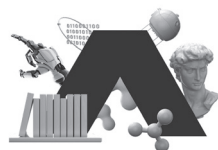




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»

ISSN 1684-8962

№ 6(101)
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 ваш, уважаемые читатели, интерес к журналу.

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



ВЕСТНИК № 6 (101)

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

2025 год

BULLETIN OF VAGANOVA BALLET ACADEMY. 2025. № 6 (101)

Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

Ирхен И. И. – д-р культурологии, доц., проф.
каф. балетмейстерского образования Академии Рус-
ского 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 науч-
ных изданий, в которых должны быть опублико-
ваны основные научные результаты диссертаций на
соискание ученой степени кандидата наук, на соиска-
ние ученой степени доктора наук (Перечень Высшей
аттестационной комиссии при Министерстве образо-
вания и науки Российской Федерации) по
специальностям 5.10.1 Теория и история культуры,
искусства; 5.10.3 Виды искусства (с указанием кон-
кретного 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 dissertations
research. Specialties: 5.10.1 Theory and history of cul-
ture, art; 5.10.3 Arts (with specific arts listed).

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

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

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

Филановская Т. А. – д-р культурологии,
доц., проф. каф. музыкального образования
Владимирского государственного университета
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (Владимир, Россия).

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Грибов С. С. Рекурсивные структуры в танцевальном медиаперформансе «Опаловая петля / Инсталляция облака» Триши Браун.	6
Новик Ю. О., Ли Минмин. «Балет» в системе понятий китайской науки о танце	23
Савостьянова Ю. С. Коммуникативная функция танцевальной импровизации в хореографических высказываниях.	34
Шабалина Н. С. «Шекспировская сюита» Мориса Бежара: фантазия в джазовых ритмах Дюка Эллингтона	45

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Воронецкая-Соколова Ю. Г. Танец как часть мира подростка в советских фильмах о войне.	56
Горн А. В. Вокализ и вокально-речевые элементы в художественном пространстве балетов «Дом у дороги» В. Гаврилина, «Летят журавли» В. Успенского, «Дубровский» В. Кикты	73
Лаврова С. В. Хореографические траектории творчества Лучано Берио	87
Лю Сюэ. Осмысление феномена танца с позиций китайской классической философии.	98

ПОДГОТОВКА АРТИСТА БАЛЕТА

Васильева А. Л. Анализ педагогического наследия Н. М. Дудинской. Часть 1 (урок для первого курса)	112
--	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Букина Т. В. Становление концепции «звучащего вещества» в музыкально- критическом наследии Б. В. Асафьева начала 1920-х годов: монография «Симфонические этюды»	136
Василисина К. Е., Войткевич С. Г. Опера В. Дашкевича и Ю. Кима «Ревизор»: к вопросу об интертекстуальных связях либретто и музыки.	152
Тарасова О. И. Искусство без искусства	173

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2025 году	185
Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2025 года.	190

Правила направления и опубликования научных статей	195
Порядок рецензирования научных статей	198
Редакционная политика журнала	200
Редакционная этика журнала	201
К сведению подписчиков	202

CONTENTS

Editorial Board	3
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Gribov S. S.</i> Recursive structures in Trisha Brown's dance media performance <i>Opal Loop / Cloud Installation</i>	6
<i>Novik Yu. O., Li Mingming.</i> "Ballet" in the conceptual system of Chinese dance studies	23
<i>Savostyanova Y. S.</i> Communicative function of dance improvisation in choreographic statements.	34
<i>Shabalina N. S.</i> <i>The Shakespeare suite</i> by Maurice Béjart: A fantasy in duke Ellington's jazz rhythms	45
CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY	
<i>Voronetskaya-Sokolova Yu. G.</i> Dance as a part of the adolescent world in Soviet war films	56
<i>Gorn A. V.</i> Vocalization and vocal-speech elements in the artistic space of ballets <i>House by the road</i> by V. Gavrilin, <i>Cranes are flying</i> by V. Uspensky, <i>Dubrovsky</i> by V. Kikta	73
<i>Lavrova S. V.</i> Choreographic trajectories of Luciano Berio's creativity	87
<i>Liu Xue.</i> Correspondence to the phenomenon of dance in basic concepts of Chinese classical philosophical thought.	98
BALLET DANCER TRAINING	
<i>Vasileva A. L.</i> The lessons of classical dance: The pedagogical legacy of N. M. Dudinskaya. A lesson for the first year	112
THEORY AND HISTORY OF ART	
<i>Bukina T. V.</i> The formation of a concept of "Sounding substance" in Boris Asafiev's critical heritage of the early 1920s: <i>Symphonic etudes</i>	136
<i>Vasilisina K. E, Voitkevich S. G.</i> The opera <i>The government inspector</i> by V. Dashkevich and Y. Kim: On the question of intertextual connections between the libretto and the music.	152
<i>Tarasova O. I.</i> Art without art	173
Articles published in <i>Vaganova Ballet Academy bulletin</i> in 2025.	185
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2025.	190
Requirements for author's manuscripts	195
Peer-review	198
Editorial policy	200
Ethics policy	201
To data of followers	202

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.03, 7.01, 7.038.6, 792.8

РЕКУРСИВНЫЕ СТРУКТУРЫ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ МЕДИАПЕРФОРМАНСЕ «ОПАЛОВАЯ ПЕТЛЯ / ИНСТАЛЛЯЦИЯ ОБЛАКА» ТРИШИ БРАУН

*Грибов С. С.*¹

¹ Алтайский государственный институт культуры, ул. Юрина, д. 277, г. Барнаул, 656055, Алтайский край, Россия.

В статье анализируется художественная практика медиаискусства в историческом эпизоде междисциплинарной коллаборации танцевальной художницы Триши Браун, визуальной художницы Фуджико Накаи и инженера Билли Клувера. Опираясь на методологические положения объектно-ориентированной онтологии, анализируется междисциплинарный проект «Опаловая петля / Инсталляция облака» (1980), созданный на пересечении различных направлений: хореографического искусства, энвайронментальной инсталляции и вычислительных технологий. Выявляются художественные и технологические принципы, с помощью которых создавались: хореографический текст, сценографическая среда и технологии, сглаживающие взаимодействие различных дисциплин. В статье затрагивается процесс реконструкции медиаперформанса «Опаловая петля», произведенный в 2015 году.

