



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

№ 4(99)  
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 вас, 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**

**Аббазова 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).

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

## СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия .....	3
<b>МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА</b>	
<i>Безуглая Г. А.</i> Европейский бальный оркестр первой половины XIX века: лаборатория оркестровой практики.....	6
<i>Югай И. И.</i> К проблеме культурно-исторической оценки медианаследия Александра Ширяева.....	28
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА</b>	
<i>Асташев Д. А.</i> Руководства по пению Огюста Андрада и Александра Варламова: теоретические параллели .....	45
<i>Безменов В. С.</i> Чарли Чаплин – композитор .....	56
<i>Бородин Б. Б.</i> Письма Ферруччо Бузони к жене за 1902 год: перевод, комментарии, предварительные замечания.....	66
<i>Васильев А. К.</i> Четыре премьеры спектакля «Князь Игорь» А. Бородина в Мариинском театре (1988, 1996, 1998, 2001) .....	89
<i>Крончев И. А.</i> К проблеме репрезентации: от религиозного знака до метаязыка визуального.....	101
<i>Ли Мэнхань.</i> Волны Мартено и терменвокс — «очеловеченные голоса» переменного тока.....	110
<i>Мальцева О. Н.</i> «Гамлет» Юрия Бутусова в театре им. Ленсовета: композиция и художественное содержание.....	125
<i>Парфенов С. Е.</i> К вопросу о терминах в искусстве эстрады.....	141
<i>Тянь Яюань, Медведева Н. В.</i> Опера-балет «Бог и баядерка» Д.-Ф.-Э. Обера и Э. Скриба: музыкально-драматическая трактовка образа Золоэ .....	150
Правила направления и опубликования научных статей .....	167
Порядок рецензирования научных статей .....	170
Редакционная политика журнала .....	172
Редакционная этика журнала .....	173
К сведению подписчиков .....	174

## CONTENTS

Editorial Board .....	3
<b>CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN ART</b>	
<i>Bezuglaya G. A.</i> European ballroom orchestras of the first half of the 19 <sup>th</sup> century: An orchestral practice laboratory .....	6
<i>Yugay I. I.</i> To the problem of cultural and historical evaluation of the media heritage of Alexander Shiryayev. ....	28
<b>THEORY AND HISTORY OF ART</b>	
<i>Astashev D. A.</i> Singing guides by Auguste Andrade and Alexander Varlamov: Theoretical parallels .....	45
<i>Bezmenov V. S.</i> Charlie Chaplin as a composer. ....	56
<i>Borodin B. B.</i> Letters of Ferruccio Busoni to his wife in 1902: Translation, comments and preliminary remarks .....	66
<i>Vasilev A. K.</i> Four premieres of the play <i>Prince Igor</i> by A. Borodin at the Mariinsky Theater (1988, 1996, 1998, 2001) .....	89
<i>Kronchev I. A.</i> The problem of representation: From the religious sign to the metalanguage of the visual .....	101
<i>Li Menghan.</i> Ondes Martenot and Theremin – “humanized voices” of alternating current .....	110
<i>Maltseva O. N.</i> <i>Hamlet</i> by Yuri Butusov at the Lensoviet theatre: Composition and artistic content .....	125
<i>Parfenov S. E.</i> About terms in entertainment art. ....	141
<i>Tian Yayuan, Medvedeva N. V.</i> The Opera-ballet <i>Le Dieu et la bayadère</i> by D.-F.-E. Auber and E. Scribe: A Musical and Dramatic Interpretation of the Character of Zoloé. ....	150
Requirements for author’s manuscripts .....	167
Peer-review .....	170
Editorial policy .....	172
Ethics policy .....	173
To data of followers .....	174

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

УДК 785.161; 78.087.2; 782.91

### ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ЛАБОРАТОРИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКИ

Безуглая Г. А.<sup>1</sup>

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

Статья посвящена изучению специфики бальных оркестров первой половины в XIX века – европейских музыкальных коллективов, специализирующихся на исполнении легкой и танцевальной музыки, общественных музыкальных развлечениях. Социальные изменения, происходившие в европейском обществе, обусловили появление общедоступных форм музыкальных развлечений (общественных балов, променад-концертов) и послужили импульсом для распространения новой практики выступлений коммерческих оркестров, исполняющих легкую музыку. В статье исследуются особенности бального оркестрового исполнительства Вены, Парижа, Лондона, Санкт-Петербурга, Копенгагена, а также других европейских городов, представленного коллективами Й. Ланнера и И. Штрауса (отца), Ф. Мюзара, Л.-А. Жульена, Г.-Х. Лумбю и др. Выявляется специфика исполнительского репертуара, традиции исполнительской практики (нацеленность на коммерческую успешность в сочетании со стремлением к популяризации классической музыки). Выявляются отличительные особенности оркестров: своеобразие составов, обеспечивающее полноценность звучания оркестра на открытом воздухе, широкое применение сольных тембров, мобильность и использование исполнителей-мультиинструменталистов, применение редких и новых инструментов, а также шумовых и сценических эффектов. Отмечается особая роль бальных оркестров первой половины XIX века в формировании нового инструментария, новых приемов и методов оркестрового исполнительства.

**Ключевые слова:** история оркестра, танцевальная музыка, бальный оркестр, променад-оркестр, Филипп Мюзар, Иоганн Штраус-отец, Луи-Антуан Жюльен, Ганс Христиан Лумбю, музыкальный опыт, музыкальное восприятие.

## EUROPEAN BALLROOM ORCHESTRAS OF THE FIRST HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY: AN ORCHESTRAL PRACTICE LABORATORY

*Bezuglaya G. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

The article is devoted to the study of the specifics of ballroom orchestras of the first half of the 19th century – European musical groups specializing in the performance of light and dance music. public entertainment. The social changes taking place in European society led to the emergence of public forms of musical entertainment (public balls, promenade concerts) and served as an impetus for the spread of a new practice of performances by commercial orchestras performing light music. The article studies the features of ballroom orchestral performance in Vienna, Paris, London, St. Petersburg, Copenhagen, and other European cities, represented by the groups of J. Lanner and I. Strauss (father), F. Musard, L.-A. Julien, H.-C. Lumbyu and others. The specifics of the performance repertoire, the traditions of performance practice (focus on commercial success in combination with the desire to popularize classical music) are revealed. The distinctive features of orchestras are studied: the uniqueness of the line-ups, ensuring the full sound of the orchestra in the open air, the wide use of solo timbres, mobility and use of multi-instrumentalist performers, the use of rare and new instruments, as well as noise and stage effects. The study of the peculiarities of the practice of ballroom orchestras of the first half of the 19<sup>th</sup> century allows us to draw a conclusion about their special role in the process of forming new instruments, new techniques and methods of orchestral performance.

**Keywords:** history of the orchestra; dance music; ballroom orchestra; promenade orchestra; Philippe Musard; Johann Strauss Sr.; Louis-Antoine Jullien; Hans Christian Lumbye; musical experience; musical perception.

Одним из предшественников современного эстрадно-симфонического оркестра был бальный оркестр – музыкальный коллектив, специализировавшийся на исполнении легкой и танцевальной музыки в XIX столетии. Облик дирижера, взмах скрипичного смычка наполняющего звучанием оркестра пространство бального зала, наиболее ярко запечатлен в общественной музыкальной памяти личностью Иоганна Штрауса (сына) (1825–1899). Произведения этого выдающегося музыканта, как его роль и вклад в развитие жанров популярной музыки, оценены сегодня по достоинству. Творчество Штрауса, а также исторические особенности исполнительской оркестровой практики сегодня достаточно хорошо изучены. История же развития и формирования бального оркестра первой половины XIX века представлена в отечественной литературе в основном фигурами Й. Ланнера и И. Штрауса-отца, познакомивших европейскую и русскую аудиторию с венским

вальсом. Попытаемся обрисовать картину исполнительской практики балльных оркестров более разнопланово, с учетом оркестрового опыта разных европейских стран.

Работы, освещающие историю оркестрового исполнительства [1–8], обычно не уделяют внимание вопросам музыкальной специфики балльной культуры. Лишь несколько научных публикаций представляют краткие сведения об исполнительских особенностях балльных оркестров. Это, прежде всего, работа А. Карса «Оркестр от Бетховена до Берлиоза» [9], а также книги, посвященные персоналиям: Ф. Гасно [10] (о Ф. Мюзаре), А. Карса [11] (о Л. Жульене), Л. Шнеппер [12] (об Исааке Штраусе), Г. Скиерн [13] (о Г. Х. Лумбю) и др.

В справочной литературе<sup>1</sup> особенности балльного оркестра, как предшественника оркестра эстрадного, очерчены в гуманитарном словаре: «Уже в XIX в. наметилось различие между оркестрами, выступающими в опере или в больших серьезных концертах, и оркестрами, выступающими на балах, разного рода увеселительных мероприятиях, променадах и т. д. Однако это различие было чисто жанровым, ибо и те и другие коллективы включали в себя одинаковые инструменты и в них играли одни и те же музыканты» [15]. Попробуем проверить справедливость этого суждения, а также оценить масштаб и значение музыкальной балльной культуры в период первой-второй четвертей XIX столетия.

История развития и формирования балльного оркестра как массового явления европейской музыкальной практики тесно связана с социальными реформами, произошедшими в первой половине XIX века. Социальные потрясения Великой Французской революции, как и череда буржуазных революций, прокатившихся по Европе в 1830–1848 годах, обусловили социальные перемены в различных аспектах общественной жизни, в том числе и музыкальной. К традиционным формам оркестрового музицирования – придворным капеллам, театральным и военным оркестрам, обслуживающим балльные нужды великосветских развлечений и праздников, – добавилась новая обширная сфера профессионального оркестрового исполнительства<sup>2</sup>. Так, музыкальная культура стала небывалым доселе образом расширять свои возможности в области светского музицирования, включив в свою аудиторию огромное количество обычных горожан, простых людей.

Массовое распространение оркестров, исполнявших танцевальную и популярную музыку в общедоступных концертах и на публичных балах (а также в садах и парках европейских городов), стало заметным явлением общественной музыкальной жизни первой трети XIX века. Руководителями таких коллективов становились яркие и талантливые музыканты, композиторы и дирижеры.

---

<sup>1</sup> В «Музыкальной энциклопедии» нет статей об эстрадных и о балльных оркестрах. Встречается лишь упоминание о них в связи с попыткой классификации оркестров на основании их предназначений в музыкальной практике [14, с. 84].

<sup>2</sup> Как справедливо отмечали авторы «Музыкального словаря Гроува» Дж. Спитцер и Н. Заслоу, «на протяжении большей части XVIII в. оркестры были аккомпанементом и выражением аристократической придворной культуры; в XIX в. оркестр стал центральным институтом общественной музыкальной жизни» [16].

### *Лондонские променады-концерты*

Идея большей доступности классической музыки, приближения ее к широкому кругу ценителей была впервые воплощена веком раньше в традиции «променады-концерты», устраиваемых в лондонских частных парках и пригородных садах. Однако подобная форма оркестрового исполнительства была представлена в то время лишь единичными примерами – Воксхолл-Гарденз (Vauxhall Gardens), а также Мэрилебон-Гарденз (Marylebone Gardens), Ранелаг-Гарденз (Ranelagh Gardens).

Воксхолл-Гарденз – популярный сад с увеселительным павильоном, расположенный на южном берегу Темзы в пригороде Лондона, получил общеевропейскую известность уже в начале XVIII столетия. Посетители «сада удовольствий», заплатив за вход, могли прогуливаться по дорожкам, слушая выступление оркестра, исполнявшего популярную инструментальную и вокальную музыку того времени, посещать бальный павильон. В числе руководителей музыкальных развлечений назовем органиста и композитора Джеймса Хука (1746–1827), композитора и дирижера Генри Роули Бишопа (1786–1855). Сохраняя свое значение центра музыкальной развлекательной культуры на протяжении двух столетий<sup>3</sup>, Воксхолл-Гарденз послужил образцом для организации концертно-танцевальных павильонов в парках и пригородах Парижа, Берлина, Вены, Петербурга<sup>4</sup> (Павловский вокзал), Варшавы и других европейских столиц. Развитие променады-оркестра Воксхолл-Гарденз в XIX веке связано с деятельностью английского композитора и дирижера Луи Эмануэля (1819–1889), а также французских музыкантов Филиппа Мюзара и Луи Антуана Жульена.

### *Венский вальс: оркестры Й. Ланнера и И. Штрауса-отца*

На рубеже XVIII–XIX веков светская городская музыка Австрии и Германии была представлена Harmoniemusik – ансамблями деревянных духовых и медных духовых инструментов, включающими гобои, кларнет, валторны, фаготы. В некоторых случаях их дополняли флейты, бассетгорны, трубы (а иногда также и струнные). Так, например, «Медлингерские» танцы Бетховена<sup>5</sup>, созданные для музыкантов, игравших на танцах в гостинице «Три ворона» в

---

<sup>3</sup> Так, например, еще в 1749 г. репетиция «Музыки для королевского фейерверка» Г. Ф. Генделя привлекла аудиторию в 12 тыс. человек, а в 1786 г. юбилейный костюмированный праздник посетила 61 тыс. человек [17, р. 888].

<sup>4</sup> Как отмечала Е. Савина, уже в XVIII в. в Москве и Петербурге были открыты почти 30 «вокзалов» [18, с. 82], однако они были недоступны для широкой публики.

<sup>5</sup> Издатель [19, S. 12], публикуя танцы в 1907 г., посчитал, что «авторство Бетховена можно считать несомненным», однако сегодня многие исследователи высказывают по этому поводу сомнения.

Бриеле близ Медлинга, написаны для двух флейт, двух кларнетов, двух валторн, двух скрипок и баса.

В отличие от коллективов *Harmoniemusik*, оркестр Йозефа Ланнера (1801–1843) «вырос» из струнного трио<sup>6</sup>. В 1819 году ансамбль стал квартетом, благодаря новому участнику, Иоганну Штраусу (1804–1849), исполнявшему партию альтя. Блестящая одаренность Ланнера, представившего публике Вены новый романтический жанр танцевальной музыки – венский вальс, обеспечивала постоянный рост популярности ансамбля. Последний пополнился новыми исполнителями, превратившись в небольшой оркестр, особенностью которого стало включение достаточно большой группы струнных инструментов, необычное для оркестра, играющего на открытом воздухе.

Очень скоро коллективов стало два<sup>7</sup>, и оба композитора получили творческую и финансовую независимость. Ланнер и Штраус формировали свои оркестры, исходя из творческих потребностей, а также выразительности создаваемых ими танцевальных произведений<sup>8</sup> – вальсов, обретающих в творчестве венских мастеров свое новое обаяние и классическую структуру<sup>9</sup>, а также галопов, котильонов и др. Ведущее мелодическое значение в оркестровых партитурах Ланнера и Штрауса-отца получили струнные инструменты, обеспечившие привлекательность и оригинальность танцевальных пьес. Однако возросшее оркестровое мастерство позволило обоим композиторам представить свои зрелые произведения в рельефном и многокрасочном звучании. «Не только вдохновляющие искромётные мелодии и яркий ритм, а также развитая инструментовка с тонкими, сдержанными звуковыми эффектами, с которыми преподносились эти танцы, являются отличительной чертой нового стиля, но и то, что именно венским композиторам удалось поднять танцевальную музыку из ее родного места в неприглядном и прокуренном кабаке в праздничный концертный зал», – отмечал исследователь танцевальной музыки Г. Скьерне [13, s. 8]. Основной репертуар оркестров Ланнера и Штрауса составляли собственные сочинения, среди которых наибольшую известность получили вальсы Ланнера *Die Werber* («Ухажеры»), *Die Hofballtänze* («Придворные танцы»), *Schönbrunnern* («Шёнбруннцы»), вальсы Штрауса *Loreley-Rhein-Klänge* («Рейнские песни Лорелей»), а также Марш Радецкого (*Radetzky-Marsch*).

---

<sup>6</sup> Как уточняет Э. Хилмар, партию второй скрипки и гитары исполняли Алоиз и Карл Драханеки [20].

<sup>7</sup> Штраус впервые выступил самостоятельно с оркестром из 14 музыкантов в 1826 г.

<sup>8</sup> А также, конечно, они исходили из финансовых возможностей, отнюдь не сразу позволивших создать полноценные (т. е. типичные для музыкальных театров и концертных учреждений первой половины XIX в.) оркестры.

<sup>9</sup> Она представляет собой т. н. «Цепь вальсов» (нем. – *Walzerkette*), состоящую из небольшого вступления и пяти танцев.

В то время как Й. Ланнер покорял венскую публику на грандиозных балах в Редуте<sup>10</sup> и других бальных залах, лишь изредка выезжая за пределы Вены, Иоганн Штраус постоянно стремился к расширению сфер популяризации танцевальной музыки. Он предпринял со своим оркестром несколько успешных (в том числе и в финансовом отношении) концертных поездок. На протяжении 1830–1840-х годов, став устройтелем первого в мире гастролирующего оркестра, Штраус давал концерты в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Амстердаме, Праге, Лондоне, а также в других малых и больших европейских городах. В репертуар оркестра, наряду с собственными танцевальными сочинениями, Штраус включал попури на популярные темы опер, а также увертюры и другие произведения композиторов-романтиков.

Событием, ставшим знаковым не только в творческой биографии музыканта, но и для общественной музыкальной жизни Франции, стал приезд оркестра Штрауса в Париж. Здесь Иоганн Штраус познакомился с новым популярным танцем парижан – кадрилию.

#### *Танцевальные оркестры и бальная музыка Парижа: Филипп Мюзар*

Первая четверть XIX века в Париже – эпоха вулканического взрыва «танцемании» – увлечения танцами, повлекшего за собой открытие многих десятков бальных заведений в Париже и окрестностях. Доступность их для буржуазии и простых горожан обеспечивалась минимальной стоимостью посещения. Расцвет танцевальной жизни и балов-маскарадов, пришедшийся на 1830-е годы, воплотился в самой яркой личности – композиторе и дирижере бальных оркестров Филиппе Мюзаре (1792–1859).

Этот музыкант, получивший в зрелые годы признание всех слоев общества, начал свою карьеру, играя на корнете в оркестре наполеоновской гвардии. Во время реставрации Мюзар отправился в Лондон, где в полной мере проявил не только художественные, но также организационные и деловые качества, получив статус дирижера, руководителя променад-оркестров. Завоевание Парижа стало новым этапом карьеры Мюзара. Он стал самым успешным шоуменом балов и карнавалов (как сообщал историк Ф. Гасно: «На этот титул тогда претендовало около тридцати человек, и только династия Тольбеков<sup>11</sup> могла похвастаться этим званием») [10, s. 121]. Мюзар развил и укрепил художественный потенциал бальной музыки, став, по выражению журналистов, «Паганини танца» и «Королем кадрили» (цит. по: [22, s. 256]).

---

<sup>10</sup> Как указывает Е. Суровцева, «Редут – венский бал с особым регламентом, по которому дамы носят маски, а кавалеры нет. Первоначально проходил в редутных залах императорского дворца, потом переместился в оперу» [21, с. 6].

<sup>11</sup> Руководителями бальных оркестров, проводимых в период с 1825 по 1830 г. в «Турецком саду», в Опера-Комик и в Варьете были братья Жюльен и Жан-Батист Тольбеки.

Получив в свое распоряжение небольшой оркестр из двадцати пяти музыкантов, Мюзар постепенно вытеснил конкурентов из развлекательного павильона в Турецком саду, а также из бальных залов театров Опера Комик и Варьете. Одновременно, заручившись поддержкой партнера по бизнесу, Мюзар открыл концертную площадку на Елисейских полях и сделал ее общедоступной: посещение заведения «Концерт Мюзар» стоило всего 1 франк. Здесь, наряду с контрдансами и галопами, оркестр стал исполнять фрагменты популярных оперных и симфонических произведений, что свидетельствовало о серьезных амбициях Мюзара<sup>12</sup>. Так, например, описывал английский любитель музыки программу из «произведений Моцарта, Обера, Россини, Мейербера, Бетховена и Мегюля, перемежаемых кадрилиями Мюзара», которую он услышал, посетив «Концерт Мюзар»: «Десять английских пенсов дали мне доступ в этот музыкальный рай. ... Самая глубокая тишина воцарилась в публике; неизвестный мягко поднял свою палочку, и мгновенно началась увертюра Моцарта к “Волшебной флейте”» (цит. по: [9, p. 102]). Однако исторический очерк Ф. Гасно о знаменитом дирижере [10], скорее, напоминал отчет о карьере предпринимателя: он рассказывал о суммах доходов и убытков, об арендных договорах и спорах. Пресса также знакомила публику с деталями судебного разбирательства, связанного с попыткой владельца концертной площадки узурпировать права на исполнение авторских партитур Мюзара<sup>13</sup>.

Триумф увенчал предприятия Мюзара после дебюта музыканта в качестве руководителя бального оркестра Парижской оперы. Балы в Опере Пелетье – грандиозные танцевальные события, посещаемые тысячами парижан<sup>14</sup>. И период 1830-х стал временем поистине всеобъемлющего признания оркестра Мюзара, а также и беспрецедентной популярности представляемого им танцевального жанра – французской кадрили<sup>15</sup>: «Нет ни одного уголка Парижа, ни одного уголка Франции, ни одного уголка Европы, нет ни салона, ни хижины, ни дворца, ни чердака, где бы не читали или не произносили имя Мюзара, где бы не играли или не танцевали, не напевали или не насвистывали его кадрили» [26].

---

<sup>12</sup> К тому времени Мюзар заявил о себе как о композиторе, став лауреатом премии Консерватории (1831) [9, p. 110]. Он опубликовал три струнных квартета, а также трактат «Новый метод музыкальной композиции» («Nouvelle Méthode de composition musicale»).

<sup>13</sup> «Г-н Мюзар утверждал, что г. Массон де Пюитнеф необоснованно скрывает от него его рукописи; что он берет на себя смелость публично исполнять большинство кадрилией и сочинений, “содержащихся в этих рукописях и еще не гравированных”; что он также исполняет опубликованную музыку г. Мюзара, приписывая ее в своих афишах другим живым или вымышленным композиторам. Бывший дирижер оркестра на Елисейских полях вызвал г-на Массона де Пюитнефа в коммерческий суд на основании этих фактов, которые он расценил как нарушение его авторских прав», – сообщал музыкальный обозреватель *Revue Musicale* [23].

<sup>14</sup> Балы в Опере Пелетье проводились с 1821 по 1873 год. На период карнавалов зрительный зал театра превращался в бальный, и танцующие размещались в зрительном зале [24, s. 71].

<sup>15</sup> Освещению особенностей музыки французской кадрили посвящена статья Безуглой Г. А. [25].

Не обладая ярко выраженным мелодическим даром, при сочинении кадрили Мюзар часто использовал заимствования – мелодии арий и других произведений оперного репертуара. Тем самым выступления оркестра Мюзара способствовали популяризации классической музыки среди танцующих на балах парижан. Кадрили Мюзара, проникая в повседневную музыкальную жизнь общества, звучали повсеместно в бальных залах, на открытых площадках садов и парков (а в переложении для фортепиано – в салонах и гостиных). Гектор Берлиоз в связи с этим сетовал, что некоторые посетители абонементов консерваторских концертов готовы, скорее, «пятьдесят раз услышать галоп Мюзара», чем прийти в десятый раз послушать симфонию Бетховена [27, s. 30].

Однако атмосфера необузданного веселья, царившая на балах, в сочетании с телесной несдержанностью их участников, исполняющих танцевальные па канкана в качестве сольных эпизодов кадрили, вызывали осуждение, а также и прямые запреты, исходящие от парижского полицейского управления. В силу этого, в целом, отношение профессионального музыкального сообщества к музыке публичных балов (и деятельности Мюзара) было неоднозначным. Так, например, парижский критик отмечал, что парижская публика приносит «слишком много жертв богу кадрили. Музыкальный вкус парализует весь музыкальный прогресс и отбрасывает искусство обратно к нашим предкам» (цит. по: [28, p. 516]).

### *Специфика партитур Мюзара и инструменталисты его оркестра*

Создавая свои аранжировки кадрили, Мюзар придавал мелодиям опер новое звучание, используя красочные возможности своего оркестра, насчитывающего в период расцвета уже более 80 исполнителей. «Господин Мюзар создал во Франции новое искусство – аранжировку музыкальных партитур. Он берет из одной и той же оперы или из разных опер несколько арий или отдельных фрагментов, группирует их вместе, объединяет искусными переходами, украшает блестящими вариациями и таким образом умудряется сочинять на известные мотивы восхитительные вальсы, контрдансы и симфонии. Такая аранжировка, требующая от исполнителя совершенного понимания музыки и тонкого вкуса, является настоящим достоянием», – писал рецензент *Revue Musicale* [23, s. 28]. Отмечая оркестровые достоинства партитур, выдающийся историк музыки Ф. Пужен отмечал: «Мюзар, который не является блестящим мелодистом и который по этой причине никогда не отваживался заняться лирическим жанром, является достаточно опытным музыкантом, чьи кадрили демонстрируют контрапунктическое мастерство» [24, s. 255].

Яркость и выразительность звучания оркестра Мюзар обеспечивал и мастерством его участников, исполнителей-инструменталистов. Он приглашал

талантливых студентов консерватории, «молодых виртуозов»<sup>16</sup>, добиваясь единства и ясности исполнения: «Он [оркестр. – Г. Б.] состоял в основном из учеников консерватории, которые не стремились, как слишком многие, соперничать друг с другом, играя громче всех, но, как один инструмент, все двигались вместе, образуя комбинацию сладких звуков» (цит. по: [9, р. 102]). Позднее Мюзар сформировал слаженный коллектив, в котором работали, по словам А. Карса, «превосходные музыканты: Беллон – в качестве лидера, Данкла, Лелонг и Юбер Леонард – среди скрипачей, Пийе и Зелигман – в качестве виолончелистов, Дорус – в качестве флейтиста, Дюфрен и Форестье – [среди. – Г. Б.] корнетов, знаменитый Дьеппо с Саймоном и Вобароном – [среди. – Г. Б.] тромбонов и Падлу... – [среди. – Г. Б.] литавр» [9, р. 101].

Благодаря подробным описаниям музыкальных обозревателей и журналистов мы узнаем, что Мюзар широко использовал сольные тембры и выступления солистов-инструменталистов. Особый успех имели выступления выдающихся корнетистов – Луи Дюфрена<sup>17</sup> и Жана Батиста Арбана. Отметим, что Г. Берлиоз в своем «Большом трактате» достаточно критично оценивал достоинства корнета-а-пистон, который, по его мнению, использовался лишь «в определенном кругу, где возвышенность и чистота стиля не являются существенно важными качествами», и тембр которого не демонстрировал «ни благородства звука валторны, ни гордости, свойственной звуку трубы» [3, с. 377]. Однако вопреки собственному суждению, композитор поручил этому инструменту несколько прекрасных эпизодов в «Фантастической симфонии» и опере «Троянцы».

Если Штраус и Ланнер мыслили в своих первоначальных композиторских опытах «струнными», то Мюзар, опираясь на опыт участия в лондонских променад-концертах, изначально стремился воссоздать достаточно полноценный, но несколько специфический по составу оркестр. Отличие состояло, прежде всего, в намерении добиться максимально яркого звучания при выступлениях на открытом воздухе (или озвучить пространство огромного бального зала, заглушив звуки многотысячной гомонящей и шаркающей толпы). Поэтому оркестр Мюзара отличала усиленная группа медных и ударных инструментов. Этот факт подтверждает Пужен, упоминая о периодическом участии до 14 корнетистов и 12 тромбонистов в его составе [24, с. 256]! Более того, Мюзар был первым в использовании тромбона в качестве солирующего инструмента. В своих кадрилиях он порой поручал тромбонам ведущую партию: «Именно Мюзар первым в произведениях

<sup>16</sup> «Он легко объединил всех молодых виртуозов из консерватории, для которых его предприятие было более привлекательным, чем перспектива выживать, давая уроки дочери своего домовладельца» [10, с. 124].

<sup>17</sup> Как отмечают авторы статьи в словаре Гроува, «он [корнет. – Г. Б.] произвел впечатление на парижскую публику с поразительной скоростью, и уже в 1830 году валторнист Дюфрен играл соло на корнете в основном в кадрилиях, на легких концертах и балах» [29].

подобного рода стал фантазировать, сочиняя мелодии для тромбона, иногда даже поручал этим инструментам исполнять основной мелодический рисунок. ...В результате общее приобретало необыкновенный блеск, оживление» [24, s. 256].

Желание привлечь внимание самой широкой публики, поразить ее воображение (и получить коммерческий успех) побуждало Мюзара использовать самые разнообразные инструменты (например, орган), хористов, а также и шумовые эффекты: «Он получал поистине любопытные звуковые эффекты, которые усиливал эксцентричностью вроде грохота нескольких сломанных неожиданно стульев или выстрела из пистолета при вступлении финального галопа кадрили» [24, s. 256].

### *Приезд И. Штрауса в Париж и совместные концерты с оркестром Ф. Мюзара*

В 1837 году, когда Мюзар достиг пика популярности, в Париж привез свой оркестр Иоганн Штраус, и «вооружившись пышными венскими мелодиями, впервые дал парижанам возможность по-настоящему насладиться вальсом» [13, s. 14]. Концерты Штрауса имели огромный успех: «Обер и Мейербер открыто выразили ему свое признание, Берлиоз приветствовал его в газетных статьях» [13, s. 14]. Отношения между двумя корифеями танцевальной музыки установились вполне дружеские, и они дали вместе серию из 30 концертов, посещая которые парижане с удовольствием «оказывали свои благосклонности обоим музыкантам», называя Штрауса «Мюзаром вальса», а Мюзара – «Штраусом кадрили» [9, p. 102].

Знакомство с жанром кадрили вдохновило Штрауса на написание более тридцати оригинальных кадриллей, среди которых: Schäfer-Quadrille («Пастушеская кадриль») Op.217; Martha-Quadrille Op.215; Louisen-Quadrille, Op.234 и др.

Оркестр Штрауса имел скромный состав из 26 музыкантов<sup>18</sup>, однако его уникальной особенностью была способность музыкантов играть на двух или нескольких инструментах и мгновенно переключаться с одного на другой: «Так как большинство этих артистов имеют два-три разных инструмента и умеют менять их с величайшей быстротой, то из этой быстрой смены разнообразных тембров и противоположных характеров, а также из мастерства их исполнения следует, что небольшой оркестр кажется вдвое более многочисленным, чем есть на самом деле. Валторны, когда это необходимо, играют на трубе...; трубы играют на корнете..., скрипки играют на гlockenшпиле, ...а тромбон играет на офиклеиде» [31].

---

<sup>18</sup> По описанию Г. Берлиоза, он состоял из четырех первых скрипок, четырех вторых, одной виолончели, двух басов, двух флейт, одного гобоя, двух кларнетов, одного фагота, двух валторн, двух труб, одного корнета, одного тромбона, барабанов, арфы и большого барабана [31].

Еще одно подробное описание оставил музыкальный критик Франсуа Жозеф Фетис: «Всего двадцать пять человек составляют этот оркестр, который с эффектом исполняет большие увертюры. Скрипки немного тонковаты в основных пассажах, учитывая силу духовых инструментов, но в их игре столько энергии, что они в целом хорошо противостоят массе оркестра. ... Контрабасы обладают удивительной четкостью исполнения и извлекают из своего инструмента множество звуков» [32].

Подобно Мюзару, Штраус широко включал в свои программы популярные произведения симфонической и театральной музыки<sup>19</sup> в собственной аранжировке. Благодаря совместным выступлениям оркестров Штрауса и Мюзара публика, в том числе и профессиональное музыкальное сообщество, стали благосклоннее относиться к бальной музыке, высоко оценивая достоинства как венского оркестра, так и парижских музыкантов.

#### *Луи-Антуан Жюльен и его оркестр*

В 1830-е годы у Мюзара появился еще один серьезный соперник – дирижер и композитор Луи-Антуан Жюльен (1812–1860). Собрав собственный оркестр, этот музыкант стал организовывать выступления на общедоступных балах и концертах, получая все больший успех. В 1836 году его концерты (посещение которых тоже стоило 1 франк), по словам А. Карса, уже обеспечивал «первоклассный оркестр из примерно 60 музыкантов, включая таких, как Ривьер (скрипка), Ремюза (флейта), Лавинь (гобой), Ле Серф (кларнет), Бауманн (фагот), Паки (валторна), Мессерер (корнет), Дантонне (тромбон) и Проспер (офиклеид)» [9, р. 102]. Содержание такого высокопрофессионального музыкального коллектива требовало огромных средств, и в 1839 году из-за обвинений в неуплате долгов Жюльену пришлось спешно уехать в Лондон. Большинство участников его оркестра последовало за ним. И здесь Жюльен обрел невероятную известность и славу, став самым выдающимся и экстравагантным шоуменом XIX столетия. В течение двадцати лет он давал сезоны балов и променад-концертов в театрах Друри-Лейн и Ковент-Гарден, а также в пригородах Лондона. После каждого сезона оркестр обычно отправлялся в гастрольную поездку по английским провинциальным городам, в Ирландию и Шотландию, а в 1853–1854 годах Жюльен гастролировал по городам Америки.

В репертуар, исполняемый оркестром Жюльена, входили популярная танцевальная музыка, инструментальные сочинения для солиста и оркестра, а также симфонические произведения или отрывки из опер. С обретением большой известности свое стремление к популяризации классической музыки

---

<sup>19</sup> «Он [Штраус – Г. Б.] никогда не упускал случая добавить в свою программу такие великие имена, как Моцарт, Бетховен, Вебер и др., партитуры которых он также разработал для своего оркестра, чтобы исполнять их в безупречном качестве» [13, с. 14–15].

Жульен проявлял все более активно: «Были вечера Бетховена, Моцарта, Мендельсона и Вебера... Музыка Вагнера и Берлиоза звучала на некоторых из более поздних концертов, и каждый сезон завершался грандиозным балом-маскарадом с оркестром из 120 исполнителей. ...И тот же большой и профессиональный оркестр одинаково хорошо играл и тривиальные пьесы, которые служили приманкой для привлечения его музыкально неграмотной аудитории в пределы его влияния», – отмечал А. Карс [9, р. 231].

#### *Солисты и инструменты оркестра Л.-А. Жульена*

Жульен придавал особое значение сольным выступлениям ведущих инструменталистов. Особый успех имели такие выдающиеся музыканты, как корнетист Герман Кениг (1808?–1870), флейтист Джозеф Ричардсон (1814–1862), а также Юбер Коллине (1797–1867), играющий на французском флажолете. К этим солистам следует добавить гобоиста Баррета и фэготиста Виллент-Бордоньи [11, р. 40]. Еще один выдающийся музыкант – «Проспер», или Жан Проспер Гивье (1814–1862), поражал воображение слушателей игрой на басовом офиклеиде. Журналисты писали, что Проспер «подчинил свой гигантский инструмент, офиклеид, всем оттенкам мягкости», и что он мог заставить его «ворковать так же нежно, как голубь» (цит. по: [9, р. 235]).



THE "GIANT" OPICLEIDE, WITH A NOTICE OF MONS. PROSPERE.

Илл. Жан Проспер Гивье, играющий на басовом офиклеиде. London. 1843

Жульен проявлял огромный интерес к необычным инструментам. В его оркестре впервые зазвучал не только басовый офиклеид, но также буцина, бомбардон (басовая медная труба с поршневыми вентилями), а также другие инструменты, имеющие странные названия: «серпентклеид» (усовершенствованный серпент), «эуфониум» (тоже медный духовой инструмент) и др. Жульен был первым дирижером, использовавшим саксофон, представив этот инструмент в конце 1840-х во многих своих концертах в Европе и в Америке. Как отмечал исследователь истории саксофона С. Коттрел, «его [Жульена. – Г. Б.] звездными саксофонистами были Шарль-Жан-Батист Суалле и Анри Вуйе. ... Суалле появляется в программе 1850 года в качестве исполнителя в одной из чудовищных кадрилией Жюльена (исполнение которой требовало 207 инструменталистов), играя на инструменте, описанном как “corno musa”, в сопровождении арфы. Этот “corno musa”, несомненно, был саксофоном. ... При этом Жюльен невольно определил стиль саксофона, который сохранялся на протяжении почти полувека, как “исполнение легкой классической и популярной музыки”» [33, p. 62].

Безусловно, подобные эксперименты давали импульс к поискам новых выразительных тембровых возможностей и развитию инструментостроения.

### *Стремление к эффектам и отношение профессиональной музыкальной общественности*

Практически каждое выступление оркестра Жульена было впечатляющим и эффектным. Даже внешний вид дирижера <sup>20</sup>, как неоднократно замечали музыкальные рецензенты, создавал атмосферу шоу. Так, для исполнения симфоний Бетховена музыкант публично надевал белые перчатки, и ему на серебряном подносе торжественно подносили дирижерскую палочку, украшенную жемчугом. Многие концерты Жульена завершались кадрилией собственного сочинения, исполнение которой радовало публику неожиданным сюрпризом. Так, например, в 1846 году при исполнении со своим коллективом «Британской армейской кадрили» Жульен дополнительно привлек четыре военных оркестра Королевских гренадеров и Королевской конной гвардии [11, p. 57]. В 1850 году его кадрилию сопровождал Французский корпус барабанщиков Национальной гвардии, а в 1856 году в концертах участвовал военный оркестр зуавов [11, p. 57].

---

<sup>20</sup> «...Жульен с его гиацинтовыми локонами, усами, океаном белых жилетов и кафтанов, великолепной дирижерской палочкой, украшенной драгоценными камнями...» (цит. по: [34]).

В стремлении к достижению небывалых эффектов Жульен придумал и стал проводить «Монстр-концерты», в которых играли руководимые им сводные оркестры, включающие сотни участников<sup>21</sup>. Все эти экстравагантные шоу, безусловно, способствовали коммерческому успеху предприятий Жульена. Но, несмотря на огромную популярность, сопутствующую всей его деятельности, ресурсы, вкладываемые им в устройство концертов, были невероятно велики. К тому же музыкант был склонен к финансовым авантюрам и часто оказывался в критическом финансовом положении<sup>22</sup>.

Поэтому, несмотря на отмеченные выше достижения, а также высокий профессиональный уровень исполнителей, участвующих в концертах, отношение профессиональной музыкальной общественности к деятельности и личности Жульена было, скорее, скептическим, а порой и резко отрицательным. Так, например, Йозеф Иоахим, получив предложение о четырехнедельных выступлениях в променад-концертах садов Суррея с огромным гонораром в 2400 фунтов, отказался от него «из-за участия г-на Жюльена, которого он считал “откровенным шарлатаном и аферистом”» [35, р. 42]. «Мнение современников о Жульене варьировалось. Были те, кто считал его беспримерным и бесстыдным обманщиком, шарлатаном, болтуном или фигляром, были и считавшие его человеком с высокой миссией, реформатором музыки, спасителем, дарителем истинного музыкального восприятия...», – отмечал Карс [11, р. 121]. При всей неоднозначности оценок деятельности, нельзя недооценивать усилия этого музыканта по приобщению тысяч посетителей его концертов к классической музыке.

#### *Другие бальные оркестровые коллективы Франции, Австрии, Германии, Дании*

В 1830–1840-е годы большинство модных танцевально-развлекательных заведений Парижа, таких, например, как сад «Тиволи», Турецкий сад, «Бал Мабиль» (в предместье Сент-Оноре), «Зимний сад» и др., стали располагать собственными оркестрами. Вследствие этого музыкально-развлекательная сфера, предоставив огромное количество рабочих мест<sup>23</sup> для инструменталистов – студентов и выпускников консерваторий, превратилась в важный источник развития профессиональной образовательной сферы.

---

<sup>21</sup> «Для его гигантских концертов в Королевских садах Суррея (Surrey Gardens) и для таких особых мероприятий, таких как «Музыкальный конгресс в Эксетер-холле» (1849), эти цифры были значительно превышены; могли достигать трехсот или четырехсот инструменталистов. Когда в 1856 году в Королевских садах Суррея был возведен большой Мюзик-холл, Жюльен нанял хор и оркестр из тысячи человек для грандиозных представлений популярных ораторий» [9, р. 234].

<sup>22</sup> В частности, колоссальным финансовым крахом стала провальная постановка в театре Ковент-Гарден собственного сочинения – оперы «Петр Великий» («Pietro il Grande», 1852).

<sup>23</sup> Как отмечала Л. Шнаппер: «Список парижских “артистов для балов и вечеров”, в основном скрипачей, в 1837 году насчитывал не менее 500 имен» [12, р. 69].

Мода на танцевальные оркестры, играющие в бальных павильонах, в садах и парках предместий крупных городов, распространилась по всей Европе. Среди успешных руководителей танцевальных оркестров Австрии и Германии особого успеха добились Йозеф Лабицкий<sup>24</sup> и Филипп Фарбах<sup>25</sup>.

Прозвище «датского Иоганна Штрауса» получил Ганс Христиан Лумбю (1810–1874) – первый скандинавский композитор и капельмейстер, посвятивший себя сочинению танцевальной музыки. Получив музыкальное образование во время прохождения военной службы, Лумбю первоначально формировал свой музыкальный коллектив, опираясь на контингент военных ансамблей и оркестров Копенгагена. В силу этого основой его стали духовые деревянные и медные инструменты<sup>26</sup>. Оркестр Лумбю прославился, получив постоянную резиденцию в саду «Тиволи»<sup>27</sup>, открытом в пригороде Копенгагена в 1843 году.

Г. Х. Лумбю – «король галопов», представивший более сотни сочинений в этом жанре. Самой популярной пьесой Лумбю, исполняемой в 1840–1860-е по всей Европе, стал «Галоп-Шампанское» («Champagne Galop», Op. 14). Наряду с собственными сочинениями Лумбю (галопами, польками, мазурками, вальсами) репертуар оркестра включал популярные произведения Ланнера, Штрауса и других (преимущественно венских) композиторов. Подобно другим руководителям европейских танцевальных оркестров, Лумбю широко исполнял и произведения музыкальной классики. Поскольку профессиональный уровень участников оркестра был весьма высоким<sup>28</sup>, с 1848 года концерты, включающие классический репертуар, стали еженедельными и привлекали сотни посетителей.

На протяжении 1840–1850-х годов Лумбю с оркестром неоднократно гастролировал по Европе, посетил Париж, Вену и Берлин, Стокгольм, Гамбург, а в 1850 году провел пять месяцев в Санкт-Петербурге, участвуя в программах концертов Павловского вокзала.

---

<sup>24</sup> Йозеф Лабицкий (1802–1881) – немецко-чешский скрипач, капельмейстер и композитор, получивший почетное «звание» «короля вальсов Богемии».

<sup>25</sup> Филипп Фарбах (1815–1885) – флейтист, корнетист, ученик Иоганна Штрауса-старшего, автор более четырехсот танцевальных пьес.

<sup>26</sup> Позднее, в 1840–1850-е, Лумбю стал активно использовать в своих аранжировках оригинальные тембры, (например, звучание цитры, ксилофона, усовершенствованного в 1830-е, но продолжавшего быть инструментальной редкостью), а также широко применял шумовые и звукоподражательные инструменты. Например, при исполнении галопы «Первая паровая железная дорога в Копенгагене» («Kjöbenhavns Jernbane-Damp-Galop») воспроизводились свистки и звуки движущегося паровоза.

<sup>27</sup> Полное название сада «Летний Тиволи в Копенгагене» («Kjöbenhavns Sommer-Tivoli»).

<sup>28</sup> После 1850 года, как сообщал Г. Скиерн, музыканты Лумбю составили ядро филармонического оркестра Музыкального общества под руководством Нильса Гаде (Musikforeningen) [13, s. 225].

### *Бальный оркестр в России: Павловские променады*

В летний период, когда завершались театральные и концертные сезоны в Санкт-Петербурге и других городах России, публику самых разных сословий привлекала музыка Павловского вокзала. Открытый в 1838 году, Павловский вокзал стал первым концертным заведением, где на постоянной основе выступали симфонические оркестры. Поскольку собственный музыкальный коллектив был сформирован здесь лишь с открытием в 1860-е отдельного концертного зала, то первоначально в Павловском вокзале выступали гастролеры. В период с 1839 по 1845 год попеременно сменяли друг друга капельмейстер Йозеф Герман (установивший традицию еженедельного концерта классических программ), Йозеф Лабицкий, Иоганн и Йозеф Гунгли, Генрих Фюрстноу. Танцевальный репертуар оркестров следовал модным увлечениям петербургской публики: вальсы сменялись кадрилями, польками, мазурками, галопами. Практически все перечисленные руководители оркестров обязательно включали в свои выступления классические произведения, а также и сочинения русских композиторов.

В 1856 году в Павловск приехал Иоганн Штраус-младший. Его появление знаменует новый этап развития оркестра Павловского вокзала, в небывалой степени раздвинувший горизонты танцевальной музыки XIX века. Его возвышенное искусство, покорило сердца преданных почитателей, стало классическим достоянием всей мировой культуры.

Изучение аспектов исполнительской практики европейских бальных оркестров первой половины XIX века позволило выявить их отличительные признаки.

1. *Связь искусства и коммерции.* В отличие от придворных капелл или театральных оркестров, содержание которых обеспечивалось монаршей волей или субсидиями владельцев-аристократов, обеспечение бальных и променад-оркестров зависело от менеджерских способностей их руководителей. Необходимость достижения максимальной популярности обеспечивалась артистическим обаянием руководителя-дирижера; его композиторским талантом, позволяющим исполнять собственный оригинальный репертуар; мастерством исполнителей-инструменталистов.

2. *Своеобразие исполнительских составов.* Оно определялось обязательным участием солистов-виртуозов, музыкантов-мультиинструменталистов; увеличенным составом оркестра (или группы медных духовых и ударных инструментов); применением шумовых эффектов.

3. *Особенности партитур.* Оркестровые переложения и авторские партитуры создавались для конкретного исполнительского состава с использованием виртуозных, а также и «мультиинструментальных» возможностей музыкантов

оркестра. Практически все капельмейстеры, добившиеся успеха, обладали умением создавать искусные аранжировки, учитывающие потенциал собственного оркестра. Тем самым они добивались ярких оркестровых эффектов с самыми скромными или, наоборот, гигантскими составами. Немаловажным было и умение учитывать акустические возможности помещения при составлении партитуры и рассадке оркестра в парке, бальном и театральном залах с расчетом на звучание на открытом воздухе или в шумной толпе.

4. *Создание и усовершенствование инструментария, апробация новых выразительных приемов (оркестр-лаборатория)*. Характерной чертой бальных коммерческих оркестров было использование необычного, а также самого новейшего инструментария. В особенности это касалось усовершенствования группы медных духовых инструментов, позволившего шире использовать их мелодические возможности (в дальнейшем они получили применение в партитурах Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Р. Штрауса и других выдающихся мастеров оркестровки).

5. *«Кузница кадров»*. Бальные оркестры не только обеспечивали выпускников консерваторий рабочими местами, но также и предоставляли возможности для получения профессионального исполнительского (в том числе сольного) опыта, что в дальнейшем обеспечивало приток высокопрофессиональных кадров уже в европейские филармонические оркестры 1840–1860-х.

6. *Репертуар и популяризация*. Практически повсеместно наблюдалась тенденция к компромиссу между развлечением и популяризацией. Причем с ростом дохода и популярности вторая тенденция (к увеличению доли произведений серьезной академической музыки) начинала преобладать над первой. Большим достижением популяризаторской деятельности бальных оркестров стало привлечение огромной аудитории слушателей, не обладающих прежде ни возможностью, ни предрасположенностью к посещению филармонических концертов или оперных спектаклей.

7. *Прозрачность границ между легкой и серьезной (академической) музыкой*. Первая половина XIX столетия – время приобщения массового слушателя к интонационному богатству классической музыки. И заслуга в обогащении слухового опыта этой огромной аудитории достижениями музыкальной культуры принадлежит бальным оркестрам.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Карс А. История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 304 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / предисл. и прим. Р. Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 1: Соч. 10. 307 с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / предисл. и прим. Р. Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 2. С. 309–531.
4. Рогаль-Левицкий Д. М. Беседы об оркестре. М.: Музыка, 1961. 287 с.
5. Благодатов Г. История симфонического оркестра. М.-Л.: Музыка, 1969. 312 с.
6. Барсова И. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1969. 231 с.
7. Гуревич Л. История оркестровых стилей: учеб. пос. М.: Дека-ВС, 2014. 208 с.
8. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 т. Л.: Музыка, 1983. Т. 2. 190 с.
9. Carse A. The orchestra from Beethoven to Berlioz: a history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of orchestral baton-conducting. New-York: Broude Brothers, 1949. 514 p.
10. Gasnault F. Un animateur des bals publics parisiens: Philippe Musard (1792–1859) // Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Vol. 108 [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f128.item#> (дата обращения: 06.05.2025).
11. Carse A. The Life of Jullien: Adventurer, Showman-conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, Together with a History of Those Concerts Up to 1895. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1951. 136 p.
12. Schnapper L. Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann, 2023. 347 p.
13. Skjerne G. Н. С. Lumbye og hans samtid. København: J.L. Lybecker, 1912. 356 s.
14. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. Т. 4. 976 с.
15. Эстрадный оркестр // Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. Т. 3: П-Я. 704 с. [Электронный ресурс]. URL: [https://humanities\\_dictionary.academic.ru/6359/](https://humanities_dictionary.academic.ru/6359/) (дата обращения: 07.05.2025).
16. Spitzer J., Zaslav N. Orchestra // Grove Music Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402?rsk=y=xWSjpn&result=1> (дата обращения: 28.05.25).
17. Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. London: Novello, 1868. Vol. 2. 486 p.
18. Савина Е. В. Роль воксалов в формировании развлекательной культуры дворянского русского общества XVIII века // XXXVII Огаревские чтения. Саранск. 2009. С. 82–90.
19. Beethoven Ludwig van. Elf Wiener Tänze (11 Mödlinger Tänze) WoO 17. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. 12 S.

