всегда опережала большинство других искусств, известность звезд эстрады значительно шире. Ныне музыкальная эстрада сопровождает человека почти всюду – дома, на работе, в транспорте, на отдыхе. В сборнике статей «Эстрада. Что? Где? Зачем?» Г. Гловинский выделяет два музыкальных эстрадных типа произведений: первый – духовно-возвышающий, второй – повседневно-рекреативный [1, с. 88].

Музыкальная эстрада занимает сегодня одно из ведущих мест в массовой культуре. Пропагандируемая практически всеми современными средствами массовой информации, музыкальная эстрада пользуется широкой популярностью у аудитории. Плей-лист в телефоне граждан нашей страны преимущественно состоит из «легкой» музыки, радиостанции выбирают в свое вещание популярную эстрадную музыку. Однако вместе с ростом популярности эстрадной музыки усилились процессы утраты содержательной основы произведений, что свидетельствует о серьезных изменениях в ценностной структуре массовой культуры XXI века.

Игнорировать влияние, которое оказывает музыкальная эстрада на вкусы широкой публики, ее предпочтения, эстетические критерии и ориентиры, потребности и т. д., сегодня практически невозможно. Массовое музыкальное искусство в XXI веке выступает своего рода зеркалом культуры нашего времени [2, с. 94].

Появление эстрадного певца на телевизионном экране изначально не было его простым приближением. Примат изображения над звуком, вычлененность рамкой кадра из сценического окружения приводило к тому, что главным объектом внимания становится личность исполнителя, подобно тому, как это происходит по отношению к выступающему на экране в передачах публицистики, поэзии, театра. Отсюда особая ответственность исполнителя. Пристальный взгляд телекамеры дает возможность безошибочно определить и степень музыкальности эстрадного певца, и органичность его пластики [3, с. 203].

Из статьи Г. Троицкой «Эстрадный певец – телекамера – публика» можно извлечь ключевую проблему эстрадных исполнителей середины XX века: замещение в песне главного второстепенным и даже посторонним. Экран, бесспорно, таил в себе возможности для какой-то активной визуализации. В те годы редко выступление эстрадного певца в студии становилось «внутренним монологом». Чаще артист, выступая один, без публики, держался так, будто выступает с эстрады перед многочисленным зрителем. И получалось пение «в никуда».

Возникало ощущение неправды, и между телезрителем и певцом появлялась невидимая, но непроницаемая преграда. Когда в студии певец имитирует выступление перед большой аудиторией, то телезрителю не просто кажется, что артист обращается куда-то в дальнее пространство за ним, а что певец предстает отчужденным, в некоем вакууме. С целью избежать этого вакуума на экране стала появляться публика, что было специфически телевизионным явлением, которое вскоре обнаружило свое драматургическое значение. В период XX века стало очевидно, что экранная подача исполнения неизбежно приводит к подмене содержания эффектными визуальными средствами, что в долгосрочной перспективе создало серьезные вызовы для сохранения художественной целостности эстрадного искусства.

Реакция публики – это часть процесса исполнения, что ставит перед режиссером телевидения задачу целенаправленного показа взаимоотношений певца и зрителя, – процесса сложного, живого и динамичного [3, с. 207–208].

В 1970-е годы достижения технического прогресса позволили добавить телевизионной (визуальной и звуковой) эффектности в искусство эстрадного певца. Появилась потребность в актерском мастерстве исполнителя, который мог бы филигранно общаться с публикой в зале на камеру, петь как бы в прямом контакте с залом, находить верную точку в объективе оператора, следить за камерой. Конечно же, это все было во власти телевизионного режиссера: раскрыть весь художественный потенциал эстрадного певца или, напротив, прикрыть и его, и свою пустоту электронной мишурой. В 1950–70-е годы, по мнению Троицкой, именно неумение режиссера было ключевой проблемой в преодолении барьера в виде экрана между зрителем и исполнителем.

Сегодня эстраду называют чаще искусством отдыха. В этом нельзя усмотреть ничего, что могло бы противоречить эмоциональным потребностям массового социума. Эстрада не случайно считается одним из самых сложных жанров зрелищного искусства. И трудность является в органическом слиянии глубокого воспитывающего содержания с легкой, доступной, оригинальной формой. Наряду с осуществлением развлекательных функций, эстрада должна нести в себе воспитательный характер общественной идейности, нравственности, оптимизма, гуманности [4, с. 186]. И сегодня это ключевой вопрос о том, есть ли в современной эстраде необходимый позитивный социально-нравственный контекст?

Музыкальная эстрада все активнее использует принципы синтеза различных видов искусства и технологий. Как отмечает И. Э. Горюнова, современное музыкально-театрализованное зрелище «объединяет художественно-технологические компоненты разного рода. Оно создается организационно-творческой деятельностью группы специалистов, обеспечивающих его концептуальное единство на всех стадиях осуществления. Многие приемы и методы, ранее казавшиеся исключительно кинематографическими, театральными или телевизионными, теперь используются во всех видах аудиовизуального творче-

ского продукта» [5, с. 66]. Эти процессы характерны и для телевизионной музыкальной эстрады, где традиционные формы вокального исполнения сочетаются с использованием цифровых технологий, сложной сценографии, светового дизайна и видеопроекций, предопределяя специфику восприятия современного телевизионного эстрадного номера.

Однако внедрение высокотехнологичных решений далеко не всегда сопровождается сохранением глубинного художественного содержания. Возникает опасность подмены внутренней эмоциональной насыщенности произведений зрелищностью и технической сложностью, как следствие, формирования поверхностного отношения к эстраднему искусству.

Анализ современной телевизионной эстрадной музыки осложняется ее высокой изменчивостью. Новые явления возникают, развиваются и исчезают настолько быстро, что не успевают сформировать устойчивые традиции или получить общественную оценку. Мы наблюдаем их почти в реальном времени как участники процесса, а не как сторонние исследователи.

Особую сложность вызывает оценка массовой музыкальной эстрады, где стили и форматы сменяются значительно быстрее, чем в академической музыкальной культуре. Это создает риск крайних подходов: либо сведение анализа к простому перечислению социальных трендов, либо безоговорочное восхищение всем новым без внимательной оценки художественного качества.

На телевидении в XXI веке также появились интересные изменения в телевизионных музыкальных конкурсах, которые максимально сделали зрителя причастным к вектору развития музыкальных вкусов населения. Первое – это непосредственное участие зрителей в голосовании *здесь и сейчас* с помощью своих гаджетов: через программы отправки СМС и функции SMART TV зрители получают возможность участвовать в выборе победителя в прямом эфире. Эти механизмы усиливают иллюзию сопричастности зрителя к судьбе артиста и позволяют ему почувствовать влияние на медиапроцесс, чем формируют эмоциональную лояльность и вовлеченность аудитории. Второе – это режиссер, которому необходимо создать из вокального номера в две-три минуты целое шоу с использованием трансформации сцены, светодиодных экранов, светового оборудования, костюма. В-третьих, есть артист, который обладает не только вокальными данными, но также в совершенстве владеет хореографическим и актерским мастерством.

Телевидение стало формировать новое восприятие музыкальной поп-музыки. На смену звездам советской и постсоветской эстрады приходит современный артист, владеющий вокалом, хореографией, сценическим мастерством и способный интегрировать выразительные средства различных жанров для привлечения новой аудитории. По мнению И. А. Богданова, «вокальный репертуар можно разделить на две части: репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни; репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним

процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности» [6, с. 142].

Как подчеркивает А. Б. Арютюнова, проблема подготовки эстрадного певца остается крайне актуальной, поскольку в сфере музыкальной эстрады остро ощущается дефицит высококвалифицированных специалистов. Она отмечает необходимость целенаправленного профессионального обучения таких исполнителей-вокалистов, которые способны противостоять низкопробной музыкальной культуре и повышать уровень отечественной эстрадной сцены [2, с. 95].

Подготовка вокального исполнителя превратилась в проблему, которая стала остро ощущаться в связи с отсутствием высококвалифицированных специалистов, остро ощущающих современные тенденции в вокально-эстрадном жанре. Педагоги высших учебных заведений не всегда переключаются с методики, репертуара, манеры, вкусовых пристрастий советского периода, что приводит к забвению важной заповеди для любого эстрадного жанра – «здесь и сейчас».

Анализируя условия и границы, которые обозначает телевидение для музыкальных жанров, авторов текста, аранжировщиков и самих исполнителей, можно сделать вывод: их основная задача – попасть в медийный тренд и удержать внимание аудитории. Современное телевидение трансформировало формы подачи музыкально-развлекательного контента, сумев при этом сохранить и удержать значительную часть аудитории у экранов. Это доказывает целый ряд исследований. К примеру, по данным Газпром-Медиа Холдинг (ГПМ Реклама), ИТ-компании Getads, Ассоциации развития интерактивной рекламы (АРИР), телевидение актуально среди российской аудитории всех возрастов, так как 81% зрителей продолжают смотреть телевизионный контент, но в онлайн-формате [7]. Данные Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ) показали, что с разной периодичностью программы по телевизору или через Интернет смотрят 82% опрошенных россиян, при этом максимум просмотров ТВ-программ в 2022 году составил 79%, а в 2023 – 75%. На молодежь, которая смотрит развлекательный контент, приходится от 40% до 48% просмотров [8]. В 2024 году, по данным исполнительного директора компании по исследованию рынка медиатехнологий Mediascope, озвученным на форуме CSTB.PRO.MEDIA 2024, россияне в возрасте от 18 до 54 лет предпочитали другим возможным именно развлекательные и музыкальные ТВ-программы. В числе популярных ТВ-программ были названы музыкальные проекты «Привет, Андрей!», «Песни от всей души», «Синяя птица», «Ну-ка, все вместе!», а в топ 5 развлекательных трансляций 2024 года вошли «Голубой огонек на Шаболовке», «Песни от всей души» на «России 1» и «Новогодняя ночь на Первом. 10 лет спустя» на «Первом канале» [9]. Также с декабря 2020 по декабрь 2024 среди зрителей в возрасте от 18 до 44 лет показатели обращений к программе телеканала «МУЗ-ТВ» выросли на 28% [10].

Стоит отдельно отметить, что сравнение рейтингов музыкальных передач советской эпохи и современных телепроектов некорректно по объективным при-

чинам. В середине XX века телевизионный ландшафт был ограничен несколькими государственными каналами, что сосредотачивало внимание всей аудитории на ограниченном числе программ. В современной медийной среде, напротив, наблюдается огромное разнообразие каналов и платформ, включая цифровые и стриминговые сервисы. Это ведет к фрагментации аудитории: при том, что общее число зрителей остается высоким, их внимание распределяется по различным форматам и нишевому контенту, соответствующему индивидуальным интересам.

Данные исследования позволяют утверждать, что телевидение остается надежным инструментом формирования вкусов и культурных предпочтений, однако формат подачи и акценты значительно изменились. Рождение новых телевизионных форм вещания обосновано сменой идейных ориентиров, подражанием зарубежным форматам, а также особенностями взаимодействия с телевизионной аудиторией.

В начале XXI века продюсеры предприняли попытки самостоятельно подготовить исполнителей-вокалистов, которые смогли бы противостоять несовременной, а порой и низкопробной музыкальной культуре, и повысить уровень современной музыкальной эстрады. «Круто ты попал на TV» – одна из самых популярных строк из заставки реалити-шоу «Фабрика звезд», которая вышла на Первом канале в 2002 году. 16 молодых исполнителей были размещены в одном здании, где они ежедневно посещали занятия по хореографии, вокалу, актерскому мастерству, фитнесу, психологии, истории, режиссуре, сценической речи. Для участников проекта регулярно проводились мастер-классы от звезд российского и мирового шоу-бизнеса. Еженедельно экспертное жюри выбирало трех претендентов на выбывание из телепроекта, а во время отчетного концерта телезритель мог с помощью СМС-голосования «спасти» одного из участников. Телепроект успешно просуществовал 7 сезонов и к 2025 году подарил нам не один десяток профессиональных исполнителей, которые сегодня являются ведущими артистами поп-культуры.

Известный деятель российского шоу-бизнеса Александр Шульгин в 2003 году в журнале «Огонек» дал следующую оценку произошедшему: «Понимаете, появление телефабрик – это не случайность на обочине шоу-процесса, а самая что ни на есть закономерность. «Фабрика звезд» – это генеральная линия развития нынешней мировой музыкальной индустрии. Телеконкурсы возобновляют практику выявления звезд национального масштаба, что, в связи с исчезновением Всесоюзных и Всероссийских конкурсов артистов эстрады, превратилось в проблему. Телезритель независимо от места жительства, голосуя за «Фабрику», сам выбирает себе звезду, причем на этапе ее становления. Телезритель становится искренне вовлеченным в этот процесс... Это еще и новый медийный инструмент, который приучает человека делать выбор, учит выражать и отстаивать свои вкусы. Эта способность – очень важная составляющая любого демократического общества» [11, с. 27]. Хочется согласиться с мнением Шульгина,

что сегодня на телевидении в музыкальной индустрии мы видим то, что хочет видеть массовый зритель.

Вслед за «Фабрикой звезд» на телевидении стали появляться схожие программы на всех других российских телеканалах – проекты «Народный артист», «Песни на ТНТ», «Х-фактор», «Стань звездой», «Ну-ка, все вместе!» и др. Сегодня продюсерами создается большое количество телепередач, где известных артистов погружают в формат, в котором предстоит сначала приобрести новые навыки, а затем продемонстрировать телезрителям мастерское владение ими в различных жанрах. Например, в «Цирке со звездами» певцы и певицы Сергей Лазарев, Анита Цой, Денис Клявер, Наталья Подольская и другие попробовали себя в цирковом искусстве. В программе «Ледниковый период» впервые встали на лед финалисты «Фабрики» Виктория Дайнеко и Александра Савельева. Появились и российские версии испанского шоу перевоплощений «Tucamesuena» (с исп. – «Твое лицо мне знакомо») – «Один в один» и «Точь-в-точь», в которых популярные артисты примеряют образы своих коллег по цеху, стараясь воплотить их на сцене максимально близко к оригиналу.

Телепроект «Голос» стал популярным аналогом передач зарубежного телевидения и кузницей новых артистов во втором десятилетии XXI века. Основным критерием избранности для членов жюри является голос участника, а не его внешние визуальные средства выразительности. Участнику проекта предлагается исполнить популярную песню; зачастую используется популярный в современной музыке прием отхода от норм догматического исполнения, где исполнитель берется дополнить произведение, адаптируя его мелодику, иногда добавляя совершенно новые элементы [12, с. 6]. Так возникает некое «вторичное» воспроизведение песни в новом прочтении. Данные кавер-версии дают новую жизнь старой песне, а умение иначе прочесть композицию выделяет артиста и формирует его уникальный стиль, который и привлекает членов жюри и телезрителя. Яркий пример такого подхода – выступление Рушаны Валеевой в седьмом сезоне «Голоса» с кавер-версией хита Ольги Бузовой «Мало половин». Песня, которая в оригинале воспринималась, скорее, как продукт поп-индустрии, в ее исполнении приобрела глубокую эмоциональную окраску, была переосмыслена и получила новую жизнь. Комментарий Сергея Шнурова по этому поводу: «Не бывает некрасивых песен – бывает мало половин» стал не только ироничной игрой слов, но и признанием в том, что талантливый артист способен раскрыть потенциал даже в, казалось бы, «проходной» композиции [13].

Следует отметить, что современные телевизионные конкурсы зачастую формируют у молодых исполнителей стремление к быстрой, внешне успешной карьере, подменяя глубинное развитие личности артиста следованием конъюнктурным трендам. Это приводит к стандартизации сценических образов и стилистических решений, а также к ослаблению роли индивидуальной художественной интонации в вокально-эстрадном жанре.

Создание Игорем Крутым и Раймондом Паулсом международного конкурса молодых исполнителей «Новая волна» в 2001 году стало, по сути, сознательным сочетанием стилей эстрадной музыки нового времени и возможности подчеркнуть кардинальные перемены в манере исполнения и аранжировок. Все оставалось по-прежнему, как во «Всесоюзном телевизионном конкурсе молодых исполнителей советской эстрадной песни», лишь добавлялась некая «модная изюминка» или какой-либо другой знак современности, но все это происходило на фоне четких атрибутов «вчерашней» музыки. До 2014 года конкурс проводился в Юрмале, а затем он переместился в Сочи, а с 2025 года – в Казань. Но за все время существования «Новой волны» неизменной была наполняемость зрительного зала, мощная эмоциональная реакция публики на выступления артистов. Новый исполнитель получал возможность заявить о себе, используя формат «живого» выступления под непосредственным наблюдением телезрителя.

Также следует подчеркнуть, что современный телевизионный вокальный номер немыслим без участия профессиональной режиссерской команды, которая отвечает за его технологическое и визуальное оформление. В условиях цифровизации именно режиссура обеспечивает интеграцию актуальных технических приемов – световых решений, проекций, видеографики – в художественную концепцию выступления, превращает номер в полноценный аудиовизуальный продукт. В номере Сергея Лазарева, с которым он представлял Россию на международном телевизионном конкурсе «Евровидение-2019» с песней «Scream», были применены «теплые аналоговые приемы», совмещены технологии стоп-моушен-анимации, 2D проекции и декорации. Они позволили получить сказочно-реалистичный мир на сцене в Тель-Авиве и продемонстрировать его многотысячной ТВ-аудитории. Визуальная концепция номера Сергея Лазарева на Евровидении-2019 – пример объединения театральных, проекционных и сценографических решений, когда визуализация становится частью драматургии. Сложную идею авторов воплотил режиссер Фокас Евангелинос. Конечно, этот номер был принят международным зрителем, и исполнитель занял на конкурсе третье место. Сегодня проблема присутствия на телевидении режиссуры 1950-70-х снята, вследствие чего мы можем наблюдать на эстраде абсолютно новый «экранно-эстрадный жанр».

Возвращаясь к проблеме формирования современного артиста музыкальной эстрады, хочется отметить, что телевидение помогает будущему артисту быть в тренде, создавать тренды, готовиться к сегодняшним реалиям, к завтрашней сцене, а не оставаться в эстетических принципах вчерашнего дня. Можно смело заверить, что закончилась эпоха цитаты: «Утром в газете, вечером в куплете». Сегодня актуально высказывание: «Вечером на сцене, через пятнадцать минут уже в Интернете во всех “пабликах”». Будут ли артиста восхвалять, ставить в пример или он станет предметом насмешек, зависит только от его вокальных

данных, актерских способностей, творческих навыков, а также культурного наследия, которое он освоил.

К сожалению, отсутствие регулирования Интернет-пространства влечет за собой распространение контента, ориентированного преимущественно на привлечение внимания, а не на художественную ценность. Исполнители начинают «тянуть» всю эстраду в область малопрстойных анекдотов и гривуазности, считая, что это и есть «легкие жанры». Подобные уклоны одинаково опасны и вредны. Как отметил С. С. Клитин, «с эстрады недопустимо пропагандировать пошлость...» [4, с. 187]. Безусловно, примеры художественно слабых и идейно поверхностных работ встречаются и на отечественном телевидении, однако их доля значительно ниже по сравнению с тем, что свободно циркулирует в Интернете. Подобные явления характерны для всех сфер искусства, и музыкальная эстрада – не исключение.

В современных условиях телевизионные эстрадно-вокальные конкурсы действительно вышли на передовые позиции в деле продвижения исполнителей. Если в эпоху советской эстрады ключевым механизмом становления артиста были гастрольно-концертные маршруты и профессиональные отборы под эгидой государственных культурных структур, то сегодня основным «социальным лифтом» стал телеэкран. Победа в телевизионном проекте – от «Фабрики звезд» до «Голоса» – предоставляет артисту мгновенный доступ к широкой аудитории, зачасую минуя путь профессионального становления.

Вместе с тем нельзя не отметить тревожные тенденции. Влияние телевидения на формирование художественного вкуса аудитории серьезно ослабло. Главными критериями успеха становятся зрелищность, узнаваемость, соответствие медиатрендам, а не глубина художественного образа или смысловая наполненность произведения. Это подтверждают и практики современных шоу, где ставка делается на формат реалити-шоу и технологию, а не на содержание самого номера. Критики все чаще говорят о стандартизации образов и утрате индивидуальности артиста.

Проведенный нами анализ показывает, что телевидение остается влиятельным каналом культурной трансляции, но все менее выполняет воспитательную функцию. Оно фиксирует вкусы, но все реже формирует их. Поэтому задача художественного образования, профессиональной подготовки и продуманной культурной политики становится особенно актуальной. Важно выработать баланс между технической эффектностью и содержательной глубиной, между массовым форматом и художественным критерием. Только в этом случае телевизионные конкурсы смогут не просто фабриковать популярность, но и способствовать реальному развитию профессиональных навыков артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гловинский Г. Л. О некоторых социальных функциях музыки // Эстрада. Что? Где? Зачем? / ред. Е. Д. Уварова. М.: Искусство, 1988. С. 88–103.
2. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 1. С. 94–98.
3. Троицкая Г. Эстрадный певец – телекамера – публика // Телевизионная эстрада / под ред. Ю. Богомолова, Ан. Вартанова. М.: Искусство, 1981. С. 202–218.
4. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л.: Искусство, 1987. 187 с.
5. Горюнова И. Э. Проблемы аудиовизуального синтеза в творческих продуктах мультимедиа (на примере современных массовых зрелищ) // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79)/11. С. 65–73.
6. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. СПб.: Чистый лист, 2009. 239 с.
7. 81% интернет-зрителей предпочитают эфирному ТВ онлайн-телевидение // Редакция ADPASS. URL: <https://adpass.ru/auditoriya-televideniya-v-2024-godu/> (дата обращения: 29.04.2025).
8. 82% россиян смотрят телепрограммы по ТВ или через интернет // SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/telesmotrenie-72769.html> (дата обращения: 29.04.2025).
9. Молодежь смотрит «Экстрасенсов», старшее поколение — «Песни от всей души». Mediascope рассказал о ТВ-вкусах россиян // SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/tv-issledovanie-66364.html> (дата обращения: 29.04.2025).
10. Доля телесмотрения «МУЗ-ТВ» достигла максимума за последние 5 лет // SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/muz-tv-pobil-rekordy-72540.html> (дата обращения: 29.04.2025).
11. Архангельский А. Третья «Фабрика» // Огонек. 2003. № 41 (4820). С. 27.
12. Непойда С. В. О формировании исполнительских умений интерпретировать // Культура: теория и практика. 2016. № 1 (10). С. 6–9.
13. Не бывает некрасивых песен, бывает мало... половин (с). Наставник Шнур и разрыв шаблона на «Голосе» // LiveJournal. URL: <https://anatolyagodkin.livejournal.com/29502.html> (дата обращения: 06.02.2025).

REFERENCES

1. *Glovinskij G. L.* O nekotoryh social'nyh funkcijah muzyki // Estrada. Chto? Gde? Zachem? / red. E. D. Uvarova. M.: Iskuststvo, 1988. S. 88–103.
2. *Arutyunova A. B.* Professional'nye aspekty podgotovki estradnyh ispolnitelej (vokalistov) // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2011. № 1. S. 94–98.