Теоретическая значимость исследования заключается в освещении малоизученных концепций и принципов медиаискусства. В контекст хореографической теории вводятся понятия картографирования и рекурсии как основополагающие для междисциплинарных арт-практик.

Ключевые слова: Эксперименты в искусстве и технологиях, Билли Клувер, танцевальный медиаперформанс, Триша Браун, инсталляция, Фуджико Накай, медиаискусство, рекурсия, картографирование, арт-практика.

RECURSIVE STRUCTURES IN TRISHA BROWN'S DANCE MEDIA PERFORMANCE OPAL LOOP / CLOUD INSTALLATION

*Gribov S. S.*¹

¹The Altai state Institute of Culture, 277, Yurina St., Barnaul, 656055, Altai Territory, Russia.

The article examines the artistic practice of the interdisciplinary collaboration between dance artist Trisha Brown, visual artist Fujiko Nakai, and engineer Billy Kluver. Based on the methodological principles of object-oriented ontology, this article analyzes the interdisciplinary project «Opal Loop / Cloud Installation» (1980),

created at the intersection of choreographic art, environmental installation, and computer technology. The artistic and technological principles used to create the choreographic text, scenographic environment, and technologies that smooth the interaction between different disciplines are identified. The article discusses the process of reconstructing the media performance «Opal Loop», produced in 2015. The theoretical significance of the study lies in highlighting little-studied concepts and principles of media art. The concepts of mapping and recursion are introduced into the context of choreographic theory and practice as fundamental to interdisciplinary collaboration.

Развитие искусства второй половины XX – начала XXI века тесно связано с переосмыслением расширяющейся техноцентричной культуры, инициирующей появление новых, гибридных художественных форм, в которых размывается жанровая определенность и, как следствие, сдвигается акцент с поддержания формально-стилистической чистоты на артикуляцию процессуальных свойств произведения.

Набирающая популярность художественная практика медиаискусства опирается на междисциплинарную парадигму, что закономерно влечет трансформацию эстетических свойств произведения. Сама структура воплощения художественного текста приобретает эстетический статус, что делает гибридные арт-объекты непростыми как для восприятия зрителем, так и для теоретического освещения.

Утрачивая формально-стилистическую точность, нарушая традиционные границы искусства, медиаарт открывает возможность для внедрения новых художественных принципов и творческих стратегий. Однако ввиду многоплановости мультимедийного произведения, зачастую создаваемого на пересечении различных дисциплин, возникает трудность применения традиционного искусствоведческого инструментария для структурного анализа. Подобные произведения искусства все чаще определяются не как вид, жанр или стиль, а как обобщенное направление творческой деятельности – арт-практика. Арт-практика, как обобщающая формулировка, позволяет выйти за пределы жанрово-стилевой классификации и сфокусироваться на онтологических вопросах междисциплинарного искусства. «Арт-практика вносит вклад в обогащение и развитие языка искусства, раскрытие его потенциала как способа познания мира» [1, с. 40].

Особого внимания заслуживают арт-практики, в которых междисциплинарное взаимодействие порождает не только новые жанры, но формирует специфическую эстетику взаимодействия со зрителем, создает новые способы исполнения и восприятия художественного текста. В этом фокусе ярким феноменом искусства и культуры XX–XXI веков является

сообщество Е.А.Т.¹, в рамках которого были проведены многочисленные художественные и технологические эксперименты. В результате разнообразных творческих экспериментов были созданы проекты и перформансы, стирающие не только жанрово-стилистические дефиниции, но и опровергающие любые попытки однозначного определения функций искусства. В свою очередь, междисциплинарность как парадигма мультимедийных арт-практик, является художественной рефлексией на трансформацию телесности в новой техногенной культуре. «Культурная ситуация эпохи потребления требовала изменения прежней точки зрения на творчество, что привело к интенсивному экспериментированию с медиа» [2, с. 153].

Проекты Е.А.Т. можно рассматривать в различных контекстах культуры второй половины XX века: в процессе создания художественных проектов были задействованы представители творческих и технологических направлений. В манифесте Е.А.Т. создателями – Билли Клювером и Робертом Раушенбергом – утверждается, что в этом сообществе нет приоритетного художественного или технического направления, главной целью является «поддержание конструктивного климата для признания новых технологий и искусства посредством цивилизованного сотрудничества между сообществами, развивающимися в изоляции друг от друга» [3, р. 74]. Проекты Е.А.Т. применяли различные стратегии междисциплинарной коллаборации, направленные на артикуляцию проблемы интеграции технологий в жизнедеятельность индивидуума. Эта тема стала онтологическим лейтмотивом в деятельности сообщества. Клювер и Раушенберг отмечают еще одну из задач сообщества: «Устранить отрыв личности от технологических изменений; расширять и обогащать технологии, чтобы дать индивидууму разнообразие, удовольствие и возможности для исследования и участия в современной жизни» [3, р. 74]. Деятельность Е.А.Т. отразилась на дальнейшем развитии многих сфер деятельности второй половины XX века, а также стала фундаментом в образовании новых жанров искусства.

Анализируя проекты Е.А.Т. в контексте хореографического искусства, можно обнаружить распространенный для данного сообщества подход к созданию и исполнению художественного текста, который основан на объединении художественных произведений и проектов в тематические циклы. Данный подход связан с понятием рекурсивности². Рекурсивный способ обработки информации стал ориентиром не только в кругах инженеров и

1 Е.А.Т. (Experiments in Art and Technology) – «Эксперименты в искусстве и технологиях». Междисциплинарное сообщество, созданное в 1966 году как платформа для экспериментов между творческими и техническими специалистами.

2 Рекурсия (лат. *recursio* – «круговорот, возвращение»). В геометрии определяется как принцип масштабирования объектов внутрь себя, путем повторения структурных элементов самоподобным образом.

программистов, но и в рамках хореографической арт-практики второй половины XX века.