20. *Hilmar E., Lanner J.* Neue Deutsche Biographie [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118569597.html#ndbcontent> (дата обращения: 28.05.2025).
21. Вена в русской мемуаристике: сб. / сост. и ред. Е. В. Суровцева. Казань: Бук, 2016. 152 с.
22. Musard // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément by Fétis, François-Joseph, Pougin, Arthur. Paris: Firmin-Didot, 1878. S. 255–256.
23. *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](https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 06.05.2025).
24. *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.
25. *Безуглая Г. А.* Французская кадрили как явление музыкальной жизни Парижа второй и третьей четвертей XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2. С. 57–73.
26. *Musard M.* Le Ménestrel: journal de musique [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621295g/f1.item> (дата обращения: 16.05.2025).
27. *Berlioz G.* Premier concert du conservatoire [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374пари/page/30/mode/2up> (дата обращения: 18.05.2025).
28. *Clark M.* The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century [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).
29. *Cornet (i) (Fr. cornet à pistons) Anthony C. Baines* revised by Arnold Myers, [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=cornet&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 28.05.2025).
30. La Presse. 1845. 29 Décembre [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4301665/f2.item> (дата обращения: 28.05.2025).
31. Site Hector Berlioz. Hector Berlioz: Feuilletins Feuilleton du Journal des Débats du 10 Novembre 1837 [p. 1] Strauss. Son orchestra, ses walses. – de l'avenir du rythme. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm> (дата обращения: 10.06.2025).
32. Revue et gazette musicale de Paris [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374пари/page/56/mode/2up> (дата обращения: 10.06.2025).
33. *Cottrell S.* The Saxophone. Yale: Yale University Press, 2013. 352 p.
34. *McLeod J.* Louis Jullien: A Visionary of Nineteenth Century Conducting [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.32396/usurj.v7i1.495> (дата обращения: 10.06.2025).

35. *Maxwell I.* A Consideration of Joseph Joachim's Influence on Music in Britain from the mid-1840s to the 1960s // *British Music, The Journal of the British Music Society.* 2023. Vol. 45. P. 35–50.

## REFERENCES

1. *Kars A.* Istoriya orkestrovki / pod red. M. V. Ivanova-Boreckogo i N. S. Korndorfa. M.: Muzyka, 1990. 304 s.
2. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke / predisl. i prim. R. Shtrausa. M.: Muzyka, 1972. Ch. 1: Soch. 10. 307 s.
3. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke / predisl. i prim. R. Shtrausa. M.: Muzyka, 1972. Ch. 2. S. 309–531.
4. *Rogal'-Levickij D. M.* Besedy ob orkestre. M.: Muzyka, 1961. 287 s.
5. *Blagodatov G.* Istoriya simfonicheskogo orkestra. M.-L.: Muzyka, 1969. 312 s.
6. *Barsova I.* Kniga ob orkestre. M.: Muzyka, 1969. 231 s.
7. *Gurevich L.* Istoriya orkestrovych stilej: ucheb. pos. M.: Deko-VS, 2014. 208 s.
8. *Levin C.* Duhovye instrumenty v istorii muzykal'noj kul'tury: v 2 t. L.: Muzyka, 1983. T. 2. 190 s.
9. *Carse A.* The orchestra from Beethoven to Berlioz: a history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of orchestral baton-conducting. New-York: Broude Brothers, 1949. 514 p.
10. *Gasnault F.* Un animateur des bals publics parisiens: Philippe Musard (1792–1859) // Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Vol. 108 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f128.item#> (data obrashcheniya: 06.05.2025).
11. *Carse A.* The Life of Jullien: Adventurer, Showman-conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, Together with a History of Those Concerts Up to 1895. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1951. 136 p.
12. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann, 2023. 347 p.
13. *Skjerne G. H. C.* Lumbye og hans samtid. København: J. L. Lybecker, 1912. 356 s.
14. Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: Sovetskaya enciklopediya: Sovetskij kompozitor, 1978. T. 4. 976 s.
15. Estradnyj orkestr // Rossijskij gumanitarnyj enciklopedicheskij slovar'. M.: Gumanit. izd. centr VLADOS, 2002. T. 3: P-Ya. 704 s. [Elektronnyj resurs]. URL: [https://humanities\\_dictionary.academic.ru/6359/](https://humanities_dictionary.academic.ru/6359/) (data obrashcheniya: 07.05.2025).
16. *Spitzer J., Zaslav N.* Orchestra // Grove Music Online. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402?rskey=xWSjpn&result=1> (data obrashcheniya: 28.05.25).
17. *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music. London: Novello, 1868. Vol. 2. 486 r.
18. *Savina E. V.* Rol' voksalov v formirovanii razvlekatel'noj kul'tury dvoryanskogo russkogo obshchestva XVIII veka // XXXVII Ogarevskie chteniya. Saransk. 2009. S. 82–90.
19. *Beethoven Ludwig van.* Elf Wiener Tänze (11 Mödlinger Tänze) WoO 17. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. 12 S.

20. Hilmar E., Lanner J. Neue Deutsche Biographie [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118569597.html#ndbcontent> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
21. Vena v russkoj memuaristike: sb. / sost. i red. E. V. Surovceva. Kazan': Buk, 2016. 152 s.
22. Musard // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément by Fétis, François-Joseph, Pougin, Arthur. Paris: Firmin-Didot, 1878. S. 255–256.
23. Fétis F.-J. Question de propriété littéraire // Revue Musicale. [Elektronnyj resurs]. URL: [https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (data obrashcheniya: 06.05.2025).
24. 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.
25. Bezuglaya G. A. Francuzskaya kadril' kak yavlenie muzykal'noj zhizni Parizha vtoroj i tret'ej chetvertej XIX veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 2. S. 57–73.
26. Musard M. Le Ménestrel: journal de musique [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621295g/f1.item> (data obrashcheniya: 16.05.2025).
27. Berlioz G. Premier concert du conservatoire [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374pari/page/30/mode/2up> (data obrashcheniya: 18.05.2025).
28. Clark M. The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century [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).
29. Cornet (i) (Fr. cornet à pistons) Anthony C. Baines revised by Arnold Myers, [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=cornet&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
30. La Presse. 1845. 29 Décembre [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4301665/f2.item> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
31. Site Hector Berlioz. Hector Berlioz: Feuilletins Feuilleton du Journal des Débats du 10 Novembre 1837 [p. 1] Strauss. Son orchestra, ses walses. – de l'avenir du rythme. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
32. Revue et gazette musicale de Paris [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374pari/page/56/mode/2up> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
33. Cottrell S. The Saxophone. Yale: Yale University Press, 2013. 352 p.
34. McLeod J. Louis Jullien: A Visionary of Nineteenth Century Conducting [Elektronnyj resurs]. URL: <https://doi.org/10.32396/usurj.v7i1.495> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
35. Maxwell I. A Consideration of Joseph Joachim's Influence on Music in Britain from the mid-1840s to the 1960s // British Music, The Journal of the British Music Society.

2023. Vol. 45. R. 35–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. – д-р искусствоведения, доц., [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 7.03, 7.01, 791.43.03, 792.8

## К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ МЕДИАНАСЛЕДИЯ АЛЕКСАНДРА ШИРЯЕВА

*Югай И. И.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия.

В статье рассматривается значение медиарбот А. В. Ширяева для сохранения творческого наследия российского балетного искусства, характерного танца, развития отечественной балетной школы. Прослеживается генезис медиарбот А. В. Ширяева, предлагается их жанровая, технико-технологическая дифференциация, рассматриваются цели и задачи его медиаторчества. Обозначена характерная для А. В. Ширяева эстетика, содержащая в себе черты как искусства балета, так и медиаискусства, выявлены особенности индивидуального авторского стиля. Освещаются основные направления научной дискуссии, связанной с открытием видеоархива А. В. Ширяева.

Теоретическая значимость исследования заключается в осмыслении ранее не учтенных аспектов художественно-исторического процесса периода 1900–1910 годов. Работа создает предпосылки для разработки проблемы пересечений искусства балета и кино, расширения представлений о раннем этапе формирования кинематографа, истории медиаискусства, танцевального искусства, педагогики балета.

**Ключевые слова:** А. В. Ширяев, история искусства, художественный процесс, медиа, танец, педагогика искусства.

## TO THE PROBLEM OF CULTURAL AND HISTORICAL EVALUATION OF THE MEDIA HERITAGE OF ALEXANDER SHIRYAYEV

*Yugay I. I.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, 15, Fuchika St., Saint Petersburg, 192238, Russia.

The article examines the significance of A. V. Shiryayev's media works for preserving the creative heritage of Russian ballet art, character dance, and the development of the national ballet school. It traces the genesis of A. V. Shiryayev's media works, proposes their genre and technical-technological differentiation, and examines the goals and objectives of his media creativity. The article highlights A. V.

Shiryaev's distinctive aesthetic, which combines elements of both ballet art and media art, and identifies the features of his individual style. The main directions of the scientific discussion related to the discovery of the A. V. Shiryaev video archive are highlighted. The theoretical significance of the study lies in the comprehension of previously unaccounted aspects of the artistic and historical process of the 1900–1910 period. The work creates the preconditions for the development of the problem of the intersection of ballet and cinema art, expanding the understanding of the early stage of the formation of cinema, the history of media art, dance art, and ballet pedagogy.

**Keywords:** A.V. Shiryaev, art history, artistic process, media, dance, art pedagogy.

Русский балет, школа русского балета – явления столь значимые для мировой культуры и многогранные, что их осмысление в искусствоведческой науке продолжается по сегодняшний день. Более того, и сегодня происходят значимые открытия. В этой связи следует отметить новаторскую работу петербургских ученых Л. А. Меньшикова и В. В. Жировой [1; 2], в которой развитие петербургско-ленинградской балетной школы периода 1863–1940-х годов анализируется на основании изучения и сопоставления программ по классическому танцу. Такой подход потребовал не только работы с большим массивом учебно-методологической литературы, делопроизводственных, статистических источников, но и понимания авторами методики преподавания классического танца, связи технической подготовки танцора со сценическими возможностями его художественного самовыражения.

Одним из подвижников русского балета и отечественной балетной школы являлся Александр Викторович Ширяев. Деятельность А. В. Ширяева описана в работах по истории балета, мемуарах его учеников и коллег, сохранились и его собственные воспоминания [3]. Из современных исследований, посвященных Александру Викторовичу, необходимо упомянуть статью «Александр Ширяев в воспоминаниях современников» [4] И. А. Пушкиной, проделавшей кропотливую изыскательскую и аналитическую работу по поиску и привлечению ранее не опубликованных документов, связанных с деятельностью А. В. Ширяева, обобщению и сопоставлению воспоминаний его современников.

#### *Открытие видеоархива А. В. Ширяева*

В 2004 году режиссер В. Бочаров представил на кинофестивале «Белые столбы» ранее не известные работы из видеоархива А. В. Ширяева. В фильм «Запоздавшая премьера» (2003, реж. В. Бочаров) были включены фильмы, созданные А. В. Ширяевым предположительно в период с 1900-х по 1910-е годы. Представленный материал во многом не соответствовал сложившимся представлениям об истории

раннего кинематографа, что вызвало у аудитории многочисленные вопросы, сомнения в авторстве работ, датах создания, аутентичности материала в целом.

В дальнейшем показы работ из архива А. В. Ширяева проводились на разных площадках, а в 2023 году на канале «Россия-Культура» был представлен четырехсерийный фильм-исследование «Мастер движения» (2023, реж. В. Бочаров), в котором отреставрированные видео из архива Александра Викторовича были представлены наиболее полно и сопровождались комментариями, касающимися фактов биографии мастера, культурно-исторического контекста, интервью, взятыми у специалистов<sup>1</sup>.

Яркая и содержательная дискуссия, посвященная первому показу видеоархива А. В. Ширяева, развернулась на страницах журнала «Киноведческие записки» (2004. № 67). В обсуждении приняли участие такие известные киноведы, как Петр Багров, Нина Дымшиц, Николай Изволов, Наум Клейман, Дмитрий Салынский, Михаил Ямпольский. Специалисты отметили жанровое многообразие видеоработ, оригинальность и изобретательность технико-технологических решений, мастерство выполнения анимации, в частности, многофигурность и многоплановость композиции, высокое качество освещения [5, с. 20], точность движений в рисованной анимации [6, с. 14], удивительное владение А. В. Ширяевым одновременно технологиями и кукольной и рисованной анимации [7, с. 13]. Неизбежны были сравнения видеоработ из архива А. В. Ширяева с созданными примерно в этот период анимационными фильмами Э. Рейно и Э. Коля, трюками Ж. Мельеса, кукольными анимациями В. Старевича и даже с опытами канадского кинорежиссера-мультипликатора Нормана Мак-Ларена, работавшего с техникой Stop Motion на 50 лет позже А. В. Ширяева.

За прошедшие годы вопросы, связанные с обнаружением архива А. В. Ширяева, так и остались неразрешенными. Приведем цитату из статьи 2022 года киноведа Ю. Устюговой «Мы выросли на лучших фильмах “Союзмультфильма”»: «В этом году исполняется 110 лет российской анимации, а также отмечается 110-летний Всемирный юбилей анимации кукольной. Именно в этот день, в 1912 году, состоялась первая публичная премьера отечественного кукольного анимационного фильма «Прекрасная Люконида, или Война усачей с рогачами» авторства гениального Владислава Старевича. Правда, к тому времени другой гений... хореограф Александр Ширяев уже шесть лет снимал кукольные фильмы. Не проводя, правда, коммерческих сеансов» [8, с. 26]. Цитата отражает двойственность, характерную для многих киноведов, историков кино, в связи с непониманием, какой сегодня является «официальная» версия истории отечественной анимации.

Ту же нейтральную позицию встречаем в другой современной киноведческой публикации: «Александр Ширяев, исполнитель характерных танцев

---

<sup>1</sup> Народный артист СССР Владимир Васильев; народный артист РФ Юрий Норштейн; заслуженные артисты РФ Наталья Воскресенская и Юрий Бурлака; заслуженный работник культуры РФ Виктор Баталин и др.

и балетмейстер Мариинского театра, ныне признается одним из пионеров рисованной и кукольной анимации, хотя его работы не были известны широкой публике» [9, с. 80]. «Большая российская энциклопедия» определилась со своей позицией и скорректировала статью «Анимационное кино», указав что «Старевич не является первооткрывателем Объемной анимации» [10]. Первенство в этой статье отдается экспериментам А. В. Ширяева.

### *Основные направления научной дискуссии*

Рассмотрим некоторые аспекты и причины незавершенной на сегодняшней день научной дискуссии, связанной с открытием утерянных на долгие годы видеоработ А. В. Ширяева.

Первый и основной возникающий вопрос: «Необходим ли пересмотр официальной истории кинематографа?» Традиционно событием, подтверждающим (фиксирующим) появление фильма (спектакля), является его премьера, т. е. публичный показ. Так, датой рождения кино считается 28 декабря 1895, когда состоялся первый коммерческий сеанс синемаатографа Луи и Огюста Люмьеров. В России кинопроизводство ведется с 1908 года, поскольку начиная с этой даты демонстрируются картины русских кинематографистов в кинотеатрах Москвы и Санкт-Петербурга. Следуя этой традиции, история анимационного кино отсчитывается с премьеры анимационного фильма «Прекрасная Люконида, или Война усачей с рогачами» (реж. В. Старевич), состоявшейся в 1912 году. Показ работ А.В. Ширяева состоялся, как уже упоминалось, в 2004 году.

Таким образом, появление работ А. В. Ширяева не отменяет факт того, что первая кукольная анимация была представлена публике именно режиссером В. Старевичем. Важно также то, что, будучи доступными только узкой аудитории, работы А. В. Ширяева не могли влиять на кинематографическое сообщество и определять историю экранного искусства. Поэтому, на наш взгляд, оснований для пересмотра истории кинематографа нет. При этом, несомненно, изучение медиаопыта<sup>2</sup> А. В. Ширяева расширит представления культурологов, киноведов, историков о раннем кинематографе, технико-технологических возможностях киносъеомок того времени, роли кинематографистов-любителей в развитии языка и технологии кино, выразительных средствах раннего анимационного искусства и пр.

Другим аспектом, вызвавшим обсуждение специалистов, была уникальность эстетической платформы медиаторчества А. В. Ширяева. Один из наиболее авторитетных историков и теоретиков кинематографа Зигфрид Кракауэр в монографии «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» выдвинул концепцию о существовании двух линий развития раннего кинематографа: линия Люмьера – реалистическое направление, в котором природа, повседневная жизнь

---

<sup>2</sup> Мы используем объединяющий термин «медиа», т.к. рассматриваемые произведения реализованы с помощью разных технологий.

показаны с фотографической достоверностью, и линия Мельса – формотворческая, зрелищная, основанная на игре фантазии [11]. Эта концепция изучается во всех мировых киношколах и считается одной из базовых для понимания принципов развития выразительных средств киноискусства, его жанров и направлений. Однако работы А. В. Ширяева, созданные в период, о котором идет речь в исследованиях З. Кракауэра, не могут быть отнесены ни к первой, ни ко второй линиям. Одним из первых на это несоответствие обратил внимание киновед Дмитрий Салынский, обозначивший анимационные работы Ширяева как «пластическую кинопоэзию», указывая тем самым на их связь с искусством балета и использованием характерного для балета пластического языка [7, с. 13].

Очевидно, что дальнейшее изучение архива А. В. Ширяева, поиск связанных с ним документов, например, зарубежного периода его творчества, позволит расширить представление об истории раннего кинематографа, взаимном пересечении балета и кино и, что очень важно, позволит «понять теперь более определенно те черты личности Ширяева, которые ранее существовали для нас лишь в отдельных намеках» [12, с. 16].

#### *Генезис медиаторчества А. В. Ширяева*

Исходя из формально-содержательных признаков, видеоработы из архива А. В. Ширяева могут быть классифицированы несколькими способами: по материальному носителю (бумажные ленты, 17,5-миллиметровая и 9,5-миллиметровая пленка); по технологии создания изображения (рисованная анимация, кукольная анимация, Stop Motion, видеосъемки); с точки зрения жанра работы можно подразделить на комические миниатюры, кукольные балетные реконструкции, фиксации характерных танцев, комбинированные кадры, эксперименты с видеотрюками (см.: илл. 1).



*Илл. 1. Кадр из трюкового фильма А. В. Ширяева «Пьеро и служанка»*

Проявляемая А. В. Ширяевым легкость перехода от одной медиатехнологии к другой, сочетание разных техник, возможно, объясняется тем, что он с самого детства был погружен в стихию синтетического по своему характеру театрального искусства, в котором танец, музыка, пантомима, сценография, механизмы и декорации являются частью единого зрелища. Из воспоминаний А. В. Ширяева известно, что он с детских лет конструировал и воплощал в жизнь придуманные им модели (игрушечный театр, куклы), поэтому в дальнейшем овладение технологией видеосъемки, в том числе трюковой, для него не составило труда.

В мемуарах современников А. В. Ширяев предстает цельным, увлеченным и преданным театру человеком. Историк балета Юрий Слонимский отмечает его «превосходную зрительную память, природную музыкальность» [13, с. 61]. А. В. Ширяев стал не только одним из лучших молодых танцовщиков театра, но и помощником (репетитором) Мариуса Петипа, балетмейстером театра, одним из наиболее успешных педагогов.

Ширяев был непосредственным и деятельным участником становления русского балета и русской школы танца. Как танцор, хореограф, репетитор, он был вовлечен в первые постановки балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. И. Чайковского, М. Петипа и других композиторов; вместе с «П. А. Гердтом, Н. Г. Легатом, Л. И. Ивановым, А. А. Горским начал создавать русскую школу танца, которая впоследствии воспитала Анну Павлову, М. М. Фокина, Вацлава Нижинского и всех мастеров советского балета» [13, с. 62]. А. В. Ширяев отчетливо понимал колоссальную ценность достижений отечественного балета и опасность, которую несли с собой этому элитарному искусству, требующему высокой сложности техники, длительной и строгой подготовки, значительных финансовых затрат на постановки, социальные потрясения. Одним из первых он осознал возможности видеофиксации для сохранения образцов балетного искусства. Начало увлечения А. В. Ширяева киносъемками известно лишь примерно. Так, Изволов пишет: «...С 1902 года Ширяев путешествует по Европе и России, изучая и записывая народные танцы. Ему приходит в голову мысль, что кинематограф гораздо лучше подходит для фиксирования танца, чем слово или даже рисунок». Также сообщает, что в «одной из заграничных поездок он приобретает съемочный аппарат “Вюкам”<sup>3</sup>. Первые опыты киносъемок он предпринимает летом на Украине, куда ездил с семьей» [6, с. 18]. В 1904 году Александр Викторович предлагает Дирекции императорских театров записывать танцы выдающихся русских исполнителей на пленку, его настойчивые обращения к дирекции упоминаются во многих работах, посвященных биографии А. В. Ширяева [4; 6; 9]. К сожалению, инициатива не была поддержана, но идею сохранения наследия отечественной балетной школы с помощью видеотехнологий Ширяев не оставил и нашел иные пути ее

---

<sup>3</sup> Вюкам – любительская камера с функциями фотокамеры, проектора, принтера и увеличителя. Производство камер начато в 1899 в Брауншвейге и Лондоне. См.: [14].

реализации. Основными областями применения медиатехнологий Ширияевым стали анимационные балетные реконструкции, сбор материала для экзерсиса характерных танцев, создание видеокolleкции характерных танцев, использование видео в качестве наглядного пособия, сочинение (придумывание) танцев, изучение возможностей покaдровой съемки. Рассмотрим некоторые из названных направлений подробнее.

### *Театр в миниатюре*

Одно из детских воспоминаний А. В. Ширияева связано с опытом создания театра в миниатюре: «С детства я мечтал о создании своего театра. Однажды с разрешения матери я устроил самодельный театр в шкафу, предварительно сняв с него дверцы. Помимо тюлевого занавеса, я поместил по бокам «театра» маленькие масляные лампочки, которые должны были освещать «сцену» [3, с. 25]. Эта детская мечта, пройдя с Ширияевым через всю жизнь, будет реализована с помощью медиатехнологий, позволивших оживить на экране кукольных танцоров, рисунки автора.

Возвращаясь к сравнению кукольных видеобалетов Ширияева с анимационными фильмами Вл. Старевича, нужно подчеркнуть, существенная разница между творчеством этих талантливых художников заключается в том, что Старевич создавал именно анимационное кино, его работы предназначались к публичному показу, а дальнейшая деятельность была посвящена развитию анимации и киноискусства. Природа видеобалетов Ширияева иная. Александр Викторович видел в кукольной анимации не самоцель, а возможность по-новому подойти к созданию и реконструкции танца. Фактически анимационная работа А. В. Ширияева с куклами продолжает методы и приемы его учителя и коллеги Мариуса Петипа, использовавшего схемы и кукольные фигурки для поиска рисунка танца. В воспоминаниях Ширияева мы находим: «Петипа планировал постановку на столе, пользуясь, особенно для массовых танцев и групп, небольшими куколками из папье-маше. Они передвигались балетмейстером в самых разнообразных комбинациях, которые он самым детальным образом записывал... таким образом Петипа графически воссоздавал всю свою будущую постановку» [3, с. 59]. Александр Викторович тоже находил этот метод сочинения танца действенным. Он пишет: «Я сам себе изготовлял куклы из папье-маше высотой 20-25 сантиметров, у которых все части тела держались на мягкой проволоке, позволявшей им принимать любое положение, отвечавшее движениям человеческого тела. При желании эти куклы можно было одевать в любой костюм из материи или бумаги. Таких кукол у меня в свое время было сделано около двадцати. Пользуясь ими, я проектировал дома все танцы, которые мне предстояло ставить на сцене. Поставив в ряд несколько кукол, я придавал каждой из них положение, составлявшее как бы продолжение движения предыдущей.

Обозревая весь этот ряд, я живо представлял себе сочиняемый мною танец» [3, с. 79]. Фактически, упомянутая последовательность движений являлась фазами анимации; оставалось только зафиксировать их на кинопленке. Параллельно с кукольной технологией, Ширяев использовал и серии рисунков для передачи движения: «Остановившись на какой-нибудь из “српетированных” мной на куклах постановок, я зарисовывал на бумагу каждое из движений в определенной последовательности, так, чтобы эта цепь движений отвечала всему танцу, и под каждым рисунком ставил цифру счета танца... Если такую запись-зарисовку произвести на узкой полоске бумаги, разместив рисунки вертикально, сверху вниз, ею можно воспользоваться для домашнего киноаппарата, который покажет все записанные движения, давая вполне ясное представление о танце» [3, с. 80] (илл. 2).



Илл. 2. Кадр из анимационного фильма «Пьеро – художники». 1909. Реж. А. Ширяев

Очевидно, что, работая с куклами и рисунками, Ширяев мыслит не как кинематографист, а как постановщик, педагог, репетитор, т. е. его анимации носят прикладной, вспомогательный характер. Однако, благодаря талантам автора, его глубокому пониманию пластики движения, генетической связи созданных произведений с историей балета, созданные Ширяевым фильмы имеют особую художественную ценность и интересны самой широкой зрительской аудитории.

Другим направлением деятельности А. В. Ширяева, его взятой на себя миссией было *развитие и обогащение характерного танца*. Ширяев был уверен, что характерный танец обладает большим потенциалом, который нужно развивать, усиливая техническую сторону и расширяя танцевальные приемы за счет народного танца. «Специализировавшись на характерных танцах в театре, я задумал создать курс этих танцев как особый предмет в программе Театрального училища – предмет, которого у нас вообще не знали», – пишет Ширяев [3, с. 83]. Руководствуясь этой целью, Ширяев «решил создать специальный экзерсис характерного танца, который включил бы в себя элементы всех употребительных в нашей практике национальных танцев» [3, с. 86], и одновременно он находил новые танцевальные приемы: «Мы (совместно с А. Ф. Бекефи) просмотрели всевозможные литературные материалы и рисунки, но главное внимание уделяли народному танцу в живом исполнении и по возможности на его родине. На эту работу у нас ушло целых два года» [3, с. 87]. Киносъемка открывала широчайшие возможности для фиксации танцевальных движений, их дальнейшего анализа и изучения в мельчайших деталях. Архив Ширяева содержит ряд характерных танцев, исполняемых им и другими артистами (илл. 3). Большинство танцевальных видеоминиатюр оформлены как завершенное выступление. Для фильмов этой серии характерны статичная камера, отсутствие дополнительного освещения; оформление сцены сочетает природное окружение и привнесенные декоративные элементы. Сюжетно они выстроены как выступление перед зрителем, которого заменяет камера: в фильме есть начало танца, сам танец и уход со сцены (выход из кадра). По этим работам можно составить представление о блестящем мастерстве Ширяева-исполнителя и богатстве танцевальных элементов, содержащихся в созданной им видеокolleкции.



Илл. 3. Кадр из танцевального фильма А. В. Ширяева «Казачий танец»

### *Видео как учебное пособие*

Начиная с 1905 года Ширяев все больше времени уделяет педагогической деятельности. Вспоминая о своих учителях, Александр Викторович пишет: «Великолепный для своего времени классический танцовщик, блестящий балетный премьер Гердт не обладал большими педагогическими способностями. Он, бывало, покажет нам то или другое движение, но, если оно у нас не получалось, Гердт не мог объяснить, как его надо делать и почему оно не выходит» [3, с. 83]. То есть Ширяев полагал, что хороший педагог должен уметь разбирать и анализировать танец совместно с учениками. Для решения этой задачи прекрасно подходили его видео и анимационные работы. Как пишет И. А. Пушкина, «увлечение кинематографом с годами так и не прошло. Александр Викторович проживал в том же здании Хореографического училища, в котором преподавал. Иногда он приглашал воспитанников к себе на квартиру, показывал фрагменты или целиком отснятые танцы, комментировал» [4, с. 35].

Коллекция видеоработ, по воспоминаниям учеников, использовалась Ширяевым в учебном процессе. В этом он на десятилетия опередил современные ему методики преподавания, поскольку лишь в последнее десятилетие в обучении используют медиаматериалы.

### *Анимационные реконструкции*

Не менее значимым направлением деятельности Ширяева были реконструкции танцев и балетных постановок. Опираясь на «свою блестящую память, Ширяев репетировал, восстанавливал, доделывал балеты Петипа “Времена года”, “Испытание Дамиса”, “Арлекинаду” и др.» [3, с. 12]. Тяжелейшая ситуация, сложившаяся после Октябрьской революции в Мариинском театре из-за потери профессиональных кадров, потребовала активного участия Ширяева в восстановлении и сохранении для новых поколений исполнителей балетов старого репертуара [3, с. 18]. Именно Александр Викторович мог справиться с этой задачей, поскольку многие мужские партии он танцевал в оригинальных постановках, кроме того, с 1896 года в его обязанности входили помощь Петипа, Иванову и другим балетмейстерам «в их работе по постановкам новых балетов, возобновлению старых и т. п., репетируя главным образом с массами» [3, с. 58–59]. Исследователь Пушкина отмечает: «В дневниковых записях М. Петипа фамилия Ширяева встречается очень часто. Ему приходилось регулярно проводить репетиции спектаклей основного репертуара. Также он “выписывался” на репетиции по восстановлению старых постановок или на работу по сочинению новой хореографии в операх» [4, с. 25].

Остроумным и не имеющим аналогов в мировом искусстве решением Ширяева было воспроизведение балетных постановок средствами анимации.

Пластические возможности кукольной анимации позволяли визуализировать композиционные решения, танцевальные движения и жесты, пластические характеристики персонажей. О том, что некоторые кукольные работы Ширяева можно рассматривать как реконструкции, упоминает историк кино, реконструктор балетов В. Бочаров. Так, размышляя о мультфильме-балете «Шутка Арлекина», являющимся компиляцией знаменитого балета «Арлекинада», В. Бочаров пишет: «В старом балете был свой язык – язык жестов. Особенно это хорошо видно в “Шутке Арлекина”, где, помимо танцевальной части, везде фигурирует разговор жестом: у кукол та же жестикация, которая существовала у артистов балета. В начале фильма Арлекин выходит на сцену, на которой стоит дом, и показывает: вот здесь она живет, он к ней хорошо относится, любит ее, но она находится взаперти и т. д.». [15, с. 33] (илл. 4).



Илл. 4. Кадр из кукольного фильма «Шутка Арлекина».1909, реж. А. Ширяев

Реконструкцией, но не столь детализированной, является, например, и рисованный мультфильм-танец Буффона, который поставил и исполнил Ширяев для балета «Щелкунчик» (постановка Л. Иванова) (илл. 5).



*Илл. 5.* Кадр из рисованного фильма А. В. Ширяева «Танец паяца из балета “Щелкунчик”», выполненного на бумажной ленте

Как пишет Н. Изволов, «его опыты сохранили для нас в невероятно экзотическом виде то, что не зафиксировал современный ему кинематограф – выдающиеся образцы русского балета» [6, с. 17–18].

Технология кукольной и рисованной анимации чрезвычайно затратна по времени, усилиям, кроме того, работа с куклами требовала постоянного напряжения инженерно-конструкторской мысли. Однако Александр Викторович нашел для этих задач и время, и творческие силы. Эти постоянство и целеустремленность Ширяева очень пронизательно отмечает Ю. М. Слонимский, подготовивший вступительное слово к книге воспоминаний Ширяева: «Служить родному делу, помогать другим – таковы задачи, поставленные им перед собой... это не порыв, свойственный молодости, и не плод “минутного настроения”. Это непреложный закон славной жизни А. В. Ширяева, отданной строительству, созиданию» [16, с. 5].

*Творчество между киноискусством и арт-практикой*

А. В. Ширяев не стремился стать частью «профессионального» кинематографа. Большинство созданных им работ не соответствовали техническим стандартам кинематографа: они были сняты на 17,5-мм пленку или представлены на бумажных лентах. Т. е. автор не планировал публичные показы. Отсутствие устойчивого уровня качества, отработанных технико-технологических решений, свойственных любительским фильмам, просматриваются и в материалах архива Ширяева.

Генезис работ Ширяева, его творческий метод также показывают, что он не ассоциировал себя с киноискусством. Таким образом, оценивать видеоработы Ширяева в контексте развития анимационного и киноискусства не корректно. При этом культурная, художественная, эстетическая ценность работ видеоархива не вызывает сомнений. Технологическая инновационность, изобретательность, жанровое разнообразие произведений, творческая свобода и концептуальная целостность отличают произведения Ширяева. Его медианаследие заслуживает изучения и высокой оценки в контексте отечественной и мировой истории искусства.

Исходя из современных представлений о художественном процессе, к медиаработам Ширяева применимо понятие арт-практики. Арт-практика охватывает разные формы художественной деятельности: эксперименты с материалом и инструментарием творчества, авторством произведений, сотворчество с аудиторией и т. д. Считается, что арт-практика вносит вклад в обогащение и развитие языка искусства, раскрытие его потенциала как способа познания мира; является пространством, в котором реализуются созвучные эпохе идеи, настроения, отражаются изменения, происходящие в жизни общества. Особую ценность имеют произведения, несущие отпечаток яркой личности автора. Таким образом, даже незавершенные произведения могут быть представлены зрителю в качестве экспоната.

Работа с кинооборудованием вне киноиндустрии не характерна для России начала XX века. Только через пятьдесят лет после открытий А. В. Ширяева (в 1960–1990-е) в Европе, Америке появятся художники, экспериментирующие с возможностями медиатехнологий (радио, видео, телефонная связь, телевидение и т. д.). Массовый интерес к медиаинструментарии будет связан «с выпуском портативных видеокамер. Компактные, дешевые и простые в обращении, портативные камеры стали средствами самовыражения для первого поколения видеохудожников... Это поколение пришло в видеоискусство из живописи и скульптуры, иногда обладая опытом перформативной практики, иногда знакомством с современным танцем, авангардной музыкой, поэтому использование видео происходило чаще всего в рамках развития предыдущего художественного опыта» [17, с. 36].

Сравнивая работы Ширияева с ранним видеоартом, можно предположить, что сами технологии диктуют авторам направления движения творческой мысли. Например, характерным для раннего видеоарта являлся перенос арт-деятельности в неспециализированные для искусства пространства, что у Ширияева проявляется в съемках танцевальных номеров на природе. Диффузия границ между видами и жанрами искусства также наблюдается в медиатворчестве А. В. Ширияева, сочетавшего рисованную и кукольную анимации, балет и анимацию. Присутствует в творчестве Александра Викторовича и такое явление, как исследование через творчество – к нему можно отнести изучение возможностей Stop Motion, трюковых приемов [17]. Американский исследователь раннего видеоарта Розалинда Краусс отмечает, что многие работы раннего видеоарта имеют одновременно и прикладное, и эстетическое измерения, являясь и способом создания произведения, и способом документации. Это наблюдение вполне может быть отнесено и к танцевальным постановкам Ширияева [18].

Историческая дистанция позволяет увидеть, что цикл медиаработ Ширияева имеет несомненную культурную и эстетическую ценность. Медиатворчество Александра Викторовича отличает мощное проявление авторского начала, уверенное подчинение медиаинструментария задачам автора. Ширияев стал первооткрывателем таких жанров, как видеотанец, анимационный балет, анимационная реконструкция. Новаторский характер носят его трюковые постановки, работы, выполненные в технологии Stop Motion. Можно утверждать, что и формально, и содержательно его медиаэксперименты опередили время. В его творчестве просматриваются черты, характерные для форм и стилей более позднего времени, в частности – медиаарта.

Проведенное исследование позволяет дополнить представление об истории искусства первой половины XX века, зафиксировать первые применения медиасредств в качестве инструмента художественного творчества, плодотворные пересечения искусства балета и раннего кинематографа. Кроме того, исследование открывает возможность увидеть новые грани масштабной личности А. В. Ширияева, объемность его таланта, преданность делу своей жизни – балету и балетной педагогике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жирова В. В.* Формирование программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы в 1863–1940-м годах: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2025. 22 с.
2. *Меньшиков Л. А., Жирова В. В.* Книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. № 3. Т. 14. С. 581–598.
3. *Ширяев А. В.* Петербургский балет: из воспоминаний артиста Мариинского театра / под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: ВТО, 1941. 9 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/20723-shiryayev-a-peterburgskiy-balet-1941#mode/inspect/page/4/zoom/4> (дата обращения: 12.08.2025).
4. *Пушкина И. А.* Александр Ширяев в воспоминаниях современников // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 (61). С. 19–39.
5. *Багров П.* К вопросу о кинолентах Ширяева // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 19–29.
6. *Изволов Н.* Заметки на полях киноленты // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 14–19.
7. *Сальнский Д.* Наше вечно непредсказуемое прошлое // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 13–14.
8. *Устюгова Ю.* Мы выросли на лучших фильмах «Союзмультфильма» // Ватандаш. 2022. № 4 (307). С. 29–39.
9. *Рябчикова Н. С.* Правнучка Щепкина – актриса и сценаристка раннего русского кино // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 80–103.
10. Анимационное кино // Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: [https://old.bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/4226108](https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108) (дата обращения: 10.08.2025).
11. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физ. реальности / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство. 1974. 442 с.
12. *Григорович Ю. Н.* Жизнь как награда // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2020. № 2 (50). С. 16–18.
13. *Слонимский Ю. М.* Александр Викторович Ширяев // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 61–68.
14. Biocam // Tangible media collection Tangible Media: Removable Storage of Image, Sound, Motion. A collection. [Электронный ресурс]. URL: <https://tangiblemediacollection.com/artifacts/biokam-17-mm> (дата обращения 10.08.2025).
15. *Бочаров В.* Забава была впечатляющей // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 33–48.
16. *Слонимский Ю. М.* Предисловие // Петербургский балет: из воспоминаний артиста Мариинского театра. Л.: ВТО, 1941. С. 3–8.
17. *Югай И. И.* Медиаарт: предпосылки возникновения, художественные основания. СПб.: СПбГУП, 2013. 216 с.
18. *Krauss R.* Video: The Aesthetics of Narcissism // New Artists Video / ed. Battcock G., New York: Dutton, 1987. 59 p.

## REFERENCES

1. *Zhirova V. V.* Formirovanie programmy po klassicheskomu tancu peterburgsko-ningradskoj baletnoj shkoly v 1863–1940-m godah: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2025. 22 s.
2. *Men'shikov L. A., Zhirova V. V.* Kniga-al'bom «Horeografiya» V. I. Stepanova v istorii stanovleniya metodiki klassicheskogo tanca v Rossii // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. *Iskusstvovedenie*. 2024. № 3. T. 14. S. 581–598.
3. *Shiryayev A. V.* Peterburgskij balet: iz vospominanij artista Mariinskogo teatra / pod red. Yu. O. Slonimskogo. L.: VTO, 1941. 9 s. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/20723-shiryayev-a-peterburgskiy-balet-1941#mode/inspect/page/4/zoom/4> (data obrashcheniya: 12.08.2025).
4. *Pushkina I. A.* Aleksandr Shiryayev v vospominaniyah sovremennikov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 2 (61). S. 19–39.
5. *Bagrov P.* K voprosu o kinoplenkah Shiryayeva // *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 67. S. 19–29.
6. *Izvolov N.* Zametki na polyah kinoplenki // *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 67. S. 14–19.
7. *Salynskij D.* Nashe vechno nepredskazuemoe proshloe // *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 67. S. 13–14.
8. *Ustyugova Yu.* My vyrosli na luchshih fil'mah «Soyuzmul'tfil'ma» // *Vatandash*. 2022. № 4 (307). S. 29–39.
9. *Ryabchikova N. S.* Pravnuchka Shchepkina – aktrisa i scenaristka rannego russkogo kino // *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2024. № 4. S. 80–103.
10. Animacionnoe kino // *Bol'shaya rossijskaya enciklopediya*. [Elektronnyj resurs]. URL: [https://old.bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/4226108](https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108) (data obrashcheniya: 10.08.2025).
11. *Krakauer Z.* Priroda fil'ma: Reabilitaciya fiz. real'nosti / per. s angl. D. F. Sokolovoj. M.: *Iskusstvo*. 1974. 442 s.
12. *Grigorovich Yu. N.* Zhizn' kak nagrada // *Academia: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*. 2020. № 2 (50). S. 16–18.
13. *Slonimskij Yu. M.* Aleksandr Viktorovich Shiryayev // *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 67. S. 61–68.
14. Biocam // *Tangible media collection Tangible Media: Removable Storage of Image, Sound, Motion. A collection*. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://tangiblemediacollection.com/artifacts/biocam-17-mm> (data obrashcheniya 10.08.2025).
15. *Bocharov V.* Zabava byla vpechatlyayushchej // *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 67. S. 33–48.
16. *Slonimskij Yu. M.* Predislovie // *Peterburgskij balet: iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*. L.: VTO, 1941. S. 3–8.
17. *Yugaj I. I.* Media-art: predposylki vzniknoveniya, hudozhestvennye osnovaniya. SPb.: SPbGUP, 2013. 216 s.
18. *Krauss R.* Video: The Aesthetics of Narcissism // *New Artists Video* / ed. Battcock G., New York: Dutton, 1987. 59 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Югай И. И. – д-р искусствовед., доц.; [yugaiinga@gmail.com](mailto:yugaiinga@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0966-8176

SPIN-код: 5870-8349

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yugay I. I. – Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; [yugaiinga@gmail.com](mailto:yugaiinga@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0966-8176

SPIN-код: 5870-8349

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 784; 784.9

### РУКОВОДСТВА ПО ПЕНИЮ ОГЮСТА АНДРАДА И АЛЕКСАНДРА ВАРЛАМОВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

*Асташев Д. А.*<sup>1</sup>

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

В статье на примере двух руководств первой половины XIX века – «Нового метода пения и вокализации, принятого в парижской консерватории» Огюста Андрада (1837) и «Полной школы пения» Александра Варламова (1840) – раскрыт опыт теоретического осмысления методов работы с голосом. В фокусе обсуждения находятся педагогические принципы и установки авторов этих руководств, позволяющие говорить о сходствах и различиях выстроенных ими обучающих систем. Поводом для их сравнительного изучения в части теории пения стал комментарий к «Школе» А. Варламова, в которой он написал о заимствованиях идей от О. Андрада. Установить объем и характер этих заимствований, выделив в отечественном труде «свое» и раскрыв в нем характер «чужого», – главная задача данной статьи. Сравнительный анализ текстов, вписанный в атмосферу ушедшей эпохи, развивавшей знания о певческом искусстве, позволяет найти не только теоретические параллели, но и осмыслить их историческую роль в общем процессе развития вокальной школы.

**Ключевые слова:** руководства по пению, Огюст Андрад, Александр Варламов, Бернардо Менгоцци, французский архетип, вокальный трактат, адаптация, итальянское *bel canto*.

### SINGING GUIDES BY AUGUSTE ANDRADE AND ALEXANDER VARLAMOV: THEORETICAL PARALLELS

*Astashev D. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Arctic State Institute of Culture and Arts, 4, Ordzhonikidze St., Yakutsk, 677000, Republic of Sakha (Yakutia), Russia.

The article uses two manuals from the first half of the 19th century as an example: Auguste Andrade's "New Method of Singing and Vocalization Adopted at the Paris Conservatory" (1837) and Alexander Varlamov's "Complete School of Singing" (1840). The discussion focuses on the pedagogical principles and guidelines of the

authors of these manuals, which allow us to talk about the similarities and differences in the teaching systems they built. The reason for their comparative study in terms of singing theory was a commentary to A. Varlamov's "School", in which he wrote about borrowing ideas from O. Andrade. The main objective of this article is to establish the scope and nature of these borrowings, highlighting "our own" in the domestic work and revealing the nature of "foreign" in it. A comparative analysis of the texts, set in the atmosphere of a bygone era that developed knowledge about the art of singing, allows us to find not only theoretical parallels, but also to understand their historical role in the overall process of development of the vocal school.

**Keywords:** singing works, Auguste Andrade, Alexander Varlamov, Bernardo Mengozzi, French archetype of vocal treatise, adaptation of Italian bel canto.

Активное появление руководств по пению в первой половине XIX века, среди которых были «Новый метод пения» [1] выпускника парижской консерватории Огюста Андрада и «Полная школа пения» (далее – «Школа») [2] Александра Егоровича Варламова, – это дань времени, которое внесло существенные изменения в европейскую и российскую системы вокального образования, где эмпиризм стал находить все большее отражение в дидактических трудах педагогов. В Европе новации эпохи были тесно связаны с Францией, точнее, с деятельностью ее республиканского правительства, которое с провозглашением Первой французской республики 21 сентября 1792 года все свои силы направило на реорганизацию системы образования. В ней доступность и распространение музыкального обучения в самых широких слоях общества стали ключевыми. В списке первых учреждений, получивших статус государственных (казенных), оказалась Парижская консерватория (1795). Известно, что открытые по французскому примеру Санкт-Петербургская (1862) и Московская (1866) консерватории, учредителем которых было Русское музыкальное общество, в вокальном образовании опирались на парижский опыт. Сказанное подтверждается приглашением выпускницы парижской консерватории Генриэтты Ниссен-Саломан в качестве профессора в Петербургскую консерваторию.

Созданный в Париже в самом начале этого пути «Метод пения»<sup>1</sup>, разработанный коллективом авторов под руководством профессора парижской консерватории, итальянского тенора Бернардо Менгоцци<sup>2</sup> стал, по определению Марко Бегелли, и своеобразным «архетипом французского певческого трактата», и «запоздалым и эпигоническим признанием главенства итальянской вокальной школы XVIII века» [3, с. 125] в новом столетии. В дальнейшем на этот труд равнялись и совершенствовали содержание своих учений не только представители школы парижской консерватории, но и педагоги других национальных (европейской, американской, русской) школ [4, с. 97].

В комментарии, предваряющем текст своей «Школы», А. Варламов написал: «По части теории, например, я много заимствовал из книги: *Nouvelle méthode de chant et de vocalization adoptée par le Conservatoire à Paris, par Aug. Andrade, compositeur, professeur de chant, member de la Société des Concerts, de l'École Royale Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837: "Новая метода пения и вокализации"*, принятая парижской консерваторией Авг. Андраде, композитора, профессора пения, члена общества концертов Королевской школы. Новое издание, опубликованное, пересмотренное и дополненное А. Гатти» [2, с. 8].

Этот комментарий побудил к сравнительному изучению двух руководств по пению в части описания теории пения, анализа изложенных в них постулатов правильной вокализации, а также структуры текстов, чтобы установить объем и характер заимствований, выделив в отечественном труде «свое» и раскрыв в нем характер «чужого».

Анализ структуры руководств показывает, что оба труда придерживаются архетипа «Метода пения» парижской консерватории и имеют по три части (см. табл. на с. 48).

---

<sup>1</sup> Полное название трактата «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» (*La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes*), 1803/4).

<sup>2</sup> Б. Менгоцци (Bernardo Mengozzi, 1758–1800). Учителями Менгоцци считают Т. Гвардуччи (Tommaso Guarducci, 1720–1770), в свое время учившегося у великого сопраниста А. Бернакки (Antonio Bernacchi, 1685–1756), Дж. М. Рутини (Giovanni Marco Rutini, 1723–1797), обучавшегося в консерватории Неаполя. Опыт овладения певческим мастерством наставников Менгоцци уводит к певцу-кастрату Франческо Антонио Пистокки (Francesco Antonio Pistocchi, 1659–1726), основателю Болонской школы пения.