3. *Troickaya G.* Estradnyj pevec – telekamera – publika // *Televizionnaya estrada / pod red. Yu. Bogomolova, An. Vartanova. M.: Iskustvo, 1981. S. 202–218.*
4. *Klitin S. S.* Estrada. Problemy teorii, istorii i metodiki. L.: Iskustvo, 1987. 187 s.
5. *Goryunova I. E.* Problemy audiovizual'nogo sinteza v tvorcheskih produktah mul'timedia (na primere sovremennyh massovyh zrelisch) // *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya «Kul'turologiya. Iskustvovedenie. Muzeologiya». 2011. № 17 (79)/11. S. 65–73.*
6. *Bogdanov I. A., Vinogradskij I. A.* Dramaturgiya estradnogo predstavljeniya. SPb.: Chistyj list, 2009. 239 s.
7. 81% internet-zritelej predpochitayut efirnomu TV onlajn-televidenie // *Redakciya ADPASS. URL: <https://adpass.ru/auditoriya-televideniya-v-2024-godu/> (data obrashcheniya: 29.04.2025).*
8. 82% rossiyan smotryat teleprogrammy po TV ili cherez internet // *SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/telesmotrenie-72769.html> (data obrashcheniya: 29.04.2025).*
9. Molodezh' smotrit «Ekstrasensov», starshee pokolenie — «Pesni ot vsej dushi». Mediascope rasskazal o TV-vkusah rossiyan // *SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/tv-issledovanie-66364.html> (data obrashcheniya: 29.04.2025).*
10. Dolya telesmotreniya «MUZ-TV» dostigla maksimuma za poslednie 5 let // *SOSTAV. URL: <https://www.sostav.ru/publication/muz-tv-pobil-rekordy-72540.html> (data obrashcheniya: 29.04.2025).*
11. *Arhangel'skij A.* Tret'ya «Fabrika» // *Ogonyok. 2003. № 41 (4820). S. 27.*
12. *Nepojda S. V.* O formirovanii ispolnitel'skih umenij interpretirovat' // *Kul'tura: teoriya i praktika. 2016. № 1 (10). S. 6–9.*
13. Ne byvaet nekrasivyh pesen, byvaet malo... polovin (s). Nastavnik Shnur i razryv shablona na «Golose» // *LiveJournal. URL: <https://anatolyagodkin.livejournal.com/29502.html> (data obrashcheniya: 06.02.2025).*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кабирзянов Р. Р. – ст. препод. каф.; eventruslan@gmail.com
 OCRID: 0000-0002-0217-7788

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kabirzyanov R. R. – Senior Lecturer; eventruslan@gmail.com
 OCRID: 0000-0002-0217-7788

УДК 792.09

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ВИШНЕВОГО САДА В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ XX–XXI ВЕКОВ

*Смоленская А. И.*¹

¹ Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского, Которосльная наб., д. 66, г. Ярославль, 150014, Россия.

Исследование направлено на изучение способов визуализации образа вишневого сада и выявление его смыслового значения в контексте спектакля как целостного произведения. Материалом являются спектакли «Вишневый сад» отечественного и зарубежного театра XX–XXI веков, представляющие разные варианты и тенденции визуализации образа вишневого сада.

Выделены и рассмотрены четыре способа визуализации образа вишневого сада: посредством цветущих вишневых деревьев, создающих фон и атмосферу действия; через метафорическое воплощение образа, когда вишневые деревья обретают иную форму и природу существования; с помощью видеопроекции (когда вишневые деревья становятся мнимыми, иллюзорными); без вишневых деревьев, через создание архитектуры, где на первый план выходит сама идея вишневого сада.

Ключевые слова: визуализация, визуальный образ, «визуальный поворот», вишневый сад, вишневые деревья, декорационное искусство, действенная сценография, натуралистическое изображение, метафорическая природа, видеопроекция.

VISUALIZATION OF THE IMAGE OF THE CHERRY ORCHARD IN THEATRICAL PRODUCTIONS OF THE 20–21st CENTURIES

*Smolenskaya A. I.*¹

¹ Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, 66, Kotoroslnaya Emb., Yaroslavl, 150014, Russian Federation.

The research is aimed at studying the ways of visualization of the cherry orchard image and revealing its semantic meaning in the context of the performance as an integral work.

The material is The Cherry Orchard performances of domestic and foreign theater of the 20th and the 21st centuries, which represent different variants and tendencies of visualization of the cherry orchard image.

Four ways of visualization of the cherry orchard image have been identified and considered on the examples of specific productions: cherry blossom trees, which create a background and give atmosphere to the action; metaphorical embodiment of the image, when cherry trees acquire a different form and nature of existence; video projection, cherry trees become imaginary, illusory; absence of cherry trees, the emergence of a different architecture, where the very idea of cherry orchard comes to the fore.

Keywords: visualization, visual image, “visual turn”, cherry orchard, cherry trees, decorative art, action scenography, naturalistic image, metaphorical nature, video projection.

Разговор о визуализации художественного образа в театре сегодня неизбежно происходит на фоне «визуального поворота», подготовленного общим ходом развития цивилизации. В театральном контексте «визуальный поворот» проявляется в усилении роли сценографии, костюмов, световых эффектов, видеопроекций и других визуальных элементов создания спектакля. Визуальное становится не просто иллюстрацией текста или дополнением к актерской игре, а самостоятельным языком, способным рассказывать истории, создавать атмосферу и выражать идеи. Возникает необходимость исследовать визуализацию как коммуникативную единицу, актуализирующую новые стратегии восприятия, мышления, взаимодействия; как ключевой концепт с точки зрения современной культуры и искусства. Этот процесс влечет за собой переосмысление традиционных театральных форм и поиск новых способов визуального выражения. Режиссеры и художники экспериментируют с различными технологиями, материалами, пространственными решениями, чтобы создать уникальные визуальные образы на сцене. Это определяет важность изучения визуального как фактора оптимизации и гармонизации индивидуальной и социальной жизнедеятельности.

Образ – это результат реконструкции объекта в сознании человека. Образ характеризуется через систему взаимодействия субъекта и объекта, через активное преобразующее отношение субъекта к действительности [1, с. 128]. И. Инишев выделяет три черты образности: транспарентность, нормативность и трансформативность. Транспарентность подразумевает связь между материей и смыслом. Нормативность – способность переводить «метрические» отношения в «смысловые» и обратно: «смысловые» отношения проецировать в «метрические», делая их «феноменальными». Трансформативность образа состоит в переходе от факта к действию, характерном для «сильных» образов, для «образов-сред» [2, с. 209–210]. Немецкий историк культуры и искусства Ханс Белтинг считает, что образы не существуют бесплотно. «Производство образов является символическим актом и поэтому требует столь же символического способа восприятия. Осмысленные образы, которые занимают свое место в качестве артефактов, возникают как медиальные образы. Медийный

носитель придает им форму с актуальным смыслом и способом восприятия» [3, с. 19–20].

Визуальный образ – это сложноорганизованный знак, который включает в себя совокупность интеллектуальных, ценностных, этических, эстетических моментов, самоорганизующихся в сознании посредством ассоциативной связи. Визуальный образ – это информация, из которой человек извлекает богатый опыт, позволяющий ему открывать смысловые ключи к пониманию действительности. Визуальный образ не дан сознанию как нечто простое, а строится из последовательно прикрепляемых друг к другу частей, каждая из которых воспринимается со своей точки зрения [4, с. 127–128].

Процесс визуализации образов имеет колоссальное значение для современного искусства. Визуализация определяет специфические особенности функционирования современной культуры, погружая общество и отдельную личность в качественно иное пространство, насыщенное визуальными текстами (образами, знаками)» [5, с. 40]. А. Ю. Ивлева отмечает, что «смысл искусства состоит в ориентации художественного творчества на воспроизведение жизни в присущих ей формах, на доступную ему адекватность изображения и изображаемого; в стремлении перевести язык реальной жизни на язык художественных форм». Кроме того, визуальные образы «субъективно отражают объективно существующую действительность, причем они визуализируют явления действительности не прямо, а опосредованно, через метафоры, ассоциации, фантазии, представления, глубинный подтекст» [6]. Также она отмечает, что любое произведение искусства «формируется картиной мира эпохи и попадает под значительное влияние индивидуальной картины мира художника» [7].

Визуализация образа сада в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» становится особым феноменом, который можно рассматривать как основу интерпретации произведения. Актуальность исследования состоит в том, что оно направлено на изучение способов визуализации образа вишневого сада и выявление его смыслового значения в контексте спектакля как целостного произведения, что позволяет отметить новаторство и преимущество в концептуальном подходе к оформлению пространства спектакля.

В исследовании обозначенной темы используются философский, историко-театральный, театрально-критический методы: историко-искусствоведческий анализ с акцентом на проблемы сценографии. Философская проблематика – это научные исследования Х. Белтинга, Я. М. Власовой, А. Ю. Ивлевой, И. Инишева, Т. Ю. Казариной, И. П. Фарман. Эстетическая проблематика представлена исследованиями Л. А. Карасик, В. А. Кошелевой, К. С. Станиславского. Историко-театральная проблематика присутствует в трудах Ж.-Л. Барро, Л. Гительмана, М. О. Горячевой, И. В. Грачевой, Ю. А. Дмитриева, Т. Б. Проскурниковой, Д. Стрелера. Театрально-критическая проблематика – это исследования М. Дмитриевской, В. Петрова, А. Соколянского. Историко-

искусствоведческая с акцентом на проблемы сценографии – в работах В. И. Березкина.

О саде мы узнаем из ремарок Чехова. В самом начале пьесы: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в доме закрыты». Л. А. Карасик отмечает, что когда Чехов произносил название своей пьесы, Станиславский представлял себе нечто прекрасное и нежно любимое [8, с. 28]. Другая ремарка о саде дается в начале второго акта: «Поле. Старая покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад» [9, с. 704]. И. В. Грачева замечает, что пейзажная ремарка второго акта требует перспективного изображения с далеким горизонтом и близка мотивам картины И. И. Левитана «Над вечным покоем» (1896) [10, с. 29]. И К. С. Станиславский, сообщая в письме Чехову, как идет работа над спектаклем, писал: «Общий тон декорации – левитанский» [11, с. 275]. Однако обе эти ремарки являются информативными, автор не дает оценок саду, не показывает, как в финале рубят сад, а только упоминает стук топора за сценой. Кроме всего прочего, Чехов отказывается от свешивающихся в окно цветущих веток. В. А. Кошелев отмечает, что герои пьесы находятся в стороне от пространства вишневого сада, смотрят на него издали, будь то поле или же окно дома. Аня с Петей убегают от Вари не в сад, а к реке, та же ищет их «где-то около тополей». Действия героев оказываются всего лишь ориентированными на сад, но не связанными с ним непосредственно [12, с. 48]. Это с одной стороны, а с другой – в пьесе речь идет о саде в период цветения, который является символом всего пространства вишневого сада. Именно поэтому сад в пьесе вишневый, а не вишневый. К. С. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» так объясняет авторскую замену вишневый на вишневый: «Вишневый сад – это коммерческий, приносящий доход и потому нужный владельцам. Но вишневый сад дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни» [13, с. 343]. Вишневый, то есть фруктовый, сад погибает, а вишневый – поэтический, бестелесный остается нетленным. Таким образом, пространство вишневого сада у Чехова имеет образно-символическое значение, а значит, выходит далеко за рамки изображения вишневых деревьев как таковых, то есть конкретного сада. М. О. Горячева отмечает, что «для хозяев это не просто вишневые деревья, это их жизнь, их любовь, их детство и чистота, их дом. Но осознание этого приходит лишь с вестью о продаже сада, тогда можно говорить о пространстве вишневого сада, а не просто о вишневых деревьях. Для большинства персонажей пьесы потеря имения и сада ведет к изменениям в их жизни, к неизвестности, которых они не хотят и к которым они не готовы» [14, с. 131–132].

Натуралистическое изображение сада

Самый очевидный способ визуализации сада – это его натуралистическое изображение в виде цветущих вишневых деревьев. Согласно классификации искусствоведа В. И. Березкина, здесь используется такая система искусства оформления спектакля, как декорационное искусство. Ее главная функция – изображение конкретного места действия на сцене, максимально правдоподобного слепка с куска жизни [15, с. 10–11; 135]. Это натуралистическая концепция декорационного искусства, где главенствует «внутренняя и внешняя статичность декораций», «простота действия, его сосредоточенность на анализе единичных эмпирических фактов повседневного, погруженного в густой быт существования героев» и «утверждение декорации как трехмерной сценической среды» [16, с. 62].

В процессе работы над первой постановкой пьесы в 1904 году на сцене Московского художественного театра ни самого А. П. Чехова, ни режиссеров К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, ни художника В. А. Симова особенно не интересовал визуальный образ вишневого сада. Об этом говорят скудные информативные ремарки в пьесе, опубликованный режиссерский вариант пьесы, в котором о визуальном образе сада не сказано ни слова [17, с. 292–462], а также описание декорационного решения самим художником, в котором образу сада отведено лишь несколько реплик. Гораздо большее значение они придавали визуализации образа дома. Как предполагает В. И. Березкин, «именно дом, и только он один, мог выполнить в спектакле функцию, которая в тексте предназначалась саду, – стать визуальным воплощением усадебной жизни как образа русской культуры» [18, с. 278]. Чехову сад представлялся реальным воплощением живой природы – цветущий вишневый сад за окнами дома. И хоть в этом была некая неправда, о чем говорил Симов, – обычно деревья не сажали столь близко к дому, тем более целый сад – художник точно выполнил все авторские указания. В. Симов в заметках «Моя работа с режиссерами», опубликованных В. Березкиным в книге «Художник в театре Чехова», писал: «Сначала у меня мелькала надежда показать через окна и балконную дверь цветущий сад в полной красе, чтобы туда тянуло, чтобы не хотелось оторваться от чарующей картины. ...Мне улыбалась мысль этой ясной улыбкой озарить и сад, и комнату, и старенькую обстановку, и даже людей, которым вовсе не до улыбок» [19, с. 193]. Однако этому решению не суждено было реализоваться на практике. На выручку пришла бутафория – «перед окнами водрузили несколько деревьев, а продолжение их передали живописью» [19, с. 193]. Вишневый сад, представленный лишь в виде настенной росписи в третьем действии, становится своего рода призраком прошлого – это напоминание о былой красоте и процветании, которое постепенно увядает и исчезает за стенами дома. В четвертом действии сад остается за окнами, закрытыми ставнями, – герои прощаются лишь с домом, сам же вишневый сад

со своей хрупкой, увядающей красотой, обреченной на уничтожение, – лишь фон былой усадебной жизни.

Другой спектакль, в котором визуальный образ сада предстает как натуралистическое изображение цветущих вишневых деревьев, сочиненный в традициях декорационного искусства, – это спектакль И. Ильинского 1982 года в Малом театре, художник – В. Клотц. Ильинский говорил, что хочет поставить «подлинную пьесу Чехова, хочет остаться верным драматургу, его мыслям и его правде» [20]. Для режиссера было важно получить смешную картину смешной жизни [21, с. 4]. В 2013 году спектакль был возобновлен. Здесь цветущие вишневые деревья видны из окон комнаты и в приоткрытую дверь на веранду, как мечтал когда-то В. Симов. Для Раневской сад – лишь ностальгическое воспоминание, прошлое, которое, как она сама понимает, уже не вернуть. Наверно поэтому в обновленной постановке деревья еще более, чем в первом варианте, словно окутаны паутиной вишневого цветения, как давно забытое оставленное прошлое, к тому же здесь эта паутина охватила уже и сам дом. Сад в этой постановке – это поэтический образ Родины. Раневская Ильинского бежит «себя не помня» из имения от воспоминаний о гибели сына, от которых она не в силах была жить здесь дальше, каждый день смотреть на этот сад, на речку, мостик. У Ильинского получилось, как он и хотел, поставить «Вишневый сад» как комедию жизни, со своими жизненными трудностями, с грезами о прошлом, с верой в светлое будущее. И образ сада здесь, сочиненный в рамках декорационного реалистического искусства, как и в спектакле Московского художественного театра, – фон былой усадебной жизни, которую уже не вернуть, да и желания такого у героев не возникает. В. Клотц не копирует В. Симова, он создает свой визуальный образ, раскрывающий характеры героев, отличные от тех, что были в спектакле К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. И. Ильинский в своей постановке обнажает комичность ситуаций и характеров, доводя их до гротеска, не теряя при этом человечности персонажей. Важно отметить, что натуралистический способ визуализации образа вишневого сада не является самоцелью, а служит инструментом для создания убедительной и эмоционально насыщенной атмосферы, который позволяет зрителю погрузиться в мир спектакля и ощутить его как реальность.

Метафорическая природа образа сада

Второй способ визуализации сада – это метафорическая природа образа, где вишневые деревья приобретают несколько иную форму и способ существования. Здесь можно отметить спектакль «Вишневый сад», поставленный Галиной Волчек в тандеме с художниками Павлом Каплевичем и Петром Кирилловым в 1997 году в театре «Современник». Визуальный образ сада здесь – деревья с широкими стволами, несоразмерными со стволами вишен, и огромными

кронами, которые то ли заполняют пространство дома, то ли поддерживают его стены, то ли и сами являются стенами. Критик М. Дмитриевская назвала эти деревья «баобабами», которые пестрят «розово-голубыми пятнами «мраморных» полиэтиленовых обоев» [22]. Однако такой визуальный образ раскрывает метафору, когда сад становится частью дома, отождествляется с ним. Массивные кроны деревьев напоминают также и обшарпанные, потрескавшиеся стены заброшенной в хозяйственном отношении старой дворянской усадьбы. Здесь символические функции дома в сознании героев переносятся и на отношение к саду как к принадлежности к роду. Такое воплощение визуального образа вишневых деревьев указывает на глубокое содержание образа сада, которое не ограничивается лишь его внешней привлекательностью, а таит в себе некий высший духовный смысл – это визуальный образ ощущений Раневской и Гаева, то, как они воспринимают свой вишневый сад. Визуальный облик вишневого сада в спектакле Г. Волчек – это попытка символического осмысления образа. Это одна из форм декорационного искусства, но которое уже отошло от натуралистического изображения, отдавая предпочтение визуализировать образ некоего обобщенного места действия.

Другой спектакль, в котором визуальный образ сада имеет метафорическую природу, – это телеспектакль Л. Е. Хейфеца 1976 года с артистами Малого театра, художник – Лариса Мурашко. Здесь сад – вишневые деревья с тонкими стволами и гибкими веточками, на которые небрежно брошены полупрозрачные шифоновые ткани, символизирующие листья (светло-зеленые) и цветы (светло-сиреневые, светло-розовые и грязно-белые). Во всем убранстве чувствуется некоторая неряшливость, словно уже погибшие деревья вдруг принарядились, чтобы встретить свою хозяйку. Разноцветными шифоновыми тканями покрыта и мебель в комнате, полотна свисают также и с потолка. Здесь, как и у Волчек, сад и дом – это неделимое целое. Об этом говорит и то, что вишневые деревья «растут» в самих комнатах. Вишневый сад в спектакле проходит путь от пышного цветения к предчувствию неминуемого конца. С каждой картиной сад теряет свою жизненную силу, словно сбрасывая с себя не только цветы, плоды и листву, но и надежду на будущее – отказывается жить после продажи. В спектакле Л. Е. Хейфеца видна душа и драма вишневого сада: свои чувства он выражает, меняясь в зависимости от ситуации, он способен преображаться без участия других героев, потому он сам становится полноценным сценическим персонажем спектакля. Вишневый сад самостоятельно делает свой выбор, он не подчиняется внешним обстоятельствам, хоть и оказывается беззащитным перед ними, к этому его побуждают собственные, внутренние мотивы. Такой способ визуализации В. Березкин называет «действенной сценографией», где главной задачей искусства художника в спектакле становится воплощение и раскрытие сценического действия [23, с. 13].

Видеопроекция сада

Другой способ визуализации образа вишневого сада – это видеопроекция, которая может быть как статичной, так и динамичной. Здесь вишневые деревья представляются мнимыми, иллюзорными, они лишь воспоминание или мечта о некогда богатом убранстве разорившегося имения. Это своего рода декорационное искусство, вышедшее на новый уровень визуализации в связи с приходом цифровых технологий, тяготеющее к изображению образа обобщенного места действия, нежели конкретного. Это спектакль Андрея Кончаловского 2016 года, поставленный им в Театре имени Моссовета, художник – Рушан Исмаилов. Образ вишневого сада у Кончаловского – тени уходящей вдаль аллеи. Иногда сквозь густые тени просматриваются очертания самих деревьев, создается ощущение иллюзорности сада. Это видно и по отношению героев к семейной ценности, которую они должны были всеми силами хранить, оберегать для потомков, коей в данном случае вишневый сад уже не является. Искаженное восприятие героями вишневого сада дает основание для вопроса: был ли этот сад вообще, быть может, это всего лишь воображение героев, а может быть, он умер уже давно, а персонажи не видели этого или не хотели видеть. В таком случае Лопахин лишь открывает им глаза на иллюзорность их жизни. Вишневый сад здесь есть лишь иллюзия материальности, мираж, выдуманный и укорененный в сознании героев комплекс, который исчезает вместе с продажей дома и вырубкой деревьев. Герои борются за жизнь, ставшую давно призраком, что ставит их в совершенно нелепое, глупое, смешное и довольно жалкое положение. Все игровое пространство в спектакле словно делится на две части: пространство вишневого сада с его иллюзорностью – это пространство смерти, и пространство дома – это маленький островок жизни, на котором помещается обобщенная картина мира. В вишневом саду давно поселилась смерть – женщина в длинном белом платье, в шляпе, с белым зонтиком, с книгой в руках. Словно призрак, тень покойной матери бродит среди деревьев в саду, а в финале заходит и дом. Зрителям четко дают понять, что уже в самом начале вишневый сад мертв, он существует лишь в воспоминаниях и иллюзиях героев. Покупкой имения и вырубкой деревьев Лопахин избавляет героев от предметного бремени вишневого сада, дает им свободу выбора дальнейшей жизни.

Этот же способ – видеопроекция – используется и в спектакле Л. Додина в Малом драматическом театре – Театре Европы, 2014 год, художник – Александр Боровский. На сцене висит белый экран, на который выводится видеопроекция аллеи вишневых деревьев. Причем она, в отличие от аллеи в спектакле А. Кончаловского, динамическая: ветви деревьев колышутся под влиянием ветра, аллея вишневых деревьев сменяется видеорядом детской комнаты. Этот «фильм» с черно-белыми картинками говорит зрителям уже в начале спектакля о том, что уже ни вишневого сада, ни детской, ни всего этого

роскошного имения больше не существует. Он остался лишь на этих небольших видеороликах, которые показывают специально для Раневской, чтобы напомнить ей о том, каким это было. Когда Лопухин озвучивает свой проект по спасению от банкротства, на экране появляется план всего имения с землями, рекой, железной дорогой, разбитый на небольшие участки под дачи с множеством дорожек. План сменяется картинкой аллеи вишневых деревьев, на которой Лопухин рисует сетку-разметку, где в небольших квадратах сначала появляется множество дачных домиков, закрывая собой вишневые деревья, а затем – денежными знаками в 25 рублей. Причем вся его речь сопровождается, как и ранее видеоролики сада, музыкальными композициями, исполняемыми Дуняшей на фортепиано, а в качестве указки он использует бильярдный кий. В финале Лопухин дарит Раневской и Гаеву на прощанье жестяные круглые коробки с киноплёнками – это их напоминание об их доме и вишневом саду. Таким образом, визуализация сада в спектакле Додина в исполнении А. Боровского приобретает мотив воспоминания о былой роскоши и ее утраты, причем задолго до начала спектакля. Вишневый сад – лишь иллюзия прежней жизни, который уже не восстановить в реальном мире, можно только воскресить воспоминания о нем, посмотрев видеоролик. Здесь в визуализации вишневого сада используется декорационное искусство, изображение конкретного места действия, которое, однако, приобретает уже иное значение, выходя на более высокий уровень понимания образа вишневого сада.

Отсутствие вишневых деревьев в визуальном образе сада

Последний способ визуализации образа сада – это отсутствие вишневых деревьев в сценографии, возникновение иной архитектуры, где на первый план выходит сама идея вишневого сада, со своей философией, со своим смыслом и со своим образом. Замена вишневых деревьев иным обликом может осуществляться как в русле декорационного искусства, так и действенной сценографии.

Впервые отказался от вишневых деревьев в сценографии «Вишневого сада» Жорж Вакевич в спектакле Жана-Луи Барро в театре «Марины» в 1952 году. Судьба, жизненные обстоятельства подвели режиссера к постановке пьесы Чехова и подсказывали художнику образ вишневого сада: «Вспоминая, чем дышала в тот момент наша Компания, я ощущаю в воздухе аромат вишневого сада. Семья и Дом. Дом, из которого тебя выгнали. Семья под угрозой распада. Прошлое, которое надо забыть. Впереди – неопределенное будущее» [24, с. 253]. Обстановка, в которой протекает действие, напоминает решение В. Симова. Однако здесь нет вишневых деревьев в оконных проемах, а только причудливый узор на стенах при игре светом в первой картине, узоры на обоях (листочки, веточки) в сцене бала. Необязательно видеть вишневый сад, чтобы понять, что каждый уголок сценического пространства пронизан им. Здесь, как и в спектакле Г. Волчек, образ дома в сознании героев накладывается на образ сада, они –

одно неделимое целое. Жорж Вакевич не во всем следует ремаркам Чехова, но создает не вполне конкретный, но глубоко поэтичный визуальный образ сада. Вакевич стал первым художником, который ушел от какого-либо конкретного воплощения сада, придавая ему образно-символическое звучание.