Использование хореографами концепций из математики, теории систем и пр. было связано с растущим интересом к структурной импровизации, который поддерживался ярко выраженной артикуляцией проблематики взаимоотношений тела и технологий в постиндустриальной культуре. В рамках данного направления возник новый вектор развития медиаарта – танцевальный медиаперформанс. В теоретическом и практическом поле танцевального медиаперформанса находятся произведения и проекты, раскрывающие онтологические вопросы эволюции тела в постиндустриальной культуре. Один из таких проектов – перформанс «Opal Loop / Cloud Installation» (1980) («Опаловая петля / Инсталляция облака»), созданный в коллаборации хореографа Триши Браун, художницы по костюмам Джудит Ши, художницы по свету Беверли Эммонс, визуальной художницы Фджико Накаи и инженера Билли Клювера.

Творческие эксперименты Триши Браун были направлены на проблематизацию широкого круга онтологических вопросов, связанных с интерпретацией телесности в постмодернистской культуре. В меньшей степени танцевальную художницу интересовала внешняя выразительность и миметичность движения: «...Тема семиотики знаковости телесных движений Триши Браун трансформируется в тему онтологии телесного движения в танце и перформансе» [4, с. 35]. Перформансы Браун направлены на исследование самой структуры человеческого движения в контексте отдельной танцевальной фразы или целого хореографического текста. В работах Браун нет подчеркнутой завершенности танцевальных движений и жестов, но есть композиционная точность, определенная продуманной хореографической структурой.

Хореографические структуры и партитуры, созданные Браун, представляют собой эпизоды исследования онтологических вопросов, раскрываемых художницей в рамках междисциплинарных арт-практик. Проект «Опаловая петля» был частью рекурсивного процесса исследования нестабильных молекулярных структур. Каждая партитура из этой серии является не только художественным высказыванием, но и новым циклом онтологического осмысления определенных теоретических положений.

Танец постмодерн, представителем которого была Браун, стал благоприятной почвой для интеграции новых технологий в художественную практику. Представители этого направления применяли всевозможные способы артикуляции феномена человеческого тела в техногенной культуре: для художественных проектов разрабатывались консоли и датчики фиксации биологических сигналов, которые позволяли интерпретировать (через аудиовизуальные каналы) импульсы головного мозга, активность мышц. Общей идеей инженеров Е.А.Т. и постмодернистских хореографов было

создание новых форм взаимодействия ключевых фигур художественного процесса: автора, исполнителя, зрителя.

Мультимедийные арт-практики современного танца второй половины XX века стали самостоятельным, многоуровневым явлением медиаискусства. Применение технологических агентов в процессах создания, архивации, интерпретации хореографического текста продолжает оставаться актуальным и в современном танце XXI века. В то же время нарастающий интерес к теме мультимедийного инструментария сопровождается неясностью фиксации данного явления в теории искусства: это набор аудиовизуальных эффектов для привлечения внимания зрителя, или же это новая методология творчества? Данная проблема была косвенно освещена в работах И. В. Минаевой, Е. Фурухата [5; 6]. Отдельные аспекты применения медиа в хореографии были рассмотрены в трудах М. А. Бобровской, О. В. Грызуновой [7; 8].

В проекте «Опаловая петля / Инсталляция облака» задействованы различные медиаагенты, организованные общей структурой. В научной литературе данная работа упоминается достаточно фрагментарно, зачастую как эпизод из исторической хронологии творчества отдельного художника. В статьях А. И. Семькиной, Ж. Ж. Канат, Е. Вейзанс, С. Розенберг затрагиваются эстетические аспекты отдельных выразительных средств медиаперформанса [9; 10; 11].

Технологии, применяемые в мультимедийных проектах, становятся неотъемлемой частью художественного текста. Следовательно, возникает необходимость анализа не отдельных частей, а всей системы взаимодействия различных объектов в художественном произведении. В качестве методологической основы анализа танцевального медиаперформанса «Опаловая петля / Инсталляция облака» применены положения объектно-ориентированной онтологии, изложенные в трудах Г. Хармана, Л. Брайанта [12; 13]. Данный подход обоснован необходимостью анализа всех агентов творческого процесса при условии равноправного их значения для художественного произведения. Так, в проекте «Опаловая петля» параллельно осуществлялись партитуры как одушевленных объектов – исполнителей, так и неодушевленных – тумана, света, ткани. В целом, данная работа может быть представлена как карта взаимоотношений различных объектов в рамках одного художественного произведения. Концепт картографирования, в свою очередь, может рассматривать как художественный принцип создания исполнительского пространства и как стратегия для теоретического анализа отдельных объектов и партитур произведения. Картографирование позволяет установить логическую структуру, на которой построен художественный текст. В контексте объектно-ориентированной онтологии «карта определяется как отображение пространственного взаиморасположения, сочетания и взаимосвязи объектов, раскрывающее специфику их взаимодействий» [14, с. 99]. Таким образом, объектно-ориентированная картография

медиаперформанса «Опаловая петля» представляет возможность рассмотреть его в двух ракурсах: как художественное произведение и как технологическую стратегию.

Довольно часто технологии рассматриваются в прикладном фокусе – как инструмент, усиливающий внешнюю выразительность произведения. «Новые технологии в большей степени ориентированы на создание визуальных образов, поэтому применение их в сценографии оправдано с точки зрения универсализации создания спектакля от идеи, эскиза, макета до создания декораций» [7, с. 95]. Однако в данном контексте мультимедийные технологии проявляют лишь функциональную принадлежность к искусству. Данный ракурс не позволяет раскрыть весь потенциал применения медиатехнологий в хореографии. В контексте сообщества Е.А.Т. взаимоотношения искусства и технологий деиерархизированы: одно неразрывно связано с другим. Технологический объект не является вспомогательным компонентом художника, а становится полноценным соавтором произведения.