Таблица. Структура и содержание руководств по пению Огюста Андрада и Александра Варламова

	<b>Огюст Андрад: «Новый метод пения» (1837)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (1861)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (ред. Багадурова, 1953)</b>
	<b>Глава 1. Введение</b>	<b>Введение</b>	<b>Введение. Глава первая</b>
1	1. О пении вообще (Vom Gesang Allgemeinen)	I. О пении вообще	I. О пении вообще
2	2. Исторические контуры (Geschichtliche Andeutungen)	II. История пения	II. История пения
3	3. Из преподавания (Vom Unterrichts)	III. О способе преподавания	III. О способе преподавания
4	4. Эффективность учителя (Das Lehrers Wirksamkeit)	IV. Обязанности учителя	IV. Обязанности учителя
5	5. О генерации звука / О звукоизвлечении (Von der Tonerzeugung)	V. О произведении голосовых звуков	V. О произведении голосовых звуков
6	6. Позиция и диапазон голоса (Lage und Umfang der Stimme)	VI. О диапазоне голосов	VI. О диапазоне голосов
7	7. О регистрах (Von den Registern)	VII. О разных переменах (Régistres)	VII. О разных переменах (регистрах)
8	8. Предмет обучения пению (Gegenstand des Gesangstudiums)	VIII. О цели при обучении пению	VIII. О цели при обучении пению
	<b>Глава 2. Подготовка (Vorbereitung)</b>	<b>В данном издании нет названия главы</b>	<b>Глава вторая, или приготовительная (с. 13)</b>
9	1. Предрасположенность (задатки) к пению (Anlage zum Gesang)	IX. О способности к пению	IX. О способности к пению
10	2. С ранних занятий (Von frühen Unterrichts)	X. О годах, в которые надобно начинать учиться пению	X. О годах, в которые надобно начинать учиться пению
11	3. О мутации (Von der Mutation)	XI. О спадении голоса	XI. О спадении голоса
12	4. О положении тела (Von der Haltung des Körpers)	XII. О положении корпуса	XII. О положении корпуса
13	5. О положении рта (Von der Lage des Mundes)	XIII. О растворении рта	XIII. О растворении рта
14	6. Из обучения пению (Von den Singstudien)	XIV. Упражнения	XIV. Упражнения
15	7. О вокализации (Von der Vocalisation)	XV. О вокализации	XV. О вокализации
16	8. Время для занятий пением в течение дня (Tageszeit der Singübungen)	XVI. О времени упражнений	XVI. О времени упражнений

	<b>Огюст Андрад: «Новый метод пения» (1837)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (1861)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (ред. Багадурова, 1953)</b>
17	9. Продолжительность упражнений (Dauer Übungen)	XVII. О продолжительности упражнений	XVII. О продолжительности упражнений
	<b>Глава 3. О формировании голоса (Von der Stimmungsbildung)</b>	<b>Образование голосового органа</b>	<b>Глава третья</b>
18	1. Тестирование голоса (Prüfung der Stimme)	XVIII. Об исследовании голоса	XVIII. Образование голосового аппарата
19	2. Об интонации (Von der Intonation)	XIX. О напеве	XIX. О напеве (интонация)
20	3. О диапазоне (Vom Umfange)	XX. Об объёмности голоса	XX. Об объёмности голоса (диапазон)
21	4. О тембре (Von der Klangfarbe)	XXI. О звучности голоса	XXI. О звучности голоса (тембр)
22	5. Соединение грудного и головного [регистров] (Verbindung der Brust- und Kopfstimme)	XXII. О соединении изменений	XXII. О соединении изменений (сглаживании регистров)
23	6. Балансировка голоса (Ausgleichung der Stimme)	XXIII. Об уравнивании голоса	XXIII. Об уравнивании голоса
	<b>Глава 4. О различных голосах (Von den verschiedenen Stimmen)</b>	<b>О различных голосах</b>	<b>Глава четвертая</b>
24	1. Хорошие и дефектные качества (Gute und fehlerhafte Eigenschaften)	XXIV. Достоинства и недостатки	XXIV. О различных голосах
25	2. О музыкальном слухе (Vom musikalischen Gehör)	XXV. О музыкальном слухе	XXV. О музыкальном слухе
26	3. Нечистый голос (Unreine Stimme)	XXVI. О голосах фальшивых	XXVI. О голосах фальшивых
27	4. Слабые и тонкие голоса (Schwache und dünne Stimmen)	XXVII. О голосах слабых и [по]средственных	XXVII. О голосах слабых и [по]средственных
28	5. Резкие и грубые голоса (Harte und rauhe Stimmen)	XXVIII. О голосах твердых и грубых	XXVIII. О голосах твердых и грубых
29	6. Негибкие голоса (Unbiegsame Stimmen)	XXIX. О голосах упорных	XXIX. О голосах упорных
30	7. Глухие и силовые голоса (Dumpfe und heisere Stimmen)	XXX. О голосах глухих и хриплых	XXX. О голосах глухих и хриплых
31	8. Неровные голоса (Ungleiche Stimmen)	XXXI. О голосах неровных	XXXI. О голосах неровных
32	9. Маленькие, незначительные голоса (Kleine unbedeutende Stimmen)	XXXII. О небольших голосах	XXXII. О небольших голосах

	<b>Огюст Андрад: «Новый метод пения» (1837)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (1861)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (ред. Багадурова, 1953)</b>
33	10. О гнусавом тоне (Vom Nasenton)	XXXIII. О голосах носовых	XXXIII. О голосах носовых
34	11. О нёбном тоне (Vom Gaumenton)	XXXIV. О голосах горловых	XXXIV. О голосах горловых
35	12. О дрожании голоса (Vom Zittern der Stimme)	XXXV. О дрожании голоса	XXXV. О дрожании голоса
	<b>Глава 5. О вдохе (Vom Athemholen)</b>	<b>О дыхании</b>	<b>Глава пятая</b>
36	1. Процесс дыхания (Athmungsprocess)	XXXVI. Самое действие дыхания	XXXVI. О дыхании
37	2. Из упражнений (Von den Uebungen)	XXXVII. О средствах развития	XXXVII. О средствах развития
38	3. О распределении дыхания (Von der Athmenvertheitung)	XXXVIII. О сбережении дыхания	XXXVIII. О сбережении дыхания
39	4. Правила (Regeln)	XXXIX. Правила	XXXIX. Правила
	<b>Глава 6. Виды исполнения и украшения (Vortragsarten u. Verzierungen)</b>	<b>Об украшениях в пении</b>	<b>Глава шестая</b>
40	1. Разница такая (Verschiedenheit derselben)	XL. Свойства их	XL. Об украшениях в пении
41	2. О связывании тонов (Vom Tragen des Tons)	XLI. О переходах голоса	XLI. О переходах голоса (портаменто)
42	3. О скользящей последовательности тонов (Vom Schleifen der Töne)	XLII. О легато	XLII. О легато
43	4. Об отталкивании тонов (Von Abstossen der Töne)	XLIII. О стаккато	XLIII. О стаккато (отрывистое исполнение)
44	5. О нарастании звука (Vom Schwellen des Tons)	XLIV. Постановка голоса	XLIV. Постановка голоса (филировка звука)
45	6. О колокольном тоне (Vom Glockenton)	XLV. О выдержанной ноте	XLV. О выдержанной ноте
46	7. О задержании или форшлаге (Vom Vorhalt oder Vorschlage)	XLVI. Об апподжиатуре	XLVI. Об апподжиатуре [форшлаг, маленькая нота]
47	8. О группетто (Von den Doppelschlägen)	XLVII. О группетто	XLVII. О группетто
48	9. О волатах или пассажах (Von den Volaten oder Passagen)	XLVIII. О пассажах	XLVIII. О пассажах
49	10. О руладе (Vom Lauf)	XLIX. О руладе	XLIX. О руладе
50	11. О трели, праллтрилле, морденте	L. Трель	L. Трель

	<b>Огюст Андрад: «Новый метод пения» (1837)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (1861)</b>	<b>Александр Варламов: «Полная школа пения» (ред. Багадурова, 1953)</b>
	(Vom Triller, Pralltriller, Mordent)		
	<b>Глава 7. Об исполнении (Vom Vortrage)</b>		<b>Глава седьмая</b>
51	Произношение – Артикуляция – Декламация – Вкус – Выражение – Музыкальные и литературные знания (Aussprache – Articulation – Declamation – Geschmack – Ausdruck – Musikal u. lit. Kenntnisse)	LI. Об исполнении	LI. Об исполнении
			*Об исполнении аподжиатуры (орфография Багадурова) в речитативе [2, с. 25]

Если не учитывать расхождения в нумерации разделов<sup>3</sup> и разночтений в применяемой терминологии для обозначения украшений (напр.: «Vorhalt oder Vorschläge» у О. Андрада и «аподжиатура» у А. Варламова; «Triller, Pralltriller, Mordent» у О. Андрада и «трель» у А. Варламова), то имеется практически полное структурное сходство в порядке и последовательности изложения образовательного материала, в логике его организации, в том числе и в названиях самих разделов. В части описания теоретических основ пения оба текста практически совпадают, что говорит о существенных заимствованиях, сделанных автором русской «Школы». Показательны также установки, касающиеся голосообразования [1, с. 7; 5, с. 656–657], регистров и их соединения [1, с. 8; 5, с. 657], целей обучения, включая три главные (овладение искусством дыхания, техникой пения, искусством исполнения) [1, с. 8; 5, с. 657], классификации украшений, впервые в трактатах школы парижской консерватории разделенных О. Андрадом в VI главе на существенные (нем. Wesentliche) и случайные (нем. Zufällige), или произвольные [1, с. 17], и повторенных в той же системе классификации А. Варламовым [5, с. 664]. Во втором разделе II главы «Нового метода» О. Андрада читаем: «Некоторые преподаватели пения ошибочно утверждают, что обучение пению до начала периода мутации вредно для голоса и вредно для здоровья. Опыт показал несостоятельность этого утверждения» [1, с. 9]. Практически то же самое пишет

<sup>3</sup> У О. Андрада подразделы каждой из семи глав имеют самостоятельную нумерацию, тогда как у А. Варламова нумерация разделов сквозная, не структурированная в главы. Правда, суммарно количество разделов и подразделов в трактатах О. Андрада и А. Варламова совпадает и насчитывает по 51 в каждом труде.

в X главе своей «Школы» А. Варламов: «Некоторые учителя несправедливо утверждали, будто обучение пению, начатое до совершеннолетия, бывает губительно для голоса и вредно для здоровья. Опыт доказал противное» [5, с. 657]. Цепь подобных заимствований, о наличии которых писал в Предисловии к «Школе» сам А. Варламов, можно продолжать и далее. Однако важнее все же выделить положения, раскрывающие самостоятельную позицию русского автора. Уже в третьем разделе (в работе О. Андрада – «О способе преподавания») читаем: «Лучшим методом, несомненно, является обучение у опытного певца, который сочетает обучение с примером, то есть умеет донести до ушей ученика свои принципы, проверенные опытом. **Однако для того, чтобы давать хорошие уроки, учителю не обязательно быть артистом** [здесь и далее выделено мной. – Д. А.]» [1, с. 7]. В том же разделе в работе А. Варламова при общем совпадении логики рассуждения автор делает иные акценты: «Лучшая метода, без сомнения, состоит в преподавании живым голосом, то есть когда хороший учитель, одаренный прекрасным голосом, соединяет правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опытности и практике. **Необходимо учителю пения самому быть певцом, чтобы ученик мог заимствовать от него разные певческие приемы и подражать им.** Может случиться, что учащийся не поймет чего-нибудь в уроке, например: как пропеть с выразительностью, как выдержать паузу и прочее; а этого нельзя иначе растолковать, как пропевши перед учеником затруднительное для него место. **Из этого видно, что не всякий скрипач или фортепианист может быть учителем пения**<sup>4</sup>. **Даже могу сказать утвердительно, что учитель пения должен быть сам певцом, и при том хорошим, тогда только от его преподавания можно ожидать успехов**» [5, с. 656].

Разные исходные установки в отношении квалификации преподавателя не только указывают на расхождение в исходной позиции авторов руководств. Они служат важным свидетельством выбора А. Варламова, требующего соответствующей профессиональной квалификации от педагога, приступающего к обучению пению вне зависимости от адресата (дилетант, любитель или профессионал). Созданный А. Варламовым труд за двадцать лет до появления в России первой консерватории, сразу ориентирует заинтересованную аудиторию на ответственность и серьезный подход, даже в условиях широко развитого частного

---

<sup>4</sup> Известно, что проблема квалификации отечественных вокальных педагогов остро стояла даже после открытия в России первых консерваторий. В докладе, прочитанном профессором М. И. Тихоновым в 1909 году в Санкт-Петербургской консерватории и опубликованном в «Русской музыкальной газете», дана общая характеристика сложившейся ситуации: «Ни одна из свободных профессий не представляет такого широкого и благоприятного поля деятельности для всякого рода самозванного шарлатанства, как вокально-педагогическая профессия. Под флагом безответственности и безнаказанности целой армией самозванных профессоров пения открыто, без всякого стеснения совершается возмутительное по своей наглости издевательство и преступное посягательство на голос и здоровье человека... ..они безнаказанно занимаются... экспроприацией голоса и вредят здоровью наивной и доверчивой публики» [6, с. 77].

обучения. Самостоятельность суждений А. Варламова следует отметить также в характеристике диапазонов голосов, разделенных О. Андрадом на высокие (высокое сопрано, или дискант; низкое сопрано, или меццо-сопрано; альт [1, с. 8]) и низкие (тенор, баритон, бас) [1, с. 8]. В классификации А. Варламова перечисленные диапазоны характеризуются как резкие (дискант, или сопрано; средний дискант, или меццо-сопрано; контральто [5, с. 656–657] и густые голоса (тенор, баритон, бас) [5, с. 656–657], причем с некоторым расхождением в названиях голосов внутри каждого уровня и диапазона.

Предпринятый контекстный анализ двух работ, вписанный в атмосферу первой половины XIX века с общеевропейским стремлением развивать знание о певческом искусстве, позволил установить не только теоретические параллели, но и показать, что первый русский трактат полностью отвечал главной стратегической линии эпохи, сопряженной с появлением новых методов и методик, разрабатываемых неитальянскими авторами, но с обязательным учетом итальянского опыта. Показательно, что отсылка О. Андрада и А. Варламова к трудам известного итальянского ученого тех лет, медика и фониатра Ф. Беннати<sup>5</sup> [1; 9; 5, с. 658], служившего доктором в Итальянской опере в Париже (Théâtre Italien) и занимающегося специальным изучением физиологии и патологии певческого голоса на примере наблюдений за голосами некоторых из певцов этого театра, свидетельствует о новой странице в практике вокальных педагогов первой половины XIX века, проверяющих себя посредством введения в свой педагогический арсенал новейшего знания, опирающегося на достижения естественных наук. Она же говорит об уровне интеграции и степени распространения данного опыта в среде профессиональных педагогов-вокалистов. Отмеченные в обсуждаемых руководствах пересечения между наукой и эмпирией далее стали нормой для последующих учений вокальных педагогов всего XIX столетия.

Труд А. Варламова сыграл значительную роль в формировании основы для системного взгляда на проблему организации обучения пению в России. Введенные им в сферу содержания образования специальные термины и понятия, относящиеся к научно-педагогической информации и заимствованные из метода О. Андрада, зафиксировали образец упорядочения педагогической терминологии и профессионального словаря вокалиста, положили начало развитию национальной певческой школы. Опираясь на европейскую «протомодель»,

---

<sup>5</sup> Ф. Беннати (Francesco Bennati, 1798–1834). Известны «Исследования о механизме человеческого голоса» (“Recherches sur le mécanisme de la voix humaine”. 1832), «Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения» (“Mémoire sur un cas particulier d’anomalie de la voix humaine pendant le chant”. 1833), «Исследование физиологии и патологии органов голоса человека» (“Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine”. 1833). За изыскания в области физиологии и патологии голоса Парижская академия наук наградила Ф. Беннати премией по медицине.

заданную парижским стандартом Б. Менгоции<sup>6</sup>, поддержанную далее О. Андрадом, А. Варламов с помощью собственных трактовок и добавлений создал «Школу», которая, с одной стороны, полностью отвечала мировым тенденциям развития практики обучения пению, с другой – была адаптирована к потребностям русской национальной культуры. Особую ценность в ней представляли инструктивные вокализы и упражнения, в основе национально-маркированной лексики которых была русская интонационность. Ее введение позволило не только совместить европейскую теорию вокализации с русской национальной певческой культурой и практикой, но и корректно уйти, к примеру, от модели «итальянизации», как это было в случае с парижским методом, когда, как пишет Марко Бегелли, «французское вокальное обучение стало объектом колонизации» [3, с.125], а опорой для правильной вокализации стали вокализы итальянских (но не французских) авторов.

В истории формирования русской вокальной школы труды А. Варламова и О. Андрада оказались тесно переплетенными, ведь руководство О. Андрада стало, по сути, образцом для творческого переноса европейского метода, точнее, его теории, на русскую почву. Следуя этой исторической правде, есть смысл внести соответствующие корректировки в сложившуюся ранее картину описания истоков русской вокальной школы. Однако главное все же состоит в том, что заимствованная научно-теоретическая идея оказалась осмысленной внутри пространства русского музыкального языка в условиях иного певческого материала. Именно в его интонационности она обрела свою новую жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Andrade A. Nouvelle méthode de chant et de vocalization adoptée par le Conservatoire à Paris, par Aug. Andrade, compositeur, professeur de chant, member de la Société des Concerts, de l'École Royale Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. Paris, 1837. 24 p.*
2. *Варламов А. Е. Полная школа пения / под ред. В. А. Багадурова. М.: Музгиз, 1953. 108 с.*
3. *Beghelli M. I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento // Analecta musicologica / Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 2013. 2013. Band 50. S. 121–132.*
4. *Асташев Д. А. «Полная школа пения» Александра Варламова: французский архетип и итальянское влияние // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. № 4 (93). С. 94–103.*
5. *Варламов А. Е. Школа пения в трех частях // Полное собрание сочинений: в 10 т. СПб.: Изд-во Стелловского, 1861. Т. 3. С. 655–666.*
6. *Ефимова Н. И. Певческий голос: опыт междисциплинарного изучения // Голос и речь. 2011. № 2 (4). С. 76–80.*

---

<sup>6</sup> Этот стандарт сегодня понимается как архетип певческого трактата XIX века. Он состоит из трех разделов: теория, практические упражнения, вокализы.

## REFERENCES

1. *Andrade A.* Nouvelle méthode de chant et de vocalization adoptée par le Conservatoire à Paris, par Aug. Andrade, compositeur, professeur de chant, member de la Société des Concerts, de l'École Royale Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. Paris.1837. 24 p.
2. *Varlamov A. E.* Polnaya shkola peniya / pod red. V. A. Bagadurova. M.: Muzgiz, 1953. 108 s.
3. *Beghelli M.* I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento//Analecta musicologica/Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 2013. Band 50. P. 121–132.
4. *Astashev D. A.* «Polnaya shkola peniya» Aleksandra Varlamova: francuzskij arhetip i ital'yanskoe vliyanie// Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2024. № 4 (93). S. 94–103.
5. *Varlamov A. E.* Shkola peniya v trekh chastyah // Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. SPb.: Izd-vo Stellovskogo, 1861. T. 3. S. 655–666.
6. *Efimova N. I.* Pevcheskij golos: opyt mezhdisciplinarnogo izucheniya // Golos i rech'. 2011. № 2 (4). S.76–80.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Асташев Д. А. – канд. пед. наук; проф. каф. музыкального искусства;  
astashev\_dmitry@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-6910-9675

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Astashev D. A. – Cand. Sci. (Pedagogy), Prof. of the Musical Art Department;  
astashev\_dmitry@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-6910-9675

УДК 7.01

## ЧАРЛИ ЧАПЛИН – КОМПОЗИТОР

*Безменов В. С.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Институт современного искусства, Новозаводская ул., 27 А, Москва, 121309, Россия.

<sup>2</sup> Культурный центр «Зеленоград», Центральная пл., 1, Зеленоград, 124482, Россия.

Статья посвящена композиторской деятельности выдающегося кинорежиссера и актера Чарльза Спенсера Чаплина. Этот ракурс его деятельности наименее изучен, в особенности в русскоязычном музыковедении. Материалом для исследования стали опубликованная на русском языке автобиография Чаплина (1990), а также англоязычные интернет-источники. Предметом анализа также явились фильмы с музыкой Чаплина и ноты его киномузыки, опубликованные в Интернете. В центре внимания – вопросы о многогранном даровании кинорежиссера, актера и композитора; о визуальном, пластическом, кинодраматургическом, хореографическом, звуковом и композиторском основаниях авторского контрапункта, представляющего универсализм Чаплина.

Автор приходит к выводу, что Чаплину в его фильмах удалось создать органичный синтез звука и жеста, представить музыку к фильму в структурообразующем и смысловом контексте через создание системы звуковых маркеров-лейтмотивов.

**Ключевые слова:** Чаплин-композитор, искусство немого кино, киноискусство, синтетическая природа кино, саундтреки.

## CHARLIE CHAPLIN AS A COMPOSER

*Bezmenov V. S.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Institute of Contemporary Art, Novozavodskaya St., 27 A, Moscow, 121309, Russia.

<sup>2</sup> Cultural Center “Zelenograd”, Central Sq., 1, Zelenograd, 124482, Russia.

The article is devoted to the composer’s work of the outstanding film director and actor - Charles Spencer Chaplin. This aspect of his work is the least studied, especially in Russian-language musicology. The material for the study was: Chaplin’s “Autobiography” published in Russian (Chaplin C. S. “About myself and my work”), as well as various Internet sources and articles published in English on his personal

website. The basis of the analysis were films with Chaplin's music and the notes of his film music published on the Internet. The discussion focuses on the complex talent of the film director, actor and composer. The final conclusion is the multi-level nature of genius. It was embodied in the creation of films on the visual, plastic, film dramaturgic, choreographic, sound and composer levels, which serve as the basis for the author's counterpoint, representing Chaplin's universalism. The conclusion of the article is that Chaplin created an organic synthesis of sound and gesture in his films, in the context of which he managed to present the music for the film in a structure-forming and semantic context, through the creation of a system of sound markers-leitmotifs.

**Keywords:** Chaplin, composer, silent film art, cinema art, synthetic nature of cinema, soundtracks.

Творчество Чарльза Спенсера, или Чарли Чаплина, традиционно ассоциируется с искусством кино, в то время как его связь с музыкой (также известный факт) – редко обсуждаемая тема. В фокусе исследования данной статьи – контуры музыкальной биографии Чаплина в контексте его композиторского творчества.

Чаплин создавал саундтреки для всех своих фильмов, начиная с «Огней большого города» (1931). Композитор и аранжировщик музыки Чаплина Рэй Раш высоко оценил эту сторону его таланта: «Музыкальный гений Чаплина – это бунт против условностей в сочетании с безупречным чувством реальности» [1].

Чаплин начал свое знакомство с музыкой за кулисами Мюзик-холла, где его мать работала певицей. В «Автобиографии» он вспоминал и своего отца (также Чарльза Чаплина) – известного вокалиста, выступавшего вместе с матерью в Кентерберийском мюзик-холле. Когда у его матери пропал голос, ее заменил на сцене Чарли: будучи прирожденным исполнителем, он спел две песни, делая паузы между ними, чтобы подобрать монеты, которые ему бросала удивленная публика.

Чаплин часто рассказывал историю о том знаменательном дне, когда «музыка вошла в его душу». Однажды, возвращаясь домой, он «внезапно услышал музыку, доносившуюся из вестибюля углового паба *White Hart*. Это была “Жимолость и пчела”, сыгранная с лучезарной виртуозностью на фисгармонии и кларнете». «Я, – вспоминал Чаплин спустя годы, – никогда раньше не осознавал мелодии, но эта была прекрасной и лиричной, такой веселой и жизнерадостной, такой теплой и успокаивающей. Я забыл о своем отчаянии и перешел дорогу туда, где были музыканты... Именно здесь я впервые открыл для себя музыку, или впервые узнал ее редкую красоту, которая радовала и преследовала меня с того момента...» [2].

В 1898 году, в девятилетнем возрасте, Чаплин начал свою исполнительскую карьеру в английском мюзик-холле, в труппе юных танцоров-сабо «Восемь ланкаширских парней». Во время тура по США в 1912 году Чарли везде брал с

собой скрипку, а однажды купил виолончель. Чаплин в путешествии носил с собой оба музыкальных инструмента, «на которых с шестнадцати лет практиковался по четыре-шесть часов в день» [2]. Чаплин занимался дирижированием с театральным дирижером или же с тем, кого тот рекомендовал; «...его скрипка была натянута левой рукой с басовым стержнем и звуковым столбом наоборот» [2].

Амбиции стать концертирующим музыкантом или, если не удастся, использовать музыкальные навыки в водевильных номерах постепенно рассеялись, и появилось понимание невозможности достичь совершенства в этой области. Позже Чаплин критически высказался о своих музыкальных успехах: «Что касается виолончели, я мог хорошо позировать с ней, и только» [2]. И тем не менее Чаплин играл на виолончели на съемках «Золотой лихорадки», периодически играл в кино на скрипке (в частности для Джеки Кугана на съемках фильма «Малыш»). В 1918 году журналист Чарльз Лэпворт писал: «Будет странно, если Чарли не возьмет в руки скрипку и смычок и не сопроводит ваши замечания классическим облигато» [3, с. 296]. Сложность и неоднозначность своих отношений с музыкой Чаплин выразил в снятой им на киностудии *Keystone* короткометражке «Его музыкальная карьера» (1914), основанной на собственной истории жизни и творчества.

Юношей Чаплин посещал «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, чтобы посмотреть «Тангейзера». Об этом он писал в своей автобиографии: «Я никогда не видел большой оперы за исключением нескольких небольших фрагментов в водевиле, и даже краткое знакомство с ней вызвало полнейшее неприятие. Но теперь я жаждал ее увидеть. Я купил место в амфитеатре. Опера исполнялась на немецком языке, и я не понимал ни слова из нее и не знал сюжета. Но, когда мертвую королеву уносили под музыку хора пилигримов, я горько рыдал. Казалось, это подводит итог всем тяготам моей жизни. Я едва ли мог себя контролировать. Я не знаю, что думали люди вокруг меня, но я вышел на трясущихся ногах и эмоционально разбитый» [3, с. 146].

В кино у Чаплина музыка всегда играла важнейшую роль: «Простые мелодии помогали мне проникнуть в образ моих комедий. В одной из них, которая называлась “20 минут любви”, полной грубости и бессмыслицы в парках, с полицейскими и нянями, я вписывался в разные ситуации и выпутывался из них под мелодию “Too Much Mustard”, популярного в 1914 году танца» [2]. В 1916 году Чаплин совместно с английским водевильным комиком Бертом Кларком основал музыкальное издательство, арендовав небольшую комнату в офисном здании в центре города, где они издали две тысячи экземпляров «двух очень плохих песен» [3, с. 260] Чаплина и других музыкальных композиций. «Мы продали три экземпляра: один Чарльзу Кэдмену, американскому композитору, и два – пешеходам, которые случайно проходили мимо нашего офиса по пути вниз», – писал в «Автобиографии» Чаплин [3, с. 296]. В итоге «Charles Chaplin Music Company» закрылась сразу же после публикации первых трех («Oh! That

Cello», «There's Always One you Can't Forget» и «The Peace Patrol») чаплинских музыкальных композиций. Несмотря на первоначальный провал издательского бизнеса, Чаплин в дальнейшем создавал мелодии, которые публиковались одновременно с выходом фильмов. Так, например, в момент выхода на экраны фильма «Золотая лихорадка», он записал песни с оркестром Эйби Лаймана.

В эпоху немого кино существовала практика заказов профессиональным аранжировщикам саундтреков крупных фильмов. Традиционно саундтреки составлялись из ранее опубликованной музыки, а затем исполнялись вживую силами тех инструментальных ансамблей, которые мог себе позволить тот или иной кинотеатр. Известно, что, начиная с фильма «Женщина из Парижа» (1923), Чаплин был включен в создание музыкального сопровождения своих фильмов. В процессе работы над «Огнями большого города» Чаплин пришел к выводу, что преимуществом звуковых фильмов над немым кино была возможность не спонтанного музыкального сопровождения в кинотеатре, а управления процессом создания звукового фона. Поэтому он решил сочинить свою собственную музыку: «Я пытался сделать элегантную, романтическую музыку для сопровождения моих комедий, в отличие от персонажа бродяги, поскольку такая музыка придавала моим фильмам эмоциональное измерение. Музыкальные аранжировщики редко это понимали» [3, с. 286]. Чаплин не стремился составить конкуренцию профессиональным аранжировщикам, ему хотелось, чтобы «музыка была контрапунктом изящества и очарования для выражения чувств» [3, с. 296]. После того, как Чаплин озвучил один или два фильма, по его словам, он начал «смотреть на партитуру профессиональным взглядом дирижера», понимая также и тонкости оркестровки. Чаплин обладал врожденным чутьем в области музыкальной формы. Мелодический дар и умение чувствовать гармонию говорят о его удивительном музыкальном и композиторском таланте.

В 1942 году он решил вернуться к фильму «Золотая лихорадка» 1925 года и заменил интертитлы (титульные карточки) немого фильма собственным закадровым повествованием с музыкальным сопровождением. В дальнейшем Чаплин увлек жанр музыкальной пародии: он создавал пародии на «поп» (песни 1950-х) для своего фильма 1957 года «Король в Нью-Йорке». К началу 1970-х Чаплин создал саундтреки ко всем своим ранним немым фильмам, снятым с 1918 по 1928 год («Оружие на плечах», «Пилигрим» и «Собачья жизнь», «Цирк», «Малыш», «Праздничный класс», «Вербный день», «Удовольствие дня», «Солнечная сторона» и «Женщина из Парижа» и др.). Многие из мелодий к этим фильмам стали хитами (напр., к фильму «Графиня из Гонконга» в исполнении Петулы Кларк).

В семейных архивах Чаплина хранится множество аудиозаписей его работы за фортепиано над музыкой для кино, в которых он импровизировал на инструменте или что-то напевал. В своем доме в Швейцарии он принимал в гостях выдающихся музыкантов: Артура Рубинштейна, Айзека Стерна,

Рудольфа Серкина и Клару Хаскил, Владимира Горовица [2]. В «Автобиографии» есть воспоминания о совместном обеде с Горовицем: «...гости обсуждали состояние мира и говорили, что Депрессия и безработица приведут к духовному возрождению. Внезапно Горовиц встал и сказал: “Эта беседа вызвала у меня непреодолимое желание поиграть на рояле”. Конечно же, никто не возражал против этого, и он сыграл Сонату № 2 Шумана. Сомневаюсь, что ее когда-либо играли также прекрасно» [2]. Чаплин встречался также и с Рахманиновым. Он описывает его как «странного человека, в котором было что-то аскетическое и затворническое». «В тот вечер я сказал, что искусство – это дополнительная эмоция, примененная к искусной технике. Кто-то упомянул религию, и я признался, что не верующий. Рахманинов тут же прервал: “Но как может быть искусство без религии?” На мгновение я был озадачен. “Я не думаю, что мы говорим об одном и том же, – ответил я. – Мое представление о религии – это вера в догму, а искусство – это чувство, более чем вера”. “Также и религия”, – ответил он. После этого я предпочел промолчать» [3, с. 35].

Не менее яркой и интересной страницей музыкальной «Автобиографии...» Чаплина является та часть, в которой он делится впечатлениями от встреч с И. Стравинским и А. Шенбергом. Так же как и Горовиц, Стравинский обедал в доме Чаплина. Последний предложил сделать совместный фильм, который, как полагал хозяин дома, «должен был быть сюрреалистическим» [3, с. 145].

Чаплин описывает сюжет фильма вкратце, как сцену в ночном кабаке: «За столиками сидят группы людей и парочки, словно олицетворяющие различные человеческие пороки: алчность, лицемерие и жестокость, а на эстраде представляются Страсти Господни». Эта идея откровенно возмутила Стравинского, он помрачнел и воскликнул: “Но это же кошунство!”. Чаплин был смущен, так как это не входило в его намерения, так как он представлял это критикой отношения людей к христианству» [2]. На том разговор о фильме закончился, но несколько недель спустя Чаплин получил письмо от Стравинского с вопросом о том, по-прежнему ли он готов сделать совместный фильм.

Однажды Ханнс Эйслер привел А. Шенберга в студию Чаплина. Для Чаплина Шенберг был значимым композитором. По его описанию, Шенберг был маленького роста, откровенным и резким в общении. Чаплин «регулярно видел Шенберга в Лос-Анджелесе на чемпионатах по теннису, сидящим в одиночестве на трибунах на солнце, в белой кепке и футболке» [3, с. 147]. Шенберг резко раскритиковал музыку Чаплина к комедии «Новые времена», в то время как сам фильм ему понравился. Чаплин также упоминает историю, рассказанную Эйслером о периоде обучения гармонии у великого композитора, когда последнему приходилось проходить по пять миль по снегу посреди зимы, чтобы попасть на восьмичасовой урок. Шенберг сидел за пианино, пока Эйслер, оглядываясь через плечо, читал ноты. Следует упомянуть, что в тот период у

Шенберга редели волосы. Он говорил ему: «Молодой человек, не свистите. Ваше ледяное дыхание холодит мне голову» [2].

В музыке Чаплина к фильмам часто встречаются как прямые, так и квазицитаты, а также ссылки на музыку таких стилистически различных композиторов, как Дебюсси, Брамс и Элгар. Чаплин ссылается на «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина в сцене отплытия корабля в «Новых временах». Использование музыкальных цитат говорит о том, что Чаплин прекрасно знал музыку и был ею действительно увлечен. Одним из наиболее важных тембров для Чаплина стала скрипка: в его фильмах этот инструмент всегда звучит в самые яркие моменты, начиная с темы девушки-цветочницы в «Огнях большого города». В этом проявлялось его музыкально-тематическое чутье и тонкое ощущение музыкального кинорежиссера.

Как было сказано выше, великий комик и режиссер в качестве композитора работал с различными аранжировщиками. В процессе создания музыки к фильму «Огни рампы» Чаплин работал с аранжировщиком Рэем Рашем. Генри Грис, автор книги «Чаплин в Голливуде», пишет о том, как они взаимодействовали. Раш переводил на музыкальный язык мелодию, которую напевал ему Чаплин, а Чаплин старался как можно лучше передать то, что звучало у него в голове. Понимая недостаток профессиональных композиторских навыков у Чаплина, которые лишь отчасти компенсировались музыкальной одаренностью, Раш неоднократно стремился найти решения существующих несоответствий между воображаемым Чаплиным звуковым образом и возможностью гармонического представления. Он говорил Чаплину, что в итоге существуют всего четыре варианта трезвучий: мажорное, минорное, уменьшенное и увеличенное, которые становятся фундаментом в любой гармонической комбинации. Все это он продемонстрировал на фортепиано. Чаплин всегда прислушивался и был готов воспринимать новые знания. А потом он говорил: «Рэй, я так не могу. Ты хочешь, чтобы я структурировал свои музыкальные мысли. Это совершенно невозможно!» [4]. Раш пытался во всей возможной полноте звучания воспроизвести на фортепиано те инструменты, которые имел в виду Чаплин. Кинорежиссер представлял звучание конкретных тембров и инструментов. Он спрашивал Раша: «Где валторны? Где контрапункт к мелодии? Где арфа?». Раш отвечал: «Здесь нет арфы... это всего лишь фортепиано» [4].

Как пишет исследователь Грис, музыкальный гений Чаплина – это «организованный бунт против условностей в сочетании с идеальным чувством настоящего». Идеи Чаплина зачастую противоречили правилам классической гармонии или оркестровки, однако он настаивал, что должно быть именно так. То, что он слышал внутренним слухом, иногда противоречило привычной музыкальной логике, но таковы все новые музыкальные идеи. Грис подчеркивает, что именно благодаря отказу от ритмической инерции и привычных музыкальных правил Стравинский ввел в современную музыку,

например, полиритмию и темповый контрапункт. С точки зрения Раша, гений Чаплина тесно связан с его внутренним слухом [4].

Очевидно, что Чаплину было бы сложно не прибегать к услугам аранжировщика, который, по существу, становился его соавтором и не всегда мог адекватно представлять первоначальный замысел режиссера и композитора. Наряду с этим значимость аранжировки также нельзя недооценивать, равно как и смещать акцент в сторону большей ценности последней. Общеизвестно, что Ферди Грофе, блестящий мастер оркестровки и прекрасный композитор, в свое время оркестровал «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина непосредственно перед ее первым исполнением оркестром Пола Уайтмена 12 февраля 1924 года [5]. Таким образом, знаменитое соло кларнета – «визитная карточка» этого сочинения – отнюдь не персональное решение композитора, а удачнейшая находка аранжировщика. В подобном контексте нельзя недооценивать автора музыкальной темы или же мелодии, каковым был Чаплин-композитор.

Первым случаем создания Чаплиным музыки к собственным фильмам стала работа над «Огнями большого города». Несмотря на то, что Чаплин предпочитал, чтобы в его фильмах был живой звук, он продолжал снимать без диалогов, с синхронизированным звуком. В «Огнях большого города» Чаплин сохранил суть немого кино, но включил в него инновации в киноиндустрии, представив синхронизированную музыку на целлулоиде [4]. Чаплин принял для себя решение, что речевые диалоги не стоит включать в фильм «Бродяга». Единственным озвученным эпизодом в фильме становится речь советника, служащая проекцией политических суждений Чаплина.

«Огни большого города» стал одним из главных финансовых и художественных успехов Чарли Чаплина, и в то же время это был один из его любимейших фильмов. Несмотря на то, что четырьмя годами ранее, до появления «Огней...», «Великий немой заговорил», т. е. кино стало звуковым, Чаплин предпочел трансформировать и обновить идеи немого кино. Всего за шесть недель при участии композитора Артура Джонстона была создана музыка, которая включала в себя более ста музыкальных фрагментов. Лейтмотивом служила песня «Кто купит мои фиалки?» (“La Violetera”) испанского композитора Хосе Падиллы в ритме хабанеры. В первоначальном варианте ее исполняла певица Кармен Флорес, затем Ракель Меллер, а инструментальная версия стала популярной в качестве танго. Известно, что Чаплину не удалось снять Ракель Меллер в главной роли, но для Чаплина этот звуковой образ был связан именно с ней, а автор песни не имел значения [4].

Музыкальная тема «Кто купит мои фиалки?» используется не буквально. Она трансформируется. Текст редуцируется, остается только инструментальная мелодия. Хотя Цветочница и играет главную роль в фильме, все изменения, которые претерпевает мелодия в сценах, связаны с необходимостью ее музыкальной и темпо-временной адаптации к изображениям. Так, при первом

появлении Цветочницы в конце сцены темп темы замедляется, так как мелодия уже сопровождает Бродягу. Таким образом, песня слепой Цветочницы становится лейтмотивом персонажа, которого играет Вирджиния Черрилл. Эта музыкальная тема звучит в те моменты, когда Вирджиния присутствует на экране или же когда Бродяга вспоминает о Цветочнице, которую она играет. Существовая в качестве лейтмотива, эта мелодия несет в себе двойную функцию создания формальной структуры фильма.

Следует также отметить, как мастерски Чаплин использует шум в своем фильме «Новые времена». Трудовая деятельность персонажей структурируется посредством звуков (сигналов и гудков), которые нарушают беззвучную монотонность рабочего дня на протяжении всего фильма, а вместо человеческих голосов мы слышим бесконечные звуки ритмично работающих машин. «Новые времена» остаются одним из величайших фильмов прошлого века, и музыка Чаплина играет в этом немалую роль.

Лейтмотивный принцип сопровождения музыкой кадра для Чаплина оказывается основополагающим. Его лейтмотивы – не только музыкальный образ того или иного персонажа, это идея замены человека машиной (как в «Новых временах») и суэта города в квази-джазовых темах «Огней большого города» и «Короля в Нью-Йорке». В «Огнях большого города» также звучит лейтмотив главного героя, который появляется в драматургически важных моментах фильма (например, в момент нокаута Бродяги в боксерском поединке, в сцене ареста).

Музыка Чаплина, а также цитаты или жанровые стилизации в некоторых случаях звучат в пародийном комическом контексте. Такова пародия на рок-н-ролл в «Короле в Нью-Йорке». Часто композитор Чаплин также сопровождает видеоплан музыкой, которая ритмически имитирует действие. Танцевальные ритмы, которые часто использует в своих саундтреках Чаплин, синхронно сопровождают движения, по сути своей танцевальные (как в сценах катания на коньках в «Новых временах» или «Ноева ковчега» в фильме «Цирк»). Следует также отметить безусловное мелодическое дарование Чаплина-композитора. Оно проступает в темах Бродяги и Города из «Огней большого города» и в главной теме из «Малыша». Другие известные мелодии Чаплина можно услышать в фильмах «Графиня из Гонконга» («Это моя песня»), «Король в Нью-Йорке» («Весенняя песня»). Музыку фильма «Огни большого города» часто называют «балетной». Характеристика стала для Чаплина, как он утверждал в своей «Автобиографии» [2], весьма лестной.

Чаплин нередко повторно использовал в музыке к фильмам собственные темы: мелодию из «Новых времен» он использовал в сцене в ресторане «Аппенрот» в «Огнях рампы». В других фильмах также можно обнаружить аналогичные музыкальные идеи Чаплина. Так, тема из сцены с пирожными из «Собачьей жизни» напоминает «Скрипичный каприз» из «Огней большого города» как по структуре, так и по темповой и ритмической свободе и особой

яркой фразировке. Чаплин часто использовал музыкальные цитаты в своих фильмах (например, цитату из «Спящей красавицы» П. И. Чайковского в «Золотой лихорадке», или цитату из «Венгерской рапсодии №5» Брамса в сцене бритья Чаплиным Честера Конклина, или Прелюдию к «Лоэнгрину» Вагнера в фильме «Великий диктатор»). Очевидно, что никакой другой композитор не смог бы так хорошо передать эмоции и специфику актерских движений для фильмов, кроме самого Чаплина.

Подводя итоги, подчеркнем, что, обладая невероятным режиссерским чутьем и музыкальностью, Чаплин смог создать органичный синтез звука и жеста, представить музыку к фильму в структурообразующем и смысловом контексте, создать систему звуковых маркеров-лейтмотивов. Одним из главных выводов настоящего исследования является вывод о комплексном даровании Чаплина, воплотившемся в создании фильмов на нескольких уровнях: визуальном, пластическом, кинодраматургическом, хореографическом, звуковом и композиторском. Все эти уровни создают невероятный авторский контрапункт, который представляет универсальный гений Чаплина.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Chaplin Ch. S. Musical Biography* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/321-Chaplin-A-MusicalBiography?category=biography> (дата обращения: 04.06.2025).
2. *Chaplin Ch. S. My Autobiography* / Traducción: Julio Gómez de la Serna, Spain, Madrid, 1964. 605 p. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV\\_U1UIHVyzJUoQFnoECSAs-QAQ&usg=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV_U1UIHVyzJUoQFnoECSAs-QAQ&usg=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi) (дата обращения: 04.06.2025).
3. *Чаплин Ч. С. О себе и своем творчестве: в. 2 т. / пер. З. Гинзбург, ред. А. Кукаркин. М.: Искусство, 1990. Т. 1. Автобиография. 352 с.*
4. *Gris H. Extracts from the typescript of "Hollywood Chaplin"* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/9-Limelight/articles/326-Extracts-from-the-typescript-of-Hollywood-Chaplin> (дата обращения: 06.06.2025).
5. *Haim A. George Gershwin's Rhapsody in Blue: Performances and Recordings in the 1920s. Part 1. The United States* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bixbeiderbecke.com/RhapsodyInBlueSubmittedFinal.pdf&ved=2ahUKEwjZ0OPOgd2NAX3ExAIHTgeFfwQFnoECSBAQAQ&usg=AOvVaw1ALXKYzu8MRwukrWBxXPQa> (дата обращения: 04.06.2025).

## REFERENCES

1. *Chaplin Ch. S.* Musical Biography [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/321-Chaplin-A-Musical-Biography?category=biography> (дата обращения: 04.06.2025).
2. *Chaplin Ch. S.* My Autobiography / Traducción: Julio Gómez de la Serna, Spain, Madrid, 1964. 605 p. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV\\_U1UIHVyzJUoQFnoECAsQAQ&usg=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV_U1UIHVyzJUoQFnoECAsQAQ&usg=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi) (дата обращения: 04.06.2025).
3. *Chaplin Ch. S.* О себе и своем творчестве: в. 2 т. / пер. 3. Ginzburg, ред. А. Kukarkin. М.: Искусство, 1990. Т. 1. Автобиография. 352 с.
4. *Gris H.* Extracts from the typescript of “Hollywood Chaplin” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/9-Limelight/articles/326-Extracts-from-the-typescript-of-Hollywood-Chaplin> (дата обращения: 06.06.2025).
5. *Haim A.* George Gershwin’s *Rhapsody in Blue*: Performances and Recordings in the 1920s. Part 1. The United States [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bixbeiderbecke.com/RhapsodyInBlueSubmittedFinal.pdf&ved=2ahUKEwjZ0OP Ogd2NAXX3ExAIHTgeFfwQFnoECBAQAQ&usg=AOvVaw1ALXKYzu8MRwukrWBxXPQa> (дата обращения: 04.06.2025).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безменов В. С. – канд. искусствовед., доц. каф., певец, продюсер;  
bezmenov333@yandex.ru  
ORCID: 0000-0003-3981-9649

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezmenov V. S. – Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair, singer, producer;  
bezmenov333@yandex.ru  
ORCID: 0000-0003-3981-9649

УДК 78.071.1

ПИСЬМА ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ К ЖЕНЕ ЗА 1902 ГОД: ПЕРЕВОД,  
КОММЕНТАРИИ, ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Бородин Б. Б.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского,  
пр-кт Ленина, д. 26, г. Екатеринбург, 620014, Россия.

Основу данной статьи составляют еще не публиковавшиеся в переводе на русский язык письма Ферруччо Бузони за 1902 год к его жене Герде Шёstrand. В *Предварительных замечаниях* дается краткая характеристика этих документов и обрисовывается биографический контекст их создания. Рубеж XIX–XX веков для Бузони – время утверждения на европейской концертной эстраде и обретения творческой зрелости в сфере композиции. Важнейшими событиями рассматриваемого года, отраженными в исследуемой корреспонденции, стали: продолжение работы над оперой «Выбор невесты» по новелле Гофмана, первые шаги по осуществлению замысла монументального Фортепианного концерта и подготовка к проведению цикла вечеров с Берлинским филармоническим оркестром, посвященного новой и редко исполняемой музыке. Статья снабжена построчными примечаниями и дополнена *Комментариями*.

**Ключевые слова:** Ферруччо Бузони, эпистолярное наследие, Герда Шёstrand-Бузони, комментарии, эстетика, история музыки, фортепианное искусство.

LETTERS OF FERRUCCIO BUSONI TO HIS WIFE IN 1902: TRANSLATION,  
COMMENTS AND PRELIMINARY REMARKS

Borodin B. B.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Lenin Ave., 26,  
Ekaterinburg, 620014, Russia.

This article is based on letters from Ferruccio Busoni to his wife, Gerda Sjöstrand, written in 1902 and never before published in Russian translation. *The Preliminary Notes* provide a brief description of these documents and outline the biographical context of their creation. The turn of the 19th and 20th centuries was a time for Busoni to establish himself on the European concert stage and achieve creative maturity in the field of composition. The most important events of the year under review, reflected in the correspondence offered to the reader's attention, were: the continuation of work on the opera "Brautwahl" based on Hoffmann's novella, the first

steps in realizing the idea of a monumental Piano Concerto, and preparations for a series of concerts with the Berlin Philharmonic Orchestra dedicated to new and rarely performed music. The publication is provided with line-by-line clarifying footnotes and, where necessary, supplemented with *Comments*.

**Keywords:** Ferruccio Busoni, epistolary heritage, Gerda Sjöstrand-Busoni, commentary, aesthetics, history of music, piano art.

### *Предварительные замечания*

«Ферруччо Бузони являлся одним из наиболее продуктивных и искуснейших авторов писем своего времени. Будучи в равной степени виртуозом пера и фортепиано, он обладал литературным стилем, отличавшимся тем же ослепительным разнообразием подходов и нюансов, тонкостью и гибкостью формы, благодаря которым запомнился как пианист и композитор» [1, р. Xi], – такую характеристику эпистолярному наследию музыканта-мыслителя дает авторитетный исследователь его творчества Э. Бомонт. Действительно, письма Ферруччо Бузони – выдающиеся образцы своего жанра, составляющие значительную как по количеству, так и по содержанию, часть его литературных работ. Эти документы являются ценнейшим источником сведений о процессах, происходивших в европейской культуре рубежа XIX–XX веков. Ведь, как справедливо заметил Х. Х. Штуккеншмидт, «мир, отраженный в письмах Бузони, – это преимущественно мир искусства и музыки. Практически нет ни одной сферы художественного творчества, не затронутой в этих диалогах и монологах. Среди композиторов, писателей и художников его времени едва ли найдется хотя бы один творческий человек, не удостоенный его упоминания» [2, р. 169]. В последние десятилетия этот почти необозримый корпус бузониевской корреспонденции собирается, систематизируется, публикуется и активно изучается в зарубежном искусствознании<sup>1</sup>. Принимая во внимание несомненную значимость идейного достояния Бузони для развития музыки XX столетия, думается, было бы целесообразно и отечественному научному сообществу присоединиться к отмеченному процессу.

Бузони никогда не вел обычного дневника, но в письмах он нередко делился с адресатами своими путевыми впечатлениями о странах, городах, увиденных произведениях искусства, о прочитанных книгах. Категория «единства» (*der Einheit*), разрабатываемая им применительно к музыке [см.: 4], находит отражение и в его литературной манере. Публикуемые в периодике заметки Бузони иногда приобретали форму открытых обращений. Мысли по различным областям гуманитарной сферы, удачно сформулированные в каком-либо

---

<sup>1</sup> Краткий обзор динамики этого процесса см. в статье: «Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: письма из США» [3].

письме, нередко становились заготовками будущих статей<sup>2</sup>. Бузони, по-видимому, осознавал, что подобные послания порой переходят грань сугубо личного и приобретают более широкий адрес. Не случайно своему любимому ученику Эгону Петри<sup>3</sup> он дает такое разрешение: «Считай это письмо страницами *дневника*, доверенными самому дорогому другу. ...(*Ты можешь показать его кому угодно.*)» [6, с. 209. Курсив мой. – Б. Б.].