В спектакле Джорджо Стрелера, поставленного им в «Пикколо театро» в 1974 году, художник – Лучано Домиани также отказывается от вишневых деревьев в сценографии. Стрелер считает вишневый сад главным действующим персонажем пьесы. Он говорит, что не показывать сад, а просто подразумевать его – это ошибка, но показывать и давать почувствовать – другая ошибка: «Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить, но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу» [25, с. 214]. В качестве визуального образа вишневого сада Лучано Домиани выбирает полупрозрачную белую ткань, усыпанную то ли опавшими листьями, то ли сорванными цветами, которая накрывает, как единая крыша, сцену и зал. Огромное полотно то плескается, то успокаивается, то передает в зал внутреннее состояние хрупких персонажей. Погрузив весь спектакль в царство белого цвета, художник сделал из последней пьесы Чехова «объект исчезновения». Постановщики выбрали мотив детства в качестве основополагающего элемента сценического оформления, стремясь визуализировать этот аспект и противопоставить детство, олицетворяющее начало человеческой жизни, финальным аккордам существования. Визуальный образ этого высоко парящего, недостижимого, легкого и воздушного вишневого сада, скрываемого в себе крохотные частицы чего-то важного, нужного, дорогого – это те духовные ценности, традиции, нормы и установки, которые были заложены в сознание Раневской и Гаева их родителями, это те начала, которые и отличают Человека [26, с. 233]. Легкий шелковый купол из белой ткани, который служит в спектакле и небом, и потолком, и садом, и саваном, и самим Богом. Лучано Домиани стал первым художником, воплотившим в визуализации образа вишневого сада все принципы действенной сценографии, сделав его самостоятельным визуальным персонажем спектакля.

Питер Брук ставит «Вишневый сад» в 1981 году на сцене парижского театра «Буфф дю Нор», художник – Хлоэ Оболенски. Г. Г. Аксенова справедливо замечает, что в художники Брук берет само время, написавшее декорации на стенах театра. Здание «Буфф дю Нора» не ремонтировалось с 1925 года, что позволяет режиссеру выражать сценографическое решение спектаклей стенами, расписанными властной рукой реальной истории [27, с. 122]. Голые, разрушенные стены театра, с потрескавшейся штукатуркой, становятся зримым воплощением вишневого сада – старой, разоренной усадьбы, уже лишенной жизни и обреченной на гибель. Она дорога хозяевам, как музейный экспонат: вроде бы и не нужна, но бросить ее, а тем более отдать кому-то, невозможно. Брук предлагает убрать вишневый сад из сценографии, чтобы он мог свободно цвести, не ограниченный условностями изображения. Действие спектакля разворачивается и в фойе, и в партере, и на ярусах. Зритель не просто подсматривает за жизнью героев сквозь

замочную скважину – он становится свидетелем и участником, чувствуя себя сопричастным судьбе вишневого сада. Из этого ветхого дома словно ускользнуло само время, оставив его за гранью мироздания. Вишневый сад и дом, кажется, давно исчезли, превратившись в тени воспоминаний, в едва уловимое душевное тепло, что струится из полуразрушенных стен и согревает сердца Раневской и Гаева. У Брука, как и у Стрелера, сад является сразу всем – и домом, и нравственным ориентиром, и духовными ценностями, и божественной сущностью.

В «Вишневом саде» Адольфа Шапиро, поставленном им в 2004 в МХТ имени А. П. Чехова, к столетию со дня первой постановки, художник Давид Боровский представляет вишневый сад, как и стены дворянской усадьбы, занавесом МХТ с его золотыми богатыми вензелями – это богатство уходящей эпохи. Занавес играет, то открываясь, то закрываясь, то раздвигаясь вглубь сцены, создавая кулисы. Тяжелые полотнища, чередуясь с легкими белыми тканями, заполняют собой пустое, пугающее своей открытостью пространство [28, с. 222]. Критик А. Соколянский так говорит о сценографии этого спектакля: «Зрителю на выбор предоставляются две возможности. Первая: решить, что зеленая ткань действительно знаменует собою деревья и, стало быть, МХАТ – это и есть обреченный (для нас уже утраченный) сад. Вторая: сказать себе, что никакого вишневого сада не было вообще. Пустые люди на пустой сцене произносят пустые фразы; все их воспоминания, надежды и боли фиктивны» [29]. Декораций на сцене почти нет, темное, пустое пространство пугает своей безысходностью, словно поглощая героев, подавляя их своей властью. Визуальный образ вишневого сада в спектакле Шапиро, созданный с учетом всех принципов действенной сценографии, становится полноценным визуальным персонажем. Он способен чувствовать и сопереживать, вступая в диалог с другими героями, пытаясь уберечь их от необдуманных шагов, спасти их, укрыть своим покровом от враждебного мира. Сад действует, движимый внутренними стремлениями: расцветает лишь тогда, когда считает нужным, дарит героям светлые воспоминания, старается оградить их от ошибок. Его роль одновременно трогательная, смешная и нелепая, словно последний защитник ускользающей красоты и утраченного прошлого. В этом спектакле визуальный образ как нельзя лучше отражает режиссерское решение: пустое пугающее пространство, как символ неизвестности и одиночества старых людей в новом строящемся мире, вступает в диалог с такими же «пустыми» героями – режиссер отказывается от принципа психологической игры, как художник от декораций.

Вишневые деревья отсутствуют и в спектакле Люка Персеваля в гамбургском театре «Талия», премьера которого состоялась в 2012 году, художник – Катрина Брак. Весь спектакль строится как воспоминание или плод воображения, бред сошедшей с ума состарившейся Раневской. Декораций здесь нет, кроме 10-ти складных стульев и 50-ти – 60-ти сферических светильников разных размеров, распределенных по всему потолку сцены, повешенных на разной высоте и разном расстоянии друг от друга. Фактически они формируют и одновременно

освещают все игровое пространство, являясь визуальным образом вишневого сада. Здесь нет необходимости ни в вишневом саду, ни в доме, ни в Париже – все, что происходит на сцене – это лишь плод больного представления Раневской, видение на пороге смерти. Светильники точно звезды, а пустое темное пространство – космос. Для состарившейся Раневской Персеваля это единственный адекватный образ – образ безвозвратно ушедшего времени, конечности человеческого существования в сравнении с существованием небесных светил, которые есть, как вишневый сад. Его материальное воплощение давно исчезло, но сущность может померкнуть только с угасанием воспоминаний, то есть со смертью видевшего. Визуальный образ вишневого сада в спектакле Люка Персеваля включает в себя множество смысловых отношений: от полярной звезды, которая является ориентиром для заблудших странников, до некоей божественной сущности. Катрина Брак при сочинении сценографического решения вишневого сада использовала принципы декорационного искусства с воплощением образа обобщенного места действия, придавая ему символическое значение.

Таким образом, рассмотрев несколько постановок «Вишневого сада», мы выделили четыре способа визуализации образа сада: цветущие вишневые деревья, которые создают фон и придают атмосферу действию; метафорическая природа образа сада, где вишневые деревья обретают иную форму и природу существования; видеопроекция, при которой вишневые деревья становятся мнимыми, иллюзорными, воспоминанием или мечтой о некогда богатом убранстве разорившегося имения, и отсутствие вишневых деревьев, возникновение иной архитектуры, где на первый план выходит сама идея вишневого сада со своей философией, со своим смыслом и со своим образом.

Так, визуализация образа сада в различных интерпретациях выходит за пределы простого декорационного оформления и становится символом беспощадно уходящего времени, детства, миража, воспоминания, духовных ценностей и т. д. Каждый художник привносит в этот образ свою индивидуальность, создавая уникальную атмосферу. Каждый новый визуальный образ вишневого сада подчеркивает его многослойность и противоречивость, разнообразит восприятие текста и углубляет философию произведения. Визуализация образа вишневого сада остается вечной темой, которая, пересекая время и пространство, позволяет зрителям размышлять о том, что было утрачено, и о том, что еще можно сохранить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фарман И. П. Образ // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова. М.: Мысль, 2001. Т. 3. 692 с.
2. Инишев И. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос. 2012. № 1. С. 184–211. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonicheskiy-povorot-v-naukah-o-kulture-i-obschestve/viewer> (дата обращения: 16.09.2024).
3. Belting H. Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. 278 s.
4. Власова Я. М. Визуальный образ в современной культуре: к постановке проблемы // Вестник ВолГУ. Серия 9. Вып. 8. Ч. 1. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-obraz-v-sovremennoy-kulture-k-postanovke-problemy/viewer> (дата обращения: 16.09.2024).
5. Казарина Т. Ю. Современная культура в визуальном пространстве // Вестник КемГУКИ. 2015. № 30. С. 39–48. URL: <https://oaji.net/articles/2015/774-1425529090.pdf> (дата обращения: 16.09.2024).
6. Ивлева А. Ю. Визуализация как метод конструирования символов в разных видах искусства // Язык. Культура. Общество. 2008. Вып. 1. URL: <https://yazik.englishleo.ru/2008-18.php?ysclid=lf8hqn9he612893102> (дата обращения: 16.09.2024).
7. Ивлева А. Ю. Символика сюжетной визуализации художественной картины мира в искусстве // Аналитика культурологии. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-syuzhetnoy-vizualizatsii-hudozhestvennoy-kartiny-mira-v-iskusstve/viewer> (дата обращения: 16.09.2024).
8. Карасик Л. А. Красота спасет мир: размышляя над «Вишневым садом» А. П. Чехова // Литература в школе. 2004. № 7. С. 28–29.
9. Чехов А. П. Малое собрание сочинений / сост. А. Д. Степанова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 800 с.
10. Грачева И. В. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» и русская живопись // Литература в школе. 2000. № 2. С. 26–39.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7 / сост. А. П. Григорьева. М.: Искусство, 1960. 814 с.
12. Кошелев В. А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52.
13. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. 622 с.
14. Горячева М. О. Драммы Чехова: психология и пространство // Чеховские чтения в Ялте: Чехов: взгляд из 1980-х : сб. науч. тр. М.: [б. и.], 1990. С. 126–136.
15. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 12 т. Т. 1: От истоков до середины XX века. М.: Издательство ЛКИ, 2011. 536 с.

16. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 12 т. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. М.: Едиториал УРСС, 2002. 296 с.
17. Станиславский К. С. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: в 6 т. Т. 3. 1901–1904: Пьесы А. П. Чехова «Три сестры»; «Вишневый сад» / вступ. ст. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1983. 464 с.
18. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 12 т. Т. 12. М.: Едиториал УРСС, 2011. 656 с.
19. Березкин В. И. Художник в театре Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1987. 240 с.
20. Дмитриев Ю. А. Академический Малый театр (1941–1995). Хроникальные очерки, спектакли, роли. М.: Искусство, 1997. 462 с.
21. Петров В. «Вишневый сад» И. Ильинского на сцене Малого театра. // Театр. Москва. 1982. № 13.
22. Дмитриевская М. Баобабовый сад. Гастроли театра «Современник» // Петербургский театральный журнал. № 15. 1998.
23. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века. М.: Едиториал УРСС, 1997. 544 с.
24. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М.: Искусство, 1979. 391 с.
25. Стрелер Д. Театр для людей: мысли записанные, высказанные и осуществленные. М.: Радуга, 1984. 310 с.
26. Смоленская А. И. Вишневый сад как сценографический персонаж в театре XX века. // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 2 (33). С. 229–239.
27. Аксенова Г. Г. Новый Брук: «Вишневый сад» и «Трагедия Кармен» // Западное искусство XX век: классическое наследие и современность: сб. ст. М.: Наука, 1992. С. 122–132.
28. Смоленская А. И. Действенная сценография в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» (вторая половина XX – начало XXI в.) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 216–225.
29. Соколянский А. В отсутствие ведущего: МХТ имени А. П. Чехова оконфузился перед концом сезона // Время новостей. 2004. 7 июня.

REFERENCES

1. Farman I. P. Obraz // Novaya filosofskaya e`nciklopediya: v 4 t. / pod red. V. S. Stepina, A. A. Gusejnova, G. Yu. Semigina, A. P. Ogurczova. M.: My`sl`, 2001. T. 3. 692 s.
2. Inishev I. «Ikonicheskij povorot» v naukah o kul`ture i obshchestve // Logos. 2012. № 1. S. 184–211. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonicheskiy-povorot-v-naukah-o-kulture-i-obshchestve/viewer> (data obrashheniya: 16.09.2024).
3. Belting H. Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. 278 s.

4. Vlasova Ya. M. Vizual`ny`j obraz v sovremennoj kul`ture: k postanovke problemy` // Vestnik VolGU. Seriya 9. Vy`p. 8. Ch. 1. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-obraz-v-sovremennoj-kulture-k-postanovke-problemy/viewer> (data obrashheniya: 16.09.2024).
5. Kazarina T. Yu. Sovremennaya kul`tura v vizual`nom prostranstve // Vestnik KemGUKI. 2015. № 30. S. 39–48. URL: <https://oaji.net/articles/2015/774-1425529090.pdf> (data obrashheniya: 16.09.2024).
6. Ivleva A. Yu. Vizualizaciya kak metod konstruirovaniya simvolov v razny`x vidax iskusstva // Yazy`k. Kul`tura. Obshhestvo. 2008. Vy`p. 1. URL: <https://yazik.englishleo.ru/2008-18.php?ysclid=lf18hqn9he612893102> (data obrashheniya: 16.09.2024).
7. Ivleva A. Yu. Simvolika syuzhetnoj vizualizacii xudozhestvennoj kartiny` mira v iskusstve // Analitika kul`turologii. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-syuzhetnoy-vizualizatsii-hudozhestvennoj-kartiny-mira-v-iskusstve/viewer> (data obrashheniya: 16.09.2024).
8. Karasik L. A. Krasota spaset mir: razmy`shlyaya nad «Vishnevy`m sadom» A. P. Chexova // Literatura v shkole. 2004. № 7. S. 28–29.
9. Chexov A. P. Maloe sobranie sochinenij / sost. A. D. Stepanova. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2015. 800 s.
10. Gracheva I. V. P`esa A. P. Chexova «Vishnevy`j sad» i russkaya zhivopis` // Literatura v shkole. 2000. № 2. S. 26–39.
11. Stanislavskij K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 7 / sost. A. P. Grigor`eva. M.: Iskusstvo, 1960. 814 s.
12. Koshelev V. A. Mifologiya «sada» v poslednej komedii Chexova // Russkaya literatura. 2005. № 1. S. 40–52.
13. Stanislavskij K. S. Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1989. 622 s.
14. Goryacheva M. O. Dramy` Chexova: psixologiya i prostranstvo // Chexovskie chteniya v Yalte: Chexov: vzglyad iz 1980-x : sb. nauch. tr. M.: [b. i.], 1990. S. 126–136.
15. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: v 12 t. T. 1: Ot istokov do serediny` XX veka. M.: Izdatel`stvo LKI, 2011. 536 s.
16. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: v 12 t. T. 3: Mastera XVI–XX vv. M.: Editorial URSS, 2002. 296 s.
17. Stanislavskij K. S. Rezhisserskie e`kzemplary` K. S. Stanislavskogo: v 6 t. T. 3. 1901–1904: P`esy` A. P. Chexova «Tri sestry`»; «Vishnevy`j sad» / vstup. st. I. N. Solov`evoi. M.: Iskusstvo, 1983. 464 s.
18. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: v 12 t. T. 12: Scenografy` Rossii v kontekste istorii i sovremennoj praktiki mirovogo teatra. M.: KRASAND, 2011. 656 s.
19. Berezkin V. I. Xudozhnik v teatre Chexova. M.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1987. 240 s.
20. Dmitriev Yu. A. Akademicheskij Maly`j teatr (1941–1995). Xronikal`ny`e ocherki, spektakli, roli. M.: Iskusstvo, 1997. 462 s.
21. Petrov V. «Vishnevy`j sad» I. Il`inskogo na scene Malogo teatra. // Teatr. Moskva. 1982. № 13.

22. *Dmitrevskaya M.* Baobabovy`j sad. Gastrol'i teatra «Sovremennik» // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. № 15. 1998.
23. *Berezkin V. I.* Iskustvo scenografii mirovogo teatra: ot istokov do serediny` XX veka. M.: E`ditorial URSS, 1997. 544 s.
24. *Barro Zh.-L.* Vospominaniya dlya budushhego. M.: Iskustvo, 1979. 391 s.
25. *Streler D.* Teatr dlya lyudej: my`sli zapisanny`e, vy`skazanny`e i osushhestvlenny`e. M.: Raduga, 1984. 310 s.
26. *Smolenskaya A. I.* Vishnevyy`j sad kak scenograficheskij personazh v teatre XX veka // Verxnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2023. № 2 (33). S. 229–239.
27. *Aksenova G. G.* Novyy`j Bruk: «Vishnevyy`j sad» i «Tragediya Karmen» // Zapadnoe iskustvo XX vek: klassicheskoe nasledie i sovremennost`: sb. st. M.: Nauka, 1992. S. 122–132.
28. *Smolenskaya A. I.* Dejstvennaya scenografiya v postanovkax p`esy` A. P. Chexova «Vishnevyy`j sad» (vtoraya polovina XX – nachalo XXI v.) // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 2 (113). S. 216–225.
29. *Sokolyanskij A.* V otsutstvie vedushhego: MXT imeni A. P. Chexova okonfuzilsya pered konczom sezona // Vremya novostej. 2004. 7 iyunya.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Смоленская А. И. – аспирант; hexe_1990@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Smolenskaya A. I. – Postgraduate Student; hexe_1990@mail.ru

УДК 792.8

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Фэн Хуа¹

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

Статья посвящена ключевой характеристике китайского музыкального театра: диалектике общего, принадлежащего национальной культуре в целом, и особенного – квинтэссенции региональных музыкально-театральных традиций. Автор раскрывает тему на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие». Впервые анализируется формирование специфики сюжета, вокальной и актерской техники, символичности сценографии и др. Прослеживается взаимосвязь философских учений даосизма, конфуцианства, буддизма, закрепленных в национальном менталитете, в становлении и развитии китайского театра. Акцентируется присутствие элементов даосских практик в пластике актеров, театральных сюжетах, костюмах, музыкальном сопровождении. Отмечается значимость конфуцианских добродетелей в палитре социальных ролей и архетипов персонажей, сюжетов традиционной оперы. Конфуцианская идея самопожертвования коррелирует жертвенной любви к Родине, высшей форме преданности героинь повести Б. Васильева, что созвучно концепту воплощения истинной гуманности и бескорыстного служения «жэнь». Автор приходит к выводу об органичном соединении в сочинении Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» маркеров культурно-исторического развития жанра (идея самопожертвования, символичность, включение традиционных китайских инструментов) с западноевропейским оперным каноном, что усиливает проявление национального начала во всех культурных процессах.

Ключевые слова: китайский музыкальный театр, традиционная китайская опера, национальные компоненты, символичность, Тан Цзяньпин, «А зори здесь тихие».

NATIONAL COMPONENTS OF CHINESE MUSICAL THEATRE

Feng Hua¹

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

The article is devoted to the key characteristic of Chinese musical theater: the dialectic of the common, belonging to the whole national culture, and the special, the quintessence of regional musical-theater traditions. The author reveals the theme on the example of Tang Jianping's opera *The Dawns are Quiet Here*. For the first time the formation of the specificity of the plot, vocal and acting technique, symbolism of scenography, etc. is analyzed. The author traces the interrelations of philosophical teachings of Taoism, Confucianism, Buddhism, fixed in the national mentality, in the formation and development of Chinese theater. The presence of elements of Taoist practices in the actors' plasticity, theatrical plots, costumes, and musical accompaniment is emphasized. The significance of Confucian virtues in the palette of social roles and archetypes of characters and plots of traditional opera is noted. The Confucian idea of self-sacrifice correlates with the sacrificial love for the Motherland, the highest form of devotion, of the heroines of B. Vasiliev's story, which is consonant with the concept of the embodiment of true humanity and selfless service, "Zhen". The author comes to the conclusion about the organic combination in Tang Jianping's opera *The Dawns are Quiet Here* of the markers of cultural and historical development of the genre – the idea of self-sacrifice, symbolism, inclusion of traditional Chinese instruments – with the Western European canon, which strengthens the manifestation of the national beginning in all cultural processes.

Keywords: Chinese musical theater, traditional Chinese opera, national components, symbolism, Tang Jianping.

Китай как многонациональное государство соединяет различные музыкально-театральные традиции, которые выступают инструментом актуализации культурных ресурсов. В условиях нарастания межкультурных взаимодействий китайский музыкальный театр включается в глобальный культурный диалог. Сопутствующая этому процессу коммерциализация искусства, с одной стороны, усиливает сопряженность культур и риски нивелирования национальных компонентов, с другой – способствует их проникновению в мировую культуру [1, с. 78–83]. По мнению А. В. Костиной, трактовка национальной культуры, «соотносимой с ее духовной сферой – традициями, языком, религией, мифологией, историей, ментальностью» [2, с. 57], более характерна для Востока, где этнические связи по-прежнему выступают мощным средством консолидации.

Под национальными компонентами культуры обычно понимается совокупность устойчивых характеристик восприятия, мышления, поведения и самоорганизации, присущих определенному этносу или нации [2]. Применительно к китайскому музыкальному театру – это конкретные маркеры, охватывающие традиционные сюжеты, инструментарий, вокальную технику, коллективность создания спектаклей, а также символичность сценографии, костюмов, грима и др. Их наличие позволяет распознавать культурные явления в соответствии с этнической идентичностью.

Функционируя на пересечении древних традиций и современных трансформаций, китайский театр сохраняет устоявшиеся музыкальные формы, региональные языковые особенности, актерские техники, обогащая их визуальными коммуникациями и медиатехнологиями. Особенностью традиционного театра является органичный синтез разных видов искусства – музыкального, хореографического, декламационного, циркового [3]. Так, китайская опера сицзюй (戏曲) насчитывает свыше трехсот региональных форм, отчасти исчезнувших из музыкально-театральной практики. Наиболее значимыми в исполнительском искусстве считаются: пекинская (京剧), кантонская (粤剧), хэнаньская (豫剧), сычуаньская (川剧), куньшанская опера (昆曲), хуагуси (花鼓戏) [4; 5]. Несмотря на многообразие региональных видов, их объединяет в художественное целое совокупность национальных компонентов, которая на уровне «общего» обусловлена культурфилософским основанием, на уровне «особенного» – спецификой музыкальных представлений, на уровне «единичного» – конкретизацией маркеров в отдельно взятом сочинении.

Цель данной статьи – детализировать проявления национальных компонентов китайского музыкального театра; углубить проблематику на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие».

Культурфилософские основы китайского музыкального театра

Как известно, китайский менталитет глубоко укоренен в философских учениях даосизма, конфуцианства и буддизма. Сформированная на этой основе система символического мышления нашла отражение в условности музыкальных представлений, где каждый жест, цвет грима и костюма имеют определенное значение.

Исследователи отмечают не очевидную, но существенную связь между конфуцианским учением и музыкальным театром: «Предложенное конфуцианством мировоззрение играло ведущую роль в литературной и художественной деятельности. В свою очередь литература и искусство не только отражали и иллюстрировали определенные философские идеи, но и создавали новые образцы и формы практики учения, оказывая влияние на формирование мировоззрения и сохранение культурной памяти» [6, с. 147]. Под воздействием конфуцианства сложилась взаимосвязь искусства с политикой и нравственностью. Этот принцип оказал значительное влияние на эстетику традиционного театра, систему ценностей, художественное восприятие.

В основе конфуцианского учения лежит концепция Неба (天命), которое управляет бытием: природой, обществом, судьбой человека, нравственностью. Поэтому Конфуций призывал концентрироваться на правильном/неправильном с нравственных позиций, ибо степень успешности конечного результата предопределена Небом.