С точки зрения объектно-ориентированной онтологии сведение объекта к его утилитарной функции является противоречивой операцией, поскольку в результате фиксируются лишь внешние проявления. Подобный способ интерпретации объекта определяется понятием «надрыв». «Теории надрыва, сводящие вещи к их воздействию на нас или друг на друга. Эти теории отказывают им в каком-либо избытке или излишке, помимо подобного воздействия. Однако проблема всех теорий надрыва – их неспособность объяснить изменение» [12, с. 46]. Актуальный фокус изучения технологий в танцевальных арт-практиках связан с осмыслением их роли в процессе трансформации методов и принципов создания хореографии. «Имеет смысл обратить внимание на проблемы применения медиатехнологий при разработке и реализации именно режиссерско-хореографического замысла» [8, с. 27]. В этом контексте медиатехнологии становятся не вспомогательными агентами, но соучастниками процесса создания и воплощения художественного текста. Танцевальный медиаперформанс «Опаловая петля» является примером подобного рода произведений, где электронные приборы действуют наравне с живыми исполнителями и где костюмы не только подчеркивают визуальную выразительность, но также влияют на качество и характер движений исполнителей. Данный проект можно рассматривать в онтологическом контексте развития медиаискусства в целом и как частный случай проявления жанра танцевального медиаперформанса.

В ходе анализа документальных источников и архивных материалов проекта «Опаловая петля / Инсталляция облака» отмечены ключевые аспекты: многоплановость художественной партитуры; тесная связь с технико-технологическим сопровождением исполнения, рекурсивная форма воплощения хореографии.

Рекурсия как художественный принцип рассмотрена в статьях Е. Л. Яковлевой и М. А. Зайченко [15; 16]. В философском контексте данное понятие раскрыто в работе Ю. Хуэя [17]. Принцип рекурсии заключается в «повторении и самовоспроизведении согласно алгоритму собственного разворачивания по аналогии, благодаря чему происходит усложнение системы» [15, с. 65]. Понятие рекурсии позволяет проанализировать художественную стратегию «Опаловой петли» через выявление структурообразующего принципа взаимодействия объектов, а также способствует раскрытию танцевальной партитуры за пределами конкретной репрезентации. Триша Браун представила перформанс «Опаловая петля / Инсталляция облака» дважды: премьерную версию – в 1980 году, и реконструкцию в 2015 году. Между двумя версиями прошли десятилетия, и, как следствие, многие аспекты исполнения претерпели изменения. Однако исходные положения хореографической структуры остались актуальными и в новой версии, с новыми исполнителями.

Художественный принцип рекурсии, проявленный не только в хореографическом, но и в аудиовизуальном контексте, является ключом к раскрытию партитур, созданных для перформанса. Это, в свою очередь, позволяет произвести целостную реконструкцию всего проекта. Так было сделано Браун 2015 году в Нашвилле, уже на сцене традиционного театра. В данном исполнении были развернуты те же самые партитуры, однако их воплощение имело другой характер. Движения исполнителей были более резкими и напряженными, тогда как туман рассеивался более ровно. Тем не менее установка на рекурсивное самовоспроизведение осталась ориентиром для всех партитур, что подтверждает актуальность исходных положений.

Впервые же проект «Опаловая петля» был представлен публике 10 июня 1980 года в Нью-Йорке, в одном из чердачных помещений, адаптированных для проведения творческих мероприятий. Постмодернистские хореографы довольно часто использовали нетрадиционные пространства для презентации своих проектов. Это было частью стратегии, направленной на погружение зрителя, отстраненного от художественного процесса «четвертой стеной». Камерные помещения создавали момент перформативного присутствия зрителей и исполнителей «лицом к лицу». В дополнение к этому Браун с группой соавторов изящно преодолевают коммуникационный барьер между исполнителями и зрителями. В структуру перформанса добавляется объект – туман, который, несмотря на традиционное расположение исполнителей и зрителей, объединил всех участников в общую инсталляцию.

Работа «Опаловая петля» вошла в цикл хореографических исследований Триши Браун, которые она обозначила как «Нестабильные молекулярные структуры». Несмотря на небольшую продолжительность перформанса (около 15 минут), перед зрителями было исполнено две партитуры. Обе партитуры

одновременно разворачивались в сценическом пространстве: одна была исполнена танцорами, вторая была программой машины, генерирующей туман.

Перформанс исполнялся без дополнительного музыкального сопровождения; однако распыление с помощью форсунок воды создавало определенную звукошумовую атмосферу. Художницей облачной инсталляции выступила Фуджико Накая, которая уже имела опыт создания генеративных водяных скульптур в рамках сотрудничества с Е.А.Т. Роль инженера принял на себя Билли Клювер. Джудит Ши – художница по костюмам – также внесла весомый вклад в общую драматургию проекта. Все исполнители были одеты в костюмы с различной структурой, создающей визуальный образ противоположности: облегаящий костюм одного исполнителя контрастировал со свободным, расширяющим тело костюмом другого исполнителя. Таким образом, даже движения, исполняемые в унисон, не выглядели линейными и симметричными. Художница по свету Беверли Эммонс работала над визуальным балансом видимости/невидимости танца: от широкого освещения всей сцены сверху в начале инсталляции до контрового освещения, проявляющего лишь силуэты движений, в завершении. Исполнителями танцевальной партитуры выступили: Ева Карчаг, Лиза Краус, Стивен Петронио, Триша Браун.

Отправной точкой в формировании визуального образа был камень опал, инкрустированный в кольцо Триши Браун. Если посмотреть на оптические свойства, создаваемые опалом, то можно обнаружить, что при перемещении под лучами света он меняет цветовой оттенок. Данный эффект, отмеченный Браун, послужил концепцией для всех художников, участвующих в воплощении перформанса. Похожий эффект производят молекулы воды при попадании на них световых лучей.

Художница по костюмам Джудит Ши также расширяла эту концепцию. «Смена цветов, мерцание, производимое опаловым камнем, Триша связывала с движением. Поэтому я приняла это как мотив для костюмов... У каждого из них разное отражающее качество (креп-атлас, мерцающий спандекс, переливающийся шелк, матовый холст)» [18, р.109]. В результате рекурсивного отражения одной идеи в различных аудиовизуальных модусах, сформировалась целостная система перформативного действия. Камерная лофт-сцена стала безграничным пространством, на стыке реального и виртуального. Имеющая богатый опыт создания туманных инсталляций в открытой среде, Накая и практикующая танец на архитектурных объектах Браун создали инсталляцию, где камерное пространство трансформируется в безграничную среду. «Сотрудничество Браун с визуальными художниками часто привносит в театр иллюзию присутствия на открытом воздухе» [19, р.151]. Следует добавить, что художники не пытались буквально транслировать конкретные проявления камня опала. Туман был лишь

визуальным воплощением нелинейных структур, которые исследовались Браун в хореографическом контексте.