Наиболее личная, интимная часть переписки – это послания Бузони к жене Герде Шёстранд-Бузони (Gerda Sjöstrand-Busoni, 1862–1956)<sup>4</sup>, где перед нами предстает не только детальная картина «трудов и дней» странствующего артиста, но и с предельной откровенностью раскрывается его сложный внутренний мир. Переписка шла на немецком языке: Бузони предпочитал его в своей литературной работе и владел им в совершенстве, хотя, по замечанию Э. Дента, «...писал на нем с многословием итальянца и некоторой избыточностью человека, знающего иностранный язык достаточно хорошо, чтобы изъясняться на нем легко, но не лаконично» [7, р. 86]. Родным языком Герды был шведский; она свободно говорила по-французски, но для написания писем на немецком языке ей иногда приходилось пользоваться словарем [Ibid]. Тем не менее эпистолярное общение супругов свидетельствует о редкой духовной близости и полном обоюдном взаимопонимании. Насколько оно было важным в кочевой жизни Бузони, подтверждает то искреннее нетерпение, с каким он всегда ожидал весточек от жены, и та неподдельная радость, испытываемая им даже от получения телеграмм. Приведу несколько примеров из корреспонденции разных лет.

Письмо от 20 ноября 1901 года: «Вчера я ехал шесть часов до Ньюкасла, играл вечером и вернулся той же ночью. <...> Пока я ехал, мне пришлось так много думать о тебе, обо всем хорошем, чем я тебе обязан; я вспомнил, как ты с неизменной радостью сопровождала меня в смутные времена, как ты всегда подбадривала и утешала, как рассеивала мглу своим солнечным светом. Я должен написать тебе об этом и еще раз поблагодарить» [8, S. 50].

3 марта 1910 года: «Я буду перечитывать твои милые письма, пока не получу новые...» [8, S. 188].

17 марта того же года: «Я только что прочитал твое первое, *необычайно* дорогое и с такой же любовью полученное мной письмо из Берлина... Твои добрые слова и чувства продолжают придавать мне силы, которые угрожающе слабеют...» [8, S. 195. Курсив Бузони. – Б. Б.].

---

<sup>2</sup> Именно поэтому немецкий музыковед Мартина Вайндель (Weindel, Martina; род. 1965) свое исследование эстетики Бузони основывает не только на его печатных работах, но и на письмах (см.: [5]).

<sup>3</sup> Петри Эгон (Petri Egon; 1881–1962) – выдающийся нидерландский пианист, друг и последователь Бузони, пропагандист его творчества, соредатор Собрания клавирных произведений И. С. Баха.

<sup>4</sup> Сохранившийся корпус писем насчитывает 851 документ и охватывает период с весны 1889 по июль 1923 года.

Мысленно преодолевая пространство, отделяющее его от близкого человека, Бузони подробно фиксировал свои эмоциональные и физические состояния (вплоть до описания снов), рассказывал о примечательных встречах и происшествиях, привлечших его внимание. Комментируя свои намерения, он сообщал жене: «В ближайшее время я составлю *своего рода дневник* из писем к тебе. Буду писать их ежедневно, но отправлять не каждый день» [8, s. 287. Курсив мой. – Б. Б.]. Таким «дневником в письмах» является переведенная на русский язык и предлагаемая вниманию читателей подборка писем Бузони за 1902 год.

\*\*\*

Еще в середине прошлого столетия Г. Г. Нейгауз высказывал пожелание, что, наравне со статьями из сборника «О единстве музыки», корреспонденцию Бузони необходимо непременно перевести на русский язык, как «драгоценный биографический документ, раскрывающий глаза на некоторые тайны этой неповторимой жизни, недоступные поверхностному и равнодушному наблюдателю» [9, с. 136].

Очертим вкратце биографический контекст представленных далее текстов<sup>5</sup>. Итак, после трехлетнего пребывания в США Бузони, остро ощутив неприятие американского образа жизни<sup>6</sup>, возвращается в Европу и 1894 году обосновывается в Берлине. Его всегда привлекали большие города, и Берлин, который на рубеже тысячелетий превращался в респектабельную кайзеровскую столицу с насыщенной культурной жизнью, был к тому же удобен как отправной пункт для концертных поездок. Бузони постепенно утверждается в довольно консервативном музыкальном пространстве Берлина и Германии в целом, завоевывая если не безоговорочный авторитет, то повсеместное уважение, чему немало способствовало его сотрудничество с концертным агентством Германа Вольфа<sup>7</sup>. В 1895 году в качестве руководителя Берлинского филармонического оркестра приглашается А. Никиш<sup>8</sup>, известный Бузони еще с

---

<sup>5</sup> Переводы осуществлялись по изданию: *Busoni F. Briefe an seine Frau*. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935 [8, s. 166–183]. По возможности сохранялось принятое в данном источнике графическое оформление текста (выделение отдельных слов курсивом, формат обозначения даты и места написания), а также пунктуация (тире между предложениями и абзацами, многоточия, тире в сочетании с многоточием и т. п.).

<sup>6</sup> Дальнейшие посещения США подтвердили это впечатление. В письме от 21 ноября 1912 года читаем: «Культура пришла туда из Европы и произвела (на побережье) таких людей, как Франклин, Линкольн, По. Затем искатели удачи проникли дальше на Запад и одичали. Когда они разбогатели, то потребовали от жизни красоты на свой грубый манер и по *своим* представлениям: примитивной по духу, избыточной возможностями и радостью потребления – возник американизм. Так что волна бескультурья *отхлынула* к побережью и затопила Восток. Боюсь, что это будет продолжаться долго...» [8, s. 269].

<sup>7</sup> Герман Вольф (Wolff Hermann; 1845–1902) – немецкий концертный агент и журналист.

<sup>8</sup> Артур Никиш (Nikisch Artúr; 1855–1922) – выдающийся немецкий дирижер австро-венгерского происхождения, представитель романтического направления в исполнительстве. О сотрудничестве Бузони с Никишем см.: [10, с. 14–15].

венских времен; их совместные выступления становятся регулярными. Все больший размах в рамках европейского континента приобретают его пианистические турне, в которых проходила большая часть года. Лето, проводимое им, как правило, в Берлине, обычно посвящалось композиторской работе и занятиям с избранными учениками.

Кульминацией зимнего сезона были ежегодные концерты Бузони в Бетховенском зале Берлина<sup>9</sup>, программы которых составлялись с особой тщательностью. В отличие от виртуозов былых времен, игравших, по словам Бузони, только то, «на что они оказывались способными как в сфере выразительности, так и в плане техники» [4, s. 148], его клавирабенды отличались строгим отбором репертуара, тщательно продуманной драматургией и становились звучащими страницами истории музыки. Не стали исключением и концерты 1902 года<sup>10</sup>. Особенно показательна в этом плане монографическая шопеновская программа, словно продолжающая традицию «исторических концертов» А. Г. Рубинштейна. Но если для «Великого Антона» Шопен являлся цельной натурой, воплощенным совершенством, истинной «душою фортепиано» [11, с. 137], то взгляд Бузони на творчество польского гения был несколько иным<sup>11</sup>. В письме И. Филиппу Бузони признавался: «Шопен привлекал и отталкивал меня всю мою жизнь; я слишком часто слышал его музыку протитуированной, упрощенной, низведенной до общего места. Это как воды, которые беспрестанно вздымаются вокруг острова, и уже все, что от него остается, – это две или три вершины: этюды, прелюды и, пожалуй, баллады» [13, р. 149]. В личности Шопена Бузони усматривал некую *двойственность* («*der Halbheit*»), противоречивость, половинчатость. Это качество проецируется на творчество композитора, создавая зачастую роковое несоответствие замысла и воплощения, отмечаемое Бузони даже в манере шопеновского фортепианного изложения, где «пальцы зачастую встают на пути музыки, а музыка мешает пальцам» [12, с. 99]. Тем не менее, наравне с Бетховеном и Листом, Бузони причислял Шопена к «гениям фортепиано», преобразившим инструмент [см.: 4, р. 182], и до последних лет обращался к избранным страницам его музыки. По-видимому, в своем исполнении он стремился преодолеть то, что называл «двойственностью»: Шопен Бузони

<sup>9</sup> Бетховенский зал (Der Beethovensaal) – концертный зал на 1000 мест, построенный в 1899 году по проекту архитектора Германа Рюквардта (Rückwardt, Hermann; 1845–1919). Славился своей хорошей акустикой, использовался преимущественно для камерных концертов. Как правило, в январе-феврале Бузони давал в нем по три концерта. Зал был разрушен 30 января 1944 года взрывом бомбы.

<sup>10</sup> Программы концертов: (14 января) Бетховен – Соната Фа-диез мажор (ор. 78), Соната До мажор (ор. 53); Алькан – Этюды D-dur и E-dur (ор. 35); Лист – Фантазия на темы из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа»; Шуберт-Лист – «Лесной царь»; (24 января) Шопен – Соната № 2 (ор. 35), Этюды ор. 10 и 25, Соната № 3 (ор. 58); (1 февраля) Бах-Бузони – Органные хоральные прелюдии; Лист – Шесть больших этюдов по Паганини (программа последнего концерта восстановлена по обзорам прессы, и сведения могут быть неполными).

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: [12, с. 94–115].

далек как от слезливой сентиментальности, так и от показной бравуры. Согласно свидетельству Э. Дента, «его концепция Шопена всегда была пугающе грандиозной. Пассажи, исполняемые большинством пианистов мечтательно и нежно, он преподносил с твердостью и достоинством, которые казались безжалостно суровыми» [7, р. 108]. Не удивительно, что даже квалифицированные слушатели и коллеги, такие, например, как Артур Рубинштейн, отмечали, что, при всем техническом совершенстве, его Шопену «не хватало теплоты и нежности» [14, р. 31].

В прессе не раз высказывалось мнение, что Бузони «исполняет многие вещи так, что их едва можно узнать...; что, по-видимому, он просто хочет сыграть иначе, чем другие» [15]. В его прочтении Сонат Бетховена обозревателей настораживала темповая свобода, парадоксальность нюансов давала повод для упреков в интерпретаторском своеволии. Рецензент, скрывшийся под инициалами «M. L.», писал: «В каждом такте появлялся новый Бузони, не открывая при этом нового Бетховена. <...> Господин Бузони хочет слишком многого; он ищет в сонатах Бетховена повод для своей интерпретации, нечто новое для себя, для своей собственной деятельности, в конечном счете что-то, лежащее уже за пределами самого произведения искусства. Возможно, что ведет его к этому лишь серьезность, подобающая художнику, но то, что рождается в результате такой неустанной, самосозидающей работы, кажется не чем иным, как произволом, в лучшем случае, излишеством» [16]. Настороженно воспринимались редакторские коррективы Бузони в клавирных сочинениях Баха и сделанные им транскрипции баховских органных произведений. Один из критиков назвал обработки Хоральных прелюдий «интересным, но довольно неблагодарным и бесполезным трудом» [17]. Всеобщее одобрение и даже восхищение вызывало бузониевское исполнение Листа; особенно поражала его виртуозная сторона, тогда как само по себе творчество венгерского рапсода отторгалось консервативными музыкальными кругами. Повсеместно отмечалось высочайшее пианистическое мастерство Бузони. Сошлюсь в связи с этим на следующие слова репортера газеты «Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger»: «Этот артист настолько уникален как виртуоз фортепиано, что кажется практически невозможным провести даже отдаленную параллель между его исполнением и игрой других выдающихся пианистов» [18]. В целом следует констатировать, что интерес слушателей и критики к концертам Бузони оставался стабильно высоким, и его не смогли поколебать отдельные отрицательные отзывы. Общее мнение подытожил обозреватель «Berliner Tageblatt» Леопольд Шмидт<sup>12</sup>: «С пианистом можно спорить, но нельзя не признать его как музыканта. Его программы сами по себе уникальны и, как правило, являются ярким проявлением его таланта» [19].

---

<sup>12</sup> Леопольд Шмидт (Schmidt Leopold; 1860–1927) – немецкий дирижер, музыковед, музыкальный критик, композитор и педагог.

Несмотря на несомненные артистические успехи, материальное положение Бузони к началу XX столетия трудно назвать прочным и устойчивым. Это обстоятельство становится ясным из его письма от 2 июня 1902 года к отцу Фердинандо Бузони<sup>13</sup>, где Ферруччо трезво обрисовывает свои финансовые возможности. Он пишет:

«Я не могу выразить, как мне жаль слышать, что Вы нездоровы. Если бы я был в состоянии одним махом избавить Вас от моральных и физических страданий, я бы сделал это давным-давно и безо всяких просьб. Но, к сожалению, мои средства ограничены, и даже если мой заработок удовлетворителен, то он уравнивается понесенными расходами, так что я вынужден занимать деньги в конце каждого лета. Мои регулярные расходы, которые невозможно избежать, это: 1) арендная плата за квартиру; 2) поездки; 3) проценты агентам; 4) налоги и пошлины; 5) Ваши ежемесячные пособия. Я соблюдаю свой долг перед Вами, всегда его исполнял и рад, что имею такую возможность. Но нет смысла каждые шесть месяцев расстраивать меня невозможными требованиями. Уверяю Вас, что Ваши постоянные просьбы о деньгах, среди множества моральных, художественных и материальных проблем, связанных с моими трудами, не на шутку меня огорчают.

Я надеюсь, что скоро (т. е. через один или два года) я отправлюсь в большое турне по Америке<sup>14</sup>. До тех пор я не смогу изменить свой бюджет. И даже если возможно сделать несколько небольших исключений в зимние месяцы, летом такой вероятности нет вообще. Это чистая правда» [20, р. 66–67].

Согласно замечанию Э. Дента, страной, где артист мог заработать денег больше всего, тогда была Англия, «но зарабатывать в Англии означало гастролировать по провинции» [7, р. 124]. Поэтому после берлинских концертов начала 1902 года Бузони отправился в концертный тур по Великобритании, и первые из публикуемых посланий были отправлены именно во время этого вояжа.

Дальнейшие комментарии будут следовать после отдельных писем по мере необходимости.

---

<sup>13</sup> Фердинандо Бузони (Busoni Ferdinando; 1834–1909) – итальянский кларнетист и композитор.

<sup>14</sup> Тур по США состоялся в начале 1904 года.

\*\*\*

**Ферруччо Бузони**

**[ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ]**

*Бирмингем, 4 февраля 1902 года*

...Накануне вечером состоялся концерт в Бирмингеме, сегодня в Шеффилде, завтра в Манчестере.

Изаи<sup>15</sup> вчера был так груб со мной, что я просто съят им по горло. Причиной тому стала репетиция пьесы Сен-Санса (которую я совершенно не знал, никогда не видел и не слышал, и которую надо было *исполнять в тот же вечер*). Изаи вынудил меня ждать у «Бехштейна»<sup>16</sup> три часа, и на три отправленных мною сообщения всегда следовал ответ, что он или спит, или отдыхает. Был уже час ночи (*поезд отправлялся в два*), а я еще ничего не ел. Я пришел к нему и сказал, что в сложившихся обстоятельствах не буду играть эту пьесу. Но он устроил такую сцену, что Ньюману<sup>17</sup>, который при этом присутствовал, в конце концов, пришлось сказать ему, что он груб, неправ и должен молчать. Это меня чрезвычайно взволновало (я и так уже нервничал), и к вечеру я чувствовал себя чрезвычайно вымотанным. Мы прорепетировали Сонату в магазине, прочитав ее с листа за час до концерта. Я был полубольной, и мы играли, словно два сапожника, – иначе и быть не могло.

К тому же погода сегодня такая же [скверная], как и вчера!

О, Англия!

О, Тунис!<sup>18</sup>

Прошлой ночью я проспал около десяти часов.

Для сегодняшнего вечера (с новой программой) мы также обошлись без репетиций. Изаи я даже и не спрашивал.

Вот видишь, как мельчаешь с ничтожными людьми. Это прискорбно.

[Надеюсь], следующее письмо будет лучше. Сегодня я чувствую себя неплохо, несмотря на провинцию, дождь и «сапожное дело»...

---

<sup>15</sup> Изаи Эжен (Ysaÿe, Eugène; 1858–1931) – бельгийский скрипач, дирижер и композитор.

<sup>16</sup> Имеется в виду фирменный магазин компании.

<sup>17</sup> Ньюман Эрнст (Newman, Ernest; 1868–1959) – британский музыкальный критик.

<sup>18</sup> Ироническая констатация постоянства английского климата.

## КОММЕНТАРИИ

В феврале 1902 года Бузони отправился в провинциальный тур по Англии в компании с Э. Изаи и двумя музыкантами, начинавшими свою карьеру, – тенором Джоном Харрисоном<sup>19</sup> и его аккомпаниатором Перси Питом<sup>20</sup>. С Изаи Бузони был знаком еще по своим предыдущим приездам в Лондон. В письме от 23 июня 1899 года он сообщает жене: «Мне было очень приятно узнать Изаи поближе; он играл с нами вчера. Это великолепный артист и веселый человек, *un peu toquieur*<sup>21</sup>, но, как я уже сказал, первоклассный художник!» [8, р. 26].

Замеченная Бузони склонность к насмешке наглядно проявилась в эпизоде, названном в книге Дента «“Танцем смерти” Изаи» (см.: [7, р. 173]). После концерта в Бирмингеме Изаи решил подшутить над Бузони. Раздобыв пошкетту<sup>22</sup>, он устроился близ номера Бузони в темном коридоре отеля и стал разыгрывать на ней каприсы Паганини, карикатурно утрируя виртуозную манеру. Бузони, отдыхая, услышал эти странные визгливые звуки и подумал, что у него начинаются галлюцинации, как когда-то у Шумана. Выйдя из номера, он в темноте далеко не сразу разглядел гротескную, поначалу напугавшую его картину: грузную фигуру скрипача с миниатюрной скрипкой в руках, в котором он, наконец, узнал Изаи. Бузони долго не мог забыть эту историю, приобретшую в его фантазии некий inferнальный оттенок.

\*

*Манчестер, четверг, 6 февраля 1902 года*

Увы, здесь становится все тяжелее. С каждым днем я играю хуже и хуже, чувствую себя усталым и подавленным. Это не для меня. Уж лучше давать уроки. Я так часто и с теплотой думаю о тебе, и о вас. Очень хочется оказаться дома. Если все будет продолжаться таким же образом, то для Вены я окажусь просто непригодным. Сегодня я составлю программу для венских концертов и пошлю тебе для: 1) проверки, 2) доработки, 3) отправки Гутману<sup>23</sup>...

## КОММЕНТАРИИ

Разочарование и усталость от жизни странствующего виртуоза с годами становятся одним из лейтмотивов писем Бузони. Рутинная бесконечных поездок и выступлений все чаще воспринималась им досадной помехой композиторскому творчеству, которое он считал своим главным призванием.

<sup>19</sup> Харрисон, Джон (John Harrison; 1868–1929) – английский певец, тенор.

<sup>20</sup> Питт Перси (Pitt Percy; 1870–1932) – английский композитор, дирижер, органист и пианист.

<sup>21</sup> Перевод: отчасти насмешник (фр.).

<sup>22</sup> Пошкетта – карманная скрипка, используемая в XIX столетии учителями танцев.

<sup>23</sup> Гутман Альберт (Gutmann, Albert; 1851–1917) – венский концертный агент.

Не случайно в книге Х. Х. Штуккеншмидта глава, посвященная пианистической деятельности Бузони, названа «Виртуоз поневоле» [2, р. 67–93]. После одного из успешных концертов в США Бузони с горькой иронией писал жене: «С точки зрения уже немолодого, мыслящего художника, это была непростительная, ничем не оправданная трата энергии, времени и интеллекта ради кратковременного, ничтожного воздействия на незначительную группу людей» [8, р. 201].

\*

Лондон, 10 февраля 1902 года

Большое спасибо за твое доброе, полное любви письмо, которое я получил только рано утром следующего дня в Ньюкасле. Оно меня очень успокоило и обрадовало.

Не огорчайся, что я отменил концерт в Абердине (во вторник). Мне это было *действительно* необходимо, и я так *непреодолимо захотел* немного отдохнуть! У меня *три* (!) свободных дня, которыми я наслаждаюсь здесь, в Лондоне. Сегодня я снова по-настоящему поработал! Еще три, четыре раза, и then 't is over<sup>24</sup>.

Как только я чувствую себя свободным, сразу приходят идеи, а это истинная и единственная радость жизни.

Я задумал «Аладдина» Эленшлегера<sup>25</sup> не как оперу, а как совокупность драмы, музыки, танца, волшебства – возможно, собранных в один вечер. Это моя старая идея театральной постановки с музыкой, где это необходимо, – в остальном же она не должна мешать живому слову.

Как зрелище, как глубокое символическое представление, это могло бы стать чем-то вроде «Волшебной флейты», но с более глубоким смыслом и не мертворожденным сюжетом.

Кроме того, я запланировал на лето шесть произведений с фортепианным концертом во главе. Как чудесно!

На очереди – издание *Geharnische Suite*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Перевод: затем это закончится (англ.).

<sup>25</sup> Эленшлегер Адам Готлоб (Oehlenschläger, Adam Gottlob; 1779–1850) – датский поэт-романтик и драматург. Драматическая поэма «Аладдин» написана в 1804–1805 гг. на основе сказок «1001 ночи». Эйленшлегер сам перевел ее на немецкий язык и это издание (1808) посвятил Гёте.

<sup>26</sup> Вторая оркестровая сюита ор. 34а (BV 242). Партитура издана фирмой Breitkopf & Härtel (1905).

## КОММЕНТАРИИ

В этом письме Бузони впервые упоминает о намерении написать фортепианный концерт, который станет его самым монументальным произведением. Работа над ним продолжится до 1904 года, что частично будет отражено в дальнейших письмах. Неосуществленный проект волшебной феерии на основе поэмы Эленшлегера «Аладдин» парадоксальным образом объединился с замыслом фортепианного концерта и радикально трансформировал каноны этого жанра. В результате возникло масштабное симфоническое полотно, в пяти частях которого нашлось место для широчайшего спектра образов – от стихии народного танца до мистических озарений. Финальный хор (Cantico) на стихи Эленшлегеля, возносящий хвалу Аллаху (а в действительности – некоему неперсонифицированному Высшему началу), по предположению Л. Ситски, «вероятно, вдохновлен Chorus Mysticus из второй части “Фауста” Гете» [21, р. 90]. Согласно замыслу Бузони, хористы не должны быть видимыми на сцене, так как в благодарственной молитве сливаются голоса всего сущего.

В процессе работы над концертом преобразуется традиционная трактовка сольной партии. Несмотря на виртуозную насыщенность, она практически нигде не выступает на первый план, а порой фортепиано просто растворяется в общей звуковой картине, что требует от исполнителя предельной самоотверженности, заведомого отказа от своей первенствующей роли. Повидимому, на это обстоятельство в какой-то мере повлияла сложившаяся во взглядах Бузони иерархия профессий композитора и исполнителя.

Х. Лихтентритт считает: «В качестве концерта это симфоническое произведение образует *отдельный класс*. Это не сольное произведение с оркестровым сопровождением, как концерты Шопена, оно не похоже на концерты Моцарта или Бетховена, как состязание фортепиано и оркестра; и, несмотря на важность оркестровой части, его нельзя назвать симфонией с облигатным фортепиано, как концерты Брамса [22, р. 77. Курсив мой. – Б. Б.]. Позднее Бузони в шутку называл концерт своим «небоскребом» [22, р. 74], имея в виду его масштабы. Значимость этого опуса подчеркнута по-барочному пышным заголовком: «Concerto – per un pianoforte principale e diversi strumenti ad arco, a fiato e a percussione – aggiuntovi un coro finale per voci d'uomini a sei parti – le parole allemanne del poeta Oehlenschlaeger, danese, la musica di Ferruccio Busoni da Empoli. Anno MCMIV, opera XXXIX»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Перевод: «Концерт – для главенствующего фортепиано с различными струнными, духовыми и ударными инструментами – с добавлением заключительного хора из шести партий для мужских голосов на немецкий текст датского поэта Эленшлегера, музыка Ферруччо Бузони из Эмполи. 1904 год, сочинение 39».

\*

Вена, 4 апреля 1902 года

Как же было приятно услышать о твоём благополучном прибытии и твоих добрых пожеланиях в телеграмме! В целом, день рождения<sup>28</sup> выдался грустным, несмотря на все усилия *Гомперца*<sup>29</sup> скрасить его за обедом любимыми блюдами, подарками и теплыми словами.

Твоя фотография и фотография Бенни<sup>30</sup>, украшенные венком, стояли перед моей тарелкой. Это было так мило... Я чувствую себя здесь очень отдохнувшим, бодрым и полным идей. К сожалению, все уже позади, потому что я собираюсь сегодня вечером (в четверг) ехать в Триест<sup>31</sup>. Может, отложить на другой день?... Я также довольно обстоятельно написал Дилиусу<sup>32</sup>.

Вчера вечером я слушал (не хотел пропустить, чтобы дополнить свои впечатления от современной Италии) «Франческу» д'Аннунцио<sup>33</sup> с Дузе<sup>34</sup>.

Мне кажется, это произведение поверхностное. Ни единого слова, которое стоило бы запомнить. Много фраз, порой красивых и звучных, но ни одной мысли. Персонажи чем-то похожи на кукол и на вешалки для костюмов, а фабула старательно сплетена вокруг этого незначительного зерна – «книги-Галеота»<sup>35</sup>. Впечатляющие и красочные образы – не его собственные, а позаимствованные у Бёрн-Джонса<sup>36</sup> и ему подобных, часто путающих живописное с литературным. Успех сопутствовал только Дузе – великолепные, но несколько манерные, картинные позы...

---

<sup>28</sup> День рождения Бузони – 1 апреля.

<sup>29</sup> Семья Гомперц опекала юного Бузони в первые годы его пребывания в Вене. Гомперц Макс фон (Gomperz Max von; Gomperz Maximilian; 1822–1913) – венский банкир и промышленник. Гомперц Теодор (Gomperz Theodor; 1832–1912) – немецкий философ и филолог.

<sup>30</sup> Бузони Бенвенуто (1892–1976) – старший сын Бузони.

<sup>31</sup> Триест – город детства Бузони. Возвращение туда всегда вызывало у него сложное чувство.

<sup>32</sup> Дилиус Фредерик (Delius Fritz Theodor Albert; 1862–1934) – британский композитор. Бузони начинает формировать программу цикла своих берлинских симфонических концертов, во втором из которых (15 ноября 1902 года) будет исполнен ноктюрн «Париж» Дилиуса.

<sup>33</sup> Д'Аннунцио, Габриэле (D'Annunzio Gabriele; 1863–1938) – итальянский писатель, поэт, драматург и общественный деятель. «Франческа да Римини» (1901) – трагедия д'Аннунцио.

<sup>34</sup> Дузе Элеонора (Duse Eleonora; 1858–1924) – итальянская актриса. В 1895–1904 годах была близка с д'Аннунцио.

<sup>35</sup> В Пятой песне «Ада» из «Божественной комедии» Данте (ст. 130–138) книга о Ланселоте, которую читали Франческа и Паоло, уподобляется персонажу этой истории – Галеоту, другу Ланселота, ставшему посредником в его любви к супруге короля Артура – Джиневре.

<sup>36</sup> Бёрн-Джонс Эдвард Коули (Burne-Jones Edward Coley; 1833–1898) – британский художник, близкий по стилю к префаэлитам.

\*

*Триест, 6 апреля 1902 года*

Сегодня ночью (с пятницы на субботу) в Триесте мне приснился такой сон:

Я увидел некую новую разновидность живых существ (не определишь – зверь или человек). Они небольшие, не крупнее белки. У них тело ящерицы с лисьим хвостом, только вдвое длиннее. О голове ничего не скажу, кроме того, что она имела умное, человеческое выражение.

Там был большой зал, достаточно просторный, чтобы эти создания могли передвигаться по нему, словно на открытом воздухе, и ездить в экипажах. Экипажи выглядели очень элегантно, чуть ли не парадно, и ехали вереницей, словно по Корсо<sup>37</sup> или как на процессии. Это было похоже на грандиозное празднество. В своих церемониях и поведении существа демонстрировали большую, древнюю культуру.

Я поговорил с некоторыми из них и спросил, почему вижу их впервые и никогда о них не слышал?

Мне отвечали, что их могут видеть только те, кто чист сердцем. Поэтому благочестивое и наивное Средневековье, должно быть, хорошо их знало и общалось с ними. (Теперь я вспомнил, как много в Средневековье говорили о коболях, духах стихий и т. д.). Утонченный XVIII век, должно быть, отверг их, и, как следствие, они никогда больше не встречались.

Но, спросил я, почему святой Франциск Ассизский, который, несомненно, был чист сердцем, не хотел ничего о них знать?

Ответ был таков: «Святой Франциск Ассизский, безусловно, был чист сердцем и видел их, но посчитал видение искушением дьявола и отрицал его реальность».

Таким был сон. –...

\*

*Лондон, 4 мая 1902 года*

В это воскресенье вечером я хотел поехать в Париж, отчасти потому, что Изаи и Пюньо<sup>38</sup> завтра днем будут играть мою сонату<sup>39</sup>. Я слишком поздно понял, что у меня недостаточно денег, а сегодня уже ничего не найти. Изаи говорил, что Пюньо подвержен депрессиям, и, если я собираюсь приехать, мне

---

<sup>37</sup> Виа дель Корсо – одна из центральных улиц Рима – традиционное в XVIII–XIX столетиях место для прогулки на экипажах.

<sup>38</sup> Пюньо Рауль (Pugno Raoul Stéphane; 1852–1914) – французский пианист.

<sup>39</sup> Имеется в виду Вторая скрипичная соната ор. 36а (BV 244; 1998–1900), посвященная чешскому скрипачу и композитору Оттокару Новачеку (Nováček Ottokar Eugen; 1866–1900).

следует вовремя телеграфировать. Если же я появлюсь без предупреждения, то рискую, что Пюньо – *me fera la blague, et viendra me chercher dans le public pour me faire jouer moi-meme ma Sonate*<sup>40</sup>...

Мы встретились с Сен-Сансом, который, несмотря на свой почти семидесятилетний возраст, весел, разговорчив и оживлен, как ребенок. В этот раз мы определенно сблизились. Он дирижировал своей Прелюдией из «Варваров»<sup>41</sup>, которая мне понравилась едва ли не больше, [чем ранее].

Элгар<sup>42</sup> обещал мне прелюдию и финал своего «Геронтия»<sup>43</sup> для первого исполнения в моих концертах в Берлине... Мельком в отеле видел Никиша. Накануне вечером он имел необыкновенный успех. Я сам хорошо играл (без репетиции), и меня вызывали пять раз. Это самый большой успех, которого я добился с концертом Бетховена Ми-бемоль мажор.

Вейнгартнер<sup>44</sup> был очень любезен – его тоже очень хорошо приняли, и настроение публики на фестивале было весьма теплым. Кстати, концерт, на котором я играл, был самым посещаемым из шести.

Мою Сонату играли также в Амстердаме (Вайсман<sup>45</sup> и Шпор<sup>46</sup>)... Эти многократные исполнения моей скрипичной сонаты за столь короткий срок чрезвычайно вдохновляют. Я всерьез рассчитываю со следующей осени заняться композицией столь же усердно, как до сих пор игрой на фортепиано.

Это лето обещает быть очень продуктивным; я с нетерпением жду возвращения к работе. Пока ничего определенного, но почти уверен, что вернусь в конце мая или начале июня...

## КОММЕНТАРИИ

Успех своих сочинений радовал Бузони гораздо больше, чем пианистические триумфы. Бузони чувствовал, что обретает зрелость как композитор. По поводу упоминаемой в письме Скрипичной сонаты он впоследствии писал: «В идеальном смысле я впервые нашел свой собственный путь как композитор во Второй скрипичной сонате ор. 36а, которую я в кругу друзей называю своим первым опусом» [4, s. 97]. Из письма также видно, что Бузони продолжает готовиться к осуществлению своего проекта: цикла

---

<sup>40</sup> Перевод: «...сыграет со мной злую шутку и вызовет меня из зала, чтобы я сам сыграл свою Сонату...»

<sup>41</sup> «Варвары» (*Les Barbares*; 1901) – лирическая трагедия в трех действиях с прологом Камиля Сен-Санса, написанная на либретто Викторьена Сарду и П. Б. Гёзи.

<sup>42</sup> Элгар Эдуард Уильям (*Elgar Edward William*; 1857–1934) – британский композитор романтического направления.

<sup>43</sup> Оратория Э. Элгара на ст. Дж. Ньюмена «Сон Геронтия» («*The Dream of Gerontius*» op. 38; 1900).

<sup>44</sup> Вейнгартнер Феликс (*Weingartner Felix*; 1863–1942) – австрийский симфонический дирижер и композитор.

<sup>45</sup> Вайсман Йохан (*Wijzman, Johan Marie Wilhelm*; 1872–1913) – нидерландский пианист и композитор.

<sup>46</sup> Шпор Андре (*André Spoor*; 1867–1929) – нидерландский скрипач и дирижер.

концертов в Бетховенском зале Берлина, посвященного новой и редко исполняемой музыке, который он сам финансировал, а также участвовал в нем как дирижер и пианист. На первом вечере цикла 8 ноября 1902 года прозвучали упомянутые в письме Прелюдия из «Варваров» Сен-Санса и фрагменты оратории Элгара<sup>47</sup>.

\*

*Берлин, 1 июля 1902 года*

*В Стокгольм*<sup>48</sup>

Я был чрезвычайно занят и нахожу полное удовлетворение в своей работе. Только вот еда достойна сожаления... Никиш остается в филармонии (мне это точно известно), и я должен играть в первом концерте. Возможно, Сен-Санса...<sup>49</sup> Дилиус прислал открытку – его партитура печатается. Ферноу<sup>50</sup> почему-то переживает, что мои концерты могут навредить филармонии. Мне пришлось произнести длинную речь, чтобы выбить из его головы совершенно бессмысленную идею о конкуренции. Я на время прерываюсь, потому что полностью погружен в Тарантеллу<sup>51</sup>, которая сегодня должна быть вчерне завершена. Я в ней всецело, плаваю в море триолей, бью в тамбурин, стою на одной ноге – (но не потому, что места мало) – эта тарантелла, которая следует за Адажио, словно выход с Форума на оживленную улицу Рима. Или как народный праздник перед Пантеоном. Прекрасная песня «e si, e si, e si che la porteremo, la prima sul capello, davanti al colonello, giuriam la fedeltà»<sup>52</sup> сюда хорошо подходит.

Так что удачи вам и мне. (Лелло<sup>53</sup> здоров и обаятелен.)...

\*

---

<sup>47</sup> Программы всего цикла см.: [7, р. 332–336].

<sup>48</sup> На лето Герда уехала в Швецию, Бузони остался в Берлине.

<sup>49</sup> 13 октября 1902 года под управлением Никиша Бузони исполнил Пятый фортепианный концерт Сен-Санса.

<sup>50</sup> Ферноу Герман (Hermann Fernow; 1849–1917) – немецкий концертный агент.

<sup>51</sup> All'Italiana: Tarantella: Vivace; In un tempo – четвертая часть Фортепианного концерта, над которым в это время работал Бузони.

<sup>52</sup> Походная песня берсальеров. Свободный перевод: «Да-да, да-да, да-да – мы с перьями на шляпе на верность присягаем перед своим полком».

<sup>53</sup> Бузони Рафаэлло ((Лелло); 1900–1962) – второй сын Бузони, впоследствии художник.

Берлин, 17 июля 1902 года

В Стокгольм

Завершение моего концерта теперь полностью соответствует моему желанию – я почти закончил медленную часть<sup>54</sup>. Две «оживленных» уже имеются в эскизах. Если так будет продолжаться и дальше... –

А сейчас пошел ужасный дождь...

Вещи, которые принес Реми<sup>55</sup>, подобны сегодняшней погоде. Он – Реми – имеет недостаток всех французов: он патриот, любит критиковать немецкое и хвалить французское, хотя и старается быть справедливым; но романское легкомыслие и поспешность, в свою очередь, препятствуют достижению совершенства. Поэтому он всегда судит скоропалительно и остроумен за счет истины...

\*

Берлин, 21 и 22 июля 1902 года

В Стокгольм

...Жизнь здесь идет своим чередом ...Лелло будит меня каждое утро – он очень милый и симпатичный, чем-то напоминает мне Леско<sup>56</sup>.

Три вечера подряд я провел в обществе Андзолетти<sup>57</sup> – он мне очень и очень по душе...

Рисунок здесь грубый и неуклюжий, но он не повод для смеха<sup>58</sup>. Я питаю к нему некоторую слабость. Он призван обобщить идею моего Фортепианного концерта в архитектурно-ландшафтно-символическом образе. Три здания – это 1-я, 3-я и 5-я части, между которыми расположены «оживленные» Скерцо и Тарантелла. Первое изображает игру природы – чудесного цветка и волшебной птицы; вторая представляет Везувий, кипарисы. Над *порталом* восходит солнце;

---

<sup>54</sup> Имеется в виду третья часть Фортепианного концерта – Pezzo serioso.

<sup>55</sup> Реми Марсель (Rémy Marcel; 1865–1906) – бельгийский музыкальный критик и композитор.

<sup>56</sup> Леско – собака Бузони породы сенбернар.

<sup>57</sup> Андзолетти Эмилио (Anzoletti Emilio; 1874–1951) – итальянский инженер, виолончелист-любитель и друг Бузони.

<sup>58</sup> Письмо содержит рисунок, который стал эскизом для гравюры, сделанной художником Г. Фогелером (1872–1942) для титульного листа первого издания концерта (Breitkopf & Härtel, 1906).

на воротах последнего здания поставлена печать; наконец, крылатое существо – это мистика природы из хора Эленшлегера<sup>59</sup> ...

(Вторник) Я снова вскрыл конверт, чтобы выразить свою печаль по поводу обрушения *башни Святого Марка*<sup>60</sup>. Когда наступает последний час таких гигантов, в каждом что-то уходит...

\*

*Берлин, 22 июля 1902 года*

*В Стокгольм*

...В «Гарантелле» ночь любви сопровождается серенадой – а также происходит извержение Везувия. [Часть] довольно объемная.

\*

*Берлин, 28 июля 1902 года*

*В Стокгольм*

...«Гарантелла», на которую мы оба уповаем, оправдывает ожидание; она становится весьма значительной.

Я сыграл фрагменты концерта Андзоветти; он был явно взволнован и едва мог говорить. Для меня это большая, чистая и заслуженная радость...

\*

*Берлин, 1 августа! 1902 года*

*В Стокгольм*

...«Гарантелле» надлежит стать самим Неаполем; только чуточку почище, однако не настолько, как другие части. В ней пока еще слишком *много лишнего*, что необходимо будет прибрать. В сущности, она закончена...

---

<sup>59</sup> Пятая часть Фортепианного концерта – Cantico – на стихи Эленшлегера.

<sup>60</sup> Колокольня собора Святого Марка (1514) в Венеции, высотой 98,6 метра. 14 июля 1902 года она обрушилась. Восстановлена ко дню Святого Марка 25 апреля 1912 года.

\*

Висбаден, 21 октября 1902 года

Прибытие в Майнц ранним утром в необычайно хорошую погоду было похоже на освобождение; – краски пейзажа, Рейн, далекие перспективы, о которых забываешь в Берлине, действовали на меня благотворно. Собор меня очень удивил, ведь мне о нем никто не говорил, а это одно из лучших романских зданий в Германии! Я сразу же послал тебе его фотографию, чтобы ты видела, что, хотя я и не писал, но все равно помнил о тебе. Я слишком устал, чтобы писать, ночная поездка – несмотря на то, что я спал – утомила меня. Кроме того, я репетировал, упражнялся и давал концерт в Майнце, так что сегодня решил вообще *ничего не делать*, и, надеюсь, ты не сочтешь это несправедливым. Успех был большой, я играл очень хорошо.

Собор весь застроен маленькими домиками, поэтому видно только то, что и на фотографиях... Еще в городе имеется симпатичная старина, он чудесно расположен, и здесь славное вино.

Висбаден, с его сочетанием маленького городка и курорта, сегодня кажется мне довольно скучным. Кайзер<sup>61</sup> находился там до вчерашнего дня, а сегодня все, что можно увидеть, – это наполовину разобранные триумфальные арки, груды флагов да разве что сброшенные на тротуар еловые венки.

Поводом послужило открытие памятника императору Фридриху<sup>62</sup>, этот монумент настолько жалок, убог и зауряден, что его дальнейший снос в пору было бы отметить пышным праздником...

\*\*\*

Среди собрания опубликованных писем Бузони к жене, к сожалению, отсутствуют документы, датированные ноябрем и декабрем 1902 года, поэтому его итог следует подводить по другим источникам.

Важнейшими событиями конца этого года стали два симфонических концерта из задуманной им серии. В первый вечер (**8 ноября**) были исполнены следующие произведения: Э. Элгар – Прелюдия и «Прощание ангела» из оратории «Сон Геронтия»; Ж. Ропарц<sup>63</sup> – симфонический фрагмент «Исландский рыбак» из музыки к драме П. Лоти<sup>64</sup> и Л. Терселена<sup>65</sup>; Дж. Тартини –

---

<sup>61</sup> Вильгельм II (Фридрих Вильгельм Виктор Альберт Прусский; 1859–1941) – кайзер Германии и король Пруссии с 15 июня 1888 по 9 ноября 1918 года.

<sup>62</sup> Памятник императору Священной Римской империи Фридриху III (1415–1493) работы скульптора Йозефа Уфуса (Uphues Joseph; 1850–1911).

<sup>63</sup> Ропарц Жозеф Ги Мари (Ropartz Joseph Guy-Marie; 1864–1955) – французский композитор и педагог; его творчество отмечено влиянием стилей С. Франка и В. д'Энди.

<sup>64</sup> Лоти Пьер (Loti Pierre; 1850–1923) – французский морской офицер и писатель.

<sup>65</sup> Терселен Луи (Tiercelin Louis; 1846–1915) – французский писатель, поэт и драматург.

Концерт для скрипки с оркестром (солист Сезар Томсон<sup>66</sup>); К. Сен-Санс – Прелюдия к лирической трагедии «Варвары»; А. Корелли – Соната «La follia» для скрипки и клавира (солист Сезар Томсон, партия фортепиано – Бузони); К. Синдинг<sup>67</sup> – Rondo infinito op. 42. Программа второго концерта (**15 ноября**): Э. фон Михалович<sup>68</sup> – симфоническая поэма «Смерть Пана»; Я. Сибелиус – «Сага» op. 9 (дирижировал автор); Т. Изай<sup>69</sup> – Концерт для фортепиано с оркестром (солист – автор); Ф. Дилиус – «Париж» (ноктюрн для оркестра); Ф. Лист – Мефисто-вальс № 2. Большинство этих партитур в Германии исполнялись впервые.

Отзывы прессы были по большей части суровыми. Чуть ли не в один голос рецензенты порицали дирижера, говорили о неудачном выборе программы. Обозреватель «Berliner Börsen-Zeitung» безапелляционно заявлял: «Дирижерская техника господина Бузони более чем недостаточна» [23, S. 10]. Ему вторил критик из «Deutscher Reichsanzeiger»: «Признание, которое господин Бузони обрел за фортепиано, пока не может быть ему оказано за дирижерским пультом» [24, S. 8]. Обычно расположенный к Бузони маститый Леопольд Шмидт, похвалив популяризаторские намерения дирижера, также выразил свои сомнения: «Учитывая обилие других подобных мероприятий, эти вечера вряд ли будут восприниматься как необходимость, и господину Бузони, пожалуй, стоит довольствоваться своей репутацией пианиста. В Бетховенском зале он не может соперничать с мастерами дирижерской палочки; тем не менее примечательно, с какой уверенностью он выступил на новом поприще. Под его управлением оркестр играл не без экспрессии. Произведения, которые Бузони представлял на этот раз, лишь отчасти смогли вызвать глубокий интерес» [25, S. 1]. Лишь репортер из «Norddeutsche allgemeine Zeitung» высказался благожелательно: «Господин Ф. Бузони за дирижерским пультом стал для нас новым явлением. Он действовал дирижерской палочкой с достоинством, спокойствием и уверенностью» [26, s. 5].

В книге Э. Дента раздел о бузониевском цикле назван «Вызов Берлину». Этот вызов растянулся на семь лет. С 1902 по 1909 год прошли 12 концертов, на их проведение Бузони израсходовал 20 000 марок [27, s. 23]. Помимо самого Бузони, своими произведениями дирижировали или выступали в качестве солистов приглашенные им композиторы: Я. Сибелиус, Т. Изай, Э. Изай,

<sup>66</sup> Томсон Сезар (Thomson César; 1857–1931) – бельгийский скрипач и педагог.

<sup>67</sup> Синдинг Кристиан (Sinding Christian August; 1856–1941) – норвежский композитор.

<sup>68</sup> Михалович Эден Петер Йозеф фон (Mihalovich Ödön Péter József von; 1842–1929) – австро-венгерский композитор и педагог.

<sup>69</sup> Изай Теофиль (Ysaÿ Théophile; 1865–1918) – бельгийский композитор и пианист, брат Э. Изаи.

Р. Новачек<sup>70</sup>, А. Маньяр<sup>71</sup>, О. Зингер<sup>72</sup>, Г. Пфцицнер<sup>73</sup>, Э. Бем<sup>74</sup>, Л. Делюн<sup>75</sup>, Б. Барток. Берлинская публика познакомилась с музыкой С. Франка, К. Дебюсси, В. д'Энди, Г. Форе, К. Нильсена, Н. А. Римского-Корсакова.

В рамках цикла 10 ноября 1904 года состоялась премьера Фортепианного концерта Бузони, работа над которым прослеживается в представленной подборке писем. Очевидец события Х. Лихтентритт свидетельствовал: «Я хорошо помню первое исполнение фортепианного концерта Бузони в берлинском Бетховенском зале в 1904 году. Доктор Мук<sup>76</sup> дирижировал Филармоническим оркестром, Бузони играл фортепианную партию. Публика была ошеломлена поразительной “уродливостью” музыки; вердикт прессы был почти единогласным против композиции, которую назвали бесплодной на выдумку, скандальным порождением модернизма. Десять лет спустя тот же концерт был встречен с воодушевлением, его уродство, его модернизм уже не казались более оскорбительными, в нем видели богатство воображения, которое странно контрастировало с приписываемой ему прежде “бесплодностью”» [22, р. 77].

Так, вызов, брошенный Берлину осенью 1902 года, закончился если и не полной победой, то заметным сдвигом в консервативном общественном сознании.

---

<sup>70</sup> Новачек Рудольф (Nováček Rudolf; 1860–1929) – чешский композитор и педагог.

<sup>71</sup> Маньяр Альберик (Magnard Albéric; 1865–1914) – французский композитор, дирижер, музыкальный критик и педагог.

<sup>72</sup> Зингер Отто (Singer Otto; 1863–1931) – немецкий композитор и пианист, ученик Ф. Листа.

<sup>73</sup> Пфцицнер Ганс (Pfitzner Hans; 1869–1949) – немецкий композитор, дирижер и педагог. Известна его полемика с трактатом Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (см.: [4, s. 247–250]).

<sup>74</sup> Бем Эдуард (Behm Eduard; 1862–1946) – немецкий композитор, пианист и дирижер.

<sup>75</sup> Делюн Луи (Delune Louis; 1876–1940) – бельгийский композитор, дирижер и пианист.

<sup>76</sup> Мук Карл (Muck Carl; 1859–1940) – выдающийся немецкий дирижер, получивший признание в вагнеровском репертуаре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beaumont A.* Busoni the Composer. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 412 p.
2. *Stuckenschmidt H. H.* Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York: St. Martin's Press, 1972. 223 p.
3. *Бородин Б. Б.* Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: Письма из США // Научный вестник Московской консерватории. Т. 15. Вып. 2 (июнь 2024). С. 200–227.
4. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. 386 s.
5. *Weindel M.* Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften. GmbH: F. Noetzel, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, 1996. 244 s.
6. *Busoni F.* Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. GmbH: F. Noetzel, 1999. 441 s.
7. *Dent E. J.* Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. 368 p.
8. *Busoni F.* Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. 404 s.
9. *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. М.: Классика – XXI, 2000. 432 с.
10. *Бородин Б. Б.* Статья Ферруччо Бузони «Значимость обработки»: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 38. С. 13–23.
11. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. 213 с.
12. *Бородин Б. Б.* Эссе Ферруччо Бузони «Шопен: каким его вижу»: предварительные замечания, перевод и комментарии // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13. Вып. 1 (март). С. 94–115.
13. *Busoni F.* Lettere a Isidor Philipp. «Toute supériorité est un exil» / a cura di L. Rodoni. Roma: Ismez, 2005. 272 p.
14. *Rubinstein A.* My young years. New York: Alfred A. Knopf, 1973. 478 p.
15. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag, 26.01.1902. S. 9.
16. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag, 19.01.1902. S. 10.
17. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Dienstag, 03.02.1903. S. 4.
18. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Samstag, 18.01.1902. S. 15.
19. *Schmidt L.* Aus den Konzertsälen // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Abend-Ausgabe. Dienstag, 03.02.1903. S. 1.
20. *Busoni F.* Selected Letters. New York: Columbia University Press, 1987. 446 p.
21. *Sitsky L.* Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York: Greenwood Press, 1986. 409 p.