Для музыкального театра в этом учении значимы морально-этические догмы «Жэнь» (仁), «И» (义), «Ли» (礼), которые образуют три добродетели. Высшая добродетель «Жэнь», или гуманность, включает сыновнюю почтительность, уважение к старшим, верность, прощение, мужество, решительность. Эта категория регулирует отношения между отцом и сыном, правителем и чиновниками, а также межгосударственные отношения. «И», или справедливость, подразумевает беспристрастность в отношениях к «Другому». Вместе «Жэнь» и «И» определяют внутреннее состояние человека. «Ли» – этикет, благопристойность задает внешний кодекс поведения: речь, внешний вид, культуру питания, взаимоотношения на личном и национальном уровнях. Высшей добродетелью Конфуций считал «золотую середину» – умение находить баланс и избегать крайностей [7, с. 293].

Согласно конфуцианскому учению, музыка отражает фундаментальные законы Вселенной. В ней воплощаются два космических начала: Ян – сила Неба, мужское, активное и энергичное начало; Инь – сила Земли, женское, мягкое и пассивное начало. «Звуками пронизан весь мир. Музыка – это зеркало природы ...гармония Неба и Земли» [8, с. 261].

Самобытность музыкального театра обусловлена особенностями китайской культуры с ее сильным коллективным началом и строгой иерархией. Персонажи традиционной оперы воплощают определенные социальные роли и архетипы; система амплуа (шэн, дань, цзин, чоу) отражает конфуцианские представления о социальной упорядоченности и нравственных ценностях. Основные сюжеты связаны с категориями преданности, справедливости, сыновней почтительности, этикета и др.

Главным эстетическим идеалом китайского театра считается гармоничное единство, баланс противоположностей [9]. Достижение идеала не допускает гипертрофированного выражения чувств, требуя, напротив, сдержанности и умеренности эмоций в соответствии с нормами ритуала [10]. Поэтому все в китайском театре – от движений актеров (ходьбы, сидения, лежания) до речи и пения – подчинено гармонии. Каждое действие должно быть исполнено с точным чувством меры, ведь только соблюдение баланса делает его совершенным.

Влияние даосизма на традиционную культуру Китая многогранно [11]. В искусстве концепция Дао (Пути) и особое отношение к телу с циркулирующей энергией Ци сформировали тысячелетнюю традицию. Даосские практики (цигун, отдельные стили традиционных боевых искусств ушу и др.) повлияли на акробатические элементы в театре, где актеры демонстрируют гибкость и колоссальный контроль над телом. Кроме того, «боевые искусства, образующие единство тела, техник и духа, явились важнейшим компонентом танцевальной культуры Китая» [12, с. 29].

В музыкальном театре очевидно следование базовым принципам: естественность (цзыжань), недеяние (у-вэй), пустота (сюй). Естественность счита-

ется высшим идеалом исполнения: актеры стремятся к гармонии с природой и своим телом через простые, органичные движения. Принцип недеяния реализуется в актерской технике. Через кажущуюся простоту и отсутствие лишних усилий создается впечатление легкости и свободы. Пустота как принцип характеризует условность сценического пространства с минимализмом декораций. Используя символы, связанные с архаичными представлениями о духах – «своего рода путешествие в загробный мир и общение с предками» [13, с. 80], даосизм оказал значительное влияние на театральные сюжеты, грим, костюмы, музыку, реквизит.

Вместе с тем традиционный музыкальный театр изначально находился под давлением буддизма. Проникнув из Индии в новую культурную среду, буддийские образы и ритуалы соединились с мощным пластом исконных верований в ранних формах театрального искусства [14; 15]. Это нашло отражение в сюжетах о кармическом правосудии и потусторонних мирах, как, например, в знаменитой «Пионовой беседке» Тан Дуна. В традиционной опере доминирование символичности происходит под влиянием буддийских мудр (ритуальных жестов кистей рук) и асан, стилизованных в движениях актеров.

Таким образом, философские учения даосизма, конфуцианства и буддизма явились определяющими в развитии китайского музыкального театра.

Художественные особенности китайского музыкального театра

Обратимся к художественному, «особенному» уровню рассмотрения национальных компонентов. Характерной чертой музыкального театра является использование национальных инструментов. Оркестр обычно состоит из 8–10 музыкантов и делится на две группы в соответствии с типами сцен. Для светских (гражданских) сцен используются преимущественно струнные и духовые инструменты: сяньцзы (китайская цитра), юэцинъ (лунная цитра), скрипки цзинху и цзинэрху, флейта цюйди и губная гармошка шэн. Батальные сцены сопровождаются ударными инструментами: барабанами гу и баньгу, гонгами ло, цимба-лами бо и да бо, колотушками банцзы и военным барабаном чжаньгу [3; 16]. Дирижер задает ритм и темп с помощью малого барабана и деревянной трещотки бань. Ведущим инструментом является двухструнная скрипка цзинху, которая ведет мелодию и обеспечивает эмоциональный накал событий. Сохраняя относительную самостоятельность, оркестр может варьироваться по составу в зависимости от региональной специфики. Звучание традиционной инструментальной музыки формирует культурную идентичность зрителей, а тембр солирующего инструмента даже позволяет определить тип оперы на слух.

В китайском музыкальном театре сложилась особая манера пения с тремя типами голосов: «большой», «маленький» и их сочетание. «Большой» (настоящий) голос основан на естественных голосовых регистрах с использованием диафрагмального дыхания. Он характерен для ролей старших персонажей,

военных и комических героев. Звучание «маленького» (искусственного) голоса достигается посредством зажатой гортани и использования головного резонатора, применяемого в ролях молодых персонажей для смены эмоциональных состояний. Выбор вокального стиля зависит от региональных традиций: «в Хэбэйской опере предпочтение отдается высокому и напористому звучанию, в Юэчжу – нежному “большому голосу” в среднем и нижнем регистрах, а в операх Циньцян и Пу используется сочетание голосов для широкого диапазона и интервальных скачков» [17, с. 177]. И хотя в Пекинской опере вокал не занимает главенствующего места, он служит важным элементом выразительности наряду с танцем и музыкой. Исполнение характеризуется ярким, прямым (без вибрато) и носовым тембром, что принципиально отличает его от западного оперного пения. Речевая составляющая делится на юньбай (речитатив) для серьезных персонажей и цзин-бай (разговорную речь) для молодых героинь и комических ролей.

Коллективное создание музыкальной партитуры – давняя традиция жанра сицуй, которому присуще условное авторство. «Исторически певец в китайской опере был одновременно и композитором: процесс исполнения был не только воспроизведением, но и моментом творчества» [18, с. 8]. В результате длительного отбора, шлифовки, коллективного осмысления исполнительских трактовок музыка традиционной оперы эволюционирует, возникает вариативность мелодий, сохраняются диалекты и региональные традиции. На протяжении длительного времени оперных композиторов не воспринимали всерьез, ограничивая их миссию лишь выбором соответствующего музыкального материала [19]. При этом певцы, создававшие музыку, не получали официального статуса композиторов. Таким образом, процесс сочинения оперной музыки нивелировал фигуру композитора как отдельного автора. В отличие от западных канонов, китайская опера опирается на специфическую вокальную речь, передаваемую из поколения в поколение и адаптируемую к эстетическим ожиданиям зрителей.

Присущая традиционной опере символичность актерского мастерства с отточенными движениями, насыщенным гримом, костюмами, декорациями «придает выразительность и глубину всему театральному опыту» [4, с. 8]. Зрителей одновременно и привлекают, и шокируют чрезмерная жестикуляция, громкая речь, ярко раскрашенные маски. Рассуждая об условности действия в традиционной опере, исследователи отмечают: «Гиперболизация и символичность – особая красота оперы... Плавание по воде на веслах и без лодок; езда по суше с хлыстами и без лошадей по-прежнему являются характерной формой самовыражения в китайской опере» [20, с. 168]. Это создает определенные сложности восприятия у современной публики, которой «...трудно поверить, что мужчина средних лет и пожилой человек на сцене, который подкрасил глаза, поднял брови, наклеил пластырь – это персонаж Ян-гуйфэй» [20, с. 169].

Как известно, китайская традиционная опера складывалась в условиях ограниченных материальных ресурсов. Однако благодаря опоре на древние эстетические традиции и внедрению медиатехнологий она достигла достаточно высокого уровня мастерства. Символическая природа оперы сконцентрирована на отборе и уточнении жизненных прототипов, улавливании ключевых моментов, захватывающих внимание зрителей и вызывающих эмоциональный резонанс. Кроме того, мультимедийные проекции позволяют моделировать природные явления: ветер, дождь и др., а также движения персонажей. Благодаря символической природе искусства ограниченное пространство сцены превращается в свободное и гибкое, раскрывающее перипетии сюжета, красочные эпизоды, характеры персонажей [21]. На сцене фактически отсутствует физическое оборудование. Так, например, для демонстрации входа/выхода актер использует руки, имитируя процесс открывания/закрывания дверей. Это делает необязательным вещественное наличие дверного проема.

Исследователи склонны считать утрирование и искажение в традиционной опере своеобразным шармом, который нелегко принять аудитории, стремящейся к правде жизни [18]. Встряхивание волосами, собранными в головном уборе в полутораметровый фазаний хвост у молодой героини (плюмаж Шэн), коленопреклоненные шаги, танцевальная манера исполнения линцзигун по-прежнему являются основой музыкального представления. Его реалистичность все больше востребована в связи с изменениями эстетических потребностей публики. «Музыка театра в концентрированном виде воплотила богатые традиции народной музыки. Ее исторический расцвет неслучаен: так же как «Юаньцю» стала образцом для целого поколения в истории китайской литературы, так и оперная музыка возглавила развитие китайской музыки в эпоху династий Мин и Цин» [17, с. 8].

По мнению исследователя Ван Пэйи, «сочетание абсолютной условности “четырёх действий” (пение стихов, декламация диалогов, действие с предметами и вставки акробатических сцен с боевыми искусствами) с реалистичностью танцевальных номеров» [5, с. 108] образует специфику традиционного музыкального театра. «Их противостояние и взаимное пересечение, антагония и взаимодополнение являются основой китайской драмы, как диалектический принцип Инь – Ян для китайской философии» [5, с. 108]. Исполненные в песнях и танцах истории отражают синкретичность всех элементов театрального действия.

Таким образом, многовековые традиции китайского музыкального театра заложили прочную основу для его развития в XX и XXI столетиях. Исторически сложившиеся жанры вариативно совмещают национальные компоненты с западноевропейскими оперными канонами.

Современные формы китайского музыкального театра

Китайское искусствоведение различает несколько разновидностей современной оперы по степени близости к традиционным или европейским образцам [22, с. 24–25]. Для нас особый интерес представляет опера «оучжоу гэцзюй» (欧洲歌剧) как яркий пример синтеза национальных китайских компонентов и западноевропейских оперных традиций. И хотя китайским оперным композитором по праву считается Тан Дун – автор четырех опер, но в мировом масштабе популярность получила опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие», написанная по одноименной повести Б. Васильева. Это яркий пример рецепции русского сюжета о пяти девушках-зенитчицах и их командире во время Великой Отечественной войны сквозь призму китайской театральной традиции. Композиторский стиль, органично включающий интонации русской песенности, создает неповторимую оперную эстетику. «Такое музыкальное решение позволяет глубже раскрыть суть литературного произведения, где военная тематика становится фоном для выражения вечных ценностей – Любви, Добра, Истины и Красоты» [23, с. 20].

Многогранность музыкальной партитуры раскрывается в оптике китайского традиционного театра. Несомненно, композитор, прошедший профессиональное становление в Китае и глубоко впитавший его национальную культуру, осознанно или интуитивно следует в своем сочинении сложившимся здесь театральным канонам.

В оперном либретто идея самопожертвования преобладает над личными стремлениями и амбициями, что соотносится с этическими принципами конфуцианства. В повести Васильева все герои демонстрируют жертвенную любовь к Родине, высшую форму преданности, ставя ее интересы выше собственного благополучия. Готовность девушек к самопожертвованию ради общего блага перекликается с концептом «жэнь» – воплощением истинной гуманности и бескорыстного служения. Несмотря на отсутствие прямых связей литературного первоисточника с конфуцианской традицией, опера пронизана созвучными нравственными императивами: самоотверженностью, осознанием долга перед Родиной, внутренней дисциплиной, почтительным отношением к наставнику.

Символичность традиционного китайского театра реализуется на нескольких уровнях оперного спектакля. «Сохраняя театральную условность, композитор принципиально отказывается от непосредственного изображения военных сцен» [24, с. 104]. Это соотносится с принципом китайского театра в целом и Пекинской оперой в частности – «все то, что не может быть показано на сцене в реальности, изображается символами, а зритель уже создает из них определенный образ в своем воображении» [25, с. 209].

На уровне сценографии пространство представляет собой гармоничный синтез реалистических элементов русской природы с условной выразительностью и символичностью китайского традиционного театра. Типичные для русского ландшафта лесные массивы и болотистые низины переосмысливаются сквозь

призму восточной эстетики. Ключевую роль здесь играет символика цвета, каждый оттенок которого созвучен даосскому учению. Аналогично даосизму, где все сущее пребывает в состоянии постоянной трансформации, цветовые решения сцены воплощают идею непрерывного перехода одной природной стихии в другую. Например, образ березовой рощи приобретает утонченную лаконичность за счет выверенной передачи внутренней сущности явления, а не его внешней формы, т. е. даосского принципа недеяния.

Образы леса, болота, зорь наделены глубокой символикой, созвучной даосскому единству человека и природы. Лес предстает олицетворением первозданной силы, хранителем древних тайн и свидетелем круговорота жизни. Болото обозначает пограничность, переход, «парадоксальность бытия культуры, связанной с ее неоднозначностью, предельностью и размытостью проявления» [24, с. 34], что созвучно даосскому представлению о взаимопроникновении противоположностей.

Антропоморфизм в китайском театре проявляется в наделении животных, духов и божеств человеческими качествами. В пекинской, куньшанской и других региональных операх активно используются маски, костюмы и символические жесты для «очеловечивания» мифологических существ. Аналогичные приемы «оживления» природы можно обнаружить в опере Тан Цзяньпина. Так, в частности, «антропоморфное воплощение болота – осязаемое воплощение зла – достигает кульминации в сцене поглощения Лизы, где “призрак болота” с ползущими, извивающимися существами визуализирует метафизический ужас надвигающейся катастрофы» [23, с. 19]. Опера насыщена яркими антропоморфными образами: «ожившие» березы представлены хором, раскрывающим сущность русской души. Особой выразительностью отличается грациозный танец балерины в белоснежной одежде на пуантах. Белизна символизирует чистоту озерной воды – последнего пристанища трагически уходящей из жизни героини.

В драматургии оперы воплощается фундаментальная для китайского мировоззрения концепция цикличности времени, согласно которой прошлое и настоящее существуют в постоянном взаимодействии. Повествование выстраивается не линейно, а по спирали. Чередование сцен настоящего и прошлого формирует хронотоп, который согласуется с даосским представлением о мироустройстве. Сущее пребывает в непрестанном движении по кругу: каждое событие настоящего находит свое отражение в прошлом, бывшее же продолжает существовать в памяти и влиять на происходящее ныне, воплощая идею взаимосвязи всех явлений.

Заключение

В китайском музыкальном театре национальные компоненты являются маркерами культурно-исторического развития жанра.

Сущность китайского музыкального театра характеризует диалектика общего и особенного в силу своей универсальности. Проявление общего, т. е. суммарно целого,

принадлежащего всей национальной культуре, сопряжено с философскими учениями конфуцианства, даосизма, буддизма, закрепленными в национальном менталитете. Особенное, как квинтэссенция китайской культуры, впитало лучшие региональные музыкально-театральные традиции. Национальные компоненты китайского театра – его сюжеты, инструментарий, вокальная и актерская техника, коллективность, символичность сценографии, костюмов, грима – формируют специфику музыкальных представлений. Единичное предстает как частный случай проявления закономерно повторяющегося и самобытного, уникального в конкретном музыкальном сочинении.

В современной китайской опере «оучжоу гэцзюй» национальные компоненты отчасти смыкаются с западноевропейским каноном спектакля. В опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие», написанной в западном/русском стиле, национальные компоненты выражены в основной идее сюжета (самопожертвование); символичности изображения военных сцен; антропоморфизме природных объектов; наложении пространственно-временных пластов, использовании декламаций, разговорной речи. Воплощение разных традиций, с одной стороны, способствует обогащению культур в силу их диалогичности, с другой – усилению специфики национального начала во всех культурных процессах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современные социально-политические процессы в регионах России и мира / Ванев О. Н., Губин М. А., Ирхен И. И. и др. Краснодар: Центр социально-политических исследований «Премьер», 2011. 203 с.
2. Костина А. В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «баланс интересов» в современном обществе. М.: URSS, 2009. 216 с.
3. Ли Бинь. История традиционного китайского театра / пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. М.: Шанс, 2018. 213 с.
4. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй (музыка, актер и сцена китайского традиционного театра). М.: Нестор-История, 2019. 312 с.
5. Ван Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицзюй. Минск: А. Н. Вараксин, 2023. 199 с.
6. Бяо Г., Алексеев-Апраксин А. М. Влияние конфуцианства на развитие китайской оперы // *Studia Culturae*. 2020. № 45. С. 145–156.
7. Хуан Шуай. Музыка в трудах Конфуция // Музыкальная летопись: сб. ст. Т. 10. Краснодар: Краснодарский гос. институт культуры, 2020. С. 288–296.
8. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 261–263.
9. Серова С. А. Китайский театр – эстетический образ мира. М.: Вост. лит., 2005. 166 с.
10. Синь Сюэфэн. Влияние конфуцианства на традиционную китайскую оперу // Современная драматургия. 2015. URL: https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/yjwx/lwsp/201612/t20161220_572525.html (дата обращения: 27.02.2025).

11. Галкина Н. М. Даосизм и его влияние на китайскую культуру // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. 2009. Т. 9, № 3. С. 59–63.
12. Ирхен И. И., Сяо Хэ. Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6 (77). С. 21–32.
13. Сы Ян. Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 78–90.
14. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2010. 149 с.
15. 佛教戏曲的历史与发展. История и развитие буддийской оперы [сайт]. URL: <http://www.nhfjw.org/clqy/fjys/2013/2888.html> (дата обращения: 06.03.2025).
16. Кочергин И. В. Регионоведение. Китай. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издат. дом ВКН, 2020. 546 с.
17. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2013. 177 с.
18. 王仁元. 从戏曲音乐的文化价值到创造一个“模范”的京剧 // 百艺. 2014. 3 号. 第 7-15 页. Ван Рэньюань. От культурной ценности оперной музыки к созданию «образцовой» Пекинской оперы // Сто искусств. 2014. № 3. С. 7–15.
19. 为戏曲作曲家正名. Guangming Daily. 24.09.2016. Ван Ин. Справедливость по отношению к театральным композиторам // Гуанмин Дейли. 2016. 24.09. URL: http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref_zbs_ydzh_news (дата обращения: 14.02.2025).
20. 于海阔. 民族文化瑰宝. 中州学刊. 2014 年 11 月. 第 167-172 页. Юй Хайцяо. Новое исследование причин упадка традиционной оперы // Чжунчжоуский академический журнал. 2014. № 11. С. 167–172.
21. 谭舫. 中国戏曲文化. 统一论坛. Тан Янь. Китайское оперное искусство // Объединенный форум [сайт]. URL: http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628_4383488.html (дата обращения: 16.02.2025).
22. Юнусова В. Н., Дин Ж. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34.
23. Ирхен И. И., Фэн Хуа. Оперный жанр в оптике сближения культур (на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие») // Ценности и смыслы. 2025. № 2 (96). С. 6–19. DOI:10.24412/2071-6427-2025-2-6-19.
24. Фэн Хуа. Особенности драматургии оперы «Зори здесь тихие» в редакциях Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. №1 (96). С. 97–107.
25. Голубан К. А. Роль символа в Пекинской опере // Китай: история и современность: материалы VII междунар. науч.-практ. конф.; 17-19 окт. 2013 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 205–211.
26. 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.

REFERENCES

1. Sovremennyye social'no-politicheskie processy v regionah Rossii i mira / Vaneev O. N., Gubin M. A., Irkhen I. I. i dr. Krasnodar: Centr social'no-politicheskikh issledovaniy «Prem'er», 2011. 203 s.
2. Kostina A. V. Nacional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «balans interesov» v sovremennom obshchestve. M.: URSS, 2009. 216 s.
3. Li Bin'. Istoriya tradicionnogo kitajskogo teatra / per. s kit. A. V. Mineevoy, N. N. Rybalko. M.: Shans, 2018. 213 s.
4. Budaeva T. B. Pekinskaya opera czinczyuj (muzyka, aktyor i scena kitajskogo tradicionnogo teatra). M.: Nestor-Istoriya, 2019. 312 s.
5. Van Peji. Genezis i sovremennoe sostoyanie regional'nyh vidov tradicionnogo kitajskogo teatra sicyuj. Minsk: A. N. Varaksin, 2023. 199 s.
6. Byao G., Alekseev-Apraksin A. M. Vliyanie konfucianstva na razvitie kitajskoj opery // Studia Culturae. 2020. № 45. S. 145–156.
7. Huan Shuaj. Muzyka v trudah Konfuciya // Muzykal'naya letopis': sb. st. T. 10. Krasnodar: Krasnodarskij gos. institut kul'tury, 2020. S. 288–296.
8. U Gen-Ir. Konfucianstvo o roli muzyki v obshchestve // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2008. № 6. S. 261–263.
9. Serova S. A. Kitajskij teatr – esteticheskij obraz mira. M.: Vost. lit., 2005. 166 s.
10. Sin' Syuefen. Vliyanie konfucianstva na tradicionnuyu kitajskuyu operu // Sovremennaya dramaturgiya. 2015. URL: https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/yjwx/lwsp/201612/t20161220_572525.html (data ob-rashcheniya: 27.02.2025).
11. Galkina N. M. Daosizm i ego vliyanie na kitajskuyu kul'turu // Vestnik Kyrghyzsko-Rossijskogo Slavyanskogo universiteta. 2009. T. 9. № 3. S. 59–63.
12. Irkhen I. I., Xiao He. Fenomen nacional'nyh boevykh iskusstv v tanceval'noj kul'ture Kitaya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. № 6 (77). S. 21–32.
13. Sy Yan. Idei daosizma v tvorchestve Tan Duna // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa. 2021. № 3 (27). S. 78–90.
14. Chzhan Lichzhen' Sovremennaya kitajskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2010. 149 s.
15. 佛教戏曲的历史与发展. Istoriya i razvitie buddijskoj opery [sajt]. URL: <http://www.nhfjw.org/clqy/fjys/2013/2888.html> (data obrashcheniya: 06.03.2025).
16. Kochergin I. V. Regionovedenie. Kitaj. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Izdat. dom VKN, 2020. 546 s.
17. Zhuan'Yunchen'. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2013. 177 s.
18. 王仁元. 从戏曲音乐的文化价值到创造一个“模范”的京剧 // 百艺. 2014. 3 号。第 7-15 页. Van Ren'yuan'. Ot kul'turnoj cennosti opernoj muzyki k sozdaniyu «obrazcovej» Pekinskoj opery // Sto iskusstv. 2014. № 3. S. 7–15.