В художественной практике Браун характерным было создание сложных хореографических структур, в которых исполнители скользили по пространству, мгновенно пересекая траектории движения друг друга на грани столкновения. Мгновенные перемещения из одной точки в другую были спланированными, однако динамика этих действий была очень высокой. «Браун называет проект “Опаловая петля / Инсталляция облака” (1980) “нестабильными молекулярными структурами”. Наблюдая за этими текучими танцами, ваш взгляд скользит по почти постоянному потоку» [18, р. 260].

Общая междисциплинарная стратегия предполагала рекурсивное взаимодействие различных объектов в едином потоке движения. Каждый отдельный объект опирался на циклическую структуру: повторяющиеся движения исполнителей, генерирующий туман, цветовой и текстурный контраст костюмов. При том, что все разворачивалось в едином времени и пространстве. В результате наслоения друг на друга различных структур порождались новые визуальные знаки и символы, влияющие на дальнейшее восприятие зрителя. Рекурсивные структуры медиаобъектов генерировали траектории взаимоотношений между собой. «Рекурсивность – это не простое механическое повторение; она характеризуется циклическим возвращением к себе, цель которого – самоопределение» [17, с. 21]. На репетициях различные объекты создавали как устойчивые паттерны перемещения, так и спонтанные формы взаимоотношений. «Подобно случайным операциям Каннингема и Джона Кейджа, мы создавали ситуации, в которых танец и туман могли встречаться, расходиться, общаться – иногда достигая счастливой синхронности – хотя в конечном итоге это зависело от зрителей, объединять ли образы внутри себя» [20, р. 4]. Таким образом, рекурсивная структура программы, циклично генерирующей туман (который последовательно испарялся под воздействием нагретого пола); танцевальная фраза, повторяемая исполнителями в различных ракурсах и различной скорости – все это вместе создавало пространство, в котором стирались границы между искусственным и естественным. Все являлось частью общей медиасреды.

В манифесте Е.А.Т. Клювер ясно отмечает, что искусство и инженерия – это два модуса, способных качественно влиять на развитие друг друга. «Сотрудничество художников и инженеров должно порождать гораздо больше, чем простое добавление технологий к искусству. Возможность создания произведения, не ограниченного предубеждениями художника или инженера, является смыслом существования организации» [21, с. 627]. Художники и инженеры тщательно прорабатывали технологию, которая должна была стать основой всего художественного процесса. В этой технологии все действующие агенты рекурсивно генерировали один процесс – нелинейную трансформацию: молекулы воды переходили в движущиеся облака, охватывающие танцоров;

исполнители асинхронно исполняли партитуру, рассеивая движения в окружающем пространстве.

Несмотря на выверенную техническую подготовку, проведенную Накаей и Клювером, взаимодействие танцевальной партитуры и скульптуры было незакрепленным процессом. Как и постмодернистский танец Браун, скульптура была абстрактна. Накая определяет ее как эфемерную модель природы: «Туман, как и танец, осязаем и конкретен, но он также полностью абстрактен» [18, р. 109]. Абстрактная скульптура была рекурсивным отражением идеи нелинейных молекулярных структур, которые исследовала Браун в хореографии.

Костюмы, по аналогии с прочими объектами перформанса, были созданы в результате длительного исследования концептуального контекста исходной идеи и погружения в феноменологию движения каждого исполнителя. Художница Джудит Ши, прорабатывая костюмы исполнителей, следовала за танцевальной структурой: «После наблюдения за работой на репетициях, форма каждого костюма была ответом на конкретный физический след движения каждого исполнителя» [18, р. 109]. Несмотря на то, что ключевые движения хореографической партитуры были определены, каждый исполнитель вариативно воплощал отдельные танцевальные фразы. Таким образом, различные объекты пространства были соединены общей концептуальной картой, рекурсивно отражая структуру молекулярной трансформации.

Хореография медиаперформанса отражала тенденцию постмодернистского танца, связанную с осмыслением сущности движения. «Авангардный подход, бросающий вызов предубеждениям о природе танца, оставался центральным в проекте Браун на протяжении всей ее карьеры» [22, р. 12]. Культура нового танцевального движения была построена на привлечении в практику различных соматических дисциплин. Это способствовало освобождению от репрезентативных паттернов, позволило фокусировать внимание на таких процессах, как перенос центра тела, изменение траектории движения, игра с гравитацией. «К этим новым композиционным и физическим разработкам были добавлены продвинутые исследования кинетического осознания и техники Александера, которые к тому времени расцвели в телах танцоров» [18, р. 39]. Внутри целостности хореографического текста присутствует множественность его интерпретации в телах исполнителей. В таком подходе исполнение танцевальных движений происходит как процесс взаимодействия хореографической последовательности (визуально упорядоченной) и внутреннего биологического движения (скрытого для внешнего наблюдателя, происходящего внутри тел перформеров).

Браун создает словарь из базовых движений и принципов, который становится основой для исследования темы нелинейных структур. «Начало шестидесятых было временем открытий в области импровизации и формы. Я

вернулась к этой теме в цикле работ *Нестабильные молекулярные структуры*, в том числе в проекте *Opal Loop / Cloud Installation* (1980). Все эти танцы были созданы исполнителями посредством сложного процесса импровизации, повторения и запоминания алеаторического исполнения фраз в соответствии с данными мной инструкциями» [18, р. 291]. Таким образом, тема нелинейных структур отразилась как в содержании перформанса, так и в его форме. Структурообразующие движения были рассеяны в импровизационном потоке танца, что создавало (в тот момент, когда исполнители действовали синхронно) эффект гармоничного совпадения. Танцоры не транслировали какой-либо конкретный образ, не использовали экспрессивные жесты для эмоционального воздействия на зрителя – они свободно переходили от одной фразы к другой, их движения обволакивались парящими облаками.