22. *Leichtentritt H.* Ferruccio Busoni as a Composer // The Musical Quarterly. 1917. Vol. 3. №. 1. P. 69–97.
23. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag. 16.11.1902. S. 10.
24. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Dienstag. 18.11.1902. S. 8.
25. *Schmidt L.* Aus den Konzertsälen // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Abend-Ausgabe. Dienstag. 11.11.1902. S. 1.
26. Norddeutsche allgemeine Zeitung. Mittwoch. 12.11.1902. s 5.
27. *Weindel M.* Busonis Berliner Orchesterabende. Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 2004. S. 23–34.

#### REFERENCES

1. *Beaumont A.* Busoni the Composer. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 412 p.
2. *Stuckenschmidt H. H.* Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York: St. Martin's Press, 1972. 223 p.
3. *Borodin B. B.* Iz epistol'yarnogo naslediya Ferruchcho Buzoni: Pis'ma iz SShA // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. T. 15. Vyp. 2 (iyun' 2024). S. 200–227.
4. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. 386 s.
5. *Weindel M.* Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften. GmbH: F. Noetzel, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, 1996. 244 s.
6. *Busoni F.* Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. GmbH: F. Noetzel, 1999. 441 s.
7. *Dent E. J.* Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. 368 p.
8. *Busoni F.* Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. 404 s.
9. *Nejgauz G. G.* Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannyye stat'i. M.: Klassika – XXI, 2000. 432 s.
10. *Borodin B. B.* Stat'ya Ferruchcho Buzoni «Znachimost' obrabotki»: kommentarii k perevodu // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. 2024. Vyp. 38. S. 13–23.
11. *Rubinshtejn A. G.* Literaturnoe nasledie: v 3 t. M.: Muzyka, 1983. T. 1: Stat'i. Knigi. Dokladnye zapiski. Rechi. 213 s.
12. *Borodin B. B.* Esse Ferruchcho Buzoni «Shopen: kakim ego vizhu»: predvaritel'nye zamechaniya, perevod i kommentarii // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2022. T. 13. Vyp. 1 (mart). S. 94–115.
13. *Busoni F.* Lettere a Isidor Philipp. «Toute supériorité est un exil» / a cura di L. Rodoni. Roma: Ismez, 2005. 272 p.
14. *Rubinstein A.* My young years. New York: Alfred A. Knopf, 1973. 478 p.
15. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag, 26.01.1902. S. 9.

16. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag, 19.01.1902. S. 10.
17. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Dienstag, 03.02.1903. S. 4.
18. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Samstag, 18.01.1902. S. 15.
19. Schmidt L. Aus den Konzertsälen // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Abend-Ausgabe. Dienstag, 03.02.1903. S. 1.
20. Busoni F. Selected Letters. New York: Columbia University Press, 1987. 446 p.
21. Sitsky L. Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York: Greenwood Press, 1986. 409 p.
22. Leichtentritt H. Ferruccio Busoni as a Composer // The Musical Quarterly. 1917. Vol. 3. № 1. P. 69–97.
23. Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für Politik und Wirtschaft, für Wehrfragen, Kultur und Unterhaltung, Morgen-Ausgabe. Sonntag, 16.11.1902. S. 10.
24. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Dienstag, 18.11.1902. S. 8.
25. Schmidt L. Aus den Konzertsälen // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Abend-Ausgabe. Dienstag, 11.11.1902. S. 1.
26. Norddeutsche allgemeine Zeitung. Mittwoch, 12.11.1902. s 5.
27. Weindel M. Busonis Berliner Orchesterabende. Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 2004. S. 23–34.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бородин Б. Б. – д-р искусствовед., проф., заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства; bbborodin@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-5297-4064  
SPIN-код: 6431-4577

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Borodin B. B. – Dr. Habil. (Arts), Prof., Head of the Department of History and Theory performing arts; bbborodin@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-5297-4064  
SPIN-код: 6431-4577

УДК 792.03

ЧЕТЫРЕ ПРЕМЬЕРЫ СПЕКТАКЛЯ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ (1988, 1996, 1998, 2001)

*Васильев А. К.*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена анализу широкого спектра режиссерских подходов к постановке классических русских опер. В центре внимания – опера «Князь Игорь» А. П. Бородина, ставившаяся на сцене Мариинского театра с 1988 по 2001 год. Автор выявляет причины, по которым в течение десяти лет опера претерпела три различных постановки. Показан спектр творческих проблем, ставших причиной возвращения к одной и той же опере для переработки ее сценического воплощения. В статье показана связь этой проблемы с общим художественным процессом, протекавшим в те годы в Мариинском театре.

**Ключевые слова:** Мариинский театр, оперная режиссура, А. П. Бородин, «Князь Игорь», Е. Н. Соковнин, Ю. Ф. Хариков.

FOUR PREMIERES OF THE PLAY *PRINCE IGOR* BY A. BORODIN AT THE MARIINSKY THEATER (1988, 1996, 1998, 2001)

*Vasilev A. K.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, 48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia.

The article is dedicated to analyse a wide range of directorial approaches to staging classic Russian operas. The focus is on A. P. Borodin's opera *Prince Igor*, which was staged at the Mariinsky Theatre from 1988 to 2001. The author identifies the reasons why the opera underwent three different productions over a decade. The article highlights a range of creative challenges that necessitated revisiting and reworking the opera's stage presentation. It also demonstrates the connection between this issue and the overall artistic process taking place at the Mariinsky Theatre during those years.

**Keywords:** Mariinsky Theater, opera direction, A. P. Borodin, *Prince Igor*, E. N. Sokovnin, Yu. F. Kharikov.

Первой оперой, вернувшейся в репертуар Мариинского театра после назначения В. Гергиева на должность главного дирижера в 1988 году, стала опера А. Бородина «Князь Игорь». Оказалось, что это не случайный выбор.

За основу был взят спектакль 1954 года режиссера Е. Н. Соковнина. Эта постановка за тридцать лет своего существования прошла проверку временем. В 1988 году она совершенно не выглядела устаревшей. Для театра важно было правильно угадать, какой именно спектакль ждала публика отечественная и зарубежная, как постановка будет восприниматься за рубежом, что уже тогда имело отнюдь не второстепенное значение. 1988 – конец 1990-х – это время, когда на Западе еще не была потеряна мода на все «русское»: гласность и перестройка в СССР были на пике интереса. «Князь Игорь» в декорациях и костюмах «как из музея» соответствовал клише и штампам зарубежных представлений «о русском», и поэтому был понятен и продаваем. В России же, в том же 1988 году, среди окружающего апокалиптического хаоса, эта премьера была неожиданным появлением постановки патриотической, оптимистической и по-родному традиционной, при этом еще ярко, свежо исполненной новой энергией. Здесь нельзя не вспомнить премьерный состав исполнителей: В. И. Алексеев, Е. П. Целовальник, К. И. Плужников, А. В. Морозов, Л. М. Романчак, И. П. Богачева, М. Н. Егоров, В. М. Морозов, С. Е. Стрежнев, Е. К. Перласова, Е. Ю. Миртова.

В 1954 году опера была поставлена с большим размахом. Древнерусский эпос «Слово о полку Игореве» в музыкальной версии Бородина представал перед публикой в масштабе славной главы великой истории великой страны. Это соответствовало общей эстетической ситуации и политической линии СССР послевоенного времени. Декорации Н. А. Тихонова и Н. З. Мельникова абсолютно соответствовали замыслу режиссера. Они давали сцене объем и глубину, в каждой картине подчеркивая масштаб, эпохальность, значимость происходящего. Костюмы, декорации и реквизит отличались исторической и этнографической точностью, хотя и идеализировались в русле основного смысла спектакля – возвеличивания страны и ее истории. Все ярко, насыщено красками и золотом. Постановка решена в русле подробной причинно-следственной режиссуры.

Простое техническое возобновление не могло стать творческой целью и дать стимул к началу работы. Только новое видение плюс использование всех возможностей старой, но уже ставшей классической

постановки, казалось, могло привести к успеху. Возобновление, по сути дела, явило пример удачной интерпретации классического произведения с ощущением изменившегося времени. В рамках уже когда-то сделанного спектакля развернулась полнокровная творческая работа.

Ставка на идеи, проверенные временем, оправдала себя. Постановка дала участникам театрального действия большую свободу для выражения уже своих творческих идей. Потенциал «базовой» постановки позволял в процессе возобновления расставить новые современные смысловые акценты, найти в действии неожиданные ракурсы, свободно импровизировать в поисках нужной интонации.

Для В. А. Гергиева присутствие в спектакле режиссуры высокого качества позволило «не беспокоиться» о сцене и целиком переключиться на выполнение своей приоритетной творческой задачи – создании дирижерского спектакля. Главное, что появилось – это заряженность энергией, с которой Гергиев заставил звучать оркестр и хор Мариинского театра, петь солистов. Более активное выразительное и действенное пение, естественно, подразумевало более динамичную актерскую игру. Гергиев с самого начала делал акцент на осмысленное пение, на пропетое, но выразительное слово. Слово одновременно является ключом и к нахождению правильной музыкальной фразировки и интонации, и к пониманию драматического смысла мизансцены и спектакля в целом.

Так, в традиционных, устоявшихся формах старых спектаклей Гергиев ищет новые смыслы, акценты – современные и актуальные. Новые задачи, новые мысли требовали новых сценических и музыкальных решений. Начался процесс естественного творческого поиска. Частая перестановка одних и тех же спектаклей и возобновление традиционных редакций говорят сами за себя.

Высокий, до конца не «выработанный» потенциал «соковнининского» спектакля позволял театру возвращаться к традиционным художественным и постановочным решениям «Князя Игоря» со временем еще неоднократно. Из трех последующих постановок «Князя» (1996, 1998, 2001) на Мариинской сцене в основе двух из них (1996, 2001) лежит тот же спектакль. Имеет смысл более подробно остановиться на версиях 1996 и 1998 годов, ибо обе постановки явились яркими событиями даже на фоне других премьер Мариинской сцены. Они взбудоражили общественность и вызвали шквал разносторонней и противоречивой критики.

Идея постановки 1996 года заключалась в максимально полном приближении партитуры спектакля к исполнению всей музыки оперы,

написанной Бородиным. За основу была взята титаническая работа, проделанная великим музыкальным текстологом Павлом Александровичем Ламмом в 1940–1944 годах. Ему мы также обязаны появлением восстановленных текстов «Бориса Годунова» и «Хованщины». Это был исчерпывающий свод всех рукописных материалов Бородина, включающий автографы клавира, партитуры, сценария, либретто оперы. К нему прилагался сценарный план. На этом материале было подготовлено академическое издание полного клавира «Князя Игоря», который до сих пор не увидел свет. В ходе подготовки спектакля были раскрыты все купюры, узаконенные в предыдущих сценических версиях оперы, в том числе весь второй половецкий акт, была проделана колоссальная работа по воссозданию недописанных или не оркестрованных Бородиным номеров. С помощью Ю. А. Фалика была воссоздана Вторая ария Игоря «Зачем не пал я в битве при Каяле», значительно расширен хор бояр в сцене с Ярославной. Им же были сделаны недостающие оркестровки.

Перед слушателями развернулась огромная, почти неохватная по количеству музыки партитура. Широкая публика, наконец, услышала музыку второго половецкого акта. Оказалось, что он обладает большим количеством оригинальной высокого качества музыки. Так, половецкий марш, с которого начинается акт, некоторое время даже исполнялся отдельным номером в программах симфонических концертов оркестра театра. В эпизоде Владимира и Кончаковны публика, наконец, услышала очень знакомый музыкальный тематизм, на основе которого построена главная партия знаменитейшей увертюры оперы, а заключительная партия из увертюры – тема «скачки» – оказалась музыкой из сцены Игоря и Кончака того же «неизвестного» второго акта.

Перед тем как опера в этой редакции была поставлена на сцене, она много раз прошла в концертном исполнении. Традиция концертных исполнений опер, уже представленных в репертуаре театра, а также новых произведений перед их дальнейшей постановкой вошла с того времени в практику повседневной жизни Мариинского театра. Мировая публика с неподдельным интересом восторженно принимала «полное собрание» музыки «Князя Игоря». Запоминающимся было выступление солистов хора и оркестра театра в Академии «Санта Чичилия» в Риме и Альберт-холле в Лондоне. Успех этих выступлений еще раз подтверждал жизненность и актуальность исполнения оперы, по крайней мере в концертах в полной редакции. Это также отводит обвинения некоторых критиков в адрес партитуры «Князя Игоря» редакции 1996 года. Они

раздавались по поводу ее искусственности и пестроты, вызванной соединением проверенной годами и разными театрами музыки с «весьма посредственными отрывками из обрывков черновых записей Бородина» [1], а также разностильностью оркестровок. Авторы подобных статей как будто раньше не замечали или не знали, что после Бородина многие эпизоды оперы были оркестрованы Н. А. Римским-Корсаковым, а увертюра – А. К. Глазуновым. Нужно отдать должное Юрию Фалику – его оркестровки вплетаются в общую ткань оперы естественно, не создавая впечатления швов. Что же касается правомерности и целесообразности использования авторских черновики, то хочется привести мнение Павла Ламма: «Позвольте высказать старое мое убеждение, что, имея дело с нашими музыкальными классиками, подвергавшимся дружеским редакторским обработкам, давно пора откинуть довольно распространенное мнение, что, мол, какие-то черновики ставятся некоторыми исследователями на место законченных чистовиков. Припомним: неужели сцена у Василия Блаженного из оперы “Борис Годунов”, первая редакция всей сцены с детьми и Шуйским из той же оперы, народная сцена с хором о сплетне из “Хованщины” – неужели все это черновики...?» [2].

Восстановление полного объема музыки оперы имело большое значение для раскрытия как музыкальной, так и общей драматургии оперы. Так, бесспорно, более логичными и законченными оказались сюжетные линии. Выиграли образы главных действующих лиц, получившие дополнительные характеристики. Образы стали более сложными и объемными. Если взять центральное действующее лицо оперы (Князя Игоря), то появление его монолога во втором половецком акте не только вынуждает иначе относиться, но попросту пересмотреть характер и образ, а всю оперу выводит из разряда эпических в ранг эпическо-драматических. Николай Путилин, «премьерный» исполнитель роли Игоря, превратил ранее не звучавший монолог «Зачем не пал я в битве при Каяле» в драматическую кульминацию всей партии. Появление во втором половецком акте Кончака, Кончаковны, Владимира, Овлура дает эти образы в драматическом развитии. Чрезвычайно важны их ансамбли и по смыслу драматического взаимного столкновения участвующих в них действующих лиц, и по представлению в них музыкальных тем, составляющих основу знаменитой увертюры. По-настоящему злобно и агрессивно звучат хоры половцев.

Наличие или отсутствие в постановке «Князя Игоря» третьего действия делает спектакль либо построенным по законам драматургии,

либо существующим в рамках чередования костюмированных концертных номеров. Для жанра оперы возможны оба варианта. Тем более, это относится к такой опере, как «Князь Игорь». Для нас все же навсегда останется загадкой, в чем же, собственно, состоял художественный замысел Бородина. Несмотря на работу над оперой, сделанную самим Бородиным, в опере практически нет ни одного такта, который не претерпел бы правок со стороны Римского-Корсакова и Глазунова. Можно с уверенностью сказать, что ни одну постановочную версию этой оперы нельзя рассматривать как единственно допустимую.

Возвращаясь к теме драматургии спектакля, можно отметить, что благодаря третьему действию (второй половецкий акт) действие в опере выстраивается в согласии с вполне классическим драматургическим планом. Если в начале оперы, в прологе и первых двух действиях в постановке 1996 года, очень логично поменявшихся местами (после пролога и увертюры идет «первый половецкий» акт, затем «пьяный двор» и сцена Ярославны с Галицким), происходит общая расстановка сил, экспонируются позиции главных героев и действие движется как раскрытие ситуации по внутренней логике самих характеров действующих лиц, то в кульминационном третьем действии герои (в основном это сам Игорь, Владимир, в меньшей степени – Кончак и Кончаковна) поставлены в положение окончательного выбора, узнавания. Побег Игоря теперь выглядит как духовное освобождение, как качественная внутренняя перемена, катарсис.

Благодаря перестановке местами второго и третьего действий достигаются одновременно две цели: «разносятся» два половецких акта, и драматургическая кульминация образов Ярославны и Галицкого вплотную приближается к кульминационному третьему действию. Красочный, наполненный ориентальной негой первый половецкий акт явно выполняет функцию экспозиции. Расположение его после пролога, таким образом, оправданно.

Негативный взгляд некоторых критиков на музыку второго половецкого акта, как менее выразительную и более жесткую, еще не повод считать, что этот акт в драматическом отношении лишний. Разительное отличие этой музыки от предыдущей только подтверждает драматургическую целесообразность и даже необходимость возвращения данного акта в план оперы. У сторонников «соковнинской» версии есть еще один, казалось бы, веский контраргумент: этот акт, как они утверждают, в отличие от других действий оперы, редактировался Глазуновым и выпадает из общей стилистики Бородина и Римского-

Корсакова. Здесь следует привести слова самого Н. А. Римского-Корсакова: «Сделанные дирекцией со временем сокращения в третьем действии оперы значительно ее испортили. Бесцеремонность Мариинского театра дошла впоследствии до того, что стали и совсем пропускать третье действие» [3].

Однако редакцию 1996 года нельзя сводить только к раскрытию купюр третьего действия. Сценарный план, предложенный Ламмом, отличается от плана Римского-Корсакова. Если так можно выразиться, он более драматургически оправдан. Так, заново возрожденная вторая ария Игоря Святославича оказалась чрезвычайно важной, так как в ней заключен основной пафос литературного первоисточника – «Слова о полку Игореве». Крупнее и рельефнее обозначилась линия князя Галицкого, который поднимал бунт, пытаясь захватить княжеский престол в Путивле. Галицкий предстает перед нами не просто весельчаком и пьяницей, но опасным внутренним духовным врагом, продуманно борющимся за власть. Владимир Огновенко, исполнитель партии Галицкого, лишил его даже намека на карикатурность.

Появился хор дружины Галицкого. Кстати, неожиданно открылось, что тема никогда, как казалось, не исполнявшегося хора была высечена на бородинском надгробии в Лавре наряду с популярнейшими мелодиями из «Богатырской» симфонии и Второго квартета. Это и есть тот мощный хор в типично русском складе на 5/4, в котором, как ни печально, редкий слушатель (а судя по отзывам прессы, и не всякий профессионал) сегодня узнает популярнейшую для современников Бородина его «Песню темного леса». При жизни композитора этот богатырский романс пользовался огромной популярностью, его распевали на домашних концертах и на студенческих сходках, он соперничал с другими народническими символами. Скорее всего, именно широчайшая популярность напева и преградила ему в свое время дорогу на сцену. Возможно, здесь сказался известный пуризм Римского-Корсакова, который не смог отдать этот эпический напев «Воля вольная, воля сильная» пьяной ватаге Галицкого. Наш же современник может понимать этот символ-парадокс существенно шире.

Также останется загадкой, почему Римский-Корсаков сократил хор бояр «Мужайся, Княгиня» более чем вдвое, нарушив пропорции сцены, а также сжал партию Ярославны в сцене с Галицким. Эти мгновения (всего 14 тактов) существенно укрупняют образ Княгини – любящей женщины, поднимая его до уровня супруги владетельного Князя, до уровня соправительницы. Евгения Целовальник, исполнительница

партии Ярославны на премьере, блестяще и целостно этот образ выразила вокальными средствами.

Слабой стороной нового спектакля оказалась сценография. По целому ряду причин для новой музыкально-драматургической версии «Князя Игоря» театр избрал самый легкий, незатейливый путь – скомбинировал оформление спектакля Соковнина 1954 года с новыми эпизодами, сделанными в декорациях Вячеслава Окунева. Режиссуру старого спектакля также подстраивали к новой драматургии оперы. Подгонку осуществил Иркин Габитов. В пространстве статичных декораций и континуальной, последовательной режиссуры Соковнина, именно в статике помпезной красоты он подчеркнул метафизику национально-государственного величия эпоса. Это невозможно было воссоздать и связать со старыми-новыми идеями драматургии по Ламму-Гергиеву. Новая энергия развития образов, диалектика их взаимосвязей, понятно, требовала соответствующего сценического решения. Сегодня, спустя годы, ясно, что в той ситуации Габитов оказался в трудном положении. В прессе, в большинстве рецензий, момент критики режиссеров был со вкусом транслирован. Декорации недостающих фрагментов, т. е. второго половецкого акта, были «дорисованы» художником Вячеславом Окуневым также в полном подчинении стилю спектакля 1954 года. Можно предположить, что именно в отсутствии адекватной новой партитуре режиссуры был заложен тактический неуспех этой (1996 года) версии. Но все же была достигнута одна важная цель. Она заключалась в подготовке к дальнейшему решительному и принципиальному переосмыслению интерпретации оперы в разрезе новых художественных и концептуальных позиций Мариинской оперы. Очевидно, что в 1996 году театр проделал большую, чрезвычайно важную работу, и на этом этапе сделал все, к чему в то время был готов. Стремление вперед привело к очень скорой (менее чем через 2 года) смене спектакля на абсолютно иную версию «Князя», в которой Мариинский театр предложил совершенно другой подход к сценическому воплощению творения Бородина.

Премьера следующей сценической версии «Князя Игоря» состоялась 15 марта 1998 года. За дирижерским пультом стоял маэстро Гергиев, в спектакле принимали участие Н. Г. Путилин, Г. В. Горчакова, Ю. М. Марусин, В. М. Огновенко, В. Б. Ванеев, Л. И. Дядькова, В. Живописцев, Л. Шевцова, Г. Карасев, Л. Захожаев. Режиссером-постановщиком спектакля был Г. Г. Исаакян, художником-постановщиком – Ю. Ф. Харииков. Нет сомнений, что главным героем

новой постановки стал художник Юрий Хариков. Он создал на сцене нечто декоративно грандиозное: это относится и к объему декораций, и к насыщенной цветовой гамме костюмов. Если бы не стройная внутренняя логика, концептуальность работы Харикова, все, что было на сцене, могло превратиться в кич и шоу. И подобные обвинения действительно прозвучали. Кричащий блеск доспехов в прологе, преувеличенный объем надувных и пенопластовых декораций «пьяного двора», покрытых белыми перьями, металлик и электрические лампочки половецкого акта (даже на костюмах «фокинских» танцовщиц), конечно, эпатировали публику. Но возмущало другое: за хариковской внешней декоративно-прикладной стороной постановки происходили жанровые изменения материала. Если в 1988 году возобновленная постановка 1954 года представляла в формах героического эпоса, в 1996 году, благодаря новой музыкальной редакции и, соответственно, новому сценарию, спектакль превратился в эпическую драму, то новая постановка походила на сказку. Своей неконфликтностью и декоративностью эта сказка не доросла до значения мифа. Противопоставление в опере «Русь – Восток», в наши дни злободневное и совершенно конкретное, иное, чем историко-философское сравнение, актуальное для современников Бородина, было заменено Исаакием и Хариковым на некоторое более абстрактное противопоставление. Конфликт строился не на драматургическом движении характеров, а за счет сравнения далеких, несовместимых образов двух чуждых миров. (Настолько далеких друг от друга, что художнику понадобилось удалить их на космическое расстояние.) Главный конфликт в постановке при этом оказался конфликтом декораций «русских» и декораций «половецкого стана». Возникает вопрос: «Находясь на таком гигантском расстоянии друг от друга, откуда взяться настоящим друзьям и настоящим врагам»? Похоже, в этой сказке на тему «Князь Игорь» половцы и не такие уж враги. В самый напряженный момент второго половецкого акта, без которого терялся весь драматический смысл, момент прозрения Игоря, в сцене прохода половцами пленников авторы спектакля показывали нам очередную сочную мизансцену: роскошно одетые женщины проплывали хороводом сквозь шеренги обряженных космическими пришельцами восточных воинов. И Галицкий никакой не враг! Вместе со своей дружиной он достаточно мил. В. М. Огновенко, автоматически перенесший в новую постановку сделанную ранее для спектакля 1996 года роль Галицкого, явно не вписывался в общую картину безобидного веселья. Отказ авторов спектакля от исторической, а также

этнографической и бытовой конкретики, казалось бы, должен был хорошо укладываться в общие современные режиссерские тенденции, если бы не односторонность и непоследовательность. Если роль чужих исполняют инопланетяне, то роль своих доверена все же русским, одетым в несколько карикатурные, но все же легко узнаваемые костюмы, а главное, ведущим себя в стиле знакомых поведенческих штампов.

Итак. Мир пришельцев – это всегда полумрак, холод, преобладание пустого пространства. Русский мир – всегда яркий день и наивная добрая и надутая простота. Наползающая чернота в сцене затмения оборачивается не только знамением для Князя и дружины, но и первым явлением ночного мира. Сцену затмения можно отнести к ярким творческим находкам постановки. Затмение изображается черным занавесом, медленно распускающимся вниз и стекающим поверх занавеса красного.

О режиссуре Исаакяна много не скажешь. Ряд мизансцен как-то переключался в его спектакль вольно или невольно из предыдущей постановки. Что-то свежее появилось в решениях второго половицецкого акта, там, где и Габитов образца 1996 года ничего дельного не предложил. Создавалось впечатление, что артисты на сцене двигались сквозь декорации по прочерченным художником дорожкам. Хорошо понимая, что такое архитектурная статичная композиция, Хариков проиграл в том, что относилось к пластике движений. В его громоздких костюмах певцы двигались с трудом. Особенно пострадал балет. Новой хореографии не предполагалось. Хореография Фокина в опере теснейшим образом связана с историческим костюмом. Эскизы костюмов для половицецкой пляски были сделаны когда-то Н. К. Рерихом (кстати, тогда опера шла в декорациях К. А. Коровина): «Например, движение рук, придуманное для того, чтобы гладить свисающие косы, теряло всякий смысл в отсутствии кос. Трактую тело как елочную игрушку, обвешанную гирляндами из лампочек и лоскутков, Хариков лишил танцовщиков физической определенности» [4] и половой принадлежности.

Основным недостатком спектакля можно считать полное несоответствие между постановкой и музыкальной редакцией. Партитура осталась прежней, по Ламму, с восстановленными Фаликом эпизодами. Возникающие драматичность действия, движение и развитие образов искупают обычно тяжелую для публики продолжительность спектакля. Новая сценография предлагала иное – статичное сопоставление двух миров. Война между ними невозможна. Счастливый финал оперы воспринимался как избавление от страшного сна, который

бесследно исчез с первыми лучами солнца. Эпическая архаичная сценография спектакля Соковнина не отвечала задачам постановки 1996 года именно из-за своей статики. Оказалось, что дело не в том, что современно или несовременно. Ультрасовременные (1998) и архаичные (1996) декорации оказались по одну, противоположную конкретной музыкально-драматической задаче, сторону. Музыка повествовала о реальных, хотя и давних, драматических событиях, а на сцене разворачивалась чудесная сказка о дне и ночи, добре и зле, не без отсылки к языческому культу Солнца. Гедонистический оттенок, который угадывается в интенсивности цветовой гаммы, провоцировал и в музыке искать чистой декоративности. Однозначно, к этой сценографии больше бы подошел вариант партитуры по Римскому-Корсакову и еще без третьего действия.

«Князя Игоря» можно считать самой странной из кучкистских опер. Она находится между эпическим «Русланом» М. И. Глинки, на который была ориентирована, и драматическим «Борисом Годуновым» М. П. Мусоргского, мощное обаяние которого узнается не только в персонажах Скулы и Ерошки, списанных с Варлаама и Мисаила, но и в явной параллели между монологом Бориса и арией Игоря и, соответственно, между центральными фигурами обеих опер. В итоге неоднократных изменений, вносимых автором в концепцию произведения, фундамент оперы составили три пласта: лирико-психологическая драма, народная драма, эпос. Н. А. Римский-Корсаков, редактируя оперу, не без основания выдвинул на первый план эпика. Но авторские рукописи под редакцией П. А. Ламма с полным правом позволяют акцентировать и усилить значение драмы. В обоих случаях Бородину наверняка хотелось выразить веру в то, что богатырский дух древних витязей в будущем непременно возродится. Ведь эта тема проходит сквозной линией через все его творчество.

Обе постановки «Князя Игоря» (1996 и 1998 годов) не задержались в репертуаре. «Князь Игорь» принадлежит к тому разряду опер, без которых немислима афиша Мариинского театра. 8 декабря 2001 года состоялось очередное возобновление постановки Е. Соковнина 1954 года. Работа была снова доверена Иркину Габитову. Спектакль полностью повторял восстановление 1988 года, и эта редакция идет в Мариинском театре по настоящее время.

Начиная с 1990-х и по сегодняшнее время Мариинский театр предлагал публике часто диаметрально противоположные режиссерские решения своих постановок. При воплощении «Князя Игоря» был

опробован и «ретро-стиль», и предприняты попытки авангардного решения спектакля. В этом отразилась общая принципиальная позиция театра выносить на суд публики различные художественные концепции сценических интерпретаций классики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Потапова Н.* И пыль веков от хартий отряхнув // Вечерний Петербург. 1996. 20 фев.
2. *Ламм П.* К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.
3. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыкальный сектор, 1928. С. 304.
4. *Поспелов П.* По дороге на Бродвей // Русский телеграф. 1998. 17 марта.

#### REFERENCES

1. *Potapova N.* I pyl' vekov ot hartij otrjahnuv // Vechernij Peterburg. 1996. 20 fev.
2. *Lamm P.* K podlinnomu tekstu «Knyazy Igorya» // Sovetskaya muzyka. 1983. № 12. S. 104–107.
3. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzykal'nyj sektor, 1928. S. 304.
4. *Pospelov P.* Po doroge na Brodvej // Russkij telegraf. 1998. 17 marta.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильев А. К. – канд. искусствовед., доц. каф. музыкально-инструментальной подготовки; 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; kirovich@mail.ru  
SPIN-код: 5701-9316

УДК 7.01

## К ПРОБЛЕМЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: ОТ РЕЛИГИОЗНОГО ЗНАКА ДО МЕТАЯЗЫКА ВИЗУАЛЬНОГО

Крончев И. А.<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

<sup>2</sup> Школа дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ул. Малая Пионерская, д. 12, Москва, 115054, Россия.

Статья посвящена эволюции понятия «репрезентация» в контексте визуального искусства. Анализируются различные модели репрезентации – от античного мимесиса до знаковой концепции, сформулированной структуралистской и постмодернистской теорией. Центральное место в исследовании занимает эссе Эрнста Гомбриха *Meditations on a Hobby Horse*, в котором репрезентация рассматривается не как имитация внешнего облика, а как функциональное замещение, сопоставимое с религиозными и магическими образами, играющими роль заместителей. Эта точка зрения соотносится с концепцией Карло Гинзбурга, анализирующего репрезентацию как метонимическую замену в исторических и культовых практиках. Также проводится сопоставление с теорией знака Фердинанда де Соссюра и ее развитием в работах Розалинды Краусс, интерпретирующей коллаж как метаязык визуального. В результате репрезентация предстает не как прозрачный посредник между образом и реальностью, а как автономная структура, подлежащая художественной и философской рефлексии. Статья предлагает рассматривать репрезентацию как ключевой инструмент анализа современного искусства.

**Ключевые слова:** репрезентация, визуальный знак, мимесис, Гомбрих, Краусс, Гинзбург, визуальная культура.

## THE PROBLEM OF REPRESENTATION: FROM THE RELIGIOUS SIGN TO THE METALANGUAGE OF THE VISUAL

Kronchev I. A.<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute for the History of Arts, 5 Isaakiyevskaya Square, St. Petersburg, 190000, Russia.

<sup>2</sup> HSE Art and Design School, 12 Malaya Pionerskaya St., Moscow, 115054, Russia.

The article explores the evolution of the concept of “representation” in the context of visual art. It examines various models of representation – from ancient mimesis to the semiotic conception articulated within structuralist and postmodernist theory. At the center of the study is Ernst Gombrich’s essay *Meditations on a Hobby Horse*, where representation is understood not as imitation of external appearance, but as functional substitution, comparable to religious and magical images that serve as stand-ins. This perspective resonates with Carlo Ginzburg’s conception of representation as metonymic substitution in historical and cult practices. The article also draws a parallel with Ferdinand de Saussure’s theory of the sign and its further development in the works of Rosalind Krauss, who interprets collage as a metalanguage of the visual. As a result, representation appears not as a transparent mediator between image and reality, but as an autonomous structure subject to artistic and philosophical reflection. The article proposes to regard representation as a key tool for analyzing contemporary art.

**Keywords:** representation, iconic sign, mimesis, Gombrich, Krauss, Ginzburg, visual studies.

Понятие «репрезентация» происходит от латинского слова *repraesentationem*, которое образовано соединением двух смысловых частей: приставка *re* указывает, с одной стороны, на повторное воспроизводство действия, а с другой – на противоположное или обратное действие по отношению к корню слова; основа *praesentare* означает «представить, показать, продемонстрировать». Исходя из дихотомичного значения приставки, слово «репрезентация» также обладает двойным значением. С одной стороны, оно означает повторный показ чего-либо, а с другой – становится процессом, противоположным презентации, так как всегда подразумевает отсутствие самого объекта представления.

В настоящей статье понятие «репрезентация» рассматривается не в широком значении как представление или показ чего-либо в публичном пространстве, а в узком – как философская проблема, связанная с созданием образа и его отношением с реальностью. Само слово «репрезентация» изначально не имело устойчивого теоретического статуса в области искусства, а использовалось в том числе в религиозных и культовых контекстах. В философских и искусствоведческих работах это понятие начинает активно использоваться исследователями во второй половине XX века. Так, например, репрезентация становится одной из центральных проблем в трудах как зарубежных авторов, таких как Розалинда Краусс, Эрнст Гомбрих, Карло Гинзбург, так и российских искусствоведов (Екатерины Андреевой и Анатолия Рыкова), исследующих искусство XX века и постмодернизм.

Сама постановка вопроса о репрезентации как проблеме появляется в начале XX века и свидетельствует об особенностях становления современного (модернистского и постмодернистского) искусства, характеризующего, в первую очередь, радикальным отказом от классической эстетики. Классическая

теория искусств понимала отношение между художественным образом и реальностью через концепцию мимесиса, разработанной Платоном и Аристотелем, переосмысленной в ренессансной теории искусства и в итоге имевшей влияние на западноевропейское изобразительное искусство вплоть до начала XX века. Под классическим мимесисом в западноевропейском искусстве понимается способ создания идеальных образов, основанных на изучении природы и подражании ей, причем не только внешним аспектам, но и созидательным принципам, что позволяет раскрыть идеи, заключенные в ней [1, с. 14]. Мимесис, таким образом, становился способом постижения и реализации идеалов, находимых в природе. Классическая теория искусства, анализируя мимесис, ставила вопросы, что и как изображено, а также описывала и анализировала дистанцию между образом и изображаемым.

Во многом этот анализ исходил из традиционного понимания репрезентации как замещения реального объекта подобным ему образом, включающим в себе трактовку художника, тяготеющую то к идеализации, то к натурализации, то к гротеску. Так, Михаил Ямпольский пишет, что «классическая репрезентация – это особая форма представления реальности, которая основана на замещении некоего объекта его иллюзорным изображением. Отсутствие изображаемого замещается в ней иллюзией присутствия. При этом иллюзия почти никогда не достигает такой интенсивности, чтобы буквально обмануть зрителя или читателя. Иллюзия почти всегда не скрывает того, что она не обладает истинным бытием» [2, с. 5]. А Анатолий Рыков называет классическую философию «философией репрезентации» [3, с. 97].

Однако следует помнить, что изначально репрезентация и создание визуальных образов, представляющих реальность, не были связаны с художественной практикой и носили, скорее, ритуальный, мифологический, сакральный и религиозный характер. Так, итальянский историк искусства Карло Гинзбург в статье «Репрезентация: Слово, Идея, Вещь» [4] рассматривает феномен «репрезентации», опираясь на одно из прошлых его значений, которое забыто. Он цитирует фрагмент из статьи «Мир как репрезентация» [4] французского историка Роже Шартье, связывавшего репрезентацию с эффигией (от лат. *effigies* – образ, изображение) – жанром скульптурного надгробия, популярного в средневековой Европе в XIII–XV веках при похоронных ритуалах правителя. Эффигия изображала усопшего монарха в лежачем положении, как бы спящим, и воспроизводила его внешность. Связь понятия «репрезентация» с этим феноменом упоминается во «Всеобщем словаре» 1690 года, составленном французским писателем и лексикографом Антуаном Фюретьером и широко представляющем французский язык XVII века. Согласно словарю, в одном из своих значений репрезентация рассматривалась как инструмент, позволяющий увидеть отсутствующее путем его замены на «изображение» (образ). Примером этого значения в словаре как раз становятся эффигия («когда вы идете посмотреть почивших государей на их погребальном

ложе, вы видите только их репрезентацию») или носилки для погребения, покрываемые траурной тканью («репрезентацией называют также в церкви ложный деревянный гроб, покрытый траурной тканью, вокруг которого зажигают свечи во время заупокойной службы»). То есть репрезентация в XVII веке была связана с заменой чего- или кого-либо отсутствующего на его изображении.

Прообраз подобной репрезентации в средневековой европейской культуре Гинзбург находит в Античности: например, в Древней Греции существовала традиция создавать деревянные или глиняные фигурки (их называли колоссами, от греч. Kolossos – статуя), которые занимали место отсутствующих, чаще всего уже умерших, людей. Или римский закон о погребении, где одна ланувийская коллегия потребовала оставлять за собой право произвести *funus imaginarium*, «погребение образа», в том случае, если злой хозяин откажется выдавать тело раба. Все эти феномены Гинзбург именуется репрезентацией, которая, по его мнению, связана со статусом изображения, где образ играет метонимическую роль, то есть становится заместителем. При этом Гинзбург отрицает влияние магического мышления и культа на уравнивание статуса между изображенным и изображаемым, а замечает, что «интересующие нас проблемы – это, скорее, проблемы образа и роли репрезентации в создании образа» [4]. Однако, несмотря на попытку дистанцироваться от магического мышления, Гинзбург все же приходит к выводу, что репрезентация работает как религиозный знак, который связывает реальный мир с сакральным, повседневное с потусторонним. Описанные Гинзбургом различные «репрезентации» из прошлого призваны были установить контакт с другим миром (чаще всего загробным), чтобы осуществить его присутствие (презентацию) в этом мире или служить напоминанием о нем.

Об этой изначальной функции репрезентации пишет искусствовед Эрнст Гомбрих. В самом начале своей «Истории искусства» [5], в главе о первобытном искусстве, он рассуждает о том, как представления примитивных народов, будто между реальностью и изображением нет никакой разницы, влияли на создание визуальных образов. Например, для уверенности в вечном существовании фараона после смерти создавались его скульптурные двойники, портреты из твердого гранита, которые помещались в гробницу, чтобы сохранять душу в образе и через образ. Несмотря на то, что эти древние практики по созданию визуальных образов обусловлены магическим, ритуальным и мифологическим аспектами человеческого сознания, Гомбрих утверждает, что художественное творчество сопряжено с аналогичными представлениями о действенной силе образов, которые вызывают напряжение в зазоре между реальностью и ее отображением.

Более подробно механизм репрезентации Гомбрих раскрывает в своем эссе «Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form» [6], которое было написано в 1951 году. *Hobby horse* – это детская игрушка в виде палки, с

закрепленной на конце игрушечной головой лошади, или порой просто палки, которую Гомбрих помещает в центр своих размышлений о репрезентации. Искусствовед задается вопросом: «Является ли эта игрушка “изображением” лошади?» Опираясь на определение слова *image* в Оксфордском словаре («...имитация внешней формы объекта...»), Гомбрих приходит к заключению, что лошадь-скакалка не имитирует реальное животное, а, скорее, репрезентирует его. В словаре это слово означает: «...вызывать через воображение или изображение фигуру, которая является заменителем». То есть детская игрушка-скакалка является не изображением лошади, а ее репрезентацией.

Сегодня у массового зрителя распространено представление о задаче репрезентации в искусстве, а именно, что художник имитирует внешнюю форму объекта. И чем сильнее иллюзия, чем лучше художник подражает реальности, тем больше ему удастся доставить зрителю эстетического наслаждения. Этот механизм связан с получением удовольствия от процесса узнавания объекта по его форме. Зритель испытывает буквально детскую радость от встречи с иллюзией. Гомбрих называет это традиционным взглядом на репрезентацию, вследствие чего произведение искусства становилось копией изображаемого или предполагало некоторую степень абстракции, как например, скульптор абстрагируется от цвета, а живописец и график – от третьего измерения и объема.

Однако искусствовед просит нас внимательнее присмотреться к случаю с «лошадкой-скакалкой» – игрушкой, которая вроде бы не является произведением искусства, но становится важным примером, объясняющим, на его взгляд, процессы репрезентации. Палка в этой игрушке не служит ни знаком, который в языке мог бы подразумевать «лошадь», ни изображением самой лошади. Гомбрих пишет, что палка является заменителем лошади по ее функции и именно поэтому становится ее образом. То есть то, что связывает палку и лошадь, – это не их формальное сходство, а функция. Посредством того же механизма, по мнению искусствоведа, создавались образы в первобытном и древнем искусстве. Глиняный конь или слуга, погребенный в гробнице могущественного человека, занимали место живого. Идол занимал место Бога и служил его заменой в поклонении и ритуале. Он становился рукотворным Богом в том же смысле, в каком детская игрушка становится рукотворной лошадью.

Гомбрих утверждает, что репрезентация не есть изображение мира внешнего или тем более внутреннего. Игрушечная лошадь не изображает чьи-то личные внутренние идеи о лошадях, а репрезентирует их в том смысле, что условно заменяет их, становясь их субститутотом. При этом связь между образом и изображаемой вещью устанавливается не по принципу имитации внешней формы, а по схожести функций. Гомбрих приводит в пример, что мячик становится заменителем для мышки, а палец – соской для младенца. Гомбрих

делает предположение, что образ служит удовлетворению некоей биологической или психологической потребности, а сами предметы, которые эти образы создают, не имеют ничего формально общего с тем, кого или что они заменяют.

Далее Гомбрих по принципу аналогии делает следующий вывод: если даже животные реагируют на изображения не потому, что опознают имитацию и воспроизводимую вещь, а потому что образ как-то биологически значим для них, то и человек – не исключение. Тогда художник, который изображает видимый мир, работает не с нейтральным набором форм, которые он стремится имитировать, а со структурированной вселенной, чьи силы все еще формируются биологическими и психологическими потребностями, как бы активно на них ни накладывалась культура.

В финале «Размышлений...» Гомбрих рефлексировать по поводу изменения отношений между изображением и изображаемым в модернистском (современном ему) искусстве. Он пишет, что «современные» художники критически осознали процесс репрезентации и стали использовать его как открытый прием: они рассматривают творимое ими изображение как саму «репрезентацию». Образ перестал существовать сам по себе, став референтом чего-то вне себя – записью визуального опыта (то есть восприятием чего-то внешнего), а не источником субститута. И как только образ стал изображением чего-то большего, чем то, к чему он отсылает, зрителю пришлось подключаться к игре воображения, которую предлагает художник. Это тонкое наблюдение Гомбриха снова доказывает, что художники-модернисты делают попытку репрезентировать саму «природу» репрезентации, тем самым расширяя возможный опыт художественной практики.

Об этом механизме процесса репрезентации в модернистском искусстве пишет Розалинда Краусс [7], обращаясь к лингвистической теории Фердинанда де Соссюра и основанному на ней структуралистскому методу. Краусс обращается к понятию лингвистического знака, который, также как и процесс репрезентации, построен на замещении. Знак представляет собой связь между означающим и означаемым (s/S), где означающее является материальным элементом, а означаемое – нематериальной концепцией, или понятием. Эта противоположность двух частей знака подчеркивает, что знак является заместителем, подменой отсутствующего референта.

Краусс утверждает, что феномен репрезентации основывается на отсутствии, и именно это отсутствие выступает условием появления репрезентативной функции у знака. Рассматривать знак как ярлык, указывающий на конкретный реальный объект, неверно, так как ярлык лишь повторяет уже существующий материальный предмет, присваивая его имя. Однако знак, будучи скорее связанным с отсутствием, чем с присутствием, представляет собой комбинацию материального предмета и нематериального понятия, которое иногда может даже не иметь реального объекта (то есть не иметь вещи, к которой можно было бы прикрепить ярлык).

Впоследствии философ Тристан Гарсия назовет такой подход «знаковой моделью репрезентации [8] (следующей за миметической)», в которой

центральными механизмами оказываются процессы означивания, или сигнификации. По мнению Гарсии, эта модель доминировала в современности, начиная с XIX века, благодаря работам Чарльза Сандерса Пирса и Фердинанда де Соссюра. Репрезентация становится уже не «мыслью о...», а, скорее, знаком.

Розалинда Краусс пишет, что именно через обращение к этой теории стоит трактовать коллажи такого яркого представителя модернистского искусства, как Пабло Пикассо. Например, анализируя изображения скрипичных эфов на его работах, созданных в 1912-1914 годах, Краусс подмечает, что наиболее распространенный ответ искусствоведа, опирающегося на классическую модель репрезентации, состоял бы в указании на присутствие в работе образа музыкального инструмента. Однако Краусс отвечает на этот вопрос по-другому. Исследовательница отмечает различие размеров эфов и их асимметричность по отношению друг к другу и предлагает трактовать их присутствие в работе не как знак скрипки, а как знак ракурса, репрезентирующего глубину поверхности (как пишет Краусс, «...поверхность уходит вглубь...»). Таким образом, по мнению Краусс, Пикассо использует эфы, чтобы показать ракурс и пространство, создавая знак глубины там, где ее на самом деле нет. Однако, как точно заметила искусствовед Екатерина Андреева, рецензируя текст Краусс, еще в 1921 году Н. Н. Пунин писал о том, что коллаж демонстрирует плоскостность картины: «Плоскость корчится, как в агонии, ломается, вспухает, почти разрушенная инородными фактурами, наклейками и наложениями чуждых материалов» (цит. по: [9, с. 298]).

Краусс рассматривает модернистский коллаж как материал, в котором разыгрывается новая модель репрезентации. Коллаж создает знак, представляющий пространство как пустое место, где происходит репрезентация чего-то внешнего по отношению к предметной реальности. Он раскрывает процесс означивания и репрезентации через неполноту, фрагментацию или отсутствие объекта. Коллажный элемент скрывает одно поле, чтобы показать изображение другого, представляющего плоскость как образ уничтоженной поверхности. Коллажные знаки, с одной стороны, представляют предмет, а с другой – одновременно утверждают его отсутствие. Коллаж осуществляет репрезентацию самой репрезентации, тем самым достигая метаязыка визуального.

Таким образом, роль репрезентации в художественной практике модернизма и авангарда кардинально трансформируется. Если в классической традиции репрезентация выступала как способ создания художественного образа, то в XX веке она становится предметом саморефлексии и критического анализа. Художники начинают обращаться не столько к изображаемому объекту, сколько к самим условиям, механизмам и ограничениям изображения. Так, Эрнст Гомбрих определяет это как «фиксацию визуального опыта», а Розалинд Краусс – как «метаязык визуального». В центре внимания оказывается не результат, а сам процесс производства визуального образа.

Подобный сдвиг фокусирует внимание на репрезентации как на ключевом инструменте постижения художественной практики. Характерным приемом становится обнажение механизмов изображения, деструкция иллюзии, визуализация самого акта репрезентации. Таким образом, репрезентация перестает быть прозрачным посредником между реальностью и образом: она становится объектом художественного анализа и интерпретации.

Этот вывод позволяет сформулировать обоснованную исследовательскую гипотезу: обращение к проблематике репрезентации является необходимым условием для анализа сущности современного искусства. Именно через такую призму становится возможным увидеть эволюцию художественных форм от миметического изображения к саморефлексивным, аналитическим и концептуальным стратегиям. Проследивание этих трансформаций позволяет не только описать, но и объяснить глубинные изменения в способах восприятия, интерпретации и производства искусства с конца XIX века до настоящего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Чернышева М. А.* Мимесис в изобразительном искусстве: От греческой классики до французского сюрреализма. СПб.: Санкт-Петербург. Ун-т, 2014. 382 с.
2. *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
3. *Рыков А. В.* Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 373 с.
4. *Гинзбург К.* Репрезентация: Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. 1998. № 33/5. С. 5–21.
5. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Искусство-XXI век, 2013. 688 с.
6. *Gombrich E.* Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form // Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art. London, New York: Phaidon, 1978. P. 12–29.
7. *Краусс Р.* Во имя Пикассо // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
8. *Garcia T.* In Defense of Representation // Realism Materialism Art. 2015. P. 245–251.
9. *Андреева Е. Ю.* Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 584 с.