19. 为戏曲作曲家正名. *Guangming Daily*. 24.09.2016. *Van In*. Spravedlivost' po otnosheniyu k teatral'ny'm kompozitoram // *Guanmin Dejli*. 2016. 24.09. URL: http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref_zbs_ydzz_news (data obrashcheniya: 14.02.2025).
20. 于海阔. 民族文化瑰宝. *中州学刊*. 2014 年 11 月. 第 167-172 页. *Yuj Haijiao*. Novoe issledovanie prichin upadka tradicionnoj opery // *Chzhunchzhouskij akademicheskij zhurnal*. 2014. № 11. S. 167–172.
21. 谭舫. 中国戏曲文化. 统一论坛. *Tan Yan'*. Kitajskoe opernoe iskusstvo // *Ob"edinennyj forum [sajt]*. URL: http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628_4383488.html (data obrashcheniya: 16.02.2025).
22. *Yunusova V. N., Din Zh.* Sovremennaya kitajskaya opera (konca XX – nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan' Dunya // *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 2021. № 1 (33). S. 23–34.
23. *Irkhen I. I., Feng Hua.* Opernyj zhanr v optike sbliženiya kul'tur (na primere opery Tan Czyan'pina «A zori zdes' tihie») // *Cennosti i smysly*. 2025. № 2 (96). S. 6–19. DOI:10.24412/2071–6427–2025–2–6–19.
24. *Feng Hua.* Osobennosti dramaturgii opery «Zori zdes' tihie» v redakciyah Kirilla Molchanova i Tan Czyan'pina // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 1 (96). S. 97–107.
25. *Goluban K. A.* Rol' simvola v Pekinskoj opere // *Kitaj: istoriya i sovremennost': materialy VII mezhdunar. nauch.-prakt. konf.; 17-19 okt. 2013 g. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta*, 2014. S. 205–211.
26. *Remizov V. A., Irkhen I. I.* Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'ury*. 2023. № 2 (51). S. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.03

ОПЕРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ». СПЕКТАКЛИ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА 1994 И 2001 ГОДОВ

*Васильев А. К.*¹

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

Статья посвящена двум премьерам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Мариинского театра, прошедшим одна за другой в 1994 и 2001 годах. Режиссеры постановок Алексей Степанюк и Дмитрий Черняков создали два различных между собой образа спектакля. В статье исследуются все тексты, составляющие режиссуру спектакля – принципы композиции драматургии, хореографический и пластический текст, сценографию и художественное оформление, драматургию отдельных сцен, а также анализируются культурно-идейные аспекты. Приводятся выдержки из публикаций критики на спектакли, в которых отражается атмосфера их восприятия публикой тех лет. Автор приходит к выводу, что разнонаправленность режиссерских методов и художественных решений двух постановок одного оперного произведения была необходима для процессов саморазвития театра.

Ключевые слова: Мариинский театр, оперная режиссура, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», Алексей Степанюк, Дмитрий Черняков.

RIMSKY-KORSAKOFF'S OPERA *THE LEGEND OF INVISIBLE CITY OF KITEZ AND THE VIRGIN FEVRONIYA* AT MARIINSKY THEATRE PERFORMANCES IN 1994 & 2001

*Vasilev A. K.*¹

¹ Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, 48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is devoted to the two premieres of the Mariinsky Rimsky-Korsakoff's Opera *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia*, which took place one after the other in 1994 and 2001. The directors of the productions Alexey

Stepanyuk and Dmitry Chernyakov created two different images of the play. The article examines all the texts that make up the direction of the play – the principles of drama composition, choreographic and plastic text, set design and artistic design, the drama of individual scenes, and analyzes cultural and ideological aspects. Excerpts from critical publications on the performances are given, which reflect the atmosphere of the audience's perception of those years.

The author comes to the conclusion that the multidirectional directorial methods and artistic solutions of two productions of one opera work were necessary for the processes of self-development of the Theatre.

Keywords: Mariinsky Theatre, opera direction, *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia*, Alexey Stepanyuk, Dmitry Chernyakov.

Есть целый ряд русских опер, которые по причине своей избранности просто не могут не идти на Мариинской сцене. История взаимоотношений театра с этими операми, собственно, и является началом самого существования и развития особенного Мариинского стиля. Одна из немногих таких опер – «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Грандиозная мистерия, стилизованная под божественную литургию, по праву находится на вершине русского оперного Олимпа, вбирая в себя нравственные искания русского народа, идеи религиозных философов и театрального модерна начала XX века. В основу либретто В. И. Бельского, великолепного по своим литературным достоинствам, положены «Житие св. Февронии Муромской» XIII века и одно из преданий заволжских староверов – «Китежский летописец», опубликованное в приложении к «Собранию песен» известного русского собирателя фольклора П. В. Киреевского. Поэтому в либретто сталкиваются два религиозных мирозерцания: традиционное православие, проповедующее аскетизм и реальный взгляд на земную жизнь (отразившийся во взглядах оперного персонажа – князя Юрия), и идущее от старообрядцев, поддержанное рассуждениями В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Л. Н. Толстого свободное и светлое, как им казалось, отношение к природе и религии, правда, истинно сочетающее глубину этического настроения и искреннего поклонения красоте окружающего мира.

Человек, равный природе. Тема обращения к вечному жизненному содержанию, которое объединяет людей и соединяет все времена, всегда была притягательна для Н. А. Римского-Корсакова. В последние годы жизни композитор стал обращаться к пантеизму Бенедикта Спинозы. Чтобы уйти от обязанности изображать реальные исторические события, композитор перебрал множество сюжетов – от библейских сказаний до «Неба и земли» Байрона – и остановился на русском либретто Бельского. С делом не разошлись его слова: «музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна» [1]. Римский-Корсаков обратился к своему близкому. В результате сюжетом оперы

стал русский миф, содержание которого по нравственной и психологической значимости истинно религиозно. Опера «Китеж», конечно, не религиозно-православное произведение в «чистом» виде, но одновременно очевидна связь общего интонационно-мелодического содержания многих страниц партитуры оперы с церковными произведениями композитора. Безусловно, есть общность темпоритма действия в хоровых сценах «Большого Китежа» и последней картины оперы с характером богослужения.

С первых дней после премьеры в 1907 году не утихал спор критиков на тему «Китеж» – русский «Парсифаль». Через чистоту мужского и гибель чувственного, целомудрием женского начала обретают герои Вагнера и Римского-Корсакова свой «Иерусалим». Для русских обретение «небесного града» связано с чистотой юной девы и смертью Иуды и пьяницы – Кутерьмы. Можно увидеть множество деталей, которые в обеих операх значительно отличаются от канонического толкования христианства. Но Монсальват, оберегающий чашу Грааля, и Китеж, ушедший под воду и оказавшийся на небесах, по-прежнему остаются хранителями национальных этических идеалов, основанных на христианской морали и отобранных человечеством из общения с природой нравственных принципов.

Не случайно главная героиня оперы – Феврония, проповедующая деятельную любовь к людям, вечную готовность к самопожертвованию, чистоту и целомудрие, – становится нравственным идеалом, эталоном для всей русской культуры. В образе этом слились и толстовское непротивление злу, и фантастический реализм Ф. М. Достоевского, и удивительный патриотизм русских в годы бедствий и испытаний. Но главное – это идеи богоискательства. Религиозный экстаз, охватывающий Февронию, помогает ей преодолеть смерть и страх, а чистота открывает дорогу в Новый Иерусалим. Безусловно, Феврония – центральная героиня произведения. Лучшими иллюстрациями к жизни Февронии были и остаются картины М. В. Нестерова с их поэтизацией религиозных преданий, тончайшей лирикой, одухотворением людей и природы. Феврония не случайно названа девой. Ее чистота имеет символическое значение. Святость Февронии не противостоит ее человеческой, женской природе.

Второй сюжетный центр – обобщенный образ града Китежа. Оба этих образа специально выделены автором в полном названии оперы. Определение конфликта оперы менялось с годами в зависимости от политической ситуации в стране, от отношения господствующей идеологии к духовным основам Отечества. Здесь совершенно понятно, что если антитезой Китежу и Февронии являются враги, татары, то фабула оперы определяет ее жанр как историко-бытовой, что и практиковалось в советский период (Римский-Корсаков искал сюжет как раз «выше» чем просто исторический); если же ось конфликта проходит через судьбу Гришки, то опера приобретает лицо духовной мистерии, в которой зло есть необходимое испытание веры.

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» впервые увидела свет на сцене Мариинского театра 7 февраля 1907 года. Это было за год до кончины композитора. Создатель оперы не успел услышать в роли Гришки Кутерьмы гениального И. В. Ершова. Критика отмечала, что его Гришка – художественный образ потрясающей силы. Именно он, а не Феврония, являлся центром спектакля. Ершов царил на сцене, сделав роль Кутерьмы театральной легендой. «Это уже не исполнение, а творчество, – писал А. В. Оссовский, – жутко становилось на сердце, и нервная дрожь пробегала по телу от зловещего шепота Гришки в ночной сцене в татарском стане, и леденящий ужас сковывал чувства при спазматических сменах настроения в сцене безумия Кутерьмы с его нечеловеческими воплями отчаяния и страдания» [2, с. 2].

Опера Н. А. Римского-Корсакова остается в русской культуре примером возвышенного эстетизма. Произведение обязывает художников, берущихся за него, подниматься до высот, где человеческие переживания доходят до экспрессии. Иного пути нет. Ведь иначе трудно объяснить, почему музыка композитора так очаровывает своей импрессионистической прозрачностью, доводя нас до гипнотического состояния своим мистическим экстазом, ощущением «божественного». Загадка «Китежа» – это загадка русской души, самой России, которую, по мнению русского поклонника Б. Спинозы Ф. И. Тютчева, следует постигать не умом и не «общим аршином», а верой. «Асафьев сделал трудно оспоримый вывод, что с «Китежем» закончилась «эпоха национально-эпических оперных произведений». «Китеж» истово любят, чтят, исследуют. Но редко ставят. Потому что как это делать – непонятно» [3].

Трудно складывалась сценическая судьба этого шедевра. Вряд ли можно назвать какую-либо другую оперу, имевшую так много противоположных сценических трактовок. Если в начале века оперу сравнивали с произведениями Р. Вагнера, с его «Парсифалем», то позднее последовали обвинения в мистицизме, толстовском непротивленчестве, чуждой идейности, вплоть до абсурдной идеи создания нового либретто, что и было осуществлено в 1950-х годах. Не менее пагубными оказались многочисленные купюры партитуры для приспособления оперы к сцене, исказившие авторский замысел. В советское время предпринималась попытка приблизить оперу к обычной историко-бытовой опере. Особенно тогда страдал последний акт (6-я картина), значительно урезанный и в постановке Кировского театра 1958 года¹, когда произошло возобновление спектакля в режиссуре Е. Н. Соковнина. Надо отметить, что в послереволюционные годы «Китеж» на сцене Кировского театра не шел. После того как спектакль Соковнина выпал из репертуара, снова возник длительный перерыв. Все это объясняет, почему с таким нетерпением ожидалось новое прочтение оперы в иных исторических условиях, в новой театральной атмосфере.

¹ Дирижер спектакля – С. В. Ельцин, режиссер – Е. Н. Соковнин, оформление – С. М. Юнович.

Возобновление оперы состоялось в рамках фестиваля Римского-Корсакова в 1994 году. Режиссером постановки стал А. О. Степанюк, а уже в 2001 году Мариинский театр представил новый спектакль оперы «Китеж» в режиссуре и сценографии Д. Ф. Чернякова. Между датами этих премьер музыка «Китежа» постоянно присутствовала в репертуаре театра. Она как бы плавно перетекла из одного своего сценического выражения в другое, неожиданно иное. Спектакль 1994 года с успехом шел до следующей постановки, театр вывозил его на зарубежные гастроли, и причина замены не выглядела как исправление неудачи. Кроме того, опера неоднократно проходила в концертном исполнении.

Автор статьи, работавший в то время в Мариинском театре, стал свидетелем и участником обеих постановок, а также премьерных и последующих спектаклей. События были запоминающимися.

В основание возвращения театра к «Китежу» была положена масштабная интерпретация партитуры Н. А. Римского-Корсакова, осуществленная В. А. Гергиевым. Под его творческим руководством солистами и хором была проделана серьезная и значительная работа, оркестр зазвучал особым свежим голосом. Параллельно со спектаклями давались концертные (без костюмов и декораций) представления оперы. Ярким событием стало концертное выступление на сцене театра Ла Скала. Миланская публика на одном дыхании слушала продолжительную, около четырех часов, оперу, специально исполняемую без единой купюры, в том числе со всеми, обычно сокращаемыми в спектаклях «длиннотами» последней картины. По окончании зал, поднявшись с кресел, устроил оглушительную и нескончаемую овацию.

Постановку «Китежа», отвечающую на запросы социально-культурных вызовов эпохи 1990-х, общественность ждала с большим нетерпением. За оперой закрепился ореол тайны. Критик Л. Гаккель в дни премьеры сделал справедливое замечание: «Присутствие Римского-Корсакова в XX веке откроется не только как хронологический факт, но и как факт творчества и пророчества» [4]. Премьера проходила на фоне начала возрождения досоветской культуры и общего подъема интереса к духовной жизни и к мистике. О степени интереса к событию свидетельствует список почетных гостей премьерного спектакля, среди которых выделялся Петербургский митрополит Иоанн, восседавший в Царской ложе в полном облачении.

Если этот спектакль сравнить с другой значимой постановкой «Китежа», предпринятой Е. Ф. Светлановым в Большом театре в 1983 году, то тот «Китеж» дарил ощущение встречи с великой радостью духовной тайны, чувства причастия к Свету, который все произошедшее горе когда-нибудь отправит в небытие. Гергиевский «Китеж» преследует совсем иную цель: в интерпретации слышится попытка большого художника разобраться в сущности русской духовности, но разобраться при помощи европейского инструментария. Русская самобытность здесь раскрывается не через эстетику мистицизма и идеальной соборности, а воплощением образов народных представлений о Радост-

сти и Времени, о Святом и Незримом. Присутствие человеческих и личных «Я» и «Мы» в столкновении с трагической реальностью дает точку опоры взлету религиозного экстаза, музыкальными средствами ставшего зримым в двух финальных картинах «Китежа». Надо отметить, что едва ли не впервые в новой постановке был полностью озвучен финал оперы.

Актерские работы впечатляли. Галина Горчакова: ее богатый обертонами и нюансами душевных движений голос, мягкий, певучий жест в соединении являли ту гармонию человека и мира, которую дева-праведница призвана олицетворять. Роль Февронии чрезвычайно трудна и по своей психологии, и по своеобразию вокальной партии. Для талантливой Горчаковой она стала серьезным завоеванием. Константин Плужников как всегда увлеченно стремился соединить актерскую и вокальную стороны образа. В своем Гришке Кутерьме он с самого начала акцентировал ехидную скоморошескую развязность. Во многом иным выглядел этот персонаж у Владимира Галузина. В чистом тембре его голоса, в выражении лица проглядывали поначалу и доброта, и незлобивость, куражился он не со зла, а чтоб народ позабавить. Геннадий Беззубенков и Николай Охотников в роли Князя Юрия достойно поддержали традицию исполнения партий для баса в русской оперной классике.

Плохая приспособленность оперы к сцене – явление вполне традиционное и не новость в русском театре (в вялости драматического действия и длиннотах упрекали чуть ли не каждое второе произведение). «Сказание» и здесь занимает одно из «первых мест», и большинство постановщиков во все времена сходилось во мнении о нетеатральности «Китежа». Гергиевскому пониманию «Китежа» в целом отвечало решение, предложенное сценографом М. Ф. Китаевым. Библиейские холмы, на которых проходит действие оперы, точно соответствовали неземной атмосфере, слышимой в музыке: деревянные силуэты Малого Китежа и белокаменные столпы Китежа Большого органично увязывались со звучанием. Был найден художественный прием, моделирующий ту особую атмосферу «Китежа», которая отличается от других опер. Китаев создал множество пейзажей, которые проецировались на прозрачный занавес с помощью лазерной установки: все декорации словно возникали из воздуха и растворялись в нем. Этот воздушный, вибрирующий свет, живой и очень музыкальный, наполнял зрительный зал каким-то восторженным ощущением присутствия тайны, настоящей второй реальности. Объемные декорации дополнены изображениями, возникающими с помощью проекционных фонарей, для чего Китаевым были привлечены к сотрудничеству художник Андрей Войтенко и художник по свету Дамир Исмагилов. Однако цветовые картины иногда отличались разнотильностью. Смена их не всегда соответствовала характеру музыки. Цветные проекции пейзажей, узоров Войтенко все же могли бы быть тоньше, а техника их показа совершеннее. Живописная сторона спектакля в реальном воплощении оказалась наиболее уязвимой. Репутация Марта Китаева, большого мастера сценографии, не должна бы

подвергаться ревизии. Но в макете все выглядело убедительно, в реальном же воплощении – неровно. Обрамляющая сценическое пространство арка и магический, словно основание церковного купола, круг должны были излучать таинственное свечение. «Обессвеченные» же, они выглядели украшающими, но отнюдь не необходимыми аксессуарами. Впечатляла строго-печальным лаконизмом картина после битвы с догорающими на вечерних холмах пожарщиками, красива величавая панорама соборов Великого Китежа. А вот Малый Китеж был похож на собрание увеличенных в масштабе деревянных поделок. И «бедноватая» картина рая тоже разочаровывала.

В рецензиях на спектакль было отмечено, что и декорации, и проекции входили в конфликт с работой художника по костюмам Ирины Чередниковой и режиссурой Алексея Степанюка, между собой составляющими единое целое в совершенно иной эстетической системе. Собственно, режиссура в спектакле была как режиссура: испуг толпы выражался беготней, сакральность изображалась как повышенная «постность». В ходе действия часто возникали пустоты из-за недостаточной выразительности мизансцен. Порой возникали паузы в общении персонажей, ощущалось недоработанность отдельных ролей, например, вокальные и актерские возможности Юрия Марусина оказались не раскрытыми в партии княжича Всеволода. Но были и яркие режиссерские решения, например, эффектное появление татар из-под земли. Последняя картина – самая выразительная режиссерская находка Степанюка в спектакле. В ней через иконописную статику передавалась динамика духовного преобразования – устремленность ввысь.

Было в целом благоприятное, хотя неровное, впечатление от костюмов, выполненных по эскизам Чередниковой. Собственно говоря, костюмы как костюмы: а la russe с некоторой долей стилизационных игр. Например, головной убор Февронии в первом акте – рефлексия Флоры Рембрандта, а второй наряд делал ее похожей на Амнерис из «Аиды» Верди.

Оркестр Гергиева в вечер премьеры звучал непривычно тихо, легко и даже нежно в сценах, связанных с девой Февронией и градом Китежем. Зато находящийся под впечатлением от образа исполнения оркестром антракта «Сеча при Керженце» рецензент отмечал, что «...он изрыгал громы и молнии, клубился черным дымом сражения и полыхал жутким пламенем татарского торжества» [5].

Общее впечатление от спектакля было противоречивым и неровным. Спектакль словно находил «себя к финалу, набирая художественности, образности. Начало же – особенно первая картина (встреча Февронии и Княжича), вторая картина (ожидание свадебного поезда, приход татар), частично четвертая (в плену) – словно “колеблется” между бытом и условностью, не будучи ни тем, ни другим, а скорее “скатываясь” на штамп» [6]. На такой постановке «Китежа» театр не мог остановиться. Опера Римского-Корсакова в репертуаре Ма-

риинского театра занимает особое место, и «продолжать работу над “Китежем” (всегда. – А. В.) по-особому целесообразно» [5].

Постановка, предпринятая Д. Ф. Черняковым в 2001 году, достигла результата осуществленной культурной инновации. Такого высокого градуса радикализма в сценическом решении русской оперы в последние десятилетия до этой постановки Кировский / Мариинский театр не знал. Премьера вызвала целый шквал диаметрально противоположных отзывов. Самые различные мнения, в том числе резкого содержания, высказывались и за кулисами артистами театра.

В основу концепции спектакля был заложен метод актуализации, без которого не обходится современная оперная режиссура. И здесь всегда и неизбежно возникают вопросы: «До каких «красных линий» может доходить вторжение режиссерского сценического текста в ткань оперного сочинения; существует ли логическая черта, за которой режиссура начинает ломать музыкальность восприятия»? Актуализация как метод в своем конкретном значении – это перемещение действия в другое историческое время, предметное или географическое пространство. И, что самое важное, погружение персонажей в культурную среду с иными психосоциальными структурами транзакций. В самых радикальных проявлениях постмодерновая оперная режиссура стремится делать ревизию уже даже не либретто, а вершить текстуальное переосмысление самой фабулы композиторского сюжета. Такие решения рискуют оказаться не совместимыми с музыкой.

На примере режиссерского творчества Чернякова можно проследить, к достижению каких различных целей может применяться метод актуализации. Несмотря на неожиданное и эпатазирующее для части публики оформление спектакля, режиссура Чернякова, безусловно, музыкальна. Драматургия действия здесь построена не по принципам психологического театра, а на столкновении и развитии лейтмотивов, музыкальных характеристик Н. А. Римского-Корсакова. Для сравнения можно предложить другую известную постановку Д. Чернякова – «Евгений Онегин» в Большом театре, где актуализация имела иные цели и средства. Там для создания спектакля именно как психологического – он «существенно уплотняет психособытийный темп действия – ...сценический текст принципиально расширяется и наполняется абсолютно новым содержанием» [7].

В «Китеже» режиссер своих героев, персонажей оперы выводит на сцену как воплощенные образы архетипов русских людей, и в этом отношении реализм их типичности поднимается до уровня символов. На сцене узнаваемая для нашего современника, почти выдернутая из его быта предметная среда (вещи, постройки, одежда) сливается с миром художественного, портретного восприятия истории. В хоровых сценах «Большого Китежа» и финала оперы в одном ряду – представители всех исторических эпох России.

В спектакле присутствуют декорации К. А. Коровина, сделанные к первой постановке «Китежа» в 1907 году. Они, как воспоминание, рефлексия по про-

шедшему, изображались на занавесах, предворяющих соответствующие картины оперы, которые в новом теперь спектакле раскрывались в парадигме постмодерна. Цитируя в своем спектакле живопись К. А. Коровина, а также В. М. Васнецова, Черняков тем самым создает контрапункт мирискуснического театрального стиля к вновь сочиненной для каждой сцены игре художественного пространства и этим намекает на сознательно культивируемую эклектичность. И тут же уходит от живописности и декоративности, которая неизбежно превращает «Китеж» в историко-бытовую сказку. Режиссура, однако, продолжает отражаться в использовании разных стилей: происходит смешение, казалось бы, несовместимого – исторических костюмов с современными; реально-бытовых подробностей с отсылками к культовым ритуалам. Черняков не сводит этот прием к намеренному кичу. Это, скорее, один из путей отказа от психологического театра, от тотального мизансценирования в духе Бориса Покровского.

Для постановки «Китежа» Черняков представил в Мариинский театр уже готовый проект с разработанным макетом декораций и внятным постановочным планом. В создании спектакля он одновременно исполнил функции и режиссера, и художника. Подобное совмещение функции режиссера и сценографа соответствовало новейшим тенденциям оперного театра. Это было трудно, но зато новый «Китеж» обрел полноту и цельность воплощения, которых не доставало предыдущим постановкам. Практически не ограниченный техническими и финансовыми возможностями, Черняков создал динамичное, выразительное пространство, способное к быстрым контрастным переключениям на разные приемы решений каждой последующей картины. Огромную роль играло использование световых эффектов в самых разных проявлениях.

Главная мысль спектакля понятна: Китеж находится вне времени, всегда, в любую эпоху. «Здесь и сейчас», рядом с нами непрерывно совершается мистерия легендарного града. Она спрятана в складках обыденной реальности, в толчее Сенной площади, за каждым поворотом улицы. И эта мысль, сближающая спектакль с таинствами церковной службы, невероятно утешает.

Из ритуально-мифологических отражений, связанных с образом озера, как из «ДНК», вырастает вся художественная конструкция постановки. Режиссер предлагает свой «видеоряд» решений, отражающийся в игре зрительно выраженных сюжетных тем, которые становятся системой лейтмотивов; цветовая и световая гаммы образуют особую драматургию «лейттембров».

Можно сказать, что мыслит Дмитрий Черняков не столько актерским «материалом» и образной мизансценой, сколько пространством, фактурой, цветом, светом, сценической картинкой. Так, с наступлением общей молитвы «Чудная небесная царица» изменяется освещение: теперь сцена пронизана резким белым светом, превращающим ее в заснеженное поле. В сцене «прощания» строгий рисунок фронтально выстроенных фигур женского хора погружается в черную темноту глубокой пустой сцены и «пронзается» тревожно-

мерцающими лучами желтого света, то стройными линиями льющегося сверху, то непредсказуемо меняющего графические ритмы желтого на черном. Этот эпизод – воплощение щемящей тоски и безысходности – мог бы стать трагической кульминацией спектакля. Сцена появления «неперсонифицированных» татар создает впечатление, что вползает темная шевелящаяся масса, поглощающая весь земной свет.