Драматургия взаимоотношений различных аудиовизуальных агентов перформанса выходила на первый план: движения исполнителей отражали физические свойства тумана, которые в свою очередь были концептуальным воплощением визуальных свойств камня опала. Все в совокупности разворачивалось как рекурсивная структура. «Такой принцип изложения и развертывания мысли не дает законченного знания, а только бесконечно приближает к нему. И в этом обнаруживает себя рекурсивная форма движения» [16, с. 19]. Сама по себе концепция нелинейных структур предполагает не частный случай, а множество воплощений. Следовательно, каждый объект перформанса – это одна из возможных структур. Накая, автор инсталляции облака, отмечает: «Триша занималась нестабильными молекулярными структурами как темой. <...> Это был ее предмет, который по аналогии действительно предполагал постоянно меняющиеся формы облаков» [20, р. 3].

Если углубиться в формообразование движений хореографической партитуры, то можно обнаружить намерение Браун установить связь между различными понятиями и категориями через осознание физических и психологических качеств отдельных танцевальных фраз. Браун применяет в цикле работ «Нестабильные молекулярные структуры» словарь движений, который она описывает, как «о словах, начинающихся с буквы 'С': суксесивный, сплошной, сатиновый, сенсуальный. <...> Я сравниваю композиционную форму с текучим хаосом микроскопического движения» [18, р. 106]. Порядок физических движений заключался в том, что танцоры, подключаясь по одному, с небольшой задержкой, исполняли единый хореографический текст, состоящий из фиксированных фраз. Далее, по ходу развития сценического действия их исполнение все больше приобретало хаотичный характер, при том что последовательность танцевальных жестов и движений оставалась фиксированной. Случайность задавалась различными темпо-ритмическими свойствами, которые исполнители могли определять самостоятельно. Другие агенты перформанса также влияли на качество исполнения движений: костюмы имели различную форму (угловатые штаны у

одного исполнителя, обтягивающие у другого и т. д.), что создавало контраст в исполнении одного и того же движения; облака влияли на видимость движений, скрывая и показывая отдельные части тела (половина тела исполнителя могла быть скрыта в тумане). В результате набора различных визуальных объектов пространство наполнялось непредсказуемыми пересечениями и согласованными сочетаниями.

Творческий метод Браун в работе над исполнительским пространством заключается в глубоком исследовании специфических особенностей окружающих объектов, которые гармонично вплеталось в танцевальные партитуры. Сценография, свет, звук – все это становилось частью хореографии, и это отмечается во многих ее работах. Андре Лепеки, анализируя творчество Браун, отмечает, что «выбор хореографа создавать пространство, но не помечать территорию, имеет микрополитические смыслы» [23, с. 117]. Браун осознанно отказалась от музыкального сопровождения в перформансе. Шум от распыляющих форсунок, звучание от перемещений исполнителей погружало зрителя в атмосферу инсталляции, делая технологии осязаемыми. Таким образом, артефакт от технологии генерирования тумана (шум) – то, что традиционно в постановках прикрывается музыкой, – стал основным аудиоканалом инсталляции.

Накая и Клювер создали генеративную электронную систему, которая с помощью запрограммированных форсунок, вентиляторов и насосов позволила реализовать движущуюся скульптуру из воды, автоматически трансформирующуюся на протяжении всего перформанса. Помимо создания системы распыления, Клювер столкнулся с проблемой необходимости мгновенного осушения пола, потому как для исполнителей было немыслимо танцевать на мокром покрытии. Впрочем, проблема была решена постоянным подогревом пола, что заставило влагу достаточно быстро испаряться, не создавая сложностей для исполнителей. «Фуджико Накая создала постоянно меняющийся ландшафт из водяного тумана, который целенаправленно перемещается, по очереди окутывая или отступая от танцоров» [18, р. 106].

В начале инсталляции облако тумана появляется, медленно расширяется, трансформируется в различные формы и рассеивается. В дальнейших эпизодах туман концентрируется впереди сцены, окутывая исполнителей. К середине инсталляции динамика движений замедляется, в этот момент облако тумана перемещается вперед, оставляя видимыми лишь силуэты танцоров. Переместившись к авансцене, облако останавливается на некоторое время и возвращается обратно, вновь фокусируя внимание на исполнителях, продолжающих существовать в потоке танцевального движения.

Инсталляция тумана является не только эстетическим объектом, но также становится средой, генерирующей знаки и символы. «Недавнее возвращение

медиаисследователей к пространственному и средовому значению медиа³ – буквально «среды» – предлагает эвристический способ переосмысления материальной основы произведений искусства, создающих медиа, таких как туманная скульптура Накаи, в терминах этимологического родства среды и средства коммуникации» [6, р. 207].

Исполнители, в свою очередь, находились в непрерывной коммуникации с прочими объектами медиаперформанса. Это способствовало преодолению традиционной репрезентации в сценическом пространстве. «То, что проекты Браун, включая Опаловую петлю, могут быть размещены в традиционных театрах, не означает, что они комфортно сидят в своих рамках, подобно обычным изображениям, центрированным в живописной картине. Вместо этого Браун играет с краем сцены, находя бесчисленные способы подорвать ее как рамку» [18, р. 42]. Конкретное пространство рассматривается хореографом не как набор ограничений, а как карта возможностей для взаимодействия объектов перформанса. Следуя общей концептуальной карте, объекты медиаперформанса раскрывали феноменологию нелинейных структур. Картографирование выступает способом переосмысления взаимоотношений между объектами. «Картирование⁴ при этом становится методом, моделирующим и задающим координаты новому качеству осмысления феноменов внутреннего и внешнего мира» [5, с. 105].

Движения исполнителей, наслаивающиеся друга на друга и мерцающие в потоке тумана, порождали визуальные знаки. Появление и исчезновение отдельных жестов становилось микрособытиями в драматургическом развитии сценического действия. «Туманные клубы Фуджико Накаи, искусно освещенные Беверли Эммонс вокруг танцоров инсталляции “Опаловая петля / Облако”, визуально фрагментировали тела и создавали драму появлений и исчезновений» [24, р. 146].