## REFERENCES

1. *Chernysheva M. A.* Mimesis v izobrazitel'nom iskusstve: Ot grecheskoj klassiki do francuzskogo syurrealizma. SPb.: Sankt-Peterburg. Un-t, 2014. 382 s.
2. *Yampol'skij M. B.* Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentacii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 616 s.
3. *Rykov A. V.* Postmodernizm kak «radikal'nyj konservatizm»: Problema hudozhestvenno-teoreticheskogo konservatizma i amerikanskaya teoriya sovremennogo iskusstva 1960–1990-h gg. SPb.: Aleteya, 2007. 373 s.
4. *Ginzburg K.* Reprezentaciya: Slovo, Ideya, Veshch' // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. No 33/5. S. 5–21.
5. *Gombrich E.* Istoriya iskusstva. M.: Iskusstvo-XXI vek, 2013. 688 s.
6. *Gombrich E.* Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form // Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art. London, New York: Phaidon, 1978. R. 12–29.
7. *Krauss R.* Vo imya Pikasso // Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. M.: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003. 317 s.
8. *Garcia T.* In Defense of Representation // Realism Materialism Art. 2015. R. 245–251.
9. *Andreeva E. Yu.* Vsyo i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2011. 584 s.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крончев И. А. – аспирант Российского института истории искусства, препод. каф. истории искусств Школы дизайна НИУ ВШЭ; iliakronchev@gmail.com

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kronchev I. A. – Postgraduate Student at the Russian Institute for the History of Arts; Lecturer, Department of Art History, HSE Art and Design School; iliakronchev@gmail.com

УДК 786

## ВОЛНЫ МАРТЕНО И ТЕРМЕНВОКС – «ОЧЕЛОВЕЧЕННЫЕ ГОЛОСА» ПЕРЕМЕННОГО ТОКА

*Ли Мэнхань*<sup>1</sup>

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

В статье анализируются технические характеристики, схожие истории создания и формирования исполнительского интереса к двум электронным музыкальным инструментам – терменвоксу и волнам Мартено. Автор приходит к выводу, что интерес композиторов к волнам Мартено был вызван ярким тембром инструмента, его динамическими характеристиками и интонационными возможностями. Наличие клавиатуры выгодно отличало этот инструмент от терменвокса, который, в свою очередь, создавал для исполнителя интонационные трудности.

**Ключевые слова:** волны Мартено, терменвокс, электронная музыка, композиторское творчество, XX век.

## ONDES MARTENOT AND THEREMIN – “HUMANIZED VOICES” OF ALTERNATING CURRENT

*Li Menghan*<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

The article is based on a comparative analysis of the history of creation, technical characteristics and formation of interest from performers of two electronic instruments – theremin and Martenot waves. Similar history of the emergence of these instruments, entrenched in performing practice, allows us to compare their characteristics and modifications and trace their penetration into performing practice. The final conclusion from the article is that the interest in the instrument of Martenot waves from composers was due, on the one hand, to the development in the context of new technologies of electronic instruments, as well as to the bright timbre, dynamic and intonation nuances laid down in it by its inventor. The presence of a keyboard made this instrument a part of traditional performing practice and this favorably distinguished it from its contemporary – theremin.

**Keywords:** Martenot waves, theremin, electronic music, 20th century composers.

В фокусе данного исследования – электронные музыкальные инструменты – волны Мартено и терменвокс, которые прошли сквозь XX век и шагнули в XXI век. Волны Мартено вдохновляли своим экспрессивным тембром немало выдающихся композиторов, к примеру, А. Онеггера, А. Дютийе, О. Мессяна, Т. Мюроя. Инструмент вошел в обиход известной британской рок-группы *Radiohead*, став лейттембром инструментальной части. «Электрические Волны Мартено» (*Ondes Martenot*), а именно такое первоначальное название инструменту дал его создатель, получили наибольшее распространение во Франции.

Для терменвокса специально писали композиторы И. Шиллингер, А. Пащенко, А. Фулейхан. Существует также множество аранжировок классики для инструмента. На сегодняшний день эти инструменты приобрели широкую известность в различных областях академической, кино-, а также популярной музыки. Волны Мартено представлены в академической образовательной среде. Так, в Парижской консерватории и по сей день существует класс обучения игре на этом инструменте.

История терменвокса ведет свое начало от периода окончания Первой мировой войны, когда молодой французский радист Морис Мартено (*Maurice Martenot*, 1898–1980) открыл для себя удивительные возможности музыкальных экспериментов, вдохновившись специфическими звуками военной радиостанции. Одаренный музыкант, с юных лет он учился игре на виолончели и фортепиано в Парижской консерватории. Специально интересуясь вопросами образования, он исследовал релаксацию, а также физическое и психологическое состояние человека, создавал педагогические теории, которые в конечном итоге кристаллизовались в известный метод Мартено, применяемый для обучения музыке.

Во время Первой мировой войны, освоив азбуку Морзе, Мартено стал радистом. Его внимание привлек чистый выразительный звук ламп оборудования, частотой колебаний которых было возможно управлять. Пронзительный «поющий» звук – не что иное, как «радиосвист» настройки радиоволн. После войны Мартено посвятил себя поиску ответа на вопрос о возможности использования и контроля звуков радиосигналов для создания музыки. Идея применения «музыкального» электричества захватила Мартено в 1919 году, когда он вернулся со службы. Он провел почти десятилетие, экспериментируя с электронными схемами, пытаясь найти способ превратить хаотичные звуки радиоволн в управляемые; стремился к созданию электронного инструмента, на котором можно было бы играть с той же выразительностью и нюансами, что и на традиционном акустическом инструменте. В период освоения потенциала радиоволн Мартено в армии появились триодные лампы и стали использоваться их колебания, которые пленили радиста своими звуками, словно исходящими из другого мира. Они варьировались от очень низких до крайне высоких и отличались невероятной чистотой.

С 1917 по 1918 год развитие радиотехники в армии шло быстрыми темпами, и Морис Мартено оказался в авангарде этого процесса. Его исследования заняли около девяти лет, и в 1928 году на парижской выставке впервые показали новый музыкальный инструмент. Мартено сам играл на инструменте, исполняя «Симфоническую поэму» («Poème Symphonique») композитора Димитриса Левидиса, созданную специально для презентации нового инструмента. Публика была поражена новым ярким и оригинальным тембром. Это был инструмент, который мог производить звуки, не похожие ни на что, воспроизводить выразительные тембры, подобные скрипке или голосу. Мартено стремился к увеличению возможного функционала инструмента, чтобы можно было создавать деликатнейшие по интонационно-тембровым градациям звучания. Первая модель, датированная 1919 годом, состояла из «маленькой коробочки и антенны». Техника игры, применявшаяся на инструменте, называлась дистанционной (фр. – jeu à distance), осуществлялась посредством жеста: звук регулировался движениями руки исполнителя в воздухе. Самая ранняя модель инструмента относится к концу 1910-х – началу 1920-х годов. В ней осцилляторы создавали электромагнитное поле вокруг двух антенн, одна из которых служила для достижения высоты тона, а другая – для регуляции уровня громкости, аналогично терменвоксу. Звуки также формировались в воздухе, без прикосновения к инструменту.

Ранее у другого молодого виолончелиста и бывшего радиоинженера Льва Сергеевича Термена, служившего в 1917 году на радиостанции «Запасного электротехнического батальона» (переименованного со временем в «Красный электротехнический...»), возникла схожая идея. Б. Галеев пишет, что тогда «Термену помогла работа на радиостанции и “музыкальная” смекалка» [1, с. 25]. «Газ помещался в полость между пластинами конденсатора, ...от повышения температуры ...расширялся и менялась емкость конденсатора. Увеличив чувствительность прибора за счет любимого им “катодного реле” (преобразователя частоты), изобретатель подключил на выход прибора не обычный стрелочный индикатор, а наушник. И прибор зазвучал, меняя частоту от состояния газа. Термен заметил, что емкость зависит от приближения руки» [1, с. 25].

Сама идея применения электричества для создания музыки была не нова: когда еще не было как таковой электроники, предлагалось применять в музыкальном качестве «поющую электрическую дугу». Не менее известным стал инструмент Тадеуша Кэхилла (1987), включавший в себя ряд электромашинных генераторов, каждый из которых служил возбуждению своей частоты. При этом общий вес этого «инструмента» (теллармониума) достигал 200 тонн и занимал площадь отдельного здания.

Концепция радиопередатчика-инструмента также родилась из наблюдения за использованием радиооборудования для измерения плотности газов. «Движения рук интерпретировались как колебания плотности, но на этот раз представляли собой изменения высоты тона» [2, с. 25]. В 1927 году Термен

переехал в Нью-Йорк, после чего начал путешествовать по всему миру со своим изобретением. Морис Мартено увидел впервые терменвокс в Парижской опере 8 декабря 1927 года, за год до того, как он сам смог там же представить свой инструмент» [3, с. 38].

В 1927 году Термен представил в концертной практике во Франкфурте, Берлине, Париже, Лондоне новый инструмент – эфирфон, или терменвокс. Презентация терменвокса в Парижской опере вызвала бурную реакцию. Приведем слова оказавшегося в тот момент в Париже советского писателя Ефима Зозули: «То, что я слышал в Гранд-Опера, – незабываемо. Бывали моменты, когда весь огромный зал со всеми своими ярусами стихийно испускал возгласы изумления и восторга, и в общем гуле я слышал и свой голос, который так же стихийно вырывался из моей груди... Я слушал Термена как раз накануне отъезда из Парижа, и почти всю дорогу, нанизываясь на стук вагонных колес, звучали в моих ушах отдельные напевы извлеченной человеком из воздуха величественной симфонии мира» [4, с. 40]. Газета «Нью-Йорк таймс» писала: «Лучшие музыканты Америки, слушая терменвокс, этот изумительный инструмент, единодушно пришли к выводу, что изобретение Термена представляет собою величайшее достижение» [4, с. 42]. Критика инструмента, напротив, указывала на несоответствие его западной концертной музыкальной традиции, на наличие как исполнительских, так и интонационных недостатков. «Настроив свой инструмент способом, который для непрофессионала сопоставим только с проверкой нагрева котла обнаженной рукой, он исполнил для начала “Аве Марию” Шуберта» [4, с. 42]. Как следует из комментария, инструмент был не прост в обращении. Спустя много лет, в 1989 году, Термен в своем интервью Оливии Сэттис сказал: «Когда я сделал терменвокс, его возможности превосходили возможности всех существовавших инструментов, так что я был убежден, что композиторы должны создавать новую музыку для этого нового тембра и что вдобавок к традиционной исполнительской технике они должны осваивать новые» [4].

Основой терменвокса стала электрическая схема, базовая для многих электронных инструментов: тратониума, экводина, модулина, первых ритм-машин, и она же легла в основу волн Мартено. Роберт Муг назвал терменвокс «краеугольным камнем современной музыкальной технологии» [4]. Первоначально Муг занимался сборкой терменвоксов, а в 1954 году разработал собственную версию, названную *Etherwave*, которая стала наиболее популярной модификацией терменвокса. Терменвоксы Муга активно использовались и были популярны в течение нескольких лет. Это был лишь вопрос времени, когда звучание этого электронного инструмента привлечет внимание нового поколения музыкантов. Отчасти благодаря Роберту Мугу терменвокс стал основным элементом саундтреков к фильмам ужасов и научной фантастике.

Репертуар для терменвокса состоял из многочисленных адаптаций классики, однако первым концертным произведением для инструмента стала специально

созданная «Симфоническая мистерия» Андрея Пащенко (1923). Композитор Иосиф Шиллингер специально для инструмента создал «Первую аэрофоническую сюиту» (1929), исполненную Кливлендским симфоническим оркестром под управлением Николая Соколова и при участии Льва Термена в качестве солиста. Позже появились еще две композиции Шиллингера, однако для терменвокса и фортепиано: «Мелодия» (1929) и «Момент электрический и патетический» (1932). В 1944 году композитор Анис Фулейхан создал наиболее известное сочинение «Пастораль» для симфонического оркестра и терменвокса, прозвучавшее в исполнении Нью-Йоркского филармонического оркестра под руководством Леопольда Стоковского (солисткой на терменвоксе была известная исполнительница Клара Рокмор). Не менее яркой сбыла и «жизнь» терменвокса в кинематографе: инструмент использовался при создании саундтрека для «Завороженного» Альфреда Хичкока (1945), «Потерянного выходного» Билли Уайлдера (1945), «Дня, когда Земля остановилась» Роберта Уайза (1951), «Хороший, плохой, злой» Серджио Леоне (1966) и множества других фильмов [4].

Судьба волн Мартено была отчасти схожа с историей терменвокса. Однако изначально эти инструменты можно было представить как конкурирующие друг с другом. С первых шагов в создании модели инструмента Морис Мартено, ощутивший присущую терменвоксу нестабильность жестового контроля звука, решил усовершенствовать инструмент еще до его первого представления публике. 3 мая 1928 года вторая модель была готова. Но впоследствии по причине доработки первоначального, так и не показанного публично, инструмента она стала известной как первая модель. Кнопочный механизм присутствовал уже в инструменте, представленном в Парижской опере» [3, р. 38]. Лаурендю в своей книге приводит заголовки газет, свидетельствующие об успехе концерта. Французская газета «Le Figaro», например, напечатала, что «этот инструмент является более совершенным, в сравнении с терменвоксом», что также упоминает в своей книге Лаурендю (цит. по: [3, с. 38]).

Волны Мартено своим потусторонним тембром вызывали удивление, словно голосом этого инструмента заговорили из мира духов. После успешного публичного представления в Париже Мартено совершил поездку по многим частям света, демонстрируя «волны» в Америке и Японии в 1931 году. Известный исполнитель на волнах Мартено Томас Блох иронизирует, что Мартено «был бы обвинен в колдовстве и сожжен заживо на городской площади», если бы инструмент был изобретен в средние века» (цит. по: [3, р. 142]).

Во многих странах побывал М. Мартено в начале 1930-х годов. Французский музыкант посетил Мадрид и Барселону весной 1932 года, дав несколько выступлений в обоих городах. Дал концерт весной в Ла-Корунье и в Валенсии, Аликанте и Виго осенью того же года. 5 апреля 1932 года в кинотеатре «Риальто» в Аликанте состоялась презентация – частное

прослушивание, на которое он пригласил музыкальных критиков, журналистов, композиторов и музыкантов [5, р. 140]. Испанские газеты писали о предстоящих событиях, стремясь максимально подогреть возможные ожидания, следуя многолетней традиции рекламирования концертов Термена с его инструментом, делая особый акцент на важности эфира и производстве музыки исключительно посредством движения рук в пространстве. «Мартено продемонстрировал в Парижской опере, что музыку можно извлекать из воздуха без инструментов. Мартено – человек, который исполняет музыкальные произведения одним лишь движением рук в космосе, – скоро появится в Мадриде с двумя уникальными концертами [5, р. 139]. Никому не следует упустить возможность услышать музыку звуковых волн» [5, р. 140]. «Нет... это не радио. Инструмент, созданный Мартено, является не “воспроизводителем, а производителем”, создателем звуков, таким образом, что даже незаменимые элементы музыкального звукоизвлечения (струны, смычки, мундштуки, трости...) исчезают, оставляя только саму вибрацию, только вибрацию, то, что мы могли бы назвать конечным звуком и источником» [5, р. 141].

Из музыкальных качеств изобретения Мартено привлекали чистота звука и универсальность его тембра.

Понимая, что успех распространения музыкального инструмента напрямую связан с интересом, который он вызывает у композиторов-современников, Мартено стремился поощрять сочинение новых произведений для него, однако изначально он опирался на классические обработки. Представление своего «детища» Мартено обычно начинал с исполнения хорала Баха «I Greet Thee, Who My Sure Redeemer Art». Как утверждает Лаурендю в своей монографии, инструмент, не рассчитанный на специфику переменного тока (АС), периодически отказывался работать во время репетиции. Буквально за несколько минут до начала концерта электрику удалось переключить его на постоянный ток, и инструмент заработал исправно» [3, р. 42]. Инструмент состоял из двух деревянных коробок: большой и маленькой. К концу металлической проволоки было прикреплено специальное кольцо, связанное с большой коробкой. Исполнитель стоял на некотором расстоянии от основного инструмента. Пронизывая палец в кольцо, он подтягивал его в свою сторону для того, чтобы получить более высокий звук. Другая лента протягивалась через изображение клавиатуры, и в тот момент, когда исполнитель подтягивал при помощи кольца проволоку, цветной элемент на второй натянутой проволоке перемещался по клавиатуре, указывая на определенную высоту звука. Кнопка интенсивности находилась в небольшой коробке сбоку от исполнителя и была чувствительной к давлению, увеличивая громкость. Генерация звука в волнах Мартено основывалась на вакуумных лампах и гетеродинировании – преобразовании частоты сигнала в пару различных сигналов с разными частотами. В конструкции Мартено изначально использовал аудионы – электронные усилительные вакуумные трубки, изобретенные Ли де Форестом

и запатентованные в 1906 году «для создания двух сверхзвуковых радиосигналов, передаваемых на частотах, очень близких, но не идентичных в Гц, создавая результирующую частоту биений в пределах слышимого диапазона» [6, р. 1]. Волны Мартено позволяют управлять этими частотами в слышимом диапазоне, в первую очередь, с помощью клавиатуры с шестью октавами. Клавиатура появилась в конструкции волн Мартено в 1930-х годах, тем самым облегчив многие (однако далеко не все) проблемы настройки ранних электронных музыкальных инструментов, основанных только на гетеродинировании радиоволн.

Третья, четвертая и пятая модели мало чем отличались друг от друга. В этих вариантах инструмент приобрел очертания деревянного клавишного инструмента, чему способствовало появление прямоугольной коробки на ножках с изображением семиоктавной клавиатуры, проходящей по ней. Ящик мог быть размещен как перед основным инструментом, так и вдали от него. Фильтруя и выпрямляя форму волны, можно было выбирать или комбинировать различные формы волн для изменения тембра. В четвертой модели клавиатура могла перемещаться, что создавало изменение высоты тона до одного полутона, создавая вибрато и технически предоставляя возможность для образования полутонов. Были как пятиоктавные, так и семиоктавные модели. Пятая модель была представлена в 1937 году, а шестая модель появилась в 1950-х годах.

Седьмая модель возникла в начале 1970-х. В ней был введен специальный рычаг для сдвига высоты тона на одну октаву, эффективно расширявший диапазон высоты тона до семи октав. Альтернативный механизм управления высотой тона – провод – можно было перемещать слева направо за кольцо, создавая размашистые глиссандо через потенциометр. На этой модели можно было выбирать или комбинировать различные формы волн для изменения тембра.

В 1980–1990-е появились и более поздние модели. Одна из них была создана Жаном-Луи Мартено. В ней генерация звука была уже цифровой, осуществляясь через звуковую карту *Hewlett-Packard*. В конце 1990-х появился инструмент «Волна» (фр. – *Ondéa*), бывший почти что копией седьмой модели. А в 1995 году инженер Амбро Олива разработал «волну-ондею», аналогичную волнам Мартено. Эта версия, созданная под руководством Жанны Лорио и Клода-Самюэля Левйна, привела к возрождению инструмента, который сегодня активно используют современные исполнители.

Музыкальные волны Дирштейна – инструмент, возникший в начале 2010-х. Помимо функций, существовавших в оригинальном инструменте волн Мартено, в нем появились усовершенствования современных электронных инструментов, такие как «гнездо» для стандартных музыкальных усилителей (гитара или фортепиано), выход CV (для того, чтобы инструмент можно было использовать в качестве контроллера). В новом названии инструмент утратил имя Мартено. Дирштейн создал еще одну версию, включающую механизм

цифровой реверберации. Первая подобная модель была выпущена в 2011 году. Сейчас ее используют многие исполнители на волнах Мартено, а именно: Такаши Харада, Томас Блох и Кристин Отт.

Еще одна новая версия волны-ондеи конца 2010-х также имела аналогичный ряд функций современных электронных инструментов, наряду со встроенным диффузором реверберации. В конце 2010-х годов появился также ондомо (фр. – Ondomo) – четырехоктавный электронный клавишный инструмент, который включал в себя полные тембровые опции оригинальных моделей Мартено, наряду со специальными кнопками транспозиции и выбором диффузора [7, р. 167].

Как было сказано выше, М. Мартено было создано семь моделей инструмента, каждая из которых приносила определенный набор постепенных усовершенствований. Основная последняя транзисторная модель 1975 года до сих пор служит инструментом, на котором играют студенты во Франции и Канаде. Производство радиостанций прекратилось в 1988 году в связи с уходом на пенсию Марселя Маньера, помощника Мориса Мартено. Вскоре после этого Жан Луи Мартено, один из его сыновей, начал создавать цифровой инструмент. Изначально волны Мартено представляли собой, как и терменвокс, монофонический мелодический инструмент с электронным осциллятором, обладающий уникальным и ярким тембровым звучанием. Он состоял из клавиатуры, позволяющей модулировать высоту звука и применять эффекты вибрато, ленты, называемой «нитью», расположенной параллельно клавиатуре, что позволяло выполнять выразительные глиссандо, специальной коробки, содержащей различные тембры для фильтрации и изменения звука, предлагающей множество разнообразных звуковых комбинаций, а также клапана экспрессии, позволяющего регулировать громкость звука. Волны Мартено – это электронно-духовой инструмент, включающий в себя диффузоры, мощный основной динамик, резонансный динамик, установленный за пружинами для создания искусственной реверберации, а также гонговый динамик для создания металлических звуков. Эти диффузоры оснащены металлическими струнами, натянутыми на леску и прикрепленными к катушке динамика.

Мартено создал несколько уникальных динамиков, называемых диффузорами, каждый из которых был разработан для придания звукам разного тембра и артикуляции:

- D1 (Principal): Традиционный громкоговоритель для чистого, прямого звука;

- D2 (Résonance): Динамик с пружинами, прикрепленными к его задней части, создающий металлический, реверберирующий звук;

- D3 (Métallique): Маленький, похожий на гонг динамик, который производит резкий, металлический тон.

- D4 (Palme): Возможно, самый необычный динамик – резонирующая камера с 12-ю настройками [7, р. 170].

В первых моделях инструмента левая рука управляла кнопкой громкости. Несмотря на то, что это устройство было заимствовано от идеи передатчиков кода Морзе, возникла необходимость усиления тактильности для возможности постепенного увеличения и уменьшения громкости. Для создания этого механизма Мартено применил сосуд с ртутью, наподобие ртутного градусника, используя небольшой кусок матового стекла, а также специальный свинцовый карандаш. Несколько линий карандашом были нарисованы на стекле, и он был прикреплен к нижней стороне кнопки, над чашкой ртути. Нажатие кнопки увеличивало проводимость между свинцом и ртутью, постепенно усиливая электронный сигнал. Кнопка создавала значительные проблемы для исполнителя. В большинстве акустических инструментов давление рук исполнителя определяет уровень громкости, будь то прямой контакт с вибрирующим материалом (например, с мембранами барабанов или струнами для пиццикато) или опосредованный каким-либо объектом (например, клавиши или смычок).

В волнах Мартено диапазон давления между тишиной и максимально громким звуком переводился в шкалу жестов. Основным динамическим средством игры на фортепиано является сила давления на клавиши; волны Мартено также используют специальную кнопку, которая нажимается только на непродолжительное время. Таким образом, диапазон между тишиной и максимально громким звуком составляет не более сантиметра движения, а вся динамика, будь то пиано меццо-форте или же фортиссимо, находится в этой очень узкой градации. Выразительный жест управления громкостью чрезвычайно мал. Помимо регуляции громкости, кнопка, формируя звук, также отвечает за его атаку и затухание. Для исполнителя это означает, что любые отметки в партитуре, связанные с динамикой, акцентами, будь то стаккато или портаменто и легато, выполняются с помощью той же самой кнопки. Это подчеркивает, что волны Мартено обеспечивали тактильную и слуховую обратную связь для своих исполнителей в отношении громкости. Волны Мартено обладали интенсивным звуком. В своей статье, опубликованной в бюллетене «*Rivista musicale Italiana*» (1939) Б. Дизертони [8] описывает использование волн Мартено в музыкальных мероприятиях на открытом воздухе, в том числе на Всемирной выставке в Париже в 1937 году в концерте под названием «Истинная тайна Страстей Христовых» на переднем дворе Собора Парижской Богоматери. Автор отмечает динамическую мощь и широкий диапазон звука, распространяющегося на большие расстояния.

Выступление ансамбля волн Мартено на Парижской выставке в 1937 году стало знаковым событием. Были исполнены различные сочинения, главным образом – транскрипции классической музыки, а одним из самых ярких моментов стало исполнение Мессиановского «Праздника прекрасных вод» («*Fête des belles eaux*»), заказанного композитору для водного шоу и фейерверка.

Для Мартено изначально конструктивные особенности антенны представлялись несовершенными. Исполнитель создавал звуки посредством непрерывного сигнала инструмента без прикосновения. Из-за отсутствия сенсорного управления инструмент функционировал только через петлю обратной связи слуха исполнителя. Единственным сигналом о соответствии высоты тона, который воспроизводится, служит звук, посылаемый аудитории в режиме реального времени. Таким образом, исполнителю необходимо запоминать и фиксировать определенные положения рук в воздухе и корректировать игру в реальном времени, используя в качестве основания игры свой музыкальный слух. Чтобы свести к минимуму любые нежелательные звуки (глиссандирование между нотами или же возможные неточные тоны), терменвоксисты практикуют определенную аппликацию, запоминая жесты рук и кистей в воздухе по отношению к антенне.

В волнах Мартено применялся пульт управления на расстоянии, а также существовала кнопка громкости, располагавшаяся на корпусе сбоку от проигрывателя. Вместо использования движений в рамках электромагнитного поля, которое бы обеспечивало тактильную и одновременно видимую обратную связь, Мартено изобрел систему шкивов, состоящую из провода с кольцом на конце. Исполнитель надевал кольцо на указательный палец и двигал его к пульта управления через него, таким образом изменяя высоту звука линейным жестом. Так возникала тактильная обратная связь. Другой провод с небольшим грузом, прикрепленным к нему, проходил через пульт управления, на котором была изображена клавиатура. Когда исполнитель тянул за кольцо, провод над контуром клавиатуры двигался синхронно, и положение указывало на воспроизводимый тон, демонстрируя видимую обратную связь. Сам провод проходил через основание пульта управления, на котором он взаимодействовал с рядом металлических винтов, создавая переменный конденсатор, регистрировавший желаемую высоту звука. Позднее, в 1938 году, была представлена микроновая версия инструмента. Звуковые возможности инструмента были расширены за счет добавления тембрального управления и новых подвижных динамиков. Производство инструмента прекратилось в 1988 году, но несколько консерваторий во Франции продолжали его использовать.

Клавиатура волн Мартено сначала служила средством визуализации звука и его контроля, а затем стала полностью функциональной. Наличие клавиатуры, несомненно, выделяет волны Мартено среди прочих электронно-музыкальных инструментов, помещая его в исторический континуум, наряду с традиционными западными клавишными инструментами. Знакомый внешний вид существенно отличается от экстравагантности терменвокса.

Чтобы понять принцип действия волн Мартено, обратимся к частоте как акустическому явлению. Частота струны инструмента, соответствующей ноте «ля», составляет 440 Гц – 440 колебаний в секунду. В зависимости от скорости колебаний звук будет низким или высоким. Радиоприемник, послуживший

исходной моделью для Мартено, использовал только очень высокую частоту – ультразвук (80 тыс. Гц), который является неслышимым для человеческого уха. С целью получить слышимый звук, Морис Мартено применил принцип гетеродина – частоту сигнала, которая создается путем объединения или микширования двух других частот. Принцип заключался в одновременной передаче двух частот для генерации третьей. Высота тона была получена путем их математического вычитания. Таким образом, чтобы получить «ля» камертона, мы можем одновременно транслировать две неслышимые частоты 80 тыс. и 80 тыс. 440 Гц, а разница будет составлять 440 Гц. При этом первая излучаемая частота фиксированна и всегда одинакова, а вторая – переменная, изменяемая исполнителем при нажатии клавиш на клавиатуре или перемещении ленты.

В связи с тем, что волны Мартено – инструмент одноголосный, он был создан для игры правой рукой (за исключением некоторых произведений, виртуозность которых требует использования обеих рук). Ондист, или волнист, а именно так называется исполнитель на волнах Мартено, управляет остальными параметрами игры (интенсивностью, звуками и т. д.) левой рукой, используя элементы управления, размещенные в небольшом ящике. Клавиатура состоит из шести видимых октав, но в реальности позволяет использовать почти девять октав с помощью переключателя и специальных кнопок транспонирования. Этот переключатель подвижен в поперечном направлении и перемещается примерно на полтона, при этом осуществляет микротоновое глиссандо, скользя по всем микроинтервалам. Таким образом, правая рука во время игры позволяет на клавиатуре добиться вибрато, аналогичного вибрато на струнных инструментах. Левая рука волниста направлена на клавишу интенсивности, которая действует подобно регулятору громкости радио, позволяя переходить от уровня звука, который почти не слышим, к мощной звуковой интенсивности, создавая утонченные нюансы, фразировки и атаки. В соответствии с синхронизацией волнист должен нажимать клавиши на клавиатуре, регулируя нюансы клавишей интенсивности, которая аналогична действиям смычка. Рядом с кнопкой интенсивности расположены семь переключателей, для выбора волновых форм и их микширования, что позволяет создавать многочисленные тембровые комбинации. Начиная с последней модели 1975 года, прежние буквенные обозначения заменили на цифровые: O для Ondes (синусоида), C для Creux (обрезанный треугольный сигнал), g для petit gambé (квадратный сигнал, интенсивность которого регулируется с помощью ползунка), G для Gambé (квадратный сигнал), N для Nasillard (импульсный сигнал), 8 для Octavian (усиление первой гармоникой, интенсивность которого регулируется с помощью ползунка) и T для Tutti (смесь всех тембров) [9].

Музыканты использовали клавиши на левом контроллере, чтобы выбрать, какой динамик будет играть. В сочетании с элементами управления фильтрами четыре типа громкоговорителей давали музыканту и композитору

необычайный диапазон ярких тембровых эффектов. Возможность приглушить звук волн Мартено, просто отпустив клавишу громкости, позволяла исполнителю приглушать звуки глissандо, создаваемые перемещением ленты от ноты к ноте, таким образом устраняя одну из основных проблем игры, присутствующую на терменвоксе. В сравнении с терменвоксом, на котором не было физического контакта и эффект достигался движением руки относительно антенны, в музыкальных волнах Мартено всегда был физический контакт (хотя и легкий) между исполнителем и инструментом. Эта форма контакта со временем менялась (с момента создания семи вариантов волн Мартено, каждый из которых всегда имел новшества по сравнению с предыдущим).

Регулятор громкости позволял использовать глissандо, когда это желательно, или же вручную формировать огибающую звука. Кроме того, поскольку версия инструмента с кольцевым управлением могла играть двенадцать нот хроматической гаммы и все, что между ними, было возможно использовать инструмент для исполнения микротоновой музыки. Один из способов сделать это заключался в возможности замены изображения обычной фортепианной клавиатуры на другую, смоделированную для показа четвертей тона или любого другого деления по желанию композитора.

После впечатляющего дебюта презентации инструмента в 1928 году дирижер Леопольд Стоковский (1882–1977) привез волны Мартено в Соединенные Штаты для исполнения произведения Левидиса с Филадельфийским оркестром. Это привело к появлению множества композиций для инструмента, что способствовало формированию репертуара открытого исполнительского класса под руководством Мартено в Париже. Инструмент стал часто использоваться как ансамблевый: например, в Сюите для волн Мартено и фортепиано Мийо (1933) или в «Лалите» Жака Шарпантье (р. 1933) для волн Мартено и ударных. Другие композиторы экспериментировали с ансамблями волн Мартено (произведения для 2, 4, 5, 6, 8 и 12 инструментов: *Danse Incantatoire* для двух волн Мартено (1936) Андре Жоливе (1905–1974); *Fête des Belles Eaux* для секстета волн Мартено (1937) Мессиаана).

Кроме того, появившиеся два переключателя также позволяют на волнах Мартено получить розовый шум переменной интенсивности<sup>1</sup>, сравнимый с дыханием и фильтром гармоник, создавая легкий приглушенный эффект.

Кнопка интенсивности, которая была описана выше, в более ранних конструкциях располагалась в отдельном корпусе слева. В дальнейшем она

---

<sup>1</sup> Розовый шум переменной интенсивности – тип шума, в котором уровень мощности уменьшается с увеличением частоты, при этом снижение интенсивности может быть не постоянным, а меняться в зависимости от применения или цели использования. Его характерная особенность – снижение спектральной плотности на 3 децибела на каждую октаву, что делает его более комфортным для слуха по сравнению с белым шумом.

была вмонтирована в левую сторону корпуса. Исполнителю стали доступны различные тембровые варианты. Каждый инструмент снабжен переключателем, расположенным слева от кнопки, так что позволяет манипулировать пальцами, не отвечающими за нажатие кнопки. Кроме того, благодаря применению проволочной технологии, добавление шести штифтов дополнительно к прежнему механизму позволяло быстро транспонировать высоту звука от одного тона до целой октавы. Мартено разработал особую технологию, в которой применялся специальный кожаный мешочек с порошком, помещенный под кнопку. Он был аналогичен механизму, используемому в педалях швейных машин того же времени. Сверху и снизу кожаного мешочка располагались электроды. Порошок был смесью проводящего электросигнал графита и непроводящей слюды, так что при нажатии кнопки молекулы графита создавали усиленный сигнал от электрода к электроду.

Следует также привести краткие факты из истории производства инструмента. В мастерской на улице Сен-Пьер в городе Нейи-сюр-Сен, где было организовано производство, было создано всего около 370 волн Мартено, а также еще несколько особых инструментов: камерный инструмент волны Мартено, инструмент, который также служил радиоприемником и проигрывателем пластинок, а также микротоновая уникальная модель, способная воспроизводить лады индийских раг, специально разработанная в 1932 году для индийского поэта и музыканта Рабиндраната Тагора. Патент на этот инструмент был выдан Мартено и музыковеду Алену Даниэлу в 1938 году [7, р. 42]. Инструмент имел 5-октавный диапазон и мог воспроизводить микротональные интервалы с  $1/12$  тонами. История создания этой модификации инструмента началась с того, что в 1938 году Ален Даниэлу познакомился с индийской музыкой в кружке Рабиндраната Тагора [9]. И уже в том же самом году для Тагора был создан инструмент, способный воспроизводить 144 градации звука, разделяющего октаву и, следовательно, соответствовать интервалам индийской музыки. Сейчас этот инструмент можно увидеть в Музее музыки в Париже.

Производство волн Мартено на время было приостановлено в 1988 году в связи с уходом на пенсию мастера Марселя Маньера, помощника Мартено с 1951 года. Вскоре после этого один из его сыновей, Жан-Луи Мартено, взялся за создание цифрового инструмента, которое не получило дальнейшего развития. На сегодняшний день достаточно широкий репертуар волн Мартено включает в себя более тысячи произведений в различных жанрах и стилях: это современная академическая музыка, популярные песни, киномузыка, рок, ка, музыка для рекламы. Из наиболее известных композиторов можно назвать Сильвано Буссотти, Жака Кантелуба, Жака Шайе, Жака Шарпантье, Мариуса Констана, Анри Дютийё, Нгуена Тьен Дао, Жака Ибера, Мориса Жарра, Андре Жоливе, Шарля Кёхлена, Марселя Ландовски, Дариус Мийо, Николая Обухова, Бернара Пармеджани, Франсуа Раубера (автора многих песен Жака Бреля),

Мориса Равеля (позволившего сделать несколько аранжировок таких произведений, как: «Моя Матушка-гусыня» (Ma Mère l'Oye), струнный квартет, фортепианная сонатина), Анри Соге, Джачинто Шелси, Ёсихиса Тайра, Анри Томази, Эдгара Варез, Пьера Веллонеса.

Волны Мартено используются в популярной и киномузыке, в том числе в творчестве композитора Эннио Морриконе (в таких его сочинениях, как «Il deserto dei Tartari» (1976) и «Mission» (1986)). В рок-музыке одним из исполнителей на инструменте является Джонн Гринвуд, гитарист и клавишник *Radiohead*. Гринвуда увлек этот инструмент после того, как он услышал его в «Турангалиле» Мессиаана. С тех пор он использовал его в нескольких треках *Radiohead*, включая “How to Disappear Completely” (2000), “Where I End and You Begin” (2003), “Nude” (2007) и “Burn the Witch” (2016). Гринвуд также создавал произведения специально для волн Мартено и оркестра (в частности, такие как «Smear» (2004) и «48 Responses to Polymorpha» (2011)).

В настоящее время два музея работают над проектами по сохранению волн Мартено: это *Cantos Music Foundation* в Калгари, Музей музыки в Париже (*Musée de la Musique*). Первый занимается сохранением исторически важных музыкальных инструментов, как акустических, так и электронных.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что интерес к инструменту волны Мартено со стороны композиторов был обусловлен, с одной стороны, развитием в контексте новых технологий электронного инструментария, с другой – ярким тембром, динамическими и интонационными нюансами, заложенными в него изобретателем. Не менее важным фактором было наличие клавиатуры, которое делало этот инструмент частью традиционной исполнительской практики и этим выгодно отличало от его современника – терменвокса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Б. Советский Фауст (Лев Термен – пионер электронного искусства) // «Панорама». Библиотека журнала «Казань». Казань: АН Респ. Татарстан, 1994. № 9–12. 25 с.
2. *Glinsky A.* Theremin: Ether Music and Espionage. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 484 p.
3. *Laurendeau J.* Maurice Martenot, Luthier de l'électronique, 1st edn. Montreal: Louise Courteau ed., 1990. 312 p.
4. *Кожевников Г.* Неприкасаемый авторитет: 100 лет терменвоксу [Электронный ресурс]. URL: <https://i-m-i.ru/post/thereminvox> (дата обращения: 20.05.2025).
5. *Vicente J.* Gil Noe Musica o magia? la presentaciyn de las ondas musicales de maurice martenot en espaca music or magic? the presentation of Maurice Martenot musical waves in spain // *Anuario musical*. 2015. N.º 70 (enero-diciembre). P. 131–142.
6. *Friz A.* Radio as instrument // *Wi: Journal of Mobile Media*. 2009. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://nicelittlestatic.com/about/radio-as-instrument/> (дата обращения: 20.05.2025).

7. Schampaert D. *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. PhD thesis. University of Leeds. 2018. 456 p.
8. Rivista musicale italiana (Turin; Milan, 1894–1932, 1936–1943, 1946–1955) [Электронный ресурс]. URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RMI> (дата обращения: 20.05.2025).
9. Les ondes Martenot [Электронный ресурс]. URL: <https://welikemusic.net/culture-son/les-ondes-martenot/> (дата обращения: 20.05.2025).

#### REFERENCES

1. Galeev B. Sovetskij Faust (Lev Termen – pioner elektronного iskusstva) // «Panorama». Biblioteka zhurnala «Kazan'». Kazan': AN Resp. Tatarstan, 1994. № 9–12. 25 s.
2. Glinsky A. *Theremin: Ether Music and Espionage*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 484 p.
3. Laurendeau J. *Maurice Martenot, Luthier de l'électronique*, 1st edn. Montreal: Louise Courteau ed., 1990. 312 p.
4. Kozhevnikov G. Neprikasaemyj avtoritet: 100 let termenvoksu [Elektronnyj resurs]. URL: <https://i-m-i.ru/post/thereminvox> (data obrashcheniya: 20.05.2025).
5. Vicente J. Gil Noe Musica o magia? la presentaciun de las ondas musicales de maurice martenot en espasa music or magic? the presentation of Maurice Martenot musical waves in spain // Anuario musical. 2015. N.º 70 (enero-diciembre). R. 131–142.
6. Friz A. Radio as instrument // Wi: Journal of Mobile Media. 2009. № 4. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://nicelittlestatic.com/about/radio-as-instrument/> (data obrashcheniya: 20.05.2025).
7. Schampaert D. *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. PhD thesis. University of Leeds. 2018. 456 p.
8. Rivista musicale italiana (Turin; Milan, 1894–1932, 1936–1943, 1946–1955) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RMI> (data obrashcheniya: 20.05.2025).
9. Les ondes Martenot [Elektronnyj resurs]. URL: <https://welikemusic.net/culture-son/les-ondes-martenot/> (data obrashcheniya: 20.05.2025).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Мэнхань – соискатель ученой степени; 403901578@qq.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Menghan – Graduate Applicant; 403901578@qq.com  
Andreeva M. O. – Postgraduate Student, keittu@mail.ru

УДК 792

## «ГАМЛЕТ» ЮРИЯ БУТУСОВА В ТЕАТРЕ ИМ. ЛЕНСОВЕТА: КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

*Мальцева О. Н.*<sup>1,2</sup>

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

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

Статья посвящена выявлению композиции и художественного содержания спектакля Юрия Бутусова «Гамлет», поставленного в Театре им. Ленсовета. Метод исследования, разработанный автором и апробированный в трех монографиях, заключается в реконструкции и анализе спектакля. Автором проведено реконструирование спектакля при параллельном выявлении сквозных тем. Одной из них является тема Гамлета, другой – тема окружающего его мира. Кроме них, обнаружена подтема открытой театральной игры или тема театра, которая в ходе спектакля примыкает то к одной, то к другой теме. Установлено, что при соотнесении названных тем формируется драматическое действие спектакля, в процессе которого происходит становление художественного содержания спектакля. Показано, что композиция спектакля состоит из ассоциативно соединенных между собой эпизодов, т. е. «Гамлет» Бутусова, согласно предложенной П. А. Марковым типологии, является спектаклем театра поэтического типа. Выявлено, что художественное содержание сценического целого заключается, прежде всего, в несоразмерности сил драматического действия: уязвимого, тонко чувствующего Гамлет-мальчишки, каким он представлен в спектакле, и окружающей действительности, пронизанной ложью, вероломством и насилием.

**Ключевые слова:** драматический театр, поэтический театр, режиссер Юрий Бутусов, Театр им. Ленсовета, спектакль «Гамлет», композиция, драматическое действие, художественное содержание.

## HAMLET BY YURI BUTUSOV AT THE LENSIVIET THEATRE: COMPOSITION AND ARTISTIC CONTENT

*Maltseva O. N.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia.

<sup>2</sup> Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya St., 34, St. Petersburg, 191028, Russia.

The article is devoted to identifying the composition and artistic content of Yuri Butusov's performance "Hamlet", staged at the Lensoviet Theatre. The research method, developed by the author and tested in three monographs, consists in the reconstruction and analysis of the performance. The performance was reconstructed with parallel identification of cross-cutting themes. One of them is the theme of Hamlet, the other is the theme of the world around him. In addition to them, a subtheme of open theatrical game or a theme of the theater was discovered, which in the course of the performance adjoins one or another theme. It was established that when correlating the named themes, the dramatic action of the performance is formed, in the process of which the artistic content of the performance is formed. It is shown that the composition of the performance consists of associatively connected episodes, that is, Butusov's "Hamlet", according to the typology proposed by Markov, is a performance of the poetic type of theater. It is revealed that the artistic content of the stage whole consists, first of all, in the disproportion of the forces of dramatic action: the vulnerable, sensitive Hamlet-boy, as he is presented in the performance; and the surrounding reality, permeated with lies, treachery and violence.

**Keywords:** drama theatre, poetry theatre, director Yuri Butusov, Lensoviet Theatre, the performance "Hamlet", composition, dramatic action, artistic content.

Работа посвящена второму «Гамлету» Юрия Бутусова, поставленному в 2017 году в Театре им. Ленсовета (первое обращение режиссера к этой пьесе Шекспира состоялось в 2005 году в МХТ им. А. П. Чехова). В ней реконструируется спектакль и одновременно анализируются его композиция и становление художественного содержания, а также выявляется тип театра, по законам которого он создан.

*Метод исследования*, разработанный автором и апробированный в трех монографиях (см.: [1; 2; 3]), основан на новейшей теории театра (см.: [4; 5]), созданной в русле ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, и заключается в реконструкции и анализе спектакля (см.: [6; 7]).

Несмотря на обилие театрально-критической прессы, обзору которой посвящена отдельная статья [8], вопрос о композиционном строении «Гамлета» Бутусова не поднимался. В этом смысле не является исключением и книга «Балаган на руинах», автор которой – Е. И. Горфункель – такой задачи не ставила, определив свой труд как «дневник зрителя» или «свободный рассказ о театре Бутусова» [9, с. 2; 5]. Косвенно проблему строения спектакля затронула О. Кушляева, обозначив его как постапокалиптическую фантастику «в оболочке... спектакля-сна» [10, с. 92]. Сновидческую природу обнаруживали и в других произведениях мастера, прослеживая эту особенность в его творчестве в целом. Однако стоит напомнить, что ассоциативные связи характерны не только для снов. Художник, которого интересует соотнесенность вещей, не соединенных принципом причины и следствия, строит свое произведение, в котором нет ни снов, ни воспоминаний, используя по преимуществу именно ассоциативные связи. Соединение, на первый взгляд,

несоединимого – это один из равноправных типов внутренних связей произведения, которым художники пользовались на протяжении всей истории искусства. Бутусов – из их числа, как показывает анализ его спектаклей. Рассмотрев, как скреплены между собой хотя бы несколько следующих друг за другом сцен ленсоветовского «Гамлета», мы убедимся, что и его композиция построена с использованием связей по ассоциации.

Сначала несколько слов о тексте пьесы в переводе Андрея Чернова, оцененном рецензентами по-разному. Анализ перевода в целом следует оставить филологам, а для спектакля самой существенной представляется новизна этого перевода, который не позволяет сознанию зрителя, словно по инерции, скользить по произносимому тексту. А это случается с почти выученным наизусть переводом Б. Пастернака, который нередко воспринимаешь уже целыми блоками, не вслушиваясь в отдельные составляющие. Если выключение подобного автоматизма восприятия звучащего текста и было целью режиссера, то он этого достиг.

А теперь о композиции, драматическом действии спектакля и, соответственно, формировании художественного содержания. Речь идет о драматическом действии спектакля как целого, а не о действии как основе актерского искусства, связанном с исполняемой актером ролью и разделяемом на физическое, внешнее, действие и действие психологическое, внутреннее, о чем писал К. С. Станиславский.

Бутусов здесь, как и в других своих работах, предстает автором спектакля в полном смысле слова, т. е. он является создателем и спектакля, и сценария. Последний в данном случае представляет собой во многом перемонтированную пьесу, что стало нормой в современном театре. Количество персонажей сокращено, эпизоды литературного источника переставлены в нужном режиссеру порядке. Кроме того, не все сцены пьесы вошли в постановку, но при этом введены эпизоды, сочиненные самим режиссером; некоторые реплики звучат из уст не тех персонажей, которым они принадлежат у Шекспира. Например, завершается спектакль не поединком и убийством Гамлета, а категорическим заверением героя в том, что он готов сразиться с Лаэртом. А, скажем, разговор Гамлета и Горацио из четвертой сцены 1 акта пьесы о датском обычае отмечать различные события кутежом и поднятием кубков, у Бутусова происходит между Горацио и Клавдием. Причем, вопрос Горацио Гамлету: «Такова у вас традиция?» в спектакле звучит как утверждение новоявленного короля: «Такова у нас традиция!». Тем самым реплика обретает иной смысл, чем в пьесе; тем более что она оказывается встроенной в ряд эпизодов, акцентирующих глубокоую укорененность этого обычая в развернутом перед нами мире, где многократно повторяется ритуал, занимающий немалое по сценическим меркам время: на длинном столе методично расставляются бутылки, а после убираются со стола. Причем бутылки здесь всегда наготове (обычно они стоят вдоль правого и левого карманов сцены), а то, что эти

бутылки пусты, – акцентирует открытую театральную игру, демонстрирующую условность сценического мира.

На протяжении спектакля прослеживаются две темы. Темой, по аналогии с ее пониманием в литературоведении, мы называем конструкцию, связанную единством «значений отдельных элементов произведения» [11, с. 176]. Одна из них – тема Гамлета, причем Гамлета очень юного. Контекст спектакля в целом заставляет воспринимать именно эту его черту смыслообразующей, несмотря на множество обликов, обретаемых героем по ходу спектакля, включая облики мальчишки-подростка и девчонки. Рецензенты зачастую сосредоточивались на каком-либо «одном Гамлете», подразумевая, что данный «вариант» героя самодостаточен, хотя значение имеют все метаморфозы вкуче, все смены облика Гамлета Бутусова.

В новейшее время мы уже видели Гамлета-мальчишку в спектакле Эймунтаса Някрошюса (Международный театральный фестиваль «Лайф». Вильнюс, 1997), где герой с панковским ирокезом в исполнении известного в Литве рок-певца Андриуса Мамонтоваса был невысоким, тщедушным и очень дерзким. Он выражал свое отношение к происходящему максимально эпатажно, например, прыгал по королевскому замку со спущенными штанами. Важнейшим для Някрошюса был мотив, связанный со стремлением отцов решать судьбы детей, становясь для них злыми гениями (см. об этом: [2]). Произведение Бутусова посвящено иной проблеме, и, соответственно, Гамлет-мальчишка здесь другой.

Вторая тема – тема окружающей героя действительности, или тема Эльсинора. Есть еще сквозная подтема открытой театральной игры, т. е. театра, постоянно явленного зрителю (для краткости будем называть ее подтемой театра). Анализируя спектакль, мы увидим, что она, как правило, примыкает то к первой, то ко второй теме, делая их двусоставными. При этом в некоторых эпизодах подтема театра становится едва ли не главной. Самым ярким примером является эпизод-пародия. Здесь Первый актер (Александр Новиков<sup>1</sup>) учит другого участника приехавшей в Эльсинор труппы, как следует играть (в пьесе это обращение Гамлета к актерам). А затем он, исполняя монолог о Пирре и Гекубе, орет, рьяно размахивая многочисленными галстуками, в полном противоречии со своими указаниями о естественности и правдоподобию. Становление драматического действия и, соответственно, содержания спектакля как художественного целого происходит при соотнесении двух названных тем.