Сценография спектакля красочна, наполнена большим количеством предметов, за каждым из которых скрывается глубинный смысл: в первой картине – огромного размера бутафорская трава, «садовый» сарайчик-верандочка, глиняные кувшины и рукомойник. Рецензент писал: «Все в новом «Китеже» необычно: сюрреалистическая солома вместо лесной чащи, люди вместо зверей, насекомые вместо татар, многозначное безвременье вместо Руси тринадцатого века» [8]. Пандус, построенный на сцене, мог являться землей, или асфальтом, и тут же преображаться в гладь озера, на которой появлялись купола невидимого града. Такие превращения символически объединяют постановку идеей текучести жизни, наличия второго, глубинного измерения всего того, что происходит на поверхности.

Психологический реализм начала массовой сцены в картине Малого Китежа, наполненный типичными персонажами-масками рыночной толкучки питерской Сенной площади образца 1990-х, «разрубался» полумистическим, решенным в стиле фантастики «Звездных войн», эпизодом набега татар. Сначала на сцене – привычные шум и суeta города; появляются типичные персонажи современников: прохожие, попрошайничающие пьяницы-бомжи, стоящие за столиком, что-то жующие «новые русские» в длинных черных пальто. Их обслуживает бойкая официантка, конечно, в мини-юбке; на коляске проезжает инвалид-афганец. И как гром с неба возникает картина почти что Конца Света: обваливается стена кирпичного дома, и в пролом заезжает огромного размера металлический трансформер, монстр-бульдозер с лошадиными копытами и стреляющими ослепительным светом своих фар-прожекторов «глазами».

Последнее действие в постановке Чернякова объединяют картины не согласно либретто, а по смыслу музыкальной драматургии. Они составляют четыре эпизода: «Недра-бездна», «Пустыня-смерть», «Путешествие-воскресение» и «Рай-Китеж». «Три последние эпизода-картины являются визуальной репризой 1-й, отчасти 2-й и 3-й картин, причем динамической и совмещенной» [9].

Последняя декорация появляется в финале спектакля при открытии занавеса на поклонь. Это Васнецовская аутентичная картина преображенного Китежа из 1-й постановки. Таким образом, появляется еще одна арка. Черняков как бы упаковывает свою мистерию в «сказочную обертку». Через эти ассоциации он действительно «закрывает» занавес, намекая на конец мистерии и возврат к обыденному.

Оперу Римского-Корсакова принято упрекать за ее растянутость (чистой музыки – часа четыре), извиняя ее разве что сравнением с пятичасовым вагнеровским «Парсифалем». Но Черняков сумел режиссерским текстом подчеркнуть ритм и динамику музыкальной драматургии Римского-Корсакова, заставил «длинноты» работать на себя. Те, кому уготован ад, в его спектакле беспрестанно двигаются, суетятся и копошатся. Те, кому уготован рай, никуда не торопятся. У них есть время должным образом приготовиться к вечной жизни. Они абсолютно статичны, и этот статичный режиссерский рисунок ораториальной картины позволил исполнителям целиком концентрироваться на музыке в момент духовной кульминации оперы. Здесь режиссура полностью соединилась с музыкой. Запомнилось пение солистов той сцены – Сергея Алексашкина (Князь Юрий), Федора Можая (ослепленный Федор Поярок), Екатерины Семенчук (Отрок).

Проводником на пути к премьерному «Китежу» послужило единство выразительных, нагруженных многими смыслами видеорядов, придуманных Черняковым с характером исполнения оперы. Музыкальная интерпретация «Китежа» оказалась удивительно созвучна новой постановке, где каждая вспышка света и каждое погружение во тьму пронзительны.

И солисты, и хор достойно вынесли на своих плечах премьеру. В первую очередь это: Ольга Сергеева (Феврония), Юрий Марусин (Гришка Кутерьма), Олег Балашов (Всеволод), Сергей Алексашкин (Князь Юрий), Федор Можая (Поярок).

При всей близости постановочной концепции Чернякова к идее воплощения музыкального замысла, необходимо видеть режиссерскую сверхзадачу. Ее цель, как представляется, сюжет оперы и композиторское решение его фабулы представить как отправную точку к разговору о мире коренных национальных архетипов, о фундаментальных сущностях русской религиозности и философии.

Постановка вызвала споры, в которых искалась истина. Хочется присоединиться к словам критика А. Л. Порфирьевой: «Тому, кто приходит в театр клеить ярлыки вроде “постмодернистского прочтения”, построенная им (Черняковым. – А. В.) образно-символическая композиция не сказала ничего» [9].

Появление в репертуаре ломающего стереотипы спектакля Чернякова не было случайным эпизодом. Кроме двух разноплановых постановок «Китежа» на рубеже веков, Мариинский театр представлял спектакли главных опер русского наследия в целых сериях режиссерских прочтений. Это относится к «Князю Игорю» А. П. Бородин (постановки 1988, 1996, 1998, 2001 гг.), «Борису Годунову» М. П. Мусоргского (постановки 1990, 1997, 2002, 2006 гг.) и др. Обращение театра к каждой из опер связано с режиссерскими именами А. Тарковского, А. Адабашьяна, В. Крамера, И. Габитова, Г. Исаакяна, А. Степанюка, Д. Чернякова. Они – представители разных поколений, разных школ, методов работы, эстетических пристрастий. Обращаясь к столь разным

художникам, театр осуществлял поиски своего сценического лица, пытался сформулировать свое творческое кредо. При воплощении «Князя Игоря» был опробован и «ретро-стиль» (И. Габитов), и предприняты попытки авангардного решения (Г. Исаакян). В решениях «Бориса Годунова» прослеживалась динамика театральных концепций – от психологически проработанного театра А. Тарковского к условно-метафорическому театру В. Крамера. На постановку «Китежа» Д. Черняковым определенно повлияли постмодернистские концепции. Во всех случаях у спектаклей находились свои сторонники и противники, но театр в итоге настоял на разнонаправленности возможных сценических решений как определенной программе, не отдав никому предпочтений и продолжая в дальнейшем приглашать художников самых разных направлений современного искусства. Диаметрально различные по режиссуре спектакли легли в основу поисков, которые стали определять репертуарную политику в последующие годы. В этом проявилась свойственная Мариинскому театру мобильность реакции на перемены эстетических и общественно-социальных запросов времени. Результаты этой работы значительны для русской и мировой культуры и, безусловно, важны для процессов саморазвития театра. Ответственность за творческий эксперимент возрастает тем более, когда инновации направлены в самую стилистически показательную и чувствительную ткань театра, святая святых, в зону шедевров национальной русской оперы. Можно сказать, что «Китеж» Чернякова в 2001-ом резко заострил весь спектр вопросов, относящихся к этой проблематике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыкальный сектор, 1928. 372 с.
2. *Оссовский А. В.* Новая опера Римского-Корсакова // Слово. 1907. 11 февр. С. 2.
3. *Верникова К.* Китеж не увидишь // Коммерсант. 2000. 26 мая.
4. *Гаккель Л.* Сделано достаточно // Известия. 1994. 27 янв.
5. *Бялик М.* Если приблизиться к совершенству // Невское время. 1994. 19 апр.
6. *Третьякова Е.* Без приговора // Культура. 1994. № 6.
7. *Васильев А. К.* Актуализация в постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского 2000-х годов // Временник Зубовского института. 10: Классика на сцене 2000-х годов. СПб.: РИИИ, 2013. С. 18–27.
8. *Бирюкова Е.* Возвращение в рай // Время новостей. 2001. 24 янв.
9. *Порфирьева А.* Оглянися умными очами [Электронный ресурс]. URL: https://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami (дата обращения: 24.04.2025).

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzykal'nyj sektor, 1928. 372 s.
2. *Ossovskij A. V.* Novaya opera Rimskogo-Korsakova // Slovo. 1907. 11 fevr. S. 2.
3. *Vernikova K.* Kitezh ne uvidish' // Kommersant. 2000. 26 maya.
4. *Gakkel' L.* Sdelano dostatochno // Izvestiya. 1994. 27 yanv.
5. *Byalik M.* Esli priblizit'sya k sovershenstvu // Nevskoe vremya. 1994. 19 apr.
6. *Tret'yakova E.* Without a Sentence // Culture. 1994. № 6.
7. *Vasil'ev A. K.* Aktualizaciya v postanovkah opery «Evgenij Onegin» P. I. Chajkovskogo 2000-h godov // Vremennik Zubovskogo instituta. 10: Klassika na scene 2000-h godov. SPb.: RIII, 2013. S. 18–27.
8. *Biryukova E.* Vozvrashchenie v raj // Vremya novostej. 2001. 24 yanv.
9. *Porfir'eva A.* Oglyanisya umnymi ochami [Elektronnyj resurs]. URL: https://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami (data obrashcheniya: 24.04.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильев А. К. – канд. искусствовед., доц. каф. музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена;

kirovich@mail.ru

SPIN-код: 5701-9316

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasilev A. K. – Cand. Sci. (History of Arts), Ass. Prof. of the Department of Musical and Instrumental Training of Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen;

kirovich@mail.ru

SPIN-код: 5701-9316

УДК 792.01

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА О СПЕКТАКЛЕ ЮРИЯ БУТУСОВА «ГАМЛЕТ» В ТЕАТРЕ ИМ. ЛЕНСОВЕТА

Мальцева О. Н.^{1, 2}

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

² Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена театрально-критическим откликам на спектакль Юрия Бутусова «Гамлет», поставленный в Театре им. Ленсовета. В исследовании обнаруживаются аспекты этого произведения, рассмотренные авторами статей. Методология исследования основана на принципах ленинградской (гвоздевской) театроведческой школы. Показано, что в рецензиях трактуются и оцениваются как спектакль в целом, так и многие отдельные его компоненты и свойства; прежде всего, образ главного героя в исполнении актрисы Лауры Пицхелаури; последний эпизод спектакля, который существенно отличается от финала пьесы; а также качество и роль перевода шекспировского текста А. Черновым, который используется в спектакле.

Установлено, что содержание спектакля как специфически театральное, то есть в виде драматического противоречия, сформулировано лишь одним рецензентом. При этом композиция сценического целого, способ становления его художественного содержания и, соответственно, тип театра, по законам которого создан спектакль, остались не определены.

Ключевые слова: драматический театр, режиссер Юрий Бутусов, Театр им. Ленсовета, спектакль «Гамлет», театрально-критическая пресса.

THEATRE CRITICISM ABOUT YURI BUTUSOV'S PERFORMANCE *HAMLET* IN LENSIVIET THEATRE

Maltseva O. N.^{1, 2}

¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

² Russian State Institute of Performing Arts, 33–35, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article is devoted to theatrical and critical responses to Yuri Butusov's play *Hamlet*, staged in Lensoviet Theatre. The research methodology is based on the principles of the Leningrad (Gvozdev) school of theatre studies.

The study reveals aspects of this work, considered by the authors of the articles. It is shown that the reviews interpret and evaluate both the play as a whole and many of its individual components and properties; first of all, the image of the main character performed by actress Laura Pitskhelauri; the last episode of the play, which differs significantly from the finale of the play; as well as the quality and role of the translation of Shakespeare's text by A. Chernov, which is used in the performance.

It has been established that the content of the play as specifically theatrical, that is, in the form of a dramatic contradiction, was formulated by only one reviewer. At the same time, the composition of the stage whole, the method of formation of its artistic content and, accordingly, the type of theatre according to the laws of which the performance was created, remained undefined.

Keywords: drama theatre, director Yuri Butusov, Lensoviet Theatre, the performance *Hamlet*, the critical reviews.

Задачей статьи является анализ театрально-критических откликов на спектакль «Гамлет» (2017. Театр им. Ленсовета) одного из самых значительных российских режиссеров конца XX – первой четверти XXI века Юрия Бутусова. Ее цель – выявить, какие аспекты этого произведения привлекли внимание критиков и какие его существенные характеристики остались за пределами рецензий. Методология исследования основывается на принципах ленинградской (гвоздевской) театроведческой школы.

Этот спектакль явился вторым обращением режиссера к пьесе Шекспира (первое обращение состоялось в 2005 году в МХТ им. А. П. Чехова). В прессе о спектакле было высказано множество мнений, причем их разброс оказался невероятно широким. Он простирался от безоговорочного приятия, следующей чрезвычайно редко высказываемой высокой оценки: «Спектакль, ...потрясающе ... глубокий, страшно сказать – эпохальный» [1] (причем это высказывание принадлежит рецензенту, в той же статье признавшемуся, что он не является фанатом творчества Бутусова), – до заявления о том, что этот спектакль и подобные ему «должны быть уничтожены... Не запрещены, а именно уничтожены в общественном мнении» [2]. Мало того, создавшие их режиссеры, «уродующие “Гамлета”, как выразился автор этого утверждения, должны быть пригвождены к позорному столбу» без причинения вреда телу, а их репутацию следует «отправлять на помойку» [там же]. Другой критик, считая, что режиссерский театр переживает агонию, в связи с этим спектаклем даже призвал современных театральных режиссеров к покаянию, адресуя им вопрос: «Вы всерьез хотите предложить людям себя вместо Шекспира, Чехова, Гоголя и никак и ничем за это не расплатиться?» [3]. Такой не только не скры-

ваемый, но и демонстрируемый литературоцентризм в театроведении в настоящее время почти не встречается, притом что он, судя по работам театроведов, является довольно распространенным явлением.

В связи с этим стоит напомнить, что зрители всегда идут в театр с определенным ожиданием. И часть из них (среди которых есть и профессиональные театроведы), рассматривая театр как посредника между литературой и зрителем, ждут от режиссера «допустимую» трактовку литературного произведения, если не их собственную, то, по крайней мере, близкую их собственному пониманию этого произведения. В таких случаях явно не принимается во внимание не только широта поля интерпретаций, которое имеет художественное произведение, но и тот факт, что режиссерский театр за время своего более чем векового существования созданными им, навсегда вошедшими в историю театра выдающимися спектаклями (среди которых было множество поставленных по сценарию, далеко отходящему от литературного произведения или написанному по нескольким драматическим, прозаическим произведениям или стихам) многократно доказал самостоятельность сценического искусства и, соответственно, режиссера в качестве полноправного творца, автора своих произведений, как это происходит во всех родах искусства.

Но в большинстве своем рецензенты поддерживали спектакль Бутусова, при этом, разумеется, взгляды на него и его составляющие отличаются, порой существенно, в том числе и на шекспировский текст в переводе Андрея Чернова, который был по-разному оценен относительно его соответствия подлиннику, а также его роли в ленсоветовском «Гамлете». Одни назвали перевод ни больше ни меньше как придурковатым и неведомо для чего выбранным [2], безобразным, корявым и вульгарным, содержащим «рекордное количество стилистических нелепостей» [3], громоздким, местами тавтологичным, в котором не удастся расслышать ни особой музыкальности, ни ритма и который с трудом воспринимается зрителем, а в исполнении Лауры Пицхелаури «превращается в хриплый монотон», оказываясь весьма бедным по эмоциональной окраске [4]. Другие считают этот перевод своевременным и уместным для спектакля Бутусова [5], живым текстом, в котором «по возможности переданы стилистика и ритм оригинала», и созданным, как и пьеса Шекспира, не для мудрецов или дворцов [6]. Встретилась и оценка перевода как точного, что, по мнению ее автора, более важно, чем поэтичность [7]. Согласно еще одному высказыванию, перевод Чернова представляет пьесу не «сборником клише», который зачитан до дыр, а обнаруживает в ней новые смыслы и такие качества ее текста, как «конкретика, ясность, сарказм» [8]. Обнаружено достоинство перевода и в том, что благодаря ему создание Шекспира перестает восприниматься как заигранное театром [9].

Но, разумеется, внимание всех авторов статей сосредоточено, в первую очередь, на Гамлете в исполнении Лауры Пицхелаури (отметим, что за эту роль в 2019 году актриса была номинирована на премию «Золотая маска»). Многие

назвали героя двойственным, поскольку в одних сценах восприняли его юношей, в других – девушкой. При этом образ Гамлета в целом, на взгляд И. Алпатовой, представлен как «любое дитя “вывихнутого века”» [10]. А, например, Е. Авраменко видел принца в разные моменты действия то хрупким японским или корейским юношей размытой гендерной принадлежности, оказавшимся к финалу стойким самурайчиком, то изящным, миниатюрным трудным подростком, героем, в котором «чувствуется идеализм» и который «поступит так, как велит ему сердце» независимо от обстоятельств, и через которого режиссер дарит своим спектаклем свет и надежду [11]. Герой, созданный актрисой – «роль... женская. И все-таки он – мальчик, этот Гамлет, угловатый, резкий и бесконечно грациозный», – писала И. Кириллова, считающая Гамлета портретом «поколения тех, кто родился в 90-е для бури и натиска, а оказался в нулевых» [1]. Они, уточняя критик свое видение представителей этого поколения, «допытываются, ...падают, так и не взлетев», надеются на свои попытки докопаться до правды и сомневаются в них. С точки зрения А. Ветлинской, Гамлет, созданный Лаурой Пицхелаури, – это «символ, некое существо без пола и возраста» и одновременно подросток, оказавшийся в плохой компании и упрямо повторяющий в финале: «Я буду фехтовать, буду, буду...»; при этом критик сопоставляет героя с режиссером спектакля, который, по ее словам, не отступая, создает спектакли для думающего зрителя [12]. Чутким, изломанным, чистым подростком, который предан матерью и используется отцом как орудие, не готовым к сложности и жестокости мира, ничем не защищенным от них, в том числе «любовью, которой он жаждет», восприняла героя А. Мороз [13]. С ее взглядом отчасти пересекается восприятие Гамлета Е. Омецинской, видящей его лишенным дружбы бесполом, хрупким, нервным существом, которое «то “косит” под Майкла Джексона..., то вспоминает, что “девочка”», и оказывается в платице, став совсем бессильным и одиноким, и которое неожиданно находит придуманного друга в Могильщике (его роль исполняет Александр Новиков), когда тот, надев яркий парик, ассоциируется на сцене Театра им. Ленсовета с Карлсоном [5]. А, например, по мнению И. Пекарской, персонаж, которого играет Пицхелаури, создает ощущение бестелесности, и это, скорее, даже не герой, а его душа, «нутро» [6]. Подростком, который может казаться едва ли не неземным существом, без специальных признаков пола, при этом «покоряюще женственным», что помогает ощутить как его ранимость и беззащитность, так и способность выносить боль молча или «высказать ее с певучей искренностью», – увидел героя В. Силюнас [14]. А Гамлет, лежащий на коленях отца во время монолога «Быть или не быть...», воспринят критиком и вовсе как беззащитное, прижавшееся к родителю, дитя. Сам же монолог ощущается рецензентом жалобой-плачем, тоскливым криком ребенка среди царства Клавдия, названного в статье страной бандитов и их помощников, которая при этом старается казаться благопристойной.

Два мнения критиков о герое и, соответственно, о спектакле в целом оказались радикально отличными и невероятно схожими друг с другом. С точки зрения М. Дмитриевской, режиссер выглядит в спектакле совершеннейшим автобиографом-лириком, ставит про себя, «нервного и ломкого, как Лаура Пицхелаури, ранимого и маленького», готового сражаться со всем театральным миром, при этом любясь «Лаурой-собой» – живописным, красивым и трогательным Гамлетом. Кроме того, критик полагает, что произносимое героем спектакля, в сущности, неважно. «Мыслей тут нет, есть чувство обиды и незащищенности от окружающего мира», – утверждает автор статьи [15]. В том же журнале рецензент, скрывшийся под псевдонимом «О», высказал аналогичное мнение о герое, назвав сыгранного Лаурой Пицхелаури Гамлета альтер эго Бутусова и новым героем-неврастеником, который «ни мужчина, ни женщина, дух ли, воля ли, томящаяся ли душа...» [16].

Отмечая странность остальных героев спектакля, большинство рецензентов трактует ее как особенность, которая во многом сформировала аномальный мир показанного в спектакле Эльсинора; но есть и те, кто считает ее плодом восприятия Гамлета.

По-разному интерпретируется рецензентами и финал спектакля, существенно расходящийся с финалом пьесы. Гамлет «никого не убивает, все остается по-прежнему», – констатирует, к примеру, И. Алпатова, называя такое завершение полным правды, «прекрасного идеализма» и трагически безнадежным. В то же время «парадоксально и необъяснимо» у критика остается «очень тусклый проблеск надежды». Более того, автор статьи задается вопросами: «...может, Гамлету достанет сил? Или гниение Датского королевства прекратится как-то по-другому?» [10], словно упуская из вида, что предположения относительно развития событий после финала любого художественного произведения никакого отношения к самому произведению не имеют, хотя критики нередко и занимаются этим. Знаком «вечного возвращения» героя называет завершающую сцену Е. Горфункель, рассматривая созданного Пицхелаури персонажа как еще одного, временного, переходного Гамлета [7]. По сути, дающим надежду видит финал А. Кириллов, утверждая, что «Гамлет не умер и не умрет никогда... Потому что только он способен ответить на вопрос, быть или не быть человечеству человеческим» [17]. А, к примеру, Е. Ронгинская, напротив, заявляя, что герой «доходит до последней точки в отрицании мира», считает неизбежной его смерть, которую критик уподобляет смерти Иисуса, свершившейся ради искупления грехов людей. Сама же параллель между Гамлетом и Иисусом поясняется в статье одной из мизансцен, где стоит раскинувший руки Гамлет, так что его тень напоминает силуэт распятия [18]. В свою очередь, В. Сенькина полагает, что настойчивое стремление героя к битве с Лаэртом выглядит скорбным призывом к смерти, горьким приятием единственно возможного для себя исхода, поясняя это мгновенным, за миг до гибели, переходом ребяческой упертости к зрелости [4].

Сам режиссер считает, что Гамлет «не человек, он уже давно стал мифом, духовной субстанцией» и, соответственно, «не может умереть» [19]. Однако герой его спектакля – вовсе не мифический Гамлет (как не ушедший в миф герой действовал и в его «Гамлете», поставленном в МХТ им. А. П. Чехова) и не субстанция, а современный человек с конкретными свойствами, поэтому и вызывающий активное сочувствие зрителей, о чем свидетельствуют в том числе и отклики рецензентов. В частичном или полном несоответствии комментария автора произведения с самим произведением нет ничего удивительного. Именно так, как правило, всегда и происходит. Автор как художник создает произведение, а комментируя свое создание, смотрит на него как аналитик, становясь, по сути, одним из критиков.

Содержание бутусовского «Гамлета» как сценического целого, разумеется, каждый рецензент также сформулировал по-своему, а многие авторы обошлись без его определения. Так, по мнению И. Кирилловой, это произведение «о любви без любви... о сегодняшнем Гамлете, обделенном... и ни в чем не уверенном», о Гамлете эгоцентричном, жестко протестующем «против мертвой логики всеобщего вырождения» [1]. Отчасти схожей точки зрения придерживается А. Мороз, считая работу Бутусова спектаклем «о взаимоотношениях поколений... О том, как страдают недолюбленные дети» [13]. Тему долга, «который выше твоих сил и от которого нельзя отказаться, который не переложить на чужие плечи», выделила в спектакле О. Егошина [20]. М. Дмитриевская соотносит происходящее перед зрителем с реальной ситуацией, сложившейся в Театре им. Ленсовета ко времени создания спектакля, с теми проблемами, которые возникли у Бутусова после назначения его на должность художественного руководителя. Поэтому спектакль в целом она видит производственной драмой, посвященной театру, тому, как невыносимо трудно работает режиссеру не в театре вообще, а в этом вполне конкретном театре; и бедному рыцарю-Гамлету, с которым Бутусов, по мнению критика, себя идентифицирует. А «большого мира», по словам рецензента, здесь нет [15]. Воспринимает происходящее на сцене спектаклем о театре как производстве, месте работы или службы, «где одни играют роли, а другой организует тех, кто играет», – и автор еще одной, уже упомянутой статьи [16]. При этом лишь один рецензент, В. Силюнас, определил содержание бутусовского «Гамлета» именно как содержание спектакля драматического театра, то есть в виде драматического противоречия. Он видит это содержание в противостоянии искренности и душевной открытости героя «миру наигрыша, присущего сплошь фальшивым ролям» [14].