Таким образом, танцевальный медиаперформанс «Опаловая петля» может быть представлен как модель междисциплинарного взаимодействия специалистов из различных сфер деятельности в контексте создания художественного произведения. Спецификой данного опыта является равноправное сосуществование всех действующих агентов (объектов), которые объединены общей концептуальной картой. Мотивом всего действия выступил принцип рекурсии, поступательно развивавший общую драматургию перформанса. «Для рекурсии как особой мирообразующей тенденции характерны самовоспроизведение и бесконечные изменения самой себя благодаря повторению/возврату и движению вглубь себя [15, с. 68]. В свою очередь, картографирование пространства перформанса, определение объектов

3 «Медиа» является широким понятием (англ. media, от лат. medium 'посредник'), включающим как инструменты для передачи информации, так и само пространство, создаваемое этими инструментами.

4 Картирование является синонимом понятия «картографирование».

и траекторий их развертывания, позволяет выявить устойчивые процессы в нелинейном действии.

Можно сделать вывод о том, что представленный творческий эксперимент в версии 1980 года стал важным историческим моментом в развитии медиаискусства. Художественные методы и принципы Браун стали основой концептуального и технического развития современного танца следующего поколения хореографов. «Наследие контактного танца, соматических методов и релиз-техник – в том виде, в каком они воплотились в переменчивом стиле Триши Браун, – берется на вооружение многочисленными танцорами и хореографами...» [25, с. 84]. Фуджико Накая продолжила исследования в жанре инсталляции тумана, расширяя поле междисциплинарного взаимодействия, а технологии Клювера, разработанные для «Опаловой петли», были интегрированы в сценические эксперименты медиахудожников следующего поколения.

Понятие рекурсии имеет ключевое значение для понимания и интерпретации арт-практик медиаискусства. Будучи не просто заимствованной абстракцией из математики, рекурсия становится инструментом для конструирования хореографии, а также выступает стратегией взаимодействия различных объектов танцевального медиаперформанса. Рекурсивные структуры танцевального медиаперформанса «Опаловая петля» могут выступать прототипом для интеграции медиатехнологий в контекст хореографического искусства.

Дальнейшее теоретическое осмысление данного феномена может быть связано с раскрытием хореографического принципа рекурсии в других экспериментах Браун, связанных со структурной импровизацией. Также этот принцип может быть рассмотрен в качестве концептуальной стратегия картографирования объектов в междисциплинарных художественных коллаборациях. В свою очередь, применение объектно-ориентированной методологии для анализа танцевальных медиаперформансов позволит моделировать сложные взаимодействия между хореографическим текстом и медиа, способствуя выявлению рекурсивных структур и закономерностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Югай И. И. К проблеме культурно-исторической оценки медианаследия Александра Ширяева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 4. С. 28–44.
2. Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство: Теория и практика флюксус-движения в акционизме 1960–1970-х годов. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 500 с.
3. Jahn M. Byproduct: on the excess of embedded art practices. Toronto: YYYBOOKS, 2010. 192 p.

4. Новик Ю. О., Лаверова С. В. Пространство движения Триши Браун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6. С. 28–44.
5. Минаева И. В. Картирование как метод репрезентации в работах Ойвинда Фальстрёма // Артикульт. 2014. № 4 (16). С. 104–117.
6. Furuhashi Y. The Fog Medium: Visualizing and Engineering the Atmosphere // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / Ed. by C. Buckley et al. Amsterdam University Press, 2019. P. 187–214.
7. Бобровская М. А., Галкин Д. В., Самеева В. С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. № 7. С. 93–105.
8. Грызунова О. В. Анализ стратегий применения медиатехнологии в хореографии методом систематического обзора литературы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 20–32.
9. Семькина А. И. Современный танец как средство познания разных видов искусства для детей // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: сб. ст. / под ред. С. М. Низамутдиновой. М.: Учебный центр «Перспектива». 2021. С. 440–445.
10. Канат Ж. Ж., Вейзанс Е. Тишина в пространстве современной хореографии // Arts Academy. 2024. № 2 (10). С. 5–17.
11. Rosenberg S. Trisha Brown: Choreography as Visual Art // October. 2012. Vol. 140. P. 18–44.
12. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»: М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
13. Брайант Л. Р. Демократия объектов. Пермь: Гиле Пресс, 2019. 320 с.
14. Хандогин Р. В. Онтологическое картографирование в объектно-ориентированной парадигме // Социально-гуманитарные знания. 2023. № 3. С. 98–100.
15. Яковлева Е. Л., Зайченко М. А. Рекурсия и искусство // МНИЖ. 2013. № 4-2 (11). С. 65–68.
16. Зайченко М. А. К проблеме присутствия рекурсивного принципа в гуманитарных науках // КНЖ. 2014. № 1 (6). С. 16–20.
17. Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: VAC Press, 2020. 400 с.
18. Aeschlimann R., Teicher H., Berger M. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Cambridge, London: Mit Press, 2002. 288 p.
19. Goldberg M. Trisha Brown: All of the Person's Person Arriving. // The Drama Review: TDR. 1986. Vol. 30, No. 1. P. 149–70.
20. Trisha Brown dance company a retrospective in three parts / OZ Arts Nashville. May 2015, 19 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozartsnashville.org/wp-content/uploads/2015/05/TBDC-House-Program.pdf> (дата обращения: 17.10.2025).
21. Goodyear A. C. Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology // Science in Context. 2004. Vol 17. No. 4. P. 611–635.

22. *Burt R.* Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde // *Dance Research Journal*. 2005. Vol. 37. No. 1. P. 11–36.
23. *Лепеки А.* Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: Арт Гид, 2021. 208 с.
24. *Siegel M. B.* Making Chaos Visible. // *The Hudson Review*. 2003. Vol. 56. No. 1. P. 139–147.
25. *Давье А., Сюке А.* Современный танец в Швейцарии (1960–2010). М.: Новое литературное обозрение, 2021. 264 с.