Пустое белое сценическое пространство с наклонным задником (художник Владимир Фирер) является, прежде всего, местом для театральной игры, которое заставляет сосредоточиться на актерах и их героях. Оно создано без каких-либо отсылок к конкретному времени и месту событий. В ряде эпизодов на помосте появляются длинный стол, стулья и множество винных бутылок, а благодаря особому освещению (художник по свету Александр Сиваев) на

---

<sup>1</sup> Здесь и далее указаны исполнители премьерного состава спектакля.

заднике время от времени возникают отбрасываемые персонажами тревожные тени.

Предваряет драматическое действие телефонная запись разговора современных молодых людей, использующих сленг, из которой следует, что один краем уха слышал об истории, описанной Шекспиром, но она его не тронула. Так в спектакле проявляется срез обыденной жизни нашего времени.

Далее одновременно вступают тема Эльсинора и подтема театра: средствами пантомимы разыгрывается «Мышеловка», которая вынесена в начало и показывается не королю и его окружению, как в пьесе, а нам, зрителям. Роль Короля исполняет Виталий Куликов, Королевы – Лаура Пицхелаури, в роли Отравителя – Роман Кочержевский. Эта сцена представлена в демонстративно условном ключе, с торжественным выходом Королевы, высоко поднимающей согнутые в коленях ноги, с дефилированием важничающего Отравителя, который, вынося вперед ногу, старательно тянет носочек; с деланно семенящей старческой походкой Короля при появлении на помосте. Грим актеров акцентированно ярок. Условен и реквизит в этом эпизоде – две узкие ленточки: зеленая, выступающая в роли капель яда, которые Отравитель вливает в ухо спящего короля, и красная – в роли крови, которая хлынула из ушей отравленного. По завершении сцены герои уходят, двигаясь синхронно. Причем Отравитель уходит уже с королевской короной на голове. Предваряя события, которые вводят в действие Гамлета, этот эпизод предстает своего рода моделью окружающей действительности, где коварное убийство, произошедшее на наших глазах, – норма. Открытая театральность служит здесь средством яркого обобщенного показа этой действительности, делая впечатляющим вступление темы Эльсинора и его исторических аналогов. (Разумеется, дополнительное акцентирование подтемы театра как такового происходит благодаря тому, что роли Короля, Королевы и Отравителя исполняют те же актеры, что в дальнейшем предстанут Призраком, Гамлетом и Горацио, соответственно. Все эти актеры, несмотря на внешнее преображение, остаются для зрителя узнаваемыми.)

Контрастируя с нарядно одетыми героями «Мышеловки», с их выверенной пластикой, на площадке появляется расхристанный Клавдий (Сергей Перегудов). Он сбрасывает черный жакет, оставаясь в полосатом, похожем на пляжный, выдавшем виды безрукавном комбинезоне до колен, в носках и туфлях. Герой вытаскивает из комбинезона со спутившейся ляжкой какие-то тряпки, бросает их на пол и, будучи уже новоявленным королем, попутно оглашает указы. Клавдий взвинчен, говорит на повышенных тонах, раздраженно кричит. Король и далее без стеснения будет представлять неряшливо одетым (например, в пиджаке на голое тело или в поношенных тканых белых митенках) даже рядом с нарядной Гертрудой (Евгения Евстигнеева). Так после вступления продолжается тема эльсинорской действительности.

Когда в очередном эпизоде под энергичную музыку обитатели замка быстро собирают длинный стол (он тянется под углом к линии рампы), затем привычно уставляют его огромным количеством винных бутылок, тема Эльсинора являет упомянутую нами особенность этого мира: отмечать любое событие обильными возлияниями. Мелодичный звон при соприкосновении бутылок свидетельствует о том, что они пустые и лишь играют роли сосудов с вином. Мало того, – действующие лица пританцовывают и торжественно приподнимают каждую бутылку, прежде чем поставить ее на стол. В той же манере они убирают бутылки со стола. Все это обнаруживает в подобных эпизодах и подтему театра с ее демонстративной условностью.

Во главе накрытого стола ожидаемо оказывается Клавдий, сидящий вполоборота к залу. У арьерсцены возникает принц (Лаура Пицхелаури) в черном пиджаке и серых брюках. Здесь, наряду с продолжающей свое развитие темой Эльсинора, вступает тема Гамлета. Выслушав строгое наставление нового короля, который, похвалив за скорбь по ушедшему отцу и отчитав за дряхлеющее уныние, называет принца самым приближенным к трону и просит считать себя отцом, – Гамлет, в отличие от своего литературного прототипа, не проронив ни слова, очень медленно подходит и очень нерешительно принимает протянутую ему руку. Осторожно усадив принца себе на колени, Клавдий хвалит его за этот жест, который считает ответом, достойным «любящего сына». Одновременно он снимает с себя парик с лысиной и, обращившись молодежливой мужчиной, тем самым неосознанно демонстрирует присущее ему лицедейство, притворство и ложь. Затем он встает и столь же осторожно усаживает принца на стул, на котором только что сидел. Такое обращение с Гамлетом сразу акцентирует его нежный возраст, который, однако, не помешает Клавдию, как это происходит и в пьесе, отправить принца на верную смерть.

В дальнейшем режиссер неоднократно обращает внимание зрителя на детскость этого Гамлета-подростка, по сути, ребенка, с его открытым и болезненным восприятием несовершенства мира, а также прямодушием, решимостью и упрямством. Уязвимость героя, обусловленная его возрастом, дополняется уязвимостью гендерной, когда он предстает перед нами девочкой. На этих эпизодах мы еще остановимся.

А пока вернемся к герою, который с уходом нового Короля и всех сидевших с ним за столом, то ли поминальным, то ли свадебным, остается на сцене один. Потрясенный чередой происшедших событий Гамлет ложится прямо на стул, на котором его оставил Клавдий, и вслух предается отчаянию, терзающим его мыслям о матери, чье скоростаживное замужество он при своей подростковой бескомпромиссности понять в принципе не в силах, тем более сравнивая Клавдия со своим отцом.

Очередной эпизод, соединенный с предыдущим по ассоциации сходства, показывает еще одного юного человека в представленном на сцене мире и посвящен теме эльсинорской действительности (об используемой нами классификации ассоциаций см.: [12]). В этом эпизоде мы видим сидящую за

знакомым нам длинным столом Офелию, которая выслушивает наставления брата, а затем отца о том, как ей следует вести себя с Гамлетом. Причем и Лаэрт (Иван Бровин), и Полоний (Олег Федоров) говорят, как это свойственно и Клавдию, раздраженно, громко, переходя на крик. Кроме того, они тоже пользуются грубыми резкими жестами, например, стучат кулаком по столу; Лаэрт хватает Офелию за шиворот; а Полоний, взгрозившись на стол, приближается к ней с яростным рыком. В таких обстоятельствах послушная брату и отцу Офелия оказывается раздираемой противоречием между их характеристиками Гамлета и ее собственным знанием принца. Героиня ведет себя, как девочка или юная девушка, буквально содрогаясь от того, как и что ей говорят, хотя в этом эпизоде она предстает в мужском облике (роль героини исполняет не загримированный под девушку Федор Пшеничный с набеленным лицом). В целом Офелию здесь можно, пожалуй, описать известным оборотом «она сейчас сама не своя», только переиначенным на более жесткий: «она сейчас – не она» или: «она – уже не вполне она». Раздвоение героини показано и в сцене разговора с Гамлетом: девушка глубоко потрясена переменой его отношения к ней и его словами. Он, зная, что их подслушивают, отрицает свою любовь к девушке и предлагает ей уйти в монастырь. В этом эпизоде роль Офелии также исполняет актер Пшеничный, но к финалу разговора рядом оказывается вторая Офелия – в коротком белом платье в исполнении Юстины Вонщик.

В следующем блоке из двух эпизодов, связанном с предыдущей сценой по ассоциации контраста, проводятся одновременно и тема Гамлета, и тема окружающей действительности. В первом из них мы видим стоящих на столе принца и Горацио (Роман Кочержевский), которые, держась друг за друга, выпивают по случаю их встречи. При этом Горацио рассказывает об увиденном им накануне Призраке старого короля. А во втором эпизоде Призрак направляется к ним под таинственные звуки: смесь невнятного погромыхивания, тяжелого дыхания и скрежета. (Впоследствии подобные связанные с потусторонним миром звуки в спектакле еще повторятся, причем в моменты, когда о Призраке речь не заходит, что явно свидетельствует о смещении в Эльсиноре мира мертвых и мира живых.) Гамлет устремляется ему навстречу. В это время Горацио, затрепетав всем телом, пытается остановить принца, предупреждая о ждущих того бедствиях или даже гибели. Бросившись на колени, он переходит на крик, многократно повторяя: «Милорд, остановитесь, вам туда нельзя!», и, наконец, от ужаса и бессилия падает. А после мгновенного погружения сцены во мрак мы видим у задника, рядом с торцом стола, Призрака (Виталий Куликов) в облике обычного человека в длинном пальто и шляпе. Заметим, что этот персонаж и дальше участвует в действии в таком заурядном виде, становясь проявлением темы театра – театра, где возможно сосуществование несоединимого, в частности, живых и ушедших в иной мир. Во время монолога Призрака Гамлет сидит на том же столе в его

торцевой части, ближайшей к залу. Причем принц выглядит здесь застывшей женской фигуркой, которая во все время рассказа старого короля остается в полутьме, и поэтому смотрится темным силуэтом. Этот рассказ Гамлет слушает, не проронив ни слова. Молча, безо всяких клятв встречает он и призыв старого короля к отмщению. А когда с исчезновением Призрака принца высвечивают, он предстает юной девушкой, которая напоминает изваяние с позолоченным лицом и руками, в позолоченной длинной юбке и обтягивающей блузке. Эта произошедшая с принцем метаморфоза аналогична той, которая случилась в предыдущем эпизоде с Офелией. Встреча с Призраком и его рассказ настолько ошеломили героя, что он здесь «сам не свой» или другими словами: «он – уже не вполне он». Такая впечатлительность, к которой склонны, скорее, девочки, еще раз акцентирует подростковый возраст представленного нам Гамлета. Именно едва ли не детскость героя важна в контексте спектакля в целом, а не то, что, одетый в платье, принц выглядит девочкой.

Подобная метаморфоза происходит с героем неоднократно. Покажем это на примере еще двух эпизодов, которые идут в спектакле друг за другом и где по-прежнему одновременно представлены темы Гамлета и Эльсинора. В одном из них медленнодвигающийся к аръерсцене принц, беседуя с Горацио о реакции Клавдия на разыгранную заезжими актерами «Мышеловку» (показ которой Королю и присным в спектакль не вошел, она была представлена, как уже упоминалось, в начале действия), окончательно убеждается в правдивости рассказа Призрака. И тут он явно не выдерживает тяжести ситуации. Сняв, видимо, вдруг показавшуюся ему давящей одежду, хотя в этой сцене на нем свободные рубаха и брюки, принц остается в телесного цвета облегающих майке и трусах, акцентирующих хрупкость его телосложения. В контексте происходящего это выглядит прямым иллюстрированием ситуации голого человека на голой земле. Да, в сущности, герой и является сейчас заброшенным, оставшимся один на один с необходимостью выбирать и действовать, один на один с экзистенциальным вопросом о своем существовании: «Так быть или не быть?.. Ну и вопрос!..» (именно так звучит он в переводе Чернова). Разрыдавшись и даже взыв, Гамлет произносит начавшийся этим вопросом монолог, то и дело жмурясь и всхлипывая. Он, очевидно, даже не имея сил стоять, ложится на колени старого короля, который не впервые, незримо для принца, сопровождает его, и в данный момент, почувствовав, что с ним происходит, заблаговременно садится на пол, заботливо подставляет свои ноги и на протяжении всего монолога не перестает гладить мальчишку по голове, пытаясь его успокоить. Дав волю своим эмоциям, расплакавшись, герой ведет себя как ребенок, причем, скорее – как девочка. Но вместе с едва ли не детскими качествами здесь обнаруживается и достаточная зрелость принца, проявившаяся в осознанной необходимости задаться этим философским вопросом, которым у Шекспира наделен Гамлет как взрослый человек. И эти черты героя Пицхелаури остаются неизменными в ходе спектакля.

Во втором из упомянутых эпизодов, когда на наших глазах рабочие сцены быстро собирают невысокий стол, вступает подтема театра. Затем ее сменяют две параллельно движущиеся темы. Входит старый король, неся на руках Гамлета. Уложив его на стол, Призрак удаляется. И тут же к принцу направляется целая шеренга персонажей – мужская часть приближенных Клавдия и сам Клавдий; при этом многие из них предстают здесь уродами с перекошенными лицами (благодаря натянутым на головы тонким резинкам). Среди них, в частности, Розенкранц (Всеволод Цурило), Гильденстерн (Сергей Волков) и Полоний, которые пришли сообщить, что королева ждет его в своей комнате. Впрочем, в других сценах многие из персонажей уродливы без всяких резинок, сами по себе. Таков то и дело впадающий в истерику, орущий, как и Клавдий, Полоний; или, например, карикатурная парочка психически нездоровых, исковерканных страхом и подбострастием – Розенкранц и Гильденстерн, причем второй странно жестикулирует, всегда скрючен, иногда вдруг пускается прихрамывать или пританцовывать, стоя на месте. В таком окружении, на фоне множества рослых крепких монстров лежащий, свесив со стола ноги, принц выглядит особенно хрупким и уязвимым (что акцентируется костюмом: здесь он одет в короткое синее платье). Однако это не мешает Гамлету жестко беседовать с Розенкранцем и Гильденстерном, реплики которых в данной сцене распределены среди стоящих рядом с ним персонажей, благодаря чему все они оказываются уподоблены этим двум скользким приятелям. А когда принца осторожно, оставляя в горизонтальном положении, приподнимают, Гамлет с такой же резкой иронией перекидывается несколькими фразами с Полонием. В завершение эпизода возникший рядом старый король укладывает принца себе на руки и удаляется.

В опустевшем пространстве рабочие сцены принимаются на наших глазах сооружать помост из досок – так снова вступает подтема театра, которую затем сменяют две параллельно идущие темы. При этом огромные тени, которые рабочие отбрасывают на задник, и неожиданно зазвучавшая тревожная музыка привносят в это обыденное действие атмосферу беспокойного предчувствия. Именно на этом помосте принц застаёт молящегося Клавдия. В отличие от своего литературного прообраза, этот Гамлет не философствует относительно своевременности отмщения и сразу подносит меч к голове дяди, при этом он заметно волнуется, заводя клинок то с одной, то с другой стороны. Но тут, явно понимая, что взвешенный подход не свойственен принцу-подростку, рядом, как и прежде, в нужный момент оказывается старый король. Он отводит оружие от шеи Клавдия, берет принца за руку и увлекает за собой. Такое отеческое обращение с героем в очередной раз фокусирует наше внимание на его юном возрасте. Именно так, держась за руки, они и удаляются вглубь сцены, сопровождаемые гигантскими тенями на заднике, которые усиливают остроту ситуации.

Контекст уже рассмотренной нами части спектакля заставляет увидеть причину и резкого разговора принца с Гертрудой, и импульсивного убийства Полония, прежде всего, в возрасте героя. Свидетелями беседы сына и матери, кроме Полония, являются и Клавдий, и старый король, которые сидят на стульях тут же, разумеется, невидимые королеве и Гамлету. Это обнаруживает публичность всего, что происходит, отличную информированность всех обитателей королевского двора. Когда Гертруда, напуганная речью Гамлета, закричала, взывая о помощи: «Здесь крысы!», – Гамлет, ища «крысу», подходит к Полонию, чье лицо в этот момент скрыто под маской, закалывает его, затем ведет за руку на помост и укладывает там. Но, сбросив с жертвы маску и поняв, что ошибся и убил не того, кого предполагал, он взывает. По окончании разговора с королевой принц обращается к трупу Полония: «Сэр, поднимайтесь, нам пора на воздух», закрывает его лицо маской и, попрощавшись с матерью, уходит. И тотчас сценическое пространство на несколько мгновений погружается во тьму; после чего мы видим Полония, стоящего ближе к аръерсцене, после повторного затемнения он оказывается еще ближе к заднику; так происходит до тех пор, пока он вовсе не исчезнет. Такое акцентированно условное решение финала разговора принца с матерью становится очередным обнаружением подтемы театра, сосуществующей здесь с обеими основными темами.

Дальше в ходе действия невидимый для всех, кроме принца, старый король, остро ощущающий неравенство сложившегося противостояния Гамлета и Клавдия с его госаппаратом, также неоднократно появляется на сцене, тем самым каждый раз выявляя тему театра – театра, демонстративно условного. То зримый, то незримый для принца, он то и дело оказывается рядом, так или иначе помогая ему. А, например, на разговор к Клавдию, волнуемому по поводу пропажи трупа Полония, принц является вместе со старым королем. Причем их своеобразное единство обнаруживается в том, что оба приходят в одинаковых шляпах, садятся рядом, одновременно закидывают ногу на ногу и попеременно отвечают на вопросы. А вняв настоятельному совету Клавдия уехать в Англию, Гамлет и старый король синхронно встают и уходят, пусть и в разные стороны.

В следующих двух эпизодах сосуществование тем и подтемы сменяется отдельно вступившей темой Гамлета. В одном из них герой предстает наедине с самим собой. Терзания принца по поводу собственного бездействия сначала выявляются в нервном танце с нерешительными движениями, а затем в экспрессивном монологе, который завершается категоричным заявлением: «Да будут мои помыслы кровавы, / Или вообще не будет никаких!». Очередность следующего эпизода, на первый взгляд, может показаться странной. Ведь в нем происходит разговор Гамлета с Полонием: принц иронизирует в адрес придворного, в то время как тот сидит на стуле и, тестируя его психическое состояние, расспрашивает о содержании прочитанной книги. Однако в контексте сценического целого место этого эпизода, идущего после смерти

Полония, обусловлено тем, что впечатлительный герой-подросток, конечно, не в силах забыть совершенное им убийство и не может не возвращаться к мыслям о Полонии, что само по себе обнаруживает эмоциональное состояние принца к этому времени. В ходе разговора герой стоит спиной к Полонии и зрителю, раскинув руки и покачиваясь. При этом на задник отбрасывается его тень, похожая на крест. Она напомнила Е. Ронгинской распятие, поэтому критик сравнила смерть принца со смертью Иисуса (см.: [13]). Однако монолог героя о смерти в одной из предыдущих сцен, скорее, наталкивает на сравнение тени именно с крестом. Кроме того, контекст спектакля создает отчетливое представление о том, что, во-первых, этот Гамлет – обыкновенный человек, и к тому же совсем юный, и, во-вторых, силы добра и силы зла в разворачиваемом перед нами мире явно несоотносимы. Все это вряд ли позволяет провести параллель между смертью героя и смертью Иисуса с последовавшим затем воскресением и дальнейшими связанными с ним событиями... Завершая анализ эпизода, отметим, что мизансцена, где Гамлет ведет разговор, отвернувшись от собеседника, не единственная в спектакле. Это в контексте всего происходящего воспринимается зрителем как проявление неприятия Гамлетом Эльсинора и его обитателей (за исключением Офелии и Горацио).

Во всех рассмотренных сценах мы видели принца в свободном черном брючном костюме (кроме тех двух, где он предстал в женской одежде). Далее в некоторых эпизодах на герое белые свободные брюки и белая заправленная в них рубаха. Именно таким он появляется в очередной сцене, где тема Эльсинора сменяется подтемой театра. Здесь Гамлет беседует с Могильщиком (Александр Новиков), сидящим на первом плане, стоя спиной к нему и зрительному залу. Но, услышав о Йорике, принц с оживлением оборачивается, медленно подходит к Могильщику, который, не осознавая того, явно всколыхнул его воспоминания о любимом шуте. Принц с нежностью гладит героя Новикова по затылку, прикасается к его лицу, рассказывая о подробностях лица шута, а затем и вовсе обращается к Могильщику как к живому Йорику. Но затем он опять отходит в глубь сцены и, стоя спиной к залу, беседует уже с шутком. При этом Гамлет оказывается настолько захлестнутым воспоминаниями и вырвавшимися наружу эмоциями, что вместе с ним расчувствовался и Могильщик, ответив: «Жарко, милорд, но по большому счету холодно! Если сказать правду, невероятно душно». Тронутый такой эмпатией, Гамлет оборачивается. И в этот момент Могильщик, надев вынутый из-за пазухи рыжий парик и засунув в рот бумажную игрушку, язык-гудок, преобразается в Йорика. Прижав к груди руки и радостно, по-детски звонко рассмеявшись, принц большими шагами направляется к нему, встает на стул, не переставая весело смеяться; забирается, как, видимо, проделывал когда-то, на уже подставленную ему «Йориком» спину. Яркий красный галстук, повязанный на голую шею, вполне во вкусе шута, дополняет преобразование Могильщика; и они, пританцовывая под веселую музыку, убегают. Так в этой сцене получила продолжение подтема

театра – театра, где возможно в том числе и сосуществование реальности и воплощенного воспоминания.

Этот пронизанный теплыми детскими воспоминаниями эпизод сменяется резко контрастирующей с ним сценой, начиная с которой теперь уже до конца спектакля проводится тема Эльсинора; и затем к ней присоединятся тема Гамлета и подтема театра. Здесь сидящие у правого кармана сцены Лаэрт и Клавдий ведут деловой разговор. Внешность первого сразу вызывает настороженность своей едва ли не гангстерской экипировкой. У Лаэрта тяжелый взгляд; он в черных кожанке, перчатках, заправленных в высокие ботинки штанах, цилиндрической шляпе. Клавдий, как всегда, в расхлябанном виде, неряшливой белой майке под пиджаком. При этом у него уже знакомый нам свирепый взгляд, усугубленный густым черным гримом под глазами.

По завершении их почти молниеносного сговора о плане «ликвидации» принца на площадке появляется лишившаяся рассудка Офелия в черном брючном костюме. Здесь ее роль исполняет Юстина Вонщик. Свой монолог о погибшем отце героиня, обращаясь в зал, ведет с выдающимися ее психическое состояние резкими переходами от одного настроения к другому: сначала от веселья к агрессии; а в финале – к глубокой печали; уходит она, заливаясь слезами. И вслед за тем на сцене сразу возникает сидящая на стуле одетая в современное короткое платье Гертруда, которая рассказывает о гибели Офелии. Причем свидетелями обоих эпизодов оказываются Клавдий и Лаэрт, по-прежнему сидящие у правого кармана сцены. Такое сгущение событий, по сравнению с тем, как они развиваются у Шекспира, значительно усиливает напряженность происходящего.

После стремительного ухода еле удерживающегося от рыданий Лаэрта и чинного, хотя и не без спешки, ухода Клавдия с Гертрудой разворачивается сцена погребения Офелии. Она начинается уже известной нам церемонией, сопровождаемой громким звоном бутылок, которые в этот раз расставляют прямо на полу по диагонали к линии ramпы. Против обыкновения те, кто расставляет бутылки, не приплясывают; а аккомпанирует подготовке застолья ритм мрачных ударов барабана. По завершении этого действия происходит диалог Офелии в исполнении Ф. Пшеничного и Могильщика. Офелия в черном, соответствующем трауру, брючном костюме, а Могильщик в рыжем шутовском парике и красном галстуке решают вопрос о законности погребения самоубийцы по обычному обряду (в пьесе такой разговор ведут Первый и Второй могильщики). Это обсуждение продолжается едва ли не перепалкой Лаэрта со Священником (Роман Баранов). В какой-то момент рядом с ними на несколько мгновений возникает Офелия в исполнении Ю. Вонщик. На ней голубого оттенка современное платье до колен и туфли на каблуках. Она молча бродит по площадке, то касаясь спинки стула, на котором сидит Лаэрт, то приобняв брата; но тут появляется Полоний, и они, взявшись за руки, удаляются.

К оставшемуся в одиночестве Лаэрту подходит Гамлет (на нем черные брюки и черная туника) и, сев на стул напротив, высказывает охватившие его переживания, в частности, укоряя того за громогласно выражаемую печаль. Причем слова о любви к Офелии, с которой не сравнятся чувства сорока тысяч братьев, если эти чувства соединить в одно, – у этого Гамлета-подростка звучат как вырвавшиеся против его воли, в отличие от аналогичных слов из уст взрослого героя в пьесе Шекспира. После ухода Гамлета перед Лаэртом снова возникает, теперь уже в длинном розовом платье, Офелия (в исполнении Юстины Вонщик). Брат и сестра улыбаются, сидя напротив друг друга. Вдруг зазвучавшая ритмичная музыка будто побуждает Офелию к танцу, и она делает несколько танцевальных движений плечиками. И опять ее уводит Полоний. Следует короткое затемнение, и актеры быстро убирают бутылки к правому и левому карманам сцены. Так завершается этот эпизод, вобравший и тему Гамлета, и тему Эльсинора, и одновременно подтему театра, выраженную, в частности, в равноправном сосуществовании живых и ушедших в мир иной, а также реального и воображаемого.

В начале следующего короткого эпизода Гамлет и Горацио выпивают, дружески беседуя и поддерживая друг друга за руку. Принц признается в том, что он, переписав послание короля, по сути, отправил Розенкранца и Гильденстерна на верную гибель. Горацио поражен, отпрянув от принца, он удаляется. Оставшись один, осевший на пол Гамлет кается в том, что обидел Лаэрта в его скорби. И тут к нему является Озрик (Роман Баранов) с сообщением о большом закладе, который Король поставил на победу принца в поединке с Лаэртом, и просьбой уточнить, готов ли принц к состязанию. Жестким решительным ответом принца, что он не меняет своих намерений, завершается эта сцена, в которой, как видим, обнаружилось и тема Гамлета, и тема окружающего его мира.

Финал спектакля начинается подтемой театра. Громкая ритмичная музыка с резкими скрежещущими звуками сопровождает торопливые действия рабочих сцены: они освобождают площадку от бутылок и настилают в центре помост из досок. Все это воспринимается предвестием неизбежной катастрофы. Вслед за тем одновременно вступают тема Гамлета и тема окружающей действительности. На помост под шум накатывающих морских волн вступает одетый в белые рубаху и брюки на подтяжках Гамлет, волоча огромный деревянный меч, напоминающий крест. Вслед за ним на сцене появляется Горацио. Он отговаривает друга от сражения, предрекает ему проигрыш, пытается предотвратить поединок, бегая вокруг него и многократно восклицая: «Сегодня вы фехтовать не будете!». Но каждый раз слышит неотступное «Буду!». И вот уже Горацио растворился где-то в темноте арьерсцены. А перед нами стоящий на помосте улыбающийся Гамлет, с бесстрашием, решимостью и упрямством мальчишки повторяющий «Буду!». Такое завершение спектакля обусловлено контекстом показанного нам мира, где зло всемогуще, и исход

предстоящего боя очевиден. Кроме того, такой финал акцентирует, что сама готовность юного Гамлета к сражению является нравственной победой героя, одержанной наперекор всему.

*Заключение.* Проведенный анализ обнаружил, что в спектакле формируются две темы: тема Гамлета и тема окружающего его мира, а также подтема открытой театральной игры, или подтема театра, которая примыкает к двум первым, участвуя в их становлении. При соотнесении этих тем возникает драматическое действие, в ходе которого создается художественное содержание спектакля. Противопоставление, с одной стороны, хрупкого и тонко чувствующего подростка Гамлета, и с другой – окружающего принца мира с его коварными, вероломными и толстокожими представителями, чье насилие не знает границ, показывает несоразмерность сил возникающего противостояния. Остроту драматизма усиливает подтема театра, которая способствует яркому и обобщенному показу названных тем. Помимо этого, она представляет искусство театра как самоценность. Само обнаружение открытой сценической игры, где в лице актера человек явлен в своей высшей ипостаси как человек-творец, напоминает зрителю о светлой стороне реальности.

Кроме того, анализ показал, что эпизоды спектакля соединяются между собой ассоциативно. То есть «Гамлет» Юрия Бутусова в театре имени Ленсовета по типологии П. А. Маркова (см.: [14, с. 66–67]) относится к театру поэтического типа. Именно эта типология, разделяющая театр на поэтический и прозаический, или повествовательный, является предпочтительной, как основанная на внятном проверяемом критерии, а именно на типе внутриккомпозиционных связей. Выработанная на примере театра В.Э. Мейерхольда, она с тех пор укоренилась в театроведении и остается актуальной.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
2. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / предисл. Ю. М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
3. *Мальцева О. Н.* Театр Роберта Стуруа. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 200 с.
4. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. 201 с.
5. *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
6. *Мальцева О. Н.* Реконструкция спектакля // Семинар по театральной критике: учеб. пос. / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 38–72.
7. *Мальцева О. Н.* Анализ спектакля // Семинар по театральной критике: учеб. пос. / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 88–127.
8. *Мальцева О. Н.* Театральная критика о спектакле Юрия Бутусова «Гамлет» в Театре им. Ленсовета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2 (97). С. 155–164.
9. *Горфункель Е. И.* Балаган на руинах. СПб.: Порядок слов, 2024. 464 с.

10. Кушляева О. Малыш спускается в ад // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1 (91). С. 89–92.
11. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
12. Ассоциация // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев и др. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 39–40.
13. 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).
14. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.

#### REFERENCES

1. *Mal'ceva O. N. Poeticheskij teatr Yuriya Lyubimova. SPb.: RIII, 1999. 271 s.*
2. *Mal'ceva O. N. Teatr Ejmuntasa Nyakroshyusa (Poetika) / predisl. Yu. M. Barboya. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. 304 s.*
3. *Mal'ceva O. N. Teatr Roberta Sturua. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 200 s.*
4. *Barboj Yu. M. Struktura dejstviya i sovremennyj spektakl'. L.: Leningrad. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cherkasova. 201 s.*
5. *Barboj Yu. M. K teorii teatra. SPb.: SPbGATI, 2008. 240 s.*
6. *Mal'ceva O. N. Rekonstrukciya spektaklya // Seminar po teatral'noj kritike: ucheb. pos. / red.-sost. N. V. Pesochinskij. SPb.: SPbGATI, 2013. S. 38–72.*
7. *Mal'ceva O. N. Analiz spektaklya // Seminar po teatral'noj kritike: ucheb. pos. / red.-sost. N. V. Pesochinskij. SPb.: SPbGATI, 2013. S. 88–127.*
8. *Mal'ceva O. N. Teatral'naya kritika o spektakle Yuriya Butusova «Gamlet» v Teatre im. Lensoвета // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 2 (97). S. 155–164.*
9. *Gorfunkel' E. I. Balagan na ruinah. SPb.: Poryadok slov, 2024. 464 s.*
10. *Kushlyaeva O. Mal'ys' spuskajetsya v ad // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2018. № 1 (91). S. 89–92.*
11. *Tomasheskij B. V. Teoriya literatury. Poetika / vstup. st. N. D. Tamarchenko. M.: Aspekt Press, 1996. 334 s.*
12. *Associaciya // Filsofskij enciklopedicheskij slovar' / gl. red.: L. F. Il'ichev i dr. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1983. S. 39–40.*
13. *Ronginskaya E. Mladoj i nez'nyj Gamlet // Scena. 2018. № 2. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/mladoj-i-nezhnyj-gamlet/> (data obrashcheniya: 23.08.2024).*
14. *Markov P. A. Pis'mo o Mejerhol'de // Markov P. A. O teatre: v 4 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 2. S. 59–75.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мальцева О. Н. – д-р искусствовед., доц., ведущий науч. сотр. (сектор театра), проф. каф. рус. театра; [onmalt@gmail.com](mailto:onmalt@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-9729-2729

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maltseva O. N. – Dr. Habi. (Art), Ass. Prof., Leading Researcher (Theater Sector), Prof. of the Russian Theatre Chair; onmalt@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9729-2729

УДК 792.7

## К ВОПРОСУ О ТЕРМИНАХ В ИСКУССТВЕ ЭСТРАДЫ

*Парфенов С. Е.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются состояние и проблемы современной трансформации терминологии эстрадного искусства, связь новых терминов с классическими. Анализируются проблемы терминологии в жанрах кабаре, варьете и на эстраде в целом. Автор исследует содержательность новых, недавно возникших терминов, предлагает переосмыслить устаревшие, дает собственные определения и обоснования современных терминов в искусстве эстрады.

**Ключевые слова:** эстрада, варьете, кабаре, жанр, терминология, термины, развлекательное искусство, концерт, номер.

## ABOUT TERMS IN ENTERTAINMENT ART

*Parfenov S. E.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russia.

The article examines the state and problems of the modern transformation of pop art terms, the relationship of new terms with classical ones; analyzes the problems of terminology in the genres of cabaret, variety, and on stage in general. The author examines the meaningfulness of new, recently emerged terms, suggests rethinking outdated ones, gives his definition and justification of modern terms in pop art.

**Keywords:** estrada, variety show, cabaret, genre, terminology, terms, entertainment art, concert, number.

В искусствоведении любые явления, понятия и процессы описываются и анализируются с помощью терминов. «Термин (от лат. *terminus* – предел, граница, пограничный знак) – слово или словосочетание, точно обозначающее какое-либо понятие, применяемое в науке, технике, искусстве» [1]. Важнейшим качеством термина является его содержательность, отражающая понятийное осмысление как отдельных фактов, так и структурных связей в различных видах искусства. Казалось бы, эстрадное искусство не является исключением в этом отношении; однако, как известно, искусство эстрады в большинстве своих проявлений относится к массовой культуре. В наше время, когда общество и его эстетические запросы меняются очень быстро, эти существенные перемены,

прежде всего, охватывают массовое сознание. Эстрада, как художественный выразитель этого сознания, претерпевает изменения быстрее, чем другие виды зрелищного искусства. Отсюда возникает проблема: понятийно-категориальный аппарат, включая терминологию эстрады, не успевает меняться в соответствии с новой ситуацией.

Новые тенденции заметны даже в отношении основополагающего термина данного вида искусства – «эстрада». В этимологическом плане термин «эстрада» происходит от франц. *estrade* – помост, платформа (в русский язык, предположительно, заимствовано через немецкое *Estrade*) [2]. Изначально слово означало «площадку, возвышение для выступлений». В русском языке оно употреблялось в этом значении уже с середины XIX века, встречается у Н. А. Некрасова («Прекрасная партия») и Ф. М. Достоевского («Бесы»). Изменение содержания термина в начале XX века точно подметила Е. Д. Уварова: «Уже в первое десятилетие XX века термин “эстрада” начинает мелькать в прессе не только в общепринятом тогда смысле – “помост, возвышение, например, для музыки” [3], но и расширительно, включая всех: актеров, писателей, поэтов, выходящих на этот “помост”...» [4].

Действительно, в том значении, в каком его объясняет Е. Д. Уварова, термин «эстрада» нигде в мире, кроме России, не используется и не понимается. Чаще всего его переводят как «Entertainment art» (развлекательное искусство) или «Variety art» (искусство варьете), что не совсем верно и совсем неточно.

В эстраде, конечно, есть развлекательная составляющая. Это так называемые «легкие жанры». Но в ней присутствуют и серьезные филармонические жанры. Особенно ярко этот симбиоз был выражен в советские годы, когда основной формой существования эстрады был «сборный концерт», в котором могли соседствовать сатирики-куплетисты и скрипач с серьезным репертуаром, оригинальник-жонглер и балерина Большого театра с вариацией из классического балета. Да и в самих «легких жанрах», как показывает история этого искусства, было много серьезных, проникновенных, лирических номеров (достаточно вспомнить творчество А. И. Райкина). Так что сводить эстраду исключительно к развлекательному искусству неверно.

Термин «variety art» («искусство варьете») вообще ограничивает понятие «эстрада» только одним из видов эстрадного представления, основой которого являются три жанра – эстрадный танец, вокал и, в меньшей степени, оригинальный жанр [5]. Кроме того, относить всю эстраду к понятию «искусство варьете» неверно и потому, что непременным условием для варьете и кабаре является посадка зрителей за столиками, а формы подачи эстрадного материала гораздо шире.

Сегодня понимание слова «кабаре» у большинства публики, особенно молодой, совсем не то, что вкладывалось во времена его возникновения и первые годы существования (первое кабаре «Ша Нуар» открылось в Париже в 1881 году). Сейчас кабаре воспринимается в основном как исключительно развлекательное шоу, отличающееся от варьете тем, что в нем всегда

присутствует конферансье, кабаре-труппа; которому сопутствует (а частенько выходит первое место) застолье и где программа кабаре является приложением к застолью. Такому пониманию слова «кабаре» во многом способствовала эстетическая переориентация программ в ведущих кабаре – театрах мира – Лидо, Мулен-Руж, Тропикана, которая началась примерно с 50-х годов XX века. Между тем в первые десятилетия своего существования театры-кабаре поднимали в своих представлениях актуальные культурные, социальные, политические проблемы и были в большей степени сатирическими, чем чисто развлекательными. Сегодня классическое кабаре, в котором затрагиваются серьезные проблемы общества, – большая редкость (из удачных примеров можно привести, пожалуй, один – программу «Кабаре Холокост» в постановке режиссера И. Мощицкого, удостоенного за эту работу театральной режиссерской премии «Прорыв»).

Современная Россия – единственная страна, в которой выдаются дипломы по специальностям «артист эстрады», «режиссер эстрады». Во всем остальном мире в графе «Специальность» пишется «Entertainment art», или «Variety art».

Как известно, любой термин должен отражать сущность явления, чтобы с его помощью можно было объяснить отличие одних явлений от других. Чем же принципиально эстрада отличается от других видов зрелищных искусств, в первую очередь, от театра? Если основной формой существования театра является спектакль, то для эстрады это – концертный номер. Он есть «основная форма бытия эстрады» [6]. Ю. А. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точное определение эстрадного номера: «Номер – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства» [7].

Понятия «эстрадный номер» и «концертный номер» – практически синонимы. Поэтому представляется, что термин «искусство эстрады», который нигде, кроме России, не используется, вполне может быть заменен другим термином «искусство концертного номера». Но это не очень удачное определение. Оно длинное для термина, который априори должен быть лаконичен. Помимо этого, слово «номер» многозначно: номер в отеле, порядковый номер... Термин же, по определению, не терпит многозначности. Кроме того, номера, как правило, объединяются в концерт, а «концерт – основная форма эстрадного представления» [8]. Поэтому более удачным, но не менее точным может быть определение «концертное искусство». Этот термин легко переводится на любой язык и однозначно понимается.

Необходимость в введении нового термина обуславливается еще и тем, что современная молодежь воспринимает эстраду как нечто древнее, присущее временам СССР. Автор производил выборочный опрос молодых людей на тему: «Что такое эстрада?» и, как правило, получал следующие ответы: «Райкин, Кобзон, (иногда) Шульженко». То есть опрашиваемые подсознательно связывали термин «эстрада» исключительно с исполнителями советского

периода, с тем, что было когда-то давно. Часто предлагался термин «шоу-бизнес», то есть «зрелищное дело». Но и театр, и цирк, и кино – тоже зрелищное дело. Следовательно, термин в обиходе присутствует, примерно одинаково понимается, но с научной точки зрения страдает неточностью.

Здесь самое время коснуться вопроса о приживаемости термина. При всей своей неоднозначности термин «эстрадное искусство» прижился в русском языке и в общественном сознании. «Концертное искусство» – точнее, но не факт, что оно войдет в научный оборот, не говоря уже о широком его разговорном использовании. Процесс приживаемости слова и понятия в языке полон загадок, тем более – в богатейшем русском языке.

На эстраде прочно утвердился термин «жанр». В любой энциклопедии, в словаре, в учебнике мы прочтем: «Эстрада – многожанровое сценическое искусство» [9]. Тут можно поспорить с Е. Д. Уваровой по поводу определения «сценическое». Эстрада не обязательно связана со сценой; эстрадный номер (основная единица эстрадного искусства), как известно, может играть и на стадионе, и в окопе, и на лесной поляне, и в школьном классе, и в больничной палате...

В целом жанр определяет тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Он обобщает черты, свойственные определенным группам произведений искусства. Однако, в сравнении с другими видами искусства, «жанр» на эстраде понимается по-особому. Неспроста слово употребляется чаще всего в словосочетании «эстрадный жанр». Аналогию с другими искусствами можно провести, но очень далекую. Например, в изобразительном искусстве понятие «жанр» обязательно включает в себя специфическую технику создания произведения искусства – станковая живопись, фреска, масло, пастель... В то же время термин «жанровая живопись» отсылает к материалу, из которого выполняется произведение живописи (например, акварели или маслу).

Понятие «жанр» на эстраде более однозначно. Это выразительные средства, посредством которых создается эстрадный номер. Существуют пять групп эстрадных жанров: речевой, вокальный, танцевальный, оригинальный, инструментально-музыкальный. Да и в былые времена структура любой концертной организации включала в себя речевой, вокальный и др. отделы.

Однако обратим внимание, что каждая из вышеперечисленных групп подразделяется на более мелкие, которые иногда называют «поджанрами». Чаще все-таки в профессиональных дискуссиях принято говорить не о поджанрах, а именно о жанрах фокусов, эквилибра, кукольном жанре и др.

Известный исследователь и историк эстрады С. С. Клитин в свое время предлагал и обосновывал систему классификации эстрадных терминов, учитывающую их отношение к виду-роду-жанру (например: вид – музыка, род – пение, жанр – цыганское пение) [10]. Такое соподчинение точно отражает художественную структуру эстрадного номера, но подход Клитина не получил широкого распространения и сегодня практически не применяется в

работах по теории и истории эстрады. (Может быть, потому что «формула» и правило строится на игре слов, где «жанр» («genre») при переводе с французского превращается в русские «род» и «вид».)

Быстротекущее время вносит изменения в эстрадный репертуар. Старые жанры уходят (чаще они на какое-то время исчезают, чтобы потом вновь возродиться), а с ними уходят и старые термины. Практически ушел жанр конферанса, в основе которого – импровизированное общение конферансье со зрительным залом. Причина понятна. Рождение конферанса было связано с появлением кабаре, а это всегда небольшие залы, в которых конферансье могли видеть реакцию зрителя, слышать его реплики, быстро и остроумно отвечать на них. Современная эстрада стремится к большим пространствам дворцов спорта, многотысячным концертным залам. В них конферансье превращается в ведущего, т. к. не может видеть лица зрителей и слышать их реплики. «Балиев не стал бы конферировать на стадионах или во дворцах спорта. Может быть, он смог бы “взять” и такую необъятную аудиторию. Но зачем? Конферанс – искусство камерное. Когда вы не в состоянии даже как следует взглянуть в лицо человека, который обращается к вам с эстрады, о каком естественном общении может идти речь? Конферансье в подобных условиях лишается главного своего козыря. Что бы он там ни шептал в микрофон, какими бы мощными ни были усилители, он ведь, как и его зрители, не видит, не чувствует, с кем имеет дело» [11].

И хотя термин «конферанс» до сих пор употребляется, его содержание изменилось. Правильнее вместо него будет употреблять термин «ведение» (концерта, программы и т. п.). Практически исчезли с эстрады музыкальный и публицистический фельетоны, некогда популярные в классическом кабаре и на советской эстраде.

В последнее время в искусстве эстрады начинают возникать новые формы и термины, требующие осмысления. Так, своеобразной «смесью» из жанров стал «стендап», возникший в 1970-е годы прошлого века в США. В нем соединяются художественно-структурные типы эстрадного монолога и публицистического фельетона. Словосочетание *Standup Comedy* можно перевести как «юмор стоящего», т. е. примерно как: «стою на сцене с микрофоном и веселю народ». Это тип монолога без создания выступающим актерского образа, от «самого себя». Поскольку темы выступлений выбираются с учетом интересов, волнующих публику, нужно констатировать присутствие в стендапе признаков публицистического фельетона. Термин «стендап» в качестве названия нового эстрадного жанра прижился сразу и вошел в широкий обиход. Правда, порусски артист, выступающий в этом жанре, именуется не слишком благозвучно – «стендапер».

С популярностью еще одного относительно недавно появившегося эстрадного жанра связано появление термина «рэп» – так сказать, исторического преемника «куплета» и «частушки». Ведущим выразительным средством жанра является четко ритмованное слово, поддержанное

современным музыкальным ритмом. Иногда встречается и примитивная мелодическая основа.

Влияние на эстраду и ее терминологию оказывают и современные технические средства коммуникации. Так, например, для характеристики огромного массива телевизионной эстрады Р. Р. Кабизряннов предлагает новый термин «экранно-эстрадные жанры» [12]. Он точно отражает специфику эстрады на телевидении («через экран, а не живой площадке»).

Термин «онлайн-концерт» означает трансляцию концертного выступления через Интернет. Это может быть как прямое, так и предварительно записанное выступление, доступное зрителям с удаленного устройства. Форма онлайн-концерта отличается от классического тем, что включает массовую интернет-аудиторию, режиссерско-операторскую группу и специализированные мультимедийные средства взаимодействия [13]. Термин «онлайн-концерт» вводит новую категорию в систему эстрадных жанров, отражая цифровую трансформацию сценических форм. Это не просто средство доставки контента, а самостоятельная концептуальная модель, включающая специфику интерактивности, дистанции и мультимедийного оформления.

В XXI веке эстрадное искусство переживает активную трансформацию, связанную с повсеместной цифровизацией культуры. Новые технологии перестали быть лишь вспомогательным средством оформления и стали полноправными участниками сценического действия. Современная эстрада интегрирует цифровые инструменты в саму природу номера, изменяя структуру, выразительные средства и принципы взаимодействия с аудиторией. Появление новых жанров, основанных на взаимодействии живого исполнителя и цифровых медиа, свидетельствует о сдвиге в парадигме сценического искусства. Такой процесс укладывается в общую тенденцию техно-художественной гибридации. Как отмечает Е. Е. Елькина, «дигитализация обрела тотальный охват художественных практик поп-культуры» и стала фундаментом техно-художественной гибридации различных жанров искусства [14].

Подобные трансформации становятся источником появления новых жанров сценического действия, в которых цифровые технологии играют ключевую художественную роль. Среди них можно выделить следующие примеры:

- интерактивный видеоперформанс, в котором движения танцора синхронизированы с реактивным видеоартом, реагирующим на телодвижения в реальном времени;
- голографические номера, где исполнители прошлого воскрешаются с помощью трехмерной проекции (впервые были массово применены на концертах Тупака Шакура в 2012 году);
- цифровую магию (использование планшетов, экранов и дополненной реальности в иллюзионных номерах. Так, современные фокусники создают эффект появления физических объектов из проекции, размывая грань между реальным и виртуальным);

- клоунату с цифровыми элементами, где персонажи вступают в контакт с анимированными цифровыми персонажами, реагируют на искажения изображения, звука, используют виртуальных двойников и AR-интерфейсы в живом действии).

Эти примеры свидетельствуют о формировании новой категории жанров, условно называемой «цифровыми оригинальными жанрами». Они не поддаются строгой классификации в рамках традиционного деления на вокальные, танцевальные, речевые и оригинальные номера. В них носителем выразительности становится цифровая среда как партнер исполнителя. Взаимодействие с ней требует не только артистических, но и технологических навыков, новых форм репетиционной и сценической подготовки. В этой связи автор предлагает ввести термин «цифровая эстрада» как обобщенное название комплекса жанров, использующих цифровые технологии не как сопровождение, а как органическую часть художественного высказывания.

Цифровая эстрада – это синтетическая форма сценического искусства, в которой человек и цифровой образ существуют в едином исполнительском пространстве, а технологии становятся равноправным компонентом номера. Цифровая эстрада – это форма сценического искусства, в которой цифровые технологии (видеоарт, проекция, голография, AR/VR, сенсорные интерфейсы и пр.) используются как активный выразительный элемент, взаимодействующий с живым исполнителем и структурирующий эстрадный номер по новым принципам.

В заключение можно еще раз сказать, что эстрада, как многогранное и динамично развивающееся явление массовой культуры, требует более точного и гибкого понятийного описания, чем то, которое закрепилось в научной и повседневной практике в XX веке. Жанровая система эстрады обладает своей спецификой, отличной от театра, цирка и других видов сценического искусства. Эстрадный номер выступает основной единицей высказывания, а не спектакль. Внутри эстрадной терминологии нет строгой жанровой иерархии: наблюдается смешение жанров, поджанров и родов, изменение содержания традиционных терминов (например, «конферанс»), исчезновение одних форм и возникновение новых (стендап, рэп и др.). Терминология эстрадного искусства сегодня находится в стадии активной переоценки и развития, пересмотра понятийно-категориального аппарата. Новые термины, такие как «экранно-эстрадные жанры», «онлайн-концерт», «стендап», «цифровая магия», «цифровая эстрада» и др., являются отражением современной художественной реальности и требуют научного закрепления. Систематизация терминов должна опираться не только на историко-филологический, но и на культурологический, медиалогический и технологический анализ.