При этом аргументация трактовок и последней сцены финала, и содержания спектакля на основании сценической материи, на основании того, что происходит на сцене в течение действия, к сожалению, осталась за рамками статей.

Кроме уже перечисленного, статьи содержат описание, интерпретацию и оценку других компонентов и особенностей спектакля, прежде всего, некото-

рых сценических действующих лиц. Отмечены также мастерство актеров и красота спектакля, в частности, его сценографии, созданной Владимиром Фирером.

Подводя итоги, следует отметить следующее. Безусловная ценность театрально-критических отзывов на «Гамлета» Ю. Бутусова, поставленного в Театре им. Ленсовета, заключается в том, что в них отмечены и получили истолкование многие составляющие и особенности спектакля. В ряде статей определено содержание сценического целого, при этом лишь в одной из них оно представлено как специфически театральное, то есть в виде драматического противоречия. Существенно, что вопрос о композиции сценического целого и, соответственно, способе развития драматического действия, в ходе которого формируется содержание, а значит, и вопрос о типе театра, представленного в спектакле, остались за пределами интересов авторов рецензий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллова И. Господи, помоги этому Гамлету! // Театральный город. 2018. 4 марта [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gospodi-pomogi-etomu-gamletu/> (дата обращения: 25.08.2024).
2. Минкин А. Убийцы Гамлета: театральные мошенники грабят зрителей // Московский комсомолец. 2019. 25 апр. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ubijcy-gamleta-teatralnye-moshenniki-grabyat-zritelej/> (дата обращения: 30.09.2024).
3. Москвина Т. Гамлет, принцесса датская // Аргументы Недели. 2018. 18 янв. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamlet-princessa-datskaya/> (дата обращения: 15.09.2024).
4. Сенькина В. Не буду быть // Экран и сцена. 2018. № 17. (14 апр.) [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ne-budu-byt/> (дата обращения: 04.08.2024).
5. Омецинская Е. Кроха-сын к отцу пришел... // Аргументы Недели. Санкт-Петербург. 2018. 1 февр. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/kroha-syn-k-otcu-prishyol/> (дата обращения: 27.09.2024).
6. Пекарская И. Йорик жив, или Как выглядит душа // Startup. 22.11.2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/jorik-zhiv-ili-kak-vyglyadit-dusha/> (дата обращения: 28.08.2024).
7. Горфункель Е. Текст, графика, тени // Петербургский театрал. 2018. № 1. Февраль. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/tekst-grafika-teni/> (дата обращения: 16.09.2024).
8. Дубшан Ф. Не мир, но меч // Санкт-Петербургские ведомости. 2018. 11 янв. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ne-mir-no-mech/> (дата обращения: 15.08.2024).

9. Зарецкая Ж. Дальше – тишина: Юрий Бутусов перезагрузил «Гамлета» // Фонтанка.Ру. 2017. 28 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/dalshe-tishina-yurijbutusovperezagruzilgamleta/> (дата обращения: 15.09.2024).
10. Алпатова И. Дети побеждают трагиков // Театр@л. 2017. 24 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/deti-pobezhdayut-tragikov/> (дата обращения: 27.09.2024).
11. Авраменко Е. Гамлет и пустота // Известия. 2017. 29 янв. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamletipustota-vteatrelensoveta-postavilitragediyushekspira/> (дата обращения: 30.09.2024).
12. Ветлинская А. «Гамлет» в театре им. Ленсовета: лучшая мужская женская роль // Intéressant: Петербургский интернет-журнал. 2017. 26 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamlet-vteatreimlensoveta-luchshayamuzhskayazhenskayarol/> (дата обращения: 05.08.2024).
13. Мороз А. Во имя отца и сына Гамлетов // Poruski: онлайн-журнал о самом интересном в России. 2017. 27 дек. [Электронный ресурс]. URL: ptj.spb.ru/pressa/vo-imya-otca-i-syna-gamletov/ ptj.spb.ru/pressa/vo-imya-otca-i-syna-gamletov/ (дата обращения: 17.09.2024).
14. Силюнас В. Нежный Гамлет // Новая газета. 2018. 19 ноября. [Электронный ресурс]. URL: [HTTPS://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NEZHNYJ-GAMLET/](https://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NEZHNYJ-GAMLET/) (дата обращения: 25.09.2024).
15. Дмитриевская М. О спектакле // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1 (91). [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/o-spektakle-91/> (дата обращения: 17.07.2024).
16. О. «Гамлет» как производственная драма // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1. (91). [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/o-spektakle-91/> (дата обращения: 18.07.2024).
17. Кириллов А. Маленький принц Гамлет // Блог Петербургского театрального журнала. 2017. 26 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/malenkij-princ-gamlet/> (дата обращения: 28.08.2024).
18. Ронгинская Е. Младой и нежный Гамлет // Сцена. 2018. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/mladoj-i-nezhnyj-gamlet/> (дата обращения: 23.08.2024).
19. Юрий Бутусов: «Гамлет – уже давно стал мифом» / Беседу вел Д. Ренанский // Собака.ру. 2018. Февраль. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/67493> (дата обращения: 14.09.2024).
20. Егошина О. Выбор принца датского // Театр@л. 2018. 20 ноября. [Электронный ресурс]. URL: [HTTPS://PTJ.SPB.RU/PRESSA/VYBOR-PRINCA-DATSKOGO/](https://PTJ.SPB.RU/PRESSA/VYBOR-PRINCA-DATSKOGO/) (дата обращения: 08.09.2024).

REFERENCES

1. Kirillova I. Gospodi, pomogi e`tomu Gamletu! // *Teatral`ny`j gorod*. 2018. 4 marta [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gospodi-pomogi-etomu-gamletu/> (data obrashheniya: 25.08.2024).
2. Minkin A. Ubijcy Gamleta: teatral`ny`e moshenniki grabyat zritelej // *Moskovskij komsomolecz*. 2019. 25 apr. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ubijcy-gamleta-teatralnye-moshenniki-grabyat-zritelej/> (data obrashheniya: 30.09. 2024).
3. Moskvina T. Gamlet, princessa datskaya // *Argumenty` Nedeli*. 2018. 18 yanv. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamlet-princessa-datskaya/> (data obrashheniya: 15.09.2024).
4. Sen`kina V. Ne budu by`t` // *E`kran i scena*. 2018. № 17. (14 apr.) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ne-budu-byt/> (data obrashheniya: 04.08.2024).
5. Omecinskaya E. Kroxa-sy`n k otczu prishel... // *Argumenty` Nedeli*. Sankt-Peterburg. 2018. 1 fevr. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/kroxa-syn-k-otcu-prishjol/> (data obrashheniya: 27.09. 2024).
6. Pekarskaya I. Jorik zhiv, ili Kak vy`glyadit dusha // *Startup*. 22.11.2018. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/jorik-zhiv-ili-kak-vyglyadit-dusha/> (data obrashheniya: 28.08.2024).
7. Gorfunkel` E. Tekst, grafika, teni // *Peterburgskij teatral*. 2018. № 1. Fevral`. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/tekst-grafika-teni/> (data obrashheniya: 16.09.2024).
8. Dubshan F. Ne mir, no mech // *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. 2018. 11 yanv. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/ne-mir-no-mech/> (data obrashheniya: 15.08. 2024).
9. Zareczkaya Zh. Dal`she — tishina: Yuriy Butusov perezagruzil «Gamleta» // *Fontanka.Ru*. 2017. 28 dek. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/dalshe-tishina-yuriybutusovperezagruzilgamleta/> (data obrashheniya: 15.09.2024).
10. Alpatova I. Deti pobezhdayut tragikov // *Teatr@l*. 2017. 24 dek. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/deti-pobezhdayut-tragikov/> (data obrashheniya: 27.09.2024).
11. Avramenko E. Gamlet i pustota // *Izvestiya*. 2017. 29 yanv. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamletipustota-vteatrelensoвета-postavilitragediyushekspira/> (data obrashheniya: 30.09.2024).
12. Vetlinskaya A. «Gamlet» v teatre im. Lensoвета: luchshaya muzhskaya zhenskaya rol` // *Intéressant: Peterburgskij internet-zhurnal*. 2017. 26 dek. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/gamlet-vteatreim-lensoвета-luchshayamuzhskayazhenskayarol/> (data obrashheniya: 05.08. 2024).

13. *Moroz A.* Vo imya otca i sy`na Gamletov // Porusski: onlajn-zhurnal o samom interesnom v Rossii. 2017. 27 dek. [Elektronnyj resurs]. URL: ptj.spb.ru/prensa/vo-imya-otca-i-syna-gamletov/ (data obrashheniya: 17.09.2024).
14. *Silyunas V.* Nezhny`j Gamlet // Novaya gazeta. 2018. 19 noyabrya. [Elektronnyj resurs]. URL: [HTTPS://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NEZHNYJ-GAMLET/](https://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NEZHNYJ-GAMLET/) (data obrashheniya: 25.09.2024).
15. *Dmitrevskaya M.* O spektakle // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2018. № 1 (91). [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/o-spektakle-91/> (data obrashheniya: 17.07.2024).
16. *O. «Gamlet» kak proizvodstvennaya drama* // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2018. № 1. (91). [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/o-spektakle-91/> (data obrashheniya: 18.07.2024).
17. *Kirillov A.* Malen`kij princz Gamlet // Blog Peterburgskogo teatral`nogo zhurnala. 2017. 26 dek. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/malenkij-princ-gamlet/> (data obrashheniya: 28.08.2024).
18. *Ronginskaya E.* Mlodoj i nezhny`j Gamlet // Scena. 2018. № 2. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/mladoj-i-nezhnyj-gamlet/> (data obrashheniya: 23.08.2024).
19. *Yurij Butusov:* «Gamlet – uzhe davno stal mifom» / (Besedu vel D. Renanskij) // Sobaka.ru. 2018. Fevral`. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/67493> (data obrashheniya: 14.09. 2024).
20. *Egoshina O.* Vy`bor princza datskogo // Teatr@l. 2018. 20 noyabrya. [Elektronnyj resurs]. URL: [HTTPS://PTJ.SPB.RU/PRESSA/VYBOR-PRINCA-DATSKOGO/](https://PTJ.SPB.RU/PRESSA/VYBOR-PRINCA-DATSKOGO/) (data obrashheniya: 08.09.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мальцева О. Н. – д-р искусствовед., доц., ведущий науч. сотр. (сектор театра),
 проф. каф. рус. театра; onmalt@gmail.com
 ORCID 0000-0002-9729-2729

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maltseva O. N. – Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Leading Researcher (Theater Sector), Prof. of
 the Russian Theatre Chair; onmalt@gmail.com
 ORCID 0000-0002-9729-2729

УДК 781.21; 784

ОЛЬГА БЛАГОВИДОВА В СОВЕТСКОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

*Попова Н. А.*¹

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

Статья посвящена Ольге Николаевне Благовидовой (1905–1975), сочетавшей в своей педагогической практике традиционно устоявшиеся формы и методы работы голосом с новыми веяниями эпохи и выпустившей целую плеяду замечательных вокальных исполнителей, многие из которых приобрели мировую известность. Изучение опыта Ольги Благовидовой сквозь призму традиции и новаций позволяет вписать ее имя в единую историю развития русской/советской вокальной школы.

Ключевые слова: О. Н. Благовидова, советская вокальная школа, преемственность, традиции, методика пения, вокальная педагогика.

OLGA BLAGOVIDOVA IN THE SOVIET VOCAL ART OF THE MID-20th CENTURY

*Popova N. A.*¹

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

The article is dedicated to Olga Nikolaevna Blagovidova (1905-1975) who combined traditionally established forms and methods of working with the voice with new trends of the era in her teaching practice and produced a whole galaxy of remarkable vocal performers, many of whom gained worldwide fame. Studying Olga Blagovidova's experience through the prism of tradition and innovation allows us to inscribe her name into the unified history of the development of the Russian/Soviet vocal school.

Keywords: O. N. Blagovidova, the Soviet vocal school, tradition continuity, singing technique, vocal pedagogy.

История отечественного вокального искусства со времени создания Александром Варламовым первого методического труда «Полная школа пения» (1840) накопила богатый арсенал средств, методов, форм и приемов работы с певческим аппаратом. Современная отечественная вокальная

педагогика, опирающаяся на опыт предшественников, систематизируя и обобщая это наследие, все же не всегда адекватно оценивает истинные масштабы накопленного опыта. В этом смысле известное выражение «большое видится на расстоянии» справедливо не только по отношению к событиям далекого прошлого. Многие из достижений недавнего времени в новейших методиках творческих дисциплин, раскрывающих развитие практики обучения академическому пению, также не получает должного осмысления. Соответственно, есть риск утраты. К примеру, опыт многих выдающихся советских вокальных педагогов не занял подобающего места в современных историях и методиках академического певческого искусства, а их деятельность не изучается в спецкурсах профильных учебных заведений.

Одна из самых ярких страниц в истории советского вокального искусства связана с именем Ольги Николаевны Благовидовой (1905–1975), представлявшей целую эпоху в советской вокальной педагогике. Педагогический вклад О. Н. Благовидовой получил самую высокую оценку на всесоюзном уровне: в 1960-е она являлась членом научно-методического совета при Министерстве культуры СССР, а также членом экспертной Высшей аттестационной комиссии СССР. Три ее ученика завоевали первые премии на конкурсе им. П. И. Чайковского. Она сумела создать свою систему комплексного воспитания оперных певцов и выпустить целую плеяду замечательных исполнителей, многие из которых приобрели мировую известность. Среди них – Б. Руденко, Н. Огренич, И. Пономаренко, З. Христич, А. Ворошило, Л. Шемчук, Г. Васько, Т. Бобошко, А. П. Жилкин, Л. Цуркан. Однако имя О. Н. Благовидовой не вошло ни в одно из авторитетных печатных энциклопедических изданий советского и постсоветского времени. Возможно, причиной тому служит отсутствие ее собственных публикаций, разъясняющих суть педагогических взглядов и методов своей работы. Правда, телеинтервью и опубликованные воспоминания учеников, а также немногочисленные работы о ее деятельности (И. А. Лебедевой [1], Л. Кочербы [2]) позволяют реконструировать методику профессора, давшего столь впечатляющие практические результаты. Опираясь на них, можно сделать вывод, что основу методики О. Н. Благовидовой составляют принципы русской вокальной школы, сформулированные М. И. Глинкой и А. Е. Варламовым.

Эта преемственность подтверждается фактами. О. Н. Благовидова – выпускница класса Ю. А. Рейдер, проходившей обучение в Санкт-Петербурге у Д. М. Леоновой, исполнительницы роли Вани в опере «Жизнь за царя», разучивавшей оперные партии под непосредственным руководством М. И. Глинки. Известно, что Ю. А. Рейдер обучалась в Париже у Селины Мотте и в Милане у Себастьяно Ронкони. Иными словами, она владела лучшими для того времени вокальными методиками, которые могла передать своим ученикам. Неслучайно ученики О. Н. Благовидовой отмечают в своих воспоминаниях общность педагогических принципов профессора, близких с

вокальной методикой Глинки. Известно, что основополагающим принципом глинкинской школы считают комплексное освоение вокальных элементов в единстве техники и нюансировки. Метод предполагал распев фраз со словами, так как словесный ряд справедливо оценивался как средство музыкальной выразительности. На начальном этапе обучения слова заменялись слогами. Подобный подход применяла на своих занятиях и О. Н. Благовидова. «С моей точки зрения формулировка “постановка голоса” односторонняя, – поясняла Благовидова, – она не может идти в отрыве от музыкально-исполнительской стороны. Звук должен быть осмысленным, наполнение его содержанием помогает правильному развитию. Считаю необходимым с самого начала обучения вырабатывать у студента музыкальность. Самое простейшее упражнение из 3–5 звуков – уже музыка. Индифферентных звуков не может быть с самого начала обучения» [1, с. 7].

Уже на этапе распевания Благовидова ставила перед учеником комплексную задачу: следовало не просто красивым вокальным звуком и с чистой интонацией воспроизвести определенный музыкальный фрагмент, а исполнить его музыкально, с правильной нюансировкой. При этом мотивы распевались на конкретные слоги, оказывающие на вокальный аппарат певца тонизирующее действие и способствующие формированию правильной вокальной позиции.

Следуя методике М. И. Глинки, Благовидова уделяла много внимания артикуляции. Повышенное внимание к артикуляции согласных и гласных, нехарактерное для итальянской школы, в практике обучения русских певцов оправдывалось самой фонетикой русского языка, значительно менее удобного в пении, чем итальянский. Методика Благовидовой, направленная на освоение русского классического оперного репертуара, прежде всего, требовала четкой и выразительной артикуляции.

Вопросам правильного звукоизвлечения О. Н. Благовидова уделяла особое внимание, всячески подчеркивая связь вокализации и правильного дыхания. «Сама дисциплина “постановка голоса” так и называется, что главная ее задача – “поставить” голос на дыхание, то есть голос должен получить опору» [1, с. 11], – поясняла педагог. Профессор рекомендовала нижнереберное дыхание с плавным и глубоким вдохом, избегая короткого и резкого вдоха (как при испуге), чтобы не провоцировать излишнего опускания гортани и поднятия диафрагмы и тем самым не пережимать дыхание.

На первых занятиях Благовидова объясняла ученику, какие органы и мышцы принимают участие во вдохе и выдохе, тренировала правильную постановку корпуса, положение вокального аппарата во время пения, тем самым добиваясь от певца осознанной вокализации и самоконтроля. На те же позиции обращал внимание А. Варламов в V («О произведении голосовых звуков») [3, с. 11] и XII («О положении корпуса») [3, с. 14] главах своей «Полной школы пения». Носовое дыхание, вдох, «подобный вдыханию

аромата цветка», обеспечивали экономный забор и расход воздуха, что позволяло избежать чрезмерного опускания диафрагмы и делало звук легким и полетным, а не тяжелым и напряженным. В процессе исполнения надлежало управлять движениями диафрагмы и вокальным аппаратом посредством регуляции дыхания с помощью мышц брюшного пресса и спины, не теряя при этом ощущения «вдыхательной установки».

Упражнения для развития устойчивого певческого дыхания Благовидовой делились на две группы: без пения и с пением. На начальном этапе обучения большое внимание уделялось упражнениям без пения. Например, ученику предлагалось сделать медленный и глубокий носовой вдох в течение 5 секунд, а затем задержать дыхание еще на 5 секунд. Постепенно количество времени надо было увеличивать. Это упражнение позволяло целиком сконцентрировать внимание на дыхании и работе мышц, осознанно тренировать механизм дыхания, чтобы впоследствии обеспечить его автоматическую работу.

Формированием навыка правильного вдоха работа над дыханием не ограничивалась; далее следовали упражнения на распределение дыхания на различные фразы, пассажи и интервалы, которые практиковались на протяжении всего курса обучения. Упражнения постепенно усложнялись, но на начальном этапе музыкальные фразы широкого дыхания в медленном темпе чередовались со столь же длительными паузами, на протяжении которых О. Н. Благовидова играла арпеджио, позволяя певцу восстановить координацию после выдоха. «Запоминайте ощущения, контролируйте свой вдох и выдох, рассчитывайте на каждом упражнении, на каждой фразе свое дыхание – это главное в пении» [1, с. 12], – наставляла педагог. Впоследствии с усложнением исполняемого материала ученики должны были совершенствовать свои навыки дыхания.

О. Н. Благовидова никогда не пропускала ни единого резкого толчка диафрагмы, всегда фокусируя свое внимание на равномерной и устойчивой подаче воздуха. Впоследствии профессор пользовалась более продвинутыми упражнениями для совершенствования навыка регуляции дыхания: она чередовала пение гамм на *f* и *p* на одном дыхании.

При развитии дыхания педагог учитывала и регистровые особенности. Так, она обращала внимание учеников на то, что в грудном регистре расход дыхания значительно ниже, чем в головном, и при пении необходимо об этом помнить, избегая перерасхода в среднем регистре и ослабленного дыхания в верхнем. Учитывались также темповые особенности исполняемых сочинений и динамические оттенки. При исполнении пассажей в быстром темпе регулярно требовался добор дыхания, и в этом случае О. Н. Благовидова отступала от своего правила глубокого носового вдоха и разрешала делать добор воздуха с помощью рта.

Что касается динамики, то исполнению на *p* уделялось особое внимание, так как оно требовало меньшего расхода дыхания, но большей опоры звука, которая достигалась более интенсивной работой мышц.

Сглаживанию регистров, установке, которая являлась базовой для педагогов старых итальянских школ и на которую обращал внимание А. Варламов [3, с. 12], О. Н. Благовидова посвящала много времени. Как и любой другой вокальный педагог, она отрабатывала в классе выравнивание звучания при регистровых переходах, ведь красивый и ровный вокальный звук на всей протяженности диапазона – это основа вокальной техники. Примечательно, что под руководством профессора занимались и мужчины, и женщины, и ей удавалось добиваться отличных результатов и у тех, и у других. Этот факт достаточно замечен, так как история вокальной педагогики полна случаев, когда маститые педагоги брались за обучение только певцов своего пола, рекомендуя другим поступать так же. Такой подход был оправдан тем фактом, что звукоизвлечение в высоких и низких регистрах у мужчин и женщин формируется по-разному. У первых можно развить головное звучание без присоединения грудного резонатора, а у вторых – нет. О. Н. Благовидову трудности сглаживания регистровых переходов не пугали, что дополнительно подчеркивало ее универсальное педагогическое мастерство.

На своих занятиях профессор всячески избегала термина «прикрытие», так как его употребление она считала провоцирующим излишне глубокий и темный звук. Вместо этого она употребляла термин «округление» для обозначения смягчения переходных тонов. При этом наибольшую важность О. Н. Благовидова уделяла не самим переходным звукам, а тонам, непосредственно им предшествующим: округлять звук рекомендовалось за 1–2 тона до перехода. В этом случае округление не носило нарочитый характер и переходные тоны не отличались качеством звучания. В то же время переход к тонам верхнего регистра осуществлялся постепенно, что позволяло сформировать устойчивую позицию и получить ровный микстовый тембр.

Для достижения нужного тембрового качества высоких нот, для которых характерно преобладание головного звучания, как известно, необходимо обеспечить хороший подъем небного свода, который обычно достигается посредством имитации зевка. Подъем небного купола при зевке обуславливает нужный эффект. Однако О. Н. Благовидова отказывалась характеризовать этот прием как «зевок»: «я избегаю очень много говорить о зевке, так как это нередко вызывает зажатие глотки, поэтому на эти ощущения навожу различными приемами. Звук как бы должен отзвучивать от натянутого небного свода, как от деки инструмента. Поднимаясь дальше вверх, это ощущение головного резонирования должно быть все в большей и большей степени» [1, с. 15].

Если на переходных тонах профессор рекомендовала вокализировать на гласную «о» или даже «у» для более четкого ощущения узкого воздушного

столба, то на верхнем участке поднятый небный купол лучше всего получался в результате произнесения «а» – гласной, открытой по своей природе, но формируемой дальше, чем «у».

Выровненность звучания регистров, по мнению профессора Благовидовой, была необходима еще и для того, чтобы каждый регистр обогатился акустическими качествами других: головной регистр должен был окраситься более насыщенным грудным звучанием, а грудной – звонкостью головных тонов. При этом для большей сфокусированности звука Благовидова рекомендовала исполнять нижний отрезок диапазона на звук «и» или, если у человека природное звучание гласной «а» не заглублено, могла использовать и этот звук. Для более близкого формирования «а» на среднем и нижнем участках, по мнению Благовидовой, целесообразно присоединять к гласной «з» или «м».

При работе с женскими голосами профессор считала необходимым, прежде всего, выровнять и укрепить средний участок диапазона. После того как эта цель была достигнута, голос хорошо выравнивался вниз и вверх.

Благовидова добивалась регистрового выравнивания не только посредством использования акустических свойств различных гласных и слогов, но и более традиционным способом – пением гамм и упражнений широкого диапазона, включающих гаммообразное движение. Исполнение этих упражнений в разных темпах в восходящем и нисходящем движении было призвано отработать навык звукообразования на переходных тонах до автоматизма.

Отдельный этап работы, с которым неизбежно сталкивается любой русский/советский педагог-вокалист, – выравнивание гласных звуков и постановка их правильной вокальной артикуляции. В русском языке (менее удобном для пения, нежели итальянский) вокальная артикуляция существенно отличается от речевой. «И», «е» интонируются близко, «а» – широко и наполненно, «о» – округло и собранно, «у» – закрыто. Вокальная артикуляция подразумевает если не нивелирование, то существенное сглаживание этих качеств. В отношении достижения нужных акустических качеств гласных Благовидова демонстрировала замечательную гибкость в подходах, отталкиваясь от природных возможностей голоса обучаемых. Определив звук, который отличался наиболее удачным качеством звука, профессор при формировании правильных проприоцептивных ощущений в процессе упражнений отталкивалась от него, отлично понимая, что благодаря различию природных данных мышечные ощущения будут у каждого певца свои.

Преодоление акустических различий гласных звуков достигалось О. Н. Благовидовой вполне традиционно: весь ряд гласных интонировался на одной высоте, начинаясь и заканчиваясь гласной «а», как бы «нанизываясь» на нее, обогащаясь ее качествами.

Развитие вокальной техники

Формирование вокально-технических навыков в классе Благовидовой традиционно начиналось со среднего, наиболее удобного участка диапазона. Как указывалось выше, развитие навыков начиналось с небольших по протяженности фраз широкого дыхания, исполняемых с продолжительными паузами. Ширина среднего участка, задействованного на начальном этапе обучения, зависела от «природы свободно звучащих тонов». Крайние тоны диапазона затрагивались только в проходящем движении, ни о каких акцентах или остановках на них речи не шло, так же как не допускалось и их частое воспроизведение. Однако Благовидова отмечала необходимость расширения диапазона настолько, чтобы певец мог исполнять вокальные партии без малейших усилий, не достигая крайних нот. Тем самым создавался как бы «запас прочности». Это значит, что рабочий диапазон, то есть участок активно используемых тонов, не должен был достигать границ природного диапазона голоса. Для расширения диапазона применялись гаммы и гаммообразные упражнения, исполняемые в восходящем движении. Затем подключали исполнение арпеджио в восходящем и нисходящем движении в медленном, а потом в более быстром темпе. От укрепления середины Благовидова достаточно быстро переходила к работе на полной протяженности диапазона. Этим методика Благовидовой отличалась от методик многих других вокальных педагогов.

Профессор уделяла этапу распевания 15–20 минут от времени урока. Начинающие студенты исполняли распевки с параллельным проигрыванием мелодии, тогда как для более продвинутых Благовидова проигрывала ее только один раз, поддерживая студента только гармоническим сопровождением и тональными переходами. Упражнения подбирались для каждого студента индивидуально, в зависимости от его данных и конкретных задач, стоящих перед ним. При этом подойти к этому этапу распевания учащийся должен был уже с разогретым вокальным аппаратом. Именно для разогрева мышц и использовались начальные упражнения, исполняемые в быстром темпе на всей протяженности голосового диапазона.

По традиции итальянских педагогов-вокалистов более раннего периода, в классе Благовидовой большое внимание уделялось исполнению вокализов. В соответствии с более старыми методиками этот этап рассматривался как переход от пения на гласные (слоги) к пению со словами.

В качестве упражнений, подготавливающих студентов непосредственно к исполнению вокальных сочинений, вокализы имели перед простыми упражнениями бесспорные преимущества: во-первых, они давали учащемуся ощущение тональности и законченной вокальной формы, во-вторых, сочетание различных технических трудностей, исполняемое на один гласный звук, позволяло выравнивать вокальную линию на всей ее протяженности. В то

же время наряду с техническими трудностями вокализ подразумевал создание целостного художественного образа, что давало возможность приблизиться к настоящему концертному исполнительству.

О. Н. Благовидова подходила к вокализу, как к музыкальному сочинению. На этапе выучивания текста она рекомендовала пропевать произведение с дирижированием для лучшего усвоения темпа и ритма. Студентам первых курсов профессор обычно давала 1–2 или 3–4 несложных вокализа Абта, Конконе, Вилинской. В своем арсенале Благовидова имела множество разноуровневых вокализов, сочетающих всевозможные трудности. Круг авторов также был исключительно широк: от вокализов Бордоньи, Конконе и Панофки до сочинений Глинки, адажио Баха, ноктюрнов Шопена и детских пьес Чайковского. Наиболее одаренным доставались произведения Мартини, Ламперти, Якоби, Цирцея, отличающиеся повышенной виртуозностью, а также современные вокализы Киосе, Урбаха или Стырча.

Ученики О. Н. Благовидовой должны были обладать большой работоспособностью и выносливостью, так как за год им приходилось осваивать от 10 до 20 с лишним вокальных сочинений в зависимости от уровня. Кроме того, на старших курсах они обычно были заняты в оперной студии.

Подготовка произведения начиналась с его гармонического анализа, сольфеджирования с дирижированием, разучивания и отработки динамических штрихов и оттенков. До перехода к художественной задаче исполнение должно было приобрести ритмическую и интонационную точность. В процессе работы над оперными партиями Благовидова выстраивала с учениками драматургическую линию их персонажа, чтобы арии, исполняемые в классе, логично вписывались в контекст развития художественного образа. Именно по этой причине ее учащиеся впоследствии чувствовали себя совершенно свободно на любой оперной сцене.

Методика О. Н. Благовидовой была направлена на воспитание универсальных исполнителей, одинаково свободно чувствующих себя как на оперной сцене, так и в концертном зале, способных исполнять как современный вокальный репертуар, так и произведения ушедших эпох. О. Н. Благовидова аккумулировала достижения русских и европейских вокальных педагогов с целью освоения огромного и разножанрового музыкального материала. Подчиняясь требованиям времени, советские вокалисты не могли ограничиваться узкими рамками оперы XVIII – XIX веков, но должны были осваивать динамично развивающийся современный репертуар. В отличие от М. И. Глинки и А. Е. Варламова, ставивших целью воспитать исполнителей русских опер, понимающих особенности их музыкального языка и интонационного строя песенно-романсовой мелодики, перед советскими педагогами стояла задача воспитания певца-универсала, артиста с широким эстетическим и исполнительским кругозором, не только владеющим широким спектром разнообразных приемов, но и навыками их грамотного применения.

Одной из важнейших технических целей методики Благовидовой было достижение гибкости и силы вокального аппарата, его способности быстро адаптироваться под определенные художественные задачи. Сочетая научный подход с традиционным, основанным на формировании мышечных паттернов, педагог добивалась замечательных результатов. При этом одной из самых сильных сторон ее методики была избирательность в отношении вокально-технических приемов, умение выделять основное, то есть то, что способно обеспечить результат. Так, педагог отрабатывала с учениками правильное взятие дыхания и его экономное расходование, тогда как вопросам атаки уделялось значительно меньше времени, как не столь существенным.

Быстрым способом добиться нужной атаки и придать звуку характерную окраску было умение грамотно использовать фонетические свойства согласных и гласных звуков. «Гласные – это “река звука”, а согласные “его берега”» [1, с. 20]. Эту знаменитую метафору педагог повторяла в классе снова и снова, заставляя учащихся точнее чувствовать природу вокального звукоизвлечения. Понимая важность точных формулировок, профессор нередко создавала своего рода вербальную настройку для своих учеников.

Интенсивная гастрольная деятельность, плотный график современных оперных театров выдвигали жесткие требования, которым должны были соответствовать певцы. Исполнитель не мог больше обучаться в процессе театральных репетиций, как нередко бывало раньше, график спектаклей этого не позволял. Соответственно, от молодых вокалистов, которых набирали в труппу, ждали абсолютной профессиональной зрелости, готовности участвовать в спектаклях наравне с более опытными исполнителями. И перед учебными заведениями стояла задача так подготовить певца, чтобы он не нуждался в промежуточном этапе адаптации к театральной сцене.

Сегодня, говоря о вкладе О. Н. Благовидовой в развитие советского вокального искусства, процитируем ее учеников: «Благовидова была целая эпоха. Она пришла из дореволюционной жизни, аристократка, знающая языки. Она была истинным интеллигентом, чьим смыслом жизни была музыка. К ней приходили детьми, из деревень, с заводов, а выходили певцами. Я работала в Большом театре и на ведущих мировых сценах, и, если меня спрашивали, не училась ли я в Италии, я с гордостью отвечала, что я – ученица Ольги Благовидовой, одесской вокальной школы» [4]. Б. А. Руденко, наиболее известная выпускница класса Благовидовой, отмечала деликатность и бережное отношение наставницы к ней, которая отличалась «вместе с тем и строгой взыскательностью. Она требовала полной самоотдачи в работе, умения все в жизни подчинять служению музе» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедева И. А. О. Н. Благовидова* – педагог. М.: Музыка, 1984. 36 с.
2. *Кочерба Л. Ольга Благовидова*. Київ: Музична Україна, 1973. 44 с.
3. *Варламов А. Е. Полная школа пения* / ред. В. А. Багадуров. М.: Музгиз, 1953. 108 с.
4. Памяти Ольги Благовидовой: петербуржцы в Одессе // Клуб одесситов Санкт-Петербурга. 2020 № 5 (29) URL: https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati_olgi_blagovidovoj_peterburzhcy_v_odesse/2020-05-29-668 (дата обращения: 01.05.2025).
5. *Вахрамов В. Я посвятила опере жизнь* // Музыкальная правда. 2008. № 29 (15 августа) URL: <https://web.archive.org/web/20170901153918/http://odessa-memory.info/index.php?id=278> (дата обращения: 01.05.2025).

REFERENCES

1. *Lebedeva I. A. O. N. Blagovidova* – pedagog. M.: Muzyka, 1984.
2. *Kocherba L. Ol'ga Blagovidova*. Kiiv: Muzichna Ukraina, 1973. 44 s.
3. *Varlamov A. E. Polnaya shkola peniya* / red. V. A. Bagadurov. M.: Muzgiz, 1953. 108 s.
4. Pamyati Ol'gi Blagovidovoj: peterburzhcy v Odesse // Klub odessitov Sankt-Peterburga. 2020 № 5 (29) URL: https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati_olgi_blagovidovoj_peterburzhcy_v_odesse/2020-05-29-668 (data obrashcheniya: 01.05.2025).
5. *Vahramov V. Ya posvyatila opere zhizn'* // Muzykal'naya pravda. 2008. № 29 (15 avgusta) URL: <https://web.archive.org/web/20170901153918/http://odessa-memory.info/index.php?id=278> (data obrashcheniya: 01.05.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Н. А. – д-р искусствоведения, проф., проректор по науч. работе; proroktor_axu@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova N. A. – Dr. Habil. (Arts), Prof., Vice Rector for Science; proroktor_axu@mail.ru

МЕМОУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

УДК 792.8

ИГОРЬ ДМИТРИЕВИЧ БЕЛЬСКИЙ: РУБЕЖ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

И. Бельский принадлежал к особой породе людей: все, к чему он прикасался, все направления деятельности, которые занимали его, сразу обретали особый интерес и цену. Для него решающее значение всегда имел поиск ключа – как разрешить главное, генеральную проблему. Творчество И. Бельского, наравне с творчеством Ю. Григоровича, обозначило рубеж в истории отечественного балета XX века. Поворотными событиями признаны «Каменный цветок» Ю. Григоровича (1957) и «Берег надежды» И. Бельского (1959). Революционная по сути новинка Григоровича от следов изживаемого прошлого не убереглась. Бельский проблему обострил и своим спектаклем объявлял новую эстетическую программу победившей окончательно. Она парадоксальным образом соотносилась с идеями Ф. Лопухова о танцсимфонии. Снова танец первенствовал, пути сюжета ослабевали, действие тяготело к программности.

Ключевые слова: И. Бельский, Ю. Григорович, Ф. Лопухов, М. Петипа, Л. Иванов, В. Доррер, А. Петров, С. Прокофьев, Д. Шостакович, «Берег надежды», «Каменный цветок», «Ленинградская симфония», балет, симфонизм, танцсимфония.

IGOR BELSKY: THE BOUNDARY

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

I. Belsky belonged to a special breed of people: everything he touched, all areas of activity that occupied him, immediately acquired a special interest and value. For him the search for the key was always decisive - how to solve the main, general problem? I. Belsky's work, along with that of Y. Grigorovich, marked a milestone in the history of Russian ballet in the 20th century. Y. Grigorovich's *The Stone Flower* (1957) and I. Belsky's *The Coast of Hope* (1959) are recognised as turning points.

Grigorovich's essentially revolutionary novelty did not escape the traces of the past. Belsky exacerbated the problem and with his performance declared the new aesthetic programme to have finally won. It paradoxically corresponded with F. Lopukhov's ideas about dancesymphony. Once again dance prevailed, the ties of the plot loosened, and the action gravitated towards programme.

Keywords: I. Belsky, Y. Grigorovich, F. Lopukhov, M. Petipa, L. Ivanov, V. Dorrer, A. Petrov, S. Prokofiev, D. Shostakovich, *The Coast of Hope*, *The Stone Flower*, *The Leningrad Symphony*, ballet, symphonism, dancesymphony.

В истории русского балета есть имена, которые часто повторяют рядом, дуплетом: Мариус Петипа и Лев Иванов, Юрий Григорович и Игорь Бельский. Первейшие, уверен, гении. При том один в каждой паре традиционно оказывается в тени другого. Как будто они не равнозначны. Или так оно и есть на самом деле?

Попробую с этим поспорить. Причины тут в разном.

Петипа подводил итоги, предшествующую эпоху завершал. Именно таким достаются лавры победителей. Лев Иванов перебрасывал мостик в балет XX века – он этот будущий балет начинал. «Лебединые картины» – портрет нашей души. Симфонизированные формы танца становятся, наконец, психологическим портретом личности. Это революция: несмотря на множество восторженных страниц написанного о творчестве этого балетмейстера, оно, уверен, до сих пор недооценено. Это начало новой эры в танце. Событие, сопоставимое с приходом музыки Чайковского в балетный театр. Только после открытия Льва Иванова совершенные «Тени» Петипа из мечты, желаемого и возможного превратились в психологическую реальность. Существует два разных спектакля с одним названием: «Баядерка» XIX века и «Баядерка» XX-го. Равнять один спектакль под другой бессмысленно. У них не только развязка – даже темы разные.

«Каменный цветок» Ю. Н. Григоровича на музыку С. С. Прокофьева (Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1957) – взрыв, начало: открытие новых возможностей, следующего этапа развития советского балета. При всей ошеломляющей смелости неизбежен шлейф прошлого, как Царевна-лебедь Врубеля выходит из воды, а та следом тянется, не отпускает, отягощает вроде. Приходится преодолевать сопротивление. Мы делали обычно вид, что подобного у Григоровича не замечали, хотя это было не совсем так. Хореограф сам увидел следы преодолеваемого прошлого и эпохальный спектакль отредактировал, и сделал это блистательно (Мариинский театр, 2016) [1].

Прокофьев написал огромную по силе воздействия музыку о тайнах творчества, о его непобедимой мощи. Творчество как квинтэссенция жизни, как вершина всего происходящего, как смысл нашего существования. Эта тема была чрезвычайно важна на эмоциональном подъеме послевоенных лет, на

ожидании коренных перемен в жизни – о близости трудно достижимого счастья.

Состоявшаяся в 2016 году премьера, приуроченная к 125-летию С. С. Прокофьева и 90-летию Ю. Н. Григоровича, – не буквальный повтор спектакля 1957 года. Это новая версия балета, который обрел еще большую цельность, масштабность и глубину. Здесь Григорович демонстрирует новые высоты мастерства в симфонизации танца, пронизывая этим танцем сюжетное сценическое действие.

Замечательный спектакль, справедливо ставший отечественной классикой!

Тема – творчество как смысл жизни человека – вечная тема. Она была главной и в спектакле-открытии Ф. В. Лопухова танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена (ГАТОБ, бывший Мариинский театр, 1923). Преемственность, не всегда видные, но далеко идущие связи в искусстве – огромная животворящая сила.

А Бельский, соратник Григоровича, в поисках новых путей в творчестве? Его «Берег надежды» на музыку А. П. Петрова (Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1959) ошеломил не менее, чем предшествующее открытие единомышленника. Зрители буквально задохнулись от восторга и потрясения на генеральной репетиции готовящейся премьеры, увидев свое будущее – распахнутый перед ними мир, Вселенную без границ. Эта потребность пробудилась в нас и завладела целиком в период «хрущевской оттепели». А чувство Родины, патриотизм открылись свежо и заново как неотъемлемая часть природы человека, необходимая, обязательная, дарующая человеку сверхъестественную, сказочную силу и возможности.

«Берег надежды» Бельского был революцией, началом новой эры в отечественном хореографическом искусстве. Возврат к отжившему стал невозможен. Эстетический манифест, программа искусства будущего! Рубеж.

А репертуарным спектакль не стал. Почему?

Природа балетмейстерского таланта у двух мастеров разная. Попробую предложить аналогию. Григорович – бегун на длинные дистанции: масштабность темы обязательно подкреплена тщательной длительной разработкой. Хореограф-стайер. Для Бельского решающее значение имеет поиск ключа, как генеральную проблему разрешить. Дальнейшее для него чаще всего не столь значимо. Хореограф-спринтер.

В «Береге надежды», наряду с откровениями первого, второго акта и финала, соседствовали вполне тривиальные сцены «разложения западного мира» в третьем акте, повторяющие избитые шаблоны и зарисовки. Эти банальные эпизоды не дали возможности новаторскому начинанию преодолеть рамки экспериментального спектакля.

Да, это был поразительно интересный, захватывающий эксперимент: сюжетный спектакль преобразовывал свою природу, шел навстречу танцсимфонии – своего рода «пред-танцсимфония». Сюжет здесь, в конце концов пре-

одолевая ограничивающую конкретику и однозначность событийности, превратился в программу, как в симфонии.

Лопухов, изобретая танцсимфонию, объявил первейшее условие нового жанра – отсутствие сюжета. В «Береге надежды» авторы проделали мучительный путь освобождения от пут сюжета.

Об этом замечательно написал автор либретто, многоопытный сценарист Ю. И. Слонимский [2]. Основой сюжета стал реальный случай: моряк, смытый в шторм за борт, оказался на чужбине и преодолел невозможное, чтобы вернуться на Родину. Предложенная Слонимским история непрерывно переделывалась. Это был процесс высвобождения из сюжетных оков навстречу танцсимфонии. «Берег надежды» и стал для Бельского лабораторией будущего открытия на века – «Ленинградской симфонии» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича (Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1961).

В «Береге надежды» тоже помогала музыка. Ее направлял хореограф. Об этом свидетельствовал сам А. П. Петров [3]: многочисленные совместные обсуждения желаемого с постановщиком предлагали путь обобщенного повествования, крупных форм симфонического мышления. Не было мелочной опеки, заказов на отдельные номера. Но следом наступал второй этап: готовую музыку Бельский согласовывал с собственным замыслом. Он мог редактировать ее, что-то сокращать, а в иных местах прибегал к повторам. Своеволие хореографа композитор принял, убедившись в высоких достоинствах поставленной хореографии. Это (конечный результат) Петров мудро счел главным.

Тема Родины, верности Отчизне придала спектаклю крылья и в буквальном, и в метафорическом смысле. Ее воплощали чайки. Они пронизывали спектакль, появлялись в самые решающие моменты действия, переключали ход событий в план фольклорный: сюжет превращался в легенду. Тема моря, обозначенная чайками, с ними ширилась, оборачивалась темой бесконечных просторов, безграничности человеческой души. Тут, среди этих зовущих вдаль и ввысь чаек, оказывалась героиня – Его любимая. Темы Родины и любви сливались, становились едины, неразлучны. Одно не может существовать без другого. Здорово! Очень масштабно.

Спектакль строился как плакатное противопоставление двух миров: «Наш берег» и «Чужой». Единение, сплоченность, взаимовыручка – с одной стороны; разобщенность, уход от ответственности, предательство – с другой. Тема чаек трансформированной, перевернутой присутствовала и на «Чужом берегу». Там «Потерявшая любимого» безнадежно ждала возвращения своего пропавшего в море друга. Принимала за него другого выброшенного волнами на берег, вилась вокруг, хлопотала, пыталась вернуть к жизни и вместе с ним взлететь – безуспешно, как чайка со сломанным крылом. Укрывала его от возможных угроз. А те надвигались, подминали под себя. Герой оказывался в тюрьме, в неволе. Заточен туда напрочь, навсегда. И тогда его думы о Родине и

Любимой материализовались, обретали мифическую явь: чайки вместе с Любимой заполняли пространство тюремной камеры, раздвигали ее границы, открывали дорогу домой. Это был сказочный, фантастический полет – возвращение на Родину, домой, к счастью.

Полет на крыльях любви с чайками к Родине и к Любимой. Преодоление немыслимых расстояний. А вот и родная земля. Наш герой принимал к ней, распластывался, чтобы напиться живительных соков.

Обобщенно поэтическая форма повествования жанр сюжетного спектакля меняла: поставленное окрестили «балет-поэма», вместо «Рыбаков» утвердили новое название «Берег надежды». События реальные здесь предстали в поэтическом ключе: герои, лишённые конкретных имен, становятся символами. Тут действуют Рыбак, Его любимая, Потерявшая любимого, Патруль, Человек в черном, Соблазны.

Потрясающих эффектов достигал художник В. Доррер: он взорвал замкнутое пространство сцены ощущением бесконечного простора вокруг. Границы растворились, обещали во многих направлениях зовущие дали. Воздух ощущался физически мерцаниями бликов света. Задника не было, горизонт таял где-то в убегающей неизвестности.

Простор освобожденной от декораций «голой» сцены осмыслялся по-разному, каждый раз заново. Возвращались моряки «нашего берега». Сплоченными рядами, слитыми воедино – положив руки на плечи соседа. Появлялись постепенно, как корабли из-за горизонта: вот показалась макушка, а вот уже открылась следующая часть. Шеренга следовала за шеренгой. В последней зияла дыра: один из моряков отсутствовал, пропал в море.

Уроки «Берега надежды» сказались дальше, готовили рождение шедевра – «Ленинградской симфонии». Но это требует отдельного разговора.

Бельский принадлежал к особой породе людей – он был человек-праздник. Все, к чему он прикасался, все направления деятельности, которые занимали его, сразу обретали особый интерес и цену. Мне довелось много лет работать с ним на одной кафедре в нашей Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Вполне прозаическое занятие – экзамен по специальности у балетмейстеров. Опытные педагоги ждали его пожеланий и оценок. Он мог даже в казавшейся безнадежной работе увидеть зерно, которое могло прорасти. Доброжелательная, вселяющая надежду зоркость.

И еще одним редким качеством Игорь Дмитриевич был одарен. Он, думаю, из тех, кого воспел в «Старухе Изергиль» М. Горький. Бельский в творчестве ярко вспыхивал и самоотверженно горел, освещая другим путь в неизвестности и темноте. Другие, рядом, тоже вспыхивали и загорались, становились творцами. Художник открывал художников в других. Наш Данко. Как Федор Лопухов, как Петр Гусев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов-Каминский А. А. Упоение отечественной классикой // Балет. 2017. № 1–2. С. 44–45.
2. «Берег надежды» // Слонимский Ю. И. Семь балетных историй. Рассказ сценариста. Л.: Искусство, 1967. С. 217–255.
3. Комарова Т. Балеты Андрея Петрова. СПб.: Инфо-да, 2004. С. 11–36.

REFERENCES

1. Sokolov-Kaminskij A. A. Upoenie otechestvennoj klassikoj // Balet. 2017. № 1–2. S. 44–45.
2. «Bereg nadezhdy» // Slonimskij Y. I. Sem' baletnyh istorij. Rasskaz scenarista. L.: Iskustvo, 1967. S. 217–255.
3. Komarova T. Balety Andrey Petrova. SPb.: Info-da, 2004. S. 11–36.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. – канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. – Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@gmail.com

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 руко-

пись (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

№ 2 (97), 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 20.05.2025. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 03202527
Отпечатано в типографии ООО «Тендер»,
394036, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10