Развитие эстрадного искусства как самостоятельной дисциплины невозможно без осознания ее лексико-понятийной специфики. Обновление терминологического аппарата представляет собой не просто формальную задачу, а важнейший этап в перспективе сценического искусства XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1985. 319 с.
2. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1986. Т. 4. 860 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1882. Т. 2. 807 с.
4. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик холлы. 1917–1945. М.: Искусство, 1983. 320 с.
5. Клитин С. С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства. М.: ГИТИС, 2002. 352 с.
6. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917–1929. М.: Искусство, 1976. 406 с.
7. Дмитриев Ю. А. Номер // Эстрада России. XX век: энциклопедия. М.: Олма пресс, 2004. 452 с.
8. Штокбант И. Р. Концерт – основная форма эстрадного представления // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 118 с.
9. Уварова Е. Д. Эстрада // Эстрада России. XX век: энциклопедия. М.: Олма пресс, 2004. С. 767.
10. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики. Л.: Искусство, 1987. 190 с.
11. Райкин А. Воспоминания / Аркадий Райкин. СПб.: Культ-информ-пресс, 1993. 443 с.
12. Кабирзянов Р. Р. Телевизионные эстрадно-вокальные конкурсы России XXI века как средство формирования современного артиста музыкальной эстрады // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2. С. 102–112.
13. Храмов В. Б. Онлайн-трансляция «концерта без публики» как феномен художественной культуры // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22. Вып. 2. С. 191–193.
14. Елькина Е. Е. Цифровая культура как область междисциплинарных исследований: методологические подходы и тенденции развития // Международный журнал открытых информационных технологий. 2018. Т. 6. № 12. С. 67–78.

## REFERENCES

1. *Rozental' D. E., Telenkova M. A.* Slovar' spravochnik lingvisticheskikh terminov: posobie dlya uchitelya. Izd. 3-e. M.: Prosveshchenie, 1985. 319 s.
2. *Fasmer M.* Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / per. s nem. i dop. O. N. Trubachyova. M.: Progress, 1986. T. 4. 860 s.
3. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka. SPb.; M.: M. O. Vol'f, 1882. T. 2. 807 s.
4. *Uvarova E. D.* Estradnyj teatr: miniatyury, obozreniya, myuzik holly. 1917–1945. M.: Iskusstvo, 1983. 320 s.
5. *Klitin S. S.* Estradnye zavedeniya: pyatnadcat' ocherkov dlya professionalov i lyubitelej estradnogo iskusstva. M.: GITIS, 2002. 352 s.
6. *Anastas'ev A.* Estradnoe iskusstvo i ego specifika // Russkaya sovetskaya estrada. 1917–1929. M.: Iskusstvo, 1976. 406 s.
7. *Dmitriev Yu. A.* Nomer // Estrada Rossii. XX vek: enciklopediya. M.: Olma press, 2004. 452 c.
8. *Shtokbant I. R.* Koncert osnovnaya forma estradnogo predstavleniya // Aktual'nye problemy vospitaniya akterskih i rezhisserskih kadrov estrady. L.: LGITMiK, 1987. 118 s.
9. *Uvarova E. D.* Estrada // Estrada Rossii. XX vek: enciklopediya. M.: Olma press, 2004. S. 767.
10. *Klitin S. S.* Estrada: problemy teorii, istorii i metodiki. L.: Iskusstvo, 1987. 190 s.
11. *Rajkin A.* Vospominaniya / Arkadij Rajkin; SPb. : Kul't-inform-press, 1993. 443 s.
12. *Kabirzyanov R. R.* Televizionnye estradno-vokal'nye konkursy Rossii XXI veka kak sredstvo formirovaniya sovremennogo artista muzykal'noj estrady // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 2. С. 102–112.
13. *Hramov V. B.* Onlajn translyaciya «koncerta bez publiki» kak fenomen hudozhestvennoj kul'tury // Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii. 2021. T. 22. Вып. 2. S. 191–193.
14. *El'kina E. E.* Cifrovaya kul'tura kak oblast' mezhdisciplinarnyh issledovanij: metodologicheskie podhody i tendencii razvitiya // Mezhdunarodnyj zhurnal otkrytyh informacionnyh tekhnologij. 2018. T. 6. № 12. S. 67–78.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Парфенов С. Е. – доц. каф.; pochta<sup>parfenov@gmail.com</sup>

ORCID: 0000-0002-7592-9629

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Parfenov S. E. – Ass. Prof. of the Chair; pochta<sup>parfenov@gmail.com</sup>

ORCID: 0000-0002-7592-9629

УДК 793

ОПЕРА-БАЛЕТ «БОГ И БАЯДЕРКА» Д.-Ф.-Э. ОБЕРА И Э. СКРИБА:  
МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ОБРАЗА ЗОЛОЭ

Тянь Яюань, Медведева Н. В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматривается специфика музыкально-драматической интерпретации образа баядерки Золоэ в опере-балете Д. Обера и Э. Скриба «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» (Париж, 1830). Танцевальная, а не вокальная роль главной героини обусловила новую, непривычную для оперной аудитории расстановку драматических акцентов. Партия Золоэ, лишённая паритета с вокальными партиями других персонажей и основанная только на танце и пантомиме, тем не менее содержала в себе большую сценическую и эмоциональную нагрузку. Танцующая баядерка впервые оказалась в центре музыкального спектакля благодаря музыкальной выразительности оркестра, новаторской хореографии Филиппо Тальони и таланту его дочери Марии Тальони, для которой была создана роль. Театральные критики сочли либретто Скриба недостаточно драматичным, но единодушно признали, что хореографическое мастерство Тальони заслонило собой недостатки драматургии. Хотя Золоэ не была исторически первой баядеркой на сцене парижского театра Орéга, именно она обозначила вектор развития европейского романтического балета.

**Ключевые слова:** опера-балет, танец, пантомима, баядерка, Э. Скриб, Д. Обер, М. Тальони, оркестр, театр Орéга.

THE OPERA-BALLET *LE DIEU ET LA BAYADÈRE* BY D.-F.-E. AUBER AND E. SCRIBE: A MUSICAL AND DRAMATIC INTERPRETATION OF THE CHARACTER OF ZOLOÉ

Tian Yayuan, Medvedeva N. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russia.

This article examines the specific features of the musical and dramatic interpretation of the bayadère Zoloé in the opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère ou La Courtisane amoureuse* by D.-F.-E. Auber and E. Scribe (Paris, 1830). The fact that the main heroine's role was danced rather than sung introduced a new and unusual

distribution of dramatic focus for an operatic audience. Although Zoloé's part lacked parity with the vocal roles of other characters and relied solely on dance and pantomime, it carried significant dramatic and emotional weight. For the first time, a dancing bayadère was placed at the center of a musical stage work—thanks to the orchestra's expressive power, the innovative choreography of Filippo Taglioni, and the talent of his daughter Marie Taglioni, for whom the role was created. While theatre critics found Scribe's libretto insufficiently dramatic, they unanimously agreed that Taglioni's choreographic mastery eclipsed the libretto's shortcomings. Although Zoloé was not the first bayadère to appear on the stage of the Paris Opéra, her role marked a turning point in the development of European Romantic ballet.

**Keywords:** opéra-ballet, dance, pantomime, bayadère, E. Scribe, D.-F.-E. Auber, M. Taglioni, orchestra, Opéra theatre.

13 октября 1830 года в парижском театре Opéra состоялась премьера двухактной оперы-балета «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба. В главных ролях выступили лучшие артисты театра: Адольф Нурри (Брама), Лора Чинти-Даморо (баядерка Нинка), Николя-Проспер Левассер (судья Олифур). Заглавную женскую роль – баядерки Золоэ – исполнила Мария Тальони. Важнейшая драматическая нагрузка сочинения легла именно на нее, причем, помимо Тальони, в балетных сценах солировала другая танцовщица – Лиз Нобле, которая исполняла партию баядерки Фатмэ. Постановка была крупным театральным событием и сыграла ключевую роль в развитии образа индийской танцовщицы на европейских балетных сценах. К сожалению, произведение еще не стало самостоятельным предметом искусствоведческого анализа, а среди работ на русском языке можно найти лишь статью Т. Леуччи, в которой содержится справочная информация о постановке оперы-балета Обера и Скриба [1, с. 26–27]. Целью настоящего исследования является выявление музыкально-драматической специфики роли баядерки Золоэ и анализ ее восприятия, осуществляемый по материалам парижской прессы.

Успешная постановка «Бога и баядерки» была результатом не только профессионализма либреттиста и композитора, но и вдохновения целого созвездия талантливых мастеров: хореографа Филиппо Тальони, художника-декоратора П. Сисери, режиссера Ж. Соломе. Опера-балет стала первой премьерой театра Opéra после Июльской революции и по духу заметно отличалась от постановок последних лет: как от бунтарской оперы «Немая из Портичи» Обера (1828), так и от заряженного национально-освободительными идеями «Вильгельма Телля» Россини (1829). В «Боге и баядерке» тема мятежа оказалась перенесена в любовно-лирическую плоскость, а отголоски июльских баррикад сохранились лишь во фразах главного героя «О, как ужасна тирания!» [2, р. 237], которые подхватывает хор народа в первом акте. Основной темой оперы-балета Скриба и Обера был не протест народа против иностранного

господства, а жертвенная любовь баядерки. Встретив ее, бог Брама, временно пребывающий среди простых смертных, смог вернуться на небеса вместе со своей верной возлюбленной<sup>1</sup>. Местом действия был не Неаполь, не Швейцарские Альпы, а Индия, Кашмир. Все это указывало на принадлежность «Бога и баядерки» совершенно иному жанрово-стилевому направлению, связанному со сферой экзотического, сказочного Востока.

И все же связь между «Немой из Портичи» и «Богом и баядеркой» была очевидна: она заключалась в том, что главной героиней вновь стала «немая» девушка<sup>2</sup>, которая передавала свои чувства не словами и пением, а танцем и пантомимой. В «Немой из Портичи» роль Фенеллы исполняла Лиз Нобле<sup>3</sup>, здесь же роль главной баядерки была создана для восходящей звезды Марии Тальони, а Нобле в качестве второй солистки лишь оттеняла ее сияние. Опыт, который приобрел композитор, сочиняя «Немую из Портичи», пригодился ему для музыкальной характеристики Золоэ. Сразу отметим, что далеко не все критики одобрили эту идею. В частности, в газете *Le Globe* вскоре после премьеры был напечатан фельетон анонимного автора, который критиковал музыкальные решения Обера: «одни и те же приемы повторяются без конца: все время оркестр говорит за актрису, а поющие персонажи постоянно вынуждены быть ее переводчиками, чтобы зрители могли понять происходящее» [4]. Это замечание представляется особенно важным, поскольку другие авторы в основном сдержанно хвалили музыку.

Остановимся на тех эпизодах партитуры<sup>4</sup>, в которых участвуют Золоэ и другие баядерки – как поющие, так и танцующие. Первые участвуют в смешанных хорах народа в первом и втором актах. Поскольку их партии не выделяются и не противопоставляются хоровым, они представлены как органическая часть городской толпы: в первом акте они прославляют удовольствия, любовь и веселье, в финале второго акта – выражают сочувствие и оплакивают идущую на костер Золоэ.

---

<sup>1</sup> Действие разворачивается вокруг бога Браммы, изгнанного с небес и живущего среди людей в Кашмире под видом простого человека. Вступившись перед судьей за беззащитную баядерку Золоэ, он стал объектом преследования со стороны визирия. Тронутая его благородством, Золоэ предоставляет ему убежище в своей хижине. Она влюбляется в незнакомца и, несмотря на его холодность, признается в своих чувствах. Испытывая ее преданность, он делает вид, что интересуется другой баядеркой. Однако Золоэ, не подозревая о его истинной сущности и целях, остается верна и готова к самопожертвованию. Обнаруженная и обвиненная стражей визирия, она приговаривается к сожжению. В момент казни Брама раскрывает свою божественную суть и, вознаграждая ее любовь и преданность, возносит Золоэ в обитель бессмертных как свою супругу.

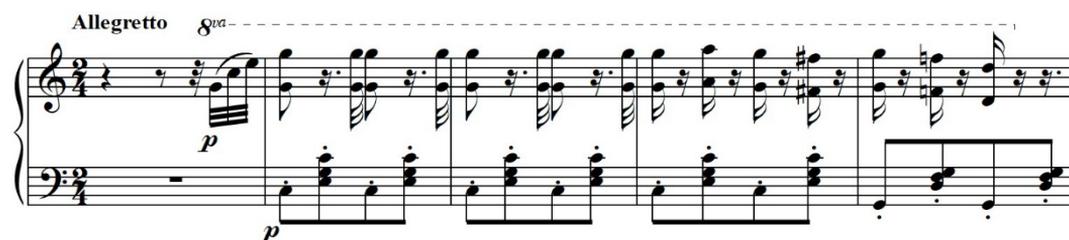
<sup>2</sup> Скриб ничего не сообщает о «немоте» Золоэ: она не говорит, потому что не знает местного языка, но отлично его понимает. Так возникает еще одна параллель с Фенеллой в «Немой из Портичи», которая была немой, но не глухой.

<sup>3</sup> Судя по отзывам современников, Лиз Нобле обладала незаурядным талантом в искусстве пантомимы. Подробнее см.: [3].

<sup>4</sup> Оркестровая партитура «Бога и баядерки» не публиковалась, но в нашем распоряжении есть два издания клавира, почти идентичные [5; 6]. Музыкальный анализ осуществляется по первому изданию [5].

Более индивидуализированную характеристику получает баядерка Нинка (sic. – транскр. с фр. *Ninka*, ударение на второй слог). В первом акте у нее есть только речитативные реплики в диалоге с судьей Олифуром и сольная вокальная партия с хором народа, а во втором акте – ария «Все, что у меня есть» (*Dès qu'à moi l'on a recours*) и дуэт с Брамой «О, благословенные берега Ганга!» (*O bord heureux du Gange!*). Ария и дуэт звучат в сцене ужина баядерок с Брамой, когда тот, все еще под видом незнакомца, флиртует с девушками, чтобы испытывать чувства Золоэ. Ария в характере неторопливого вальса рассчитана на искусный голос певицы-сопрано Чинти-Даморо, отличавшийся широким диапазоном, гибкостью и интонационной точностью. В отличие от патриотичной и жертвенной баядерки Ламеи в опере Ш.-С. Кателя и Э. де Жуи «Баядерки» (1810), Нинка предстает как добрая подруга, готовая прийти на помощь и поделиться с Золоэ и ее гостем своими припасами. Она считает, что незнакомец искренне увлечен именно ею, но эта наивность не становится причиной конфликта, а лишь поводом для очаровательного дуэта-ноктюрна с незнакомцем.

Отсутствие конфликта между персонажами компенсируется психологической борьбой, которая происходит в это время в душе Золоэ, разрываемой между любовью, ревностью, желанием понравиться и тревогой о будущем. Стремясь угодить гостю, Нинка призывает баядерок развлечь его танцами – искусством, в котором им нет равных. Сцена *Duo et Ballette* (№ 10) посвящена сольным танцам Фатмэ и Золоэ. Вступительный раздел танца Фатмэ – загадочное трехдольное *Andantino*, интригующее торжественной и неспешной последовательностью аккордов деревянных духовых и валторн<sup>5</sup>. Основной раздел *Allegretto* основан на двух темах. Первая тема поручена высоким струнным инструментам; квадратная структура и пружинящий аккомпанемент придают ей абсолютно танцевальный характер, а в ритме угадываются очертания грациозной и гибкой фигуры Лиз Нобле (см.: илл. 1).



Илл. 1. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Фатмэ. Т. 16–20. Р. 148

<sup>5</sup> Недавно появились первые аудиозаписи оркестрового исполнения балетных сцен «Бога и баядерки», позволяющие судить об особенностях оркестровки сочинения. См.: [7].

Вторая тема, предназначенная духовым инструментам, подразумевает мимический талант танцовщицы, уже проявившийся в ее исполнении партии Фенеллы в опере «Немая из Портичи». Удары тарелок на последней доле такта создают комический эффект, а выразительные полутоновые задержания у валторн на сильных долях передают кокетливую игру Фатмэ, намеренной покорить незнакомца если не нежностью, то озорством (см.: илл. 2).



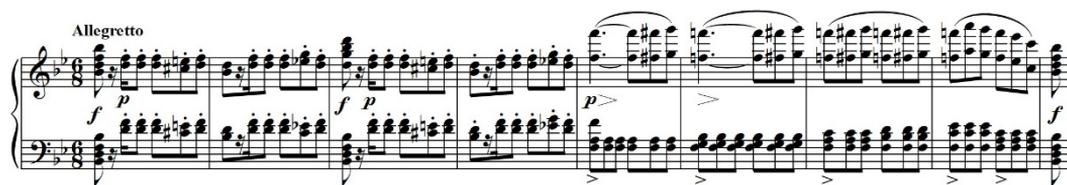
Илл. 2. «Бог и баядерка». *Duo et Ballette* (№ 10). Танец Фатмэ. Т. 33–36. С. 148

Кода танца следует в более подвижном темпе, а характер аккомпанемента и ритмическая структура фраз предполагает демонстрацию технической виртуозности балерины, обычно включающей фуэте, пируэты, туры и т. п.

Очевидно, этот танец был одной из незабываемых жемчужин спектакля. Публика была рада увидеть Нобле хотя и не в главной роли, но все же в отличной форме, вовсе не утратившей мастерства и очарования. Многие критики отметили ее вклад в успех произведения и умение танцевать в ансамбле. Например, анонимный обозреватель *Journal des Débats* писал: «Мадемуазель Нобле отменно исполнила свой танцевальный дуэт с мадемуазель Тальони; это восхитительное совместное выступление напомнило знатокам о вокальных дуэтах в исполнении Зонтаг и Малибран» [8]. Он же охарактеризовал Фатмэ как «очень миловидную баядерку с черными сверкающими глазами, которую Нобле изображает очаровательно» [8].

Великолепный эффект этой сцены достигался не только мастерством исполнительниц, но и контрастом их характеров. Сразу за блестящей вариацией Фатмэ следует соло Золоэ, решившей вступить в танцевальное состязание из-за ревности. Музыка ее танца выдержана в испанском стиле: акцентированное подчеркивание сильной доли и пунктированное дробление второй доли в размере 6/8 придают музыке сходство с качучей – модным характерным танцем на французских театральных сценах 1830-х годов<sup>6</sup>. Основная тема поручена гобою, тембр которого тонко подчеркивает хроматический изгиб мотива (*f-fis-g*), повторяющегося четырехкратно, прежде чем мелодия возвращается в диатоническое русло (см.: илл. 3).

<sup>6</sup> Легендарной танцовщицей качучи стала Фанни Эльслер, блестяще исполнившая ее в балете К. Жида и Ж. Коралли «Хромой бес» (1836). О реакции публики на исполнение качучи см.: [9].



Илл 3. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Золоэ. Allegretto. Т. 1–9. С. 152

Вторая часть соло Золоэ – танец с элементами *pas d'action*. Репарка в либретто описывает подавленное состояние баядерки из-за того, что незнакомец равнодушно отнесся к ее зажигательному выступлению: «Он нарочно хвалит Фатмэ и почти не смотрит на Золоэ. Та теряет уверенность, хочет продолжать, но не может; ее колени подкашиваются» [2, р. 258]. Музыка выразительно передает эту ситуацию. Сначала Золоэ начинает новый танец с восточным оттенком, который придает метрическая пульсация треугольника. Смена размера и тональности указывает на ее намерение вступить в следующий тур состязания и показать мастерство в другом стиле танца. Но равнодушие Браммы демотивирует Золоэ: никнущие интонации, нисходящие скачки мелодии иллюстрируют ее смятение и боль (см.: илл. 4). От обиды девушка не может сдержать слез и прерывает танец, который вынуждена завершить уверенная в себе Фатмэ. Увидев плачущую Золоэ, баядерки уходят, оставляя ее наедине с незнакомцем.



Илл 4. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Золоэ. Allegro. Т. 1–8. С. 153–154

Четвертая сцена второго акта – признание Золоэ в любви к незнакомцу – почти целиком решена в формате пантомимы. Именно здесь применимо заключение критика *Le Globe* о том, что оркестр «говорит» за танцовщицу, а певец переводит ее жесты в слова [4]. Оберу удалось вполне правдиво и естественно изобразить эмоциональную трансформацию Золоэ. Оркестровые эпизоды, передающие ее реплики, короткие и выразительные. В отличие от речитативных фраз Браммы, они всегда модулируют в различные тональности, а модуляционный круг (C-dur – d-moll – a moll – h-moll – e-moll – C-dur) указывает на широкий диапазон чувств героини. Когда она показывает мимикой и жестиком, как сжимается сердце в ее груди, секвенционное развитие мелодии, ее восходящая направленность и синкопы на фоне тревожной пульсации аккордов передают зарождение нового и большого чувства (см.: илл. 5). Подобную музыкальную лексику Обер применил для пантомимы Фенеллы в первом акте оперы «Немая из Портичи».



Илл. 5. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. Раздел Allegro moderato. С. 159–160

Вслед за признанием в любви к Золоэ приходит понимание невозможности их союза: «Я не достойна тебя, я всего лишь баядерка. И чем больше я думаю об этом, тем больше стыжусь себя» [2, р. 259]. Незнакомец «переводит» ее жесты в речитативные фразы: «Ты считаешь себя недостойной?» [2, р. 259]. Скачки мелодии Золоэ становятся шире, а в аккомпанементе появляются уменьшенные септаккорды, усиливающие напряженность, – композитор показывает, что в светлую и всеохватную любовь Золоэ закрадывается тревожная тень сомнения [5, р. 160].

Чувства Золоэ глубоки и цельны: не подозревая, что Брама испытывает ее, она умоляет его о разрешении просто находиться рядом и быть полезной. Эта сцена отражает духовную эволюцию, которую прошла Золоэ от веселой, задорной танцовщицы, дерзко отвечающей судьбе отказом в первом акте, до всецело поглощенной бескорыстной и даже рабской любовью к незнакомцу. Композитор выразил эту эволюцию простыми, но эффектными средствами. Она выглядит особенно рельефно, если сравнить оркестровые эпизоды мимических «реплик» Золоэ в первом и втором актах. К примеру, в третьей сцене первого акта на вопрос Олифура, чем занимается Золоэ, она «улыбается и начинает танцевать», а сквозь кружащиеся пассажи мелодии проступает изящный контур юной баядерки – очаровательной, но легкомысленной [5, р. 34]. В финале второго акта на сцене уже не порхающая на городской площади танцовщица, а любящая и готовая к самопожертвованию женщина. Однако признание Золоэ, которого так ждал и добивался незнакомец, не приводит к лирической кульминации, к дуэту как гимну взаимной любви, который должен был последовать согласно драматургической логике, если бы героиня пела, а не танцевала. Убедившись в искренности ее чувств, незнакомец говорит об усталости.

Золоэ готовит ему гамак для сна. В этой сцене, заменившей собой любовный дуэт, баядерке предстоит пройти еще одно испытание. О содержании мизансцены можно узнать только из ремарки Скриба: «Он ложится в гамак, будто засыпая, и голова его опускается, но он не спит и наблюдает за Золоэ. Та, думая, что он уснул, неслышно подходит к нему на цыпочках, смотрит на него с любовью и печалью... она плачет... она снова безмолвно клянется быть его рабой. Незнакомец делает жест, словно ему жарко; Золоэ осторожно берет большой веер из павлиньих перьев и начинает обмахивать его во сне. Он приподнимает

голову; Золоэ боится, что разбудила его, опускается на колени и молча просит прощения» [2, р. 260–261].

Вся эта пантомима сопровождается нежным ноктюрном *Andantino*. Утонченные хроматизмы мелодии передают психологическую сложность чувств и размышлений баядерки. Особую мягкость мелодической линии придает плавно покачивающийся арпеджированный аккомпанемент, триоли которого, вероятно, совпадали со взмахами веера Золоэ (см.: илл. 6).



Илл. 6. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. Раздел *Andantino*. С. 161–162

Наконец, Брама вскакивает с гамака, чтобы все рассказать Золоэ о себе и своих чувствах, но в этот роковой момент раздается стук в дверь. Судья Олифур пришел к Золоэ в надежде на любовное свидание. В минуту высшей опасности баядерка сообщает незнакомцу, что собирается разделить его участь: «Что бы ни случилось – я с тобой!» [2, р. 262] и предлагает укрыться в подземном тайнике. При этом восходящие по полутонам тревожные триоли высоких струнных отражают возрастание напряженности и страха (см.: илл. 7).



Илл 7. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. *Allegro vivace*. Т. 26–30. С. 164–165

Стук в дверь усиливается. Поняв, что у баядерки скрывается разыскиваемый незнакомец, Олифур позвал начальника стражи и солдат. Хор исполняет свою грозную реплику «Открой же! Это приказ великого визиря», повторяя одну и ту же ноту *do*, а музыка оркестра сохраняет тревожный характер, обостряющийся посредством многократно повторяемых кружащихся пассажей струнных.

Хроматические восходящие интонации, нагнетающие ужас и неизбежность наказания, перенимает хор стражей, выбивших дверь хижины. С этого хора *Malheur à celui dont l'audace* начинается последняя сцена спектакля. Несмотря на ярость толпы, Золоэ отказывается выдать своего возлюбленного; начальник стражи приказывает сломать жилище и развести на его месте костер. Воля и несокрушимость баядерки проявляется в ее ответах-жестах, иллюстрируемых оркестром. В момент, когда баядерка выбрала для себя смерть вместо предательства, ее оркестровые фразы освобождаются от тревожных

хроматизмов и перемещаются в тональную сферу ля-бемоль мажора. Ее реплика «Я не скажу! Напротив, я молю небеса защитить его и помочь ему бежать» [2, р. 263] сопровождается оркестровой фразой гимнического характера [5, р. 169–170]. Даже под угрозой казни на костре Золоэ остается верна своему решению.

Сцена казни Золоэ – кульминация оперы, в которой героизм, преданность и жертвенность баядерки достигает высшего предела. Она решена в виде двойного хора в до миноре, *Allegro*. В то время как хор стражи чеканит бездушный приговор «Горе тому, кто своей дерзостью осмелился вызвать наш гнев», смешанный хор народа и баядерок оплакивает невинную Золоэ в характере траурного шествия: «О, страшная участь, что ей грозит – пощадите ее!» [2, р. 264]. Мелодия этих хоров проста и лапидарна, но оркестровая партия передает всеобщее смятение посредством уменьшенных септаккордов, модулирующих в минорные тональности, стремительных арпеджио и резких динамических контрастов от *p* до *ff* (см.: илл. 8). При этом Олифур и начальник стражи повторяют свои фразы, почти целиком построенные на одной ноте, словно боясь отступить от неумолимости тиранической власти и поддаться мольбам народа, просящего о пощаде баядерки на коленях.

All.<sup>o</sup>  $\text{♩} = 108$

Olifour  
 Chef des gardes  
 Peuple, Bayadères  
 Soldats

Mal\_heur \_\_\_\_\_ à ce\_lle dont l'au\_da\_ce  
 Ein Raub \_\_\_\_\_ der Flam\_men soll sie ster\_ben

Du sort af\_freux qui la me\_na\_ce ah daig\_nez sus\_pen\_dre les coups  
 Ein Raub der Flam\_men soll sie ster\_ben op\_fern\_wollt die chuid\_lo\_se ihr?

Mal\_heur \_\_\_\_\_ à ce\_lle dont l'au\_da\_ce  
 Ein Raub \_\_\_\_\_ der Flam\_men soll sie ster\_ben

Mal\_heur \_\_\_\_\_ à ce\_lle dont l'au\_da\_ce  
 Ein Raub \_\_\_\_\_ der Flam\_men soll sie ster\_ben

*ff* *p* *ff* *p*

Илл. 8. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена V. Хор стражей, народа и баядерок. Т. 1–7. С. 171

Ремарки в либретто дополняют визуальную картину происходящего: «Солдаты уводят Золоэ, она поднимается на костер. Гремит гром; из-под земли поднимается пар, затмевающий сцену» [2, р. 264]. В этот момент трагический до минор сменяется торжественным фа мажором, знаменующим победу любви и верности над страхом и лицемерием. Баядерки, видя охваченную пламенем Золоэ, еще дрожат от ужаса, а на сцене уже появляется ослепительно сияющий Брама, который держит свою возлюбленную на руках. Тональность фа мажор, ассоциирующаяся с сакральным образом Браммы, сохраняется до последнего такта. Хор исполняет гимн любви, а Брама подводит моральный итог своего земного странствования, обращаясь к своей юной невесте: «Ты отдала мне свою жизнь – Я дарую тебе бессмертие!» [2, р. 265].

Рецензии в парижских газетах, напечатанные в следующие дни после премьеры оперы-балета, сообщали, что в конце спектакля под бурные аплодисменты на сцену были вызваны исполнители главных ролей и названы имена создателей – Э. Скриба, Д. Обера, П. Сисери. Публику впечатлили не музыка, пение или танец сами по себе, а вся постановка – красивый и зрелищный спектакль во всей совокупности его компонентов. Критики подчеркивали мастерство художников и высокий уровень постановки: «Три декорации, каждая с собственным характером, делают честь кисти господина Сисери, а сценическая постановка господина Соломе безупречна» [8]. Обозреватель *Gazette nationale* признавал: «Господин Соломе, который, собственно, создал в Опере само искусство мизансцены, многое сделал для успеха спектакля» [10]. В некоторых рецензиях отмечалось великолепие и правдоподобие костюмов, разработанных декоратором Анри Дюпоншелем, чье имя уже ассоциировалось «с новым, романтическим, стилем мизансцены» [11, с. 67]. Так, комментатор *Journal des Débats* написал: «Костюмы прекрасны и отличаются исключительной точностью. Господин Дюпоншель не стремился адаптировать их по своему вкусу, а напротив – воспроизвел с абсолютной достоверностью» [8]. Действительно, эскизы костюмов, нарисованные Ипполитом Леконтом<sup>7</sup> и сохранившиеся во Французской Государственной библиотеке, изумляют красочностью, правдоподобием и вниманием к аксессуарам [12].

Однако либретто Скриба в большинстве обзоров обсуждалось в ироничных тонах, а краткое содержание сюжета пересказывалось как нелепый анекдот. Часто повторяющаяся претензия заключалась в том, что главная героиня снова не поет, а танцует, как в опере «Немая из Портичи». Один критик сравнил «Бога и баядерку» с водевилем: «Когда в «Немой из Портичи», сюжет которой исключительно драматичен, подобное было опробовано для второстепенной

---

<sup>7</sup> О. В. Жесткова утверждает, что Дюпоншель исполнял в театре роль эксперта по историческим и географическим вопросам, то есть консультировал художников по костюмам и декораторов. Как и в случае с «Немой из Портичи», для «Бога и баядерки» эскизы костюмов рисовал Ипполит Леконт, а на афишах указывалось имя Дюпоншеля. См.: [11, с. 68].

роли, это не вызывало возражений, поскольку масштабные музыкальные эпизоды позволяли варьировать эффекты, но в этом пышном водевиле, который господа Скриб и Обер только что представили публике, таких средств не имеется» [4]. Другой критик заявил, что и в «Немой из Портичи» роль танцовщицы тоже была неудачной затеей, обусловленной погоней авторов за успехом: «музыкант... не может без раздражения смотреть, как танцовщица извивается посреди оперы, нарушая согласованность ансамблей, отвлекая от дуэтов и подменяя *ми-бемоль*, отсутствующий в вокальном аккорде, на *ronde de jambe*»<sup>8</sup>.

Повод для упреков давала вторая часть заглавия «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка»<sup>9</sup>, точнее – пресыщенность публики «влюбленными куртизанками», которые в последние годы появлялись на различных парижских сценах. В 1823 году в театре *Gymnase* была поставлена одноактная комедия-водевиль «Хозяйка в доме» (*La Maîtresse au logis*) Скриба, в 1826 году в *Opéra-Comique* – трехактная опера «Фиорелла» на либретто Скриба и музыку Обера, в том же году в театре *Vaudeville* – «Цезарина, или Влюбленная куртизанка» Ф. Лангле и П. Дюпора. Главные героини этих пьес, по словам критика *La Quotidienne*, «были не кем иным, как влюбленными куртизанками» [13].

Этот персонаж перекочевал на сцену из новеллы Жана де Лафонтена «Влюбленная куртизанка»<sup>10</sup> и в 1820-е годы стал устойчивым типажом французского театра. Но когда Скриб в очередной раз ввел влюбленную куртизанку в свое либретто в 1830 году, это уже воспринималось как избитый прием: «Эпидемия раскаявшейся греховности, наконец, сошла со сцены... но теперь опера снова раздувает этот сюжет: она пришла к нему уже достаточно поздно, чтобы замкнуть шествие, и к тому же трактовала его в жанре феерии» [13].

Главный и вполне справедливый укор в адрес либретто Скриба заключался в отсутствии ярко выраженного драматического конфликта: «интрига неуловима; кое-кто вчера говорил, что ее попросту нет. Но и зачем нам, в самом деле,

<sup>8</sup> Судя по стилю этой рецензии, можно предположить, что ее автором мог быть Г. Берлиоз, в то время уже работавший в газете. См.: [8].

<sup>9</sup> Любопытно, что в первом издании клавира на титульном листе заглавие произведения: «Влюбленная баядерка (*sic.*), или Бог или баядерка». См.: [5].

<sup>10</sup> «Влюбленная куртизанка» (*La Courtisane amoureuse*) – новелла Лафонтена в стихах (*nouvelle en vers*), впервые изданная в конце XVII века (ок. 1665). Лафонтен рассказывает о римской куртизанке Констанс – женщине чрезвычайно горделивой, не находящей достойным ни одного мужчину. Амур преподает ей урок: он сводит Констанс с красавцем Камилем, в которого она без памяти влюбляется. После пира у Камиля Констанс тайно прячется в его доме и, когда гости расходятся, бросается к его ногам, признается в страсти и обещает перенести любые унижения ради него, даже стать его служанкой. Камиль сначала делает вид, что равнодушен и холодно отвергает Констанс, доводя ее до отчаяния – она даже пытается порезать свои драгоценные одежды ножом. Наконец Камиль признается, что все это было испытанием ее чувств: он отвечает Констанс взаимностью, называет возлюбленной и тайно обручается с ней. Прочсть оригинальную версию новеллы можно в электронном издании: [14].

подсунули индийскую мифологию, когда мы уже и так устали от богов, богинь, херувимов и нимф?» [15] – иронично вопрошал автор рецензии в газете *Le Figaro*. Причина подобных упреков была затронута в ходе анализа музыкальной драматургии: вспомним хотя бы, как вместо любовного дуэта авторы предложили зрителю насладиться очаровательной, но лишенной всякого динамизма сценой сна Браммы в гамаке.

Значит ли это, что Эжен Скриб, который к тому времени «продемонстрировал отработанные практикой методы сочинительства и точное понимание своих обязанностей как либреттиста» [16, с. 16], утратил профессионализм и создал слабое либретто? Основная причина «неуловимости интриги» кроется в типологической неопределенности гибридного жанра оперы-балета, структура и сценическая логика которого уже не имела ничего общего с барочными операми-балетами Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо<sup>11</sup>. Либреттист реализовывал замысел Филиппо Тальони, заботливо и трепетно создающего сценический имидж своей дочери Марии, для которой он и сочинил хореографическую партию Золоэ. Поскольку Золоэ не поет, а танцует, пьеса лишилась значительной доли драматизма, достижимого лишь в сочетании музыки и спетого слова.

Хотя либретто Скриба действительно уступало по драматическому накалу другим его работам в оперном жанре, оно хорошо подходило для презентации таланта Марии Тальони, что признавали все критики. Именно Тальони была в центре внимания публики и прессы. «Это произведение целиком предназначено для того, чтобы подчеркнуть дарование мадемуазель Тальони и показать его во всей полноте», – отмечал рецензент в *La Quotidienne* [13]. Восторженные эпитеты, которыми награждали танцовщицу современники, сглаживали критические выпады в адрес драматургии. «У госпожи Тальони такие ноги, что они заменяют и стихи, и музыку», [18] – отмечалось в газете *Le Corsaire*. Даже суровый критик *Journal des Débats* признавал, что талант Тальони сделал произведение увлекательным: «очарование ее присутствия оживляет сцены, которые без этой драгоценной помощи казались бы вялыми» [8].

Особое восхищение вызвал танец с шальями в первом акте, когда Золоэ раздала подругам-баядеркам роскошные ткани из сундука, подаренного ей судьей Олифуром. Некоторые из рецензий содержали описания, позволяющие представить общий рисунок танца: «Эти шали, изящно драпированные танцующей труппой – то перекинута через плечо, то натянутые как занавеси, то вознесенные на головы и расправленные в форме треугольника, – после целой серии остроумных и новых комбинаций соединяются одним концом под ногами Золоэ, в то время как баядерки, выстроившись в круг, натягивают другой конец, изображая морскую раковину, в центре которой Золоэ предстает

---

<sup>11</sup> М. Смит относит «Бога и баядерку» к гибридным произведениям, которые отразили жанровые эксперименты в театре Орфеа в конце 1820 – начале 1830-х годов. См: [17].

в образе Амфитриты или же Венеры, выходящей из пены» [8]. Театральный обозреватель в газете *Le Globe* заключил, что танец с шальями и талант Тальони – единственное, что заслуживает внимания: «этот танец нов, его эффект совершенно оригинален и не похож ни на что из известного ранее» [4].

Танец с шальями не просто выделялся из череды различных танцевальных и вокально-хоровых сцен «Бога и баядерки», но выступал центральным визуально-хореографическим образом спектакля. Секрет его успеха заключался в том, что он концентрировал в себе суть поэтики романтического балета, сочетая впечатляющую *живописность*, аллюзию на античную мифологию и *балетную новизну*, которую подчеркивали критики. Визуальный эффект, созданный посредством сценической игры с драпировками тканей, придавал образу Золоэ универсальную многогранность, создавая ассоциации индийской танцовщицы с Амфитритой или Венерой – обе богини олицетворяли любовь, чувственность, женственность. Судя по отзывам в прессе, этот художественный прием Филиппо Тальони, соединившего игру ткани и танцевальное движение, был продемонстрирован публике впервые. Впоследствии развевающиеся вуали, платки, шали вошли в арсенал балетной сцены и многократно воспроизводились в хореографии второй половины XIX века, в том числе в балетах М. Петипа («Дон Кихот», «Баядерка», «Раймонда»).

Характерно, что ни один обозреватель не вспомнил для сравнения баядерку Ламею из оперы Шарля-Симона Кателя и Этьена де Жуи «Баядерки», поставленной на той же сцене ранее. По-видимому, разница в трактовке образа баядерки была столь же огромной, сколь и различия художественного восприятия в 1810 и в 1830 годах. Ни Ламея, ни Золоэ не были показаны на сцене как танцовщицы индуистских храмов, чье предназначение заключалось в том, чтобы танцевать для наслаждения богов и брахманов. Ламея не танцует вообще, ибо ее партия вокальная, а Золоэ танцует для городской толпы и своего избранника. Обе влюблены и готовы пожертвовать собою, сгорая в огне, ради спасения возлюбленного. Но Ламея добровольно идет на погребальный костер, чтобы спасти душу раджи, став его супругой и сразу же – вдовой сати. Золоэ же подвергается сожжению в наказание за то, что не выдала любимого, спасая его земную жизнь.

В опере Кателя и Жуи препятствием супружеству является обет безбрачия Ламеи, который не позволяет нарушить ее глубокая вера. А перед Золоэ не стоит дилемма отказа от брака или близости с незнакомцем из-за клятвы безбрачия, которую она должна была давать как баядерка – эта тема вообще не затрагивается в сочинении. Она видит возможное препятствие лишь в том, что ее социальный статус не соответствует благородству незнакомца. Не допуская мысли о разлуке с ним, Золоэ готова стать его служанкой, а следовательно, без сожалений бросить свою профессию. В отличие от Ламеи, олицетворяющей патриотизм, национальную гордость, религиозную стойкость, преданную любовь и жертвенность, Золоэ ничего не говорит (не поет) и не выражает никаких идей, кроме стремления связать свою жизнь с незнакомцем.

Музыкальные эпизоды, сопровождающие ее пантомимы, тоже указывают на эволюцию ее личности, но эта эволюция не сравнима с той, которую проходит Ламея. В опере Кателя музыка служит выражению национально-политического и морально-религиозного конфликта, в то время как у Обера она передает эмоциональное состояние героини и усиливает эффект пантомимы, совершая важный шаг от идеи к чувствам.

Выявленные черты, действительно, обнаруживают больше связей Золоэ с куртизанкой Констанс из новеллы Лафонтена, чем с героиней поэмы Гете «Бог и баядерка» (1797) или с Ламеей в опере «Баядерки». В целом же Золоэ – это фантазийная героиня нового типа. Несмотря на тщательную проработку визуального ряда – костюмов, декораций, которые восхитили критиков «точностью» и «достоверностью», – фигура самой баядерки утратила этнографическую достоверность и стала полностью мифологизированной. Баядерка Золоэ – не служительница культа, а носительница чувственной, земной любви, которая противопоставляется несправедливым законам. Игнорирование авторами «священного» статуса храмовой танцовщицы подчеркивает человеческую уязвимость и силу земных чувств Золоэ. Таким образом, Скриб и Обер создали собирательный образ чувственной и трагической героини, лишенный конкретного культурно-религиозного контекста, но созвучный идеям романтизма. Именно поэтому не Ламея, а Золоэ станет ярчайшим символом романтического искусства и предтечей других балетных баядерок XIX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Леуччи Т.* Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 22–32.
2. *Scribe E.* Le Dieu et la Bayadère // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, de l'Académie Française. Troisième série: Opéras, ballets. Vol. 1. P. 227–265.
3. *Жесткова О. В.* Мимическая роль Лиз Нобле в опере «Немая из Портичи» // Балет. 2015. Т. 194. № 5. С. 28–31.
4. Académie royale de musique. Première représentation de Le Dieu et la bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Feuilleton). Le Globe: journal littéraire. 17 octobre 1830. № 238. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4926310s/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
5. *Auber D.-F.-E.* La Bayadère amoureuse ou Le Dieu et la Bayadère. Opéra en deux actes. Paroles de Mr. Scribe. Partition réduite avec accompagnement de piano par V. Rifaut. Mayence et Anvers: chez B. Schott's Söhne, 1831.
6. *Auber D.-F.-E.* Le Dieu et la Bayadère: opéra en 2 actes. Paroles de M. Eugène Scribe; musique de D.F.E. Auber. Partition piano et chant. Paris: Brandus et Cie., s.d. [vers 1848].

7. Daniel-François-Esprit Auber. Overtures, Vol. 6. Karlovy Vary Symphony Orchestra. Dario Salvi. Format: Audio CD. Edition: Naxos Rights International Limited, 2024. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.574532> (дата обращения: 08.08.2025).
8. Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Chronique musicale. Académie royale de musique). Journal des Débats politiques et littéraires. 15 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437093p/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
9. Жесткова О. В. Социальные и институциональные аспекты балета в Парижской Опере XIX века // Опера в музыкальном театре: История и современность. Матлы Четвертой Международ. науч. конф. Т. 2. М.: Рос. Акад. музыки им. Гнесиных, 2019. С. 111–119.
10. Opéra. (Spectacles). Gazette nationale ou le Moniteur universel. 21 octobre 1830. № 294. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44259036/f4.item> (дата обращения: 08.08.2025).
11. Жесткова О. В. Анри Дюпоншель и рождение романтического театрального декора // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 66–74.
12. Lecomte H. Le dieu et la bayadère: onze maquettes de costumes. 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454521k.r=Le%20Dieu%20et%20la%20Bayadere%20costume?rk=21459;2> (дата обращения: 08.08.2025).
13. Le Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Académie royale de musique). La Quotidienne. 16 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1730736q/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
14. La Fontaine J. La Courtisane amoureuse // Contes et nouvelles en vers. Т. 1–3. Edition du groupe “Ebooks libres et gratuits” (réimpression: Paris: Claude Barbin, 1665). P. 227–236. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la\\_fontaine\\_contes\\_1.pdf](https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la_fontaine_contes_1.pdf) (дата обращения: 08.08.2025).
15. Première représentation du Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en 2 actes (Théâtre de l’Opéra). Le Figaro: journal littéraire: théâtre, critique, sciences, arts, moeurs, nouvelles, scandale, économie domestique, biographie, bibliographie, modes. 14 octobre 1830. No. 285. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2667647/f2.item#> (дата обращения: 08.08.2025).
16. Жесткова О. В. Эжен Скриб – «умелый человек» // Музыка. Искусство, Наука, Практика. 2013. № 2 (4). С. 7–17.
17. Smith M. Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830 // Dance Chronicle. Vol. 24, №. 1. P. 7–53.
18. Première représentation de: le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Académie Royale de musique). Le Corsaire. Journal des spectacles, de la littérature, des arts, des moeurs, des théâtres et des modes. 14 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46881572/f2.item> (дата обращения: 08.08.2025).

REFERENCES

1. *Leuchchi T.* Nasledie romantizma i orientalizma v baletah Mariusa Petipa s indijskim motivom: «Bajaderka» (1877) i «Talisman» (1889) // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj. 2019. № 6 (65). S. 22–32.
2. *Scribe Eugène.* Le Dieu et la Bayadère // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, de l'Académie Française. Troisième série: Opéras, ballets. Vol. 1. P. 227–265.
3. *Zhestkova O. V.* Mimicheskaja rol' Liz Noble v opere «Nemaja iz Portichi» // Balet. 2015. T. 194. № 5. S. 28–31.
4. Académie royale de musique. Première représentation de Le Dieu et la bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Feuilleton). Le Globe: journal littéraire. 17 octobre 1830. № 238. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4926310s/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
5. *Auber D.-F.-E.* La Bayadère amoureuse ou Le Dieu et la Bayadère. Opéra en deux actes. Paroles de Mr. Scribe. Partition réduite avec accompagnement de piano par V. Rifaut. Mayence et Anvers: chez B. Schott's Söhne, 1831.
6. *Auber D.-F.-E.* Le Dieu et la Bayadère: opéra en 2 actes. Paroles de M. Eugène Scribe; musique de D. F. E. Auber. Partition piano et chant. Paris: Brandus et Cie., s.d. [vers 1848].
7. Daniel-François-Esprit Auber. Overtures, Vol. 6. Karlovy Vary Symphony Orchestra. Dario Salvi. Format: Audio CD. Edition: Naxos Rights International Limited, 2024. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.574532> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
8. Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Chronique musicale. Académie royale de musique). Journal des Débats politiques et littéraires. 15 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437093p/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
9. *Zhestkova O. V.* Social'nye i institucional'nye aspekty baleta v Parizhskoj Opere XIX veka // Opera v muzykal'nom teatre: Istorija i sovremennost'. Materialy Chetvertoj Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. T. 2. M.: Rossijskaja Akademiya muzyki imeni Gnesinyh, 2019. S. 111–119.
10. Opéra. (Spectacles). Gazette nationale ou le Moniteur universel. 21 octobre 1830. № 294. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44259036/f4.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
11. *Zhestkova O. V.* Anri Djuponshel' i rozhdenie romanticheskogo teatral'nogo dekora // Observatorija kul'tury. 2014. № 4. S. 66–74.
12. *Lecomte H.* Le dieu et la bayadère: onze maquettes de costumes. 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454521k.r=Le%20Dieu%20et%20la%20Bayadere%20costume?rk=21459;2> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
13. Le Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Académie royale de musique). La Quotidienne. 16 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1730736q/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).

14. *La Fontaine J.* La Courtisane amoureuse» // Contes et nouvelles en vers. Т. 1–3. Edition du groupe “Ebooks libres et gratuits” (réimpression: Paris: Claude Barbin, 1665). P. 227–236. [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la\\_fontaine\\_contes\\_1.pdf](https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la_fontaine_contes_1.pdf) (data obrashcheniya: 08.08.2025).
15. Première représentation du Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en 2 actes (Théâtre de l’Opéra). Le Figaro: journal littéraire: théâtre, critique, sciences, arts, moeurs, nouvelles, scandale, économie domestique, biographie, bibliographie, modes. 14 octobre 1830. No. 285. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2667647/f2.item#> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
16. *Zhestkova O. V.* Jezhen Skrib – «umelyj chelovek» // Muzyka. Iskusstvo, Nauka, Praktika. 2013. № 2 (4). S. 7–17.
17. *Smith M.* Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830 // Dance Chronicle. Vol. 24, №. 1. P. 7–53.
18. Première représentation de: le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Académie Royale de musique). Le Corsaire. Journal des spectacles, de la littérature, des arts, des moeurs, des théâtres et des modes. 14 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46881572/f2.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тянь Яюань – аспирант; 709854767@qq.com

Медведева Н. В. – канд. искусствовед., проф. каф. муз.-инструмент. подготовки; nadia\_mozart@yahoo.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tian Yayuan – Postgraduate Student; 709854767@qq.com

Medvedeva N. V. – Cand. Sci. (Art Criticism), Prof. of the Department of Music Instruments; nadia\_mozart@yahoo.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 полутонных изображений).

#### V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте: <https://vaganov.elpub.ru/jour>

## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области, максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии

рукопись (или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» – научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь – искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско–преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения – Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

## РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

### ***Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)***

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам:

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

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)



# ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

№ 4 (99), 2025

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

Рег. свидетельство Роскомнадзора 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>

Свободная цена



Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2  
Тел. (812) 456-07-65, e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)  
При перепечатке ссылка на  
«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 25.09.2025. Формат 70×100/16.  
Тираж 300 экз. Заказ № 034557744  
Отпечатано в типографии ООО «Тендер»,  
394036, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10