REFERENCES

1. *Yugaj I. I.* K probleme kul'turno-istoricheskoy ocenki medianaslediya Aleksandra Shiryaeva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 4. С. 28–44.
2. *Men'shikov L. A.* Iskustvo kak antiiskustvo: Teoriya i praktika flyuksus-dvizheniya v akcionizme 1960–1970-h godov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 500 s.
3. *Jahn M.* Byproduct: on the excess of embedded art practices. Toronto: YYZBOOKS, 2010. 192 p.
4. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Prostranstvo dvizheniya Trishi Braun // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2019. № 6. С. 28–44.
5. *Minaeva I. V.* Kartirovanie kak metod reprezentacii v rabotah Ojvinda Fal'stryoma // *Artikul't*. 2014. № 4 (16). С. 104–117.
6. *Furuhata Y.* The Fog Medium: Visualizing and Engineering the Atmosphere // *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium* / Ed. by C. Buckley et al. Amsterdam University Press, 2019. P. 187–214.
7. *Bobrovskaya M. A., Galkin D. V., Sameeva V. S.* Novye informacionnye tekhnologii v sovremennoj scenografii // *Gumanitarnaya informatika*. 2013. № 7. С. 93–105.
8. *Gryzunova O. V.* Analiz strategij primeneniya mediatekhnologii v horeografii metodom sistematicheskogo obzora literatury // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2023. № 2 (85). С. 20–32.
9. *Semykina A. I.* Sovremennyy tanec kak sredstvo poznaniya raznyh vidov iskusstva dlya detej // *Aktual'nye problemy i sovremennye trendy nauki, kul'tury, iskusstva v tvorchestvom obrazovanii: sb. st. / pod red. S. M. Nizamutdinovoj*. М.: Uchebnyj centr «Perspektiva». 2021. С. 440–445.
10. *Kanat Zh. Zh., Vejzans E.* Tishina v prostranstve sovremennoj horeografii // *Arts Academy*. 2024. № 2 (10). С. 5–17.
11. *Rosenberg S.* Trisha Brown: Choreography as Visual Art // *October*. 2012. Vol. 140. P. 18–44.
12. *Harman G.* Ob"ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya «teoriya vsego»: М.: Ad Marginem Press, 2021. 272 s.
13. *Brajant L. R.* Demokratiya ob"ektov. Perm': Gile Press, 2019. 320 s.
14. *Handogin R. V.* Ontologicheskoe kartografirovanie v ob"ektno-orientirovannoj paradigme // *Social'no-gumanitarnye znaniya*. 2023. № 3. С. 98–100.

15. *Yakovleva E. L., Zajchenko M. A.* Rekursiya i iskusstvo // MNIZh. 2013. № 4-2 (11). S. 65–68.
16. *Zajchenko M. A.* K probleme prisutstviya rekursivnogo principa v gumanitarnykh naukah // KNZh. 2014. № 1 (6). S. 16–20.
17. *Huej Yu.* Rekursivnost' i kontingentnost'. M.: VAC Press, 2020. 400 s.
18. *Aeschlimann R., Teicher H., Berger M.* Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Cambridge, London: Mit Press, 2002. 288 p.
19. *Goldberg M.* Trisha Brown: All of the Person's Person Arriving. // The Drama Review: TDR. 1986. Vol. 30, No. 1. P. 149–70.
20. Trisha Brown dance company a retrospective in three parts / OZ Arts Nashville. May 2015, 19 p. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ozartsnashville.org/wp-content/uploads/2015/05/TBDC-House-Program.pdf> (data obrashcheniya: 17.10.2025).
21. *Goodyear A. C.* Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology // Science in Context. 2004. Vol. 17. No. 4. P. 611–635.
22. *Burt R.* Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde // Dance Research Journal. 2005. Vol. 37. No. 1. P. 11–36.
23. *Lepeki A.* Ischerpyvaya tanec. Performans i politika dvizheniya. M.: Art Gid, 2021. 208 s.
24. *Siegel M. B.* Making Chaos Visible. // The Hudson Review. 2003. Vol. 56. No. 1. P. 139–147.
25. *Dav'e A., Syuke A.* Sovremennyy tanec v Shvejcarii (1960–2010). M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 264 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грибов С. С. – кандидат искусствоведения; gritall@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1352-9301
SPIN-код: 7711-3437

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gribov S. S. – Cand. Sci. (Arts); gritall@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1352-9301
SPIN-код: 7711-3437

УДК 792.8

«БАЛЕТ» В СИСТЕМЕ ПОНЯТИЙ КИТАЙСКОЙ НАУКИ О ТАНЦЕ

Новик Ю. О., Ли Минмин¹

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

Академическая дискурсивная система китайского искусствоведения оперирует несколькими дефинициями концепта «балет», составляющими основу как для исторических, так и для теоретических изысканий китайской «науки о танце (балете)». В статье анализируется родовое понятие балета, в китайском научном контексте распадающееся на концептуальные разновидности, а именно: «классический балет», «балет европейского типа», «китайский балет европейского типа», «национальный балет» и некоторые другие. Дается краткая характеристика ключевых производных дефиниций «балета», коррелирующих с реализуемыми в китайском искусствоведении танцеведческим походом и общеполитической стратегией национализации европейского классического балета.

Ключевые слова: понятие, концепт, танцеведение, «балет», «классический балет», «балет европейского типа», «китайский балет европейского типа», «национальный балет».

“BALLET” IN THE CONCEPTUAL SYSTEM OF CHINESE DANCE STUDIES

Novik Yu. O., Li Mingming¹

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

The academic discursive system of Chinese art studies operates with several definitions of the concept of “ballet”, which form the basis for both historical and theoretical research in Chinese dance (ballet) studies. The article analyzes the generic notion of ballet, which, in Chinese scholarly context, breaks down into conceptual varieties, namely: “classical ballet”, “European-type ballet”, “Chinese European-type ballet”, “national ballet”, and several others. A brief characterization of the key derivative definitions of “ballet” is provided, correlating with the danceological approach implemented in Chinese art studies and the broader political strategy of nationalizing European classical ballet.

Keywords: concept, notion, dance studies, “ballet”, “classical ballet”, “European-type ballet”, “Chinese European-type ballet”, “national ballet”.

Введение

Сегодня многое известно о том, как в начале XX века европейское искусство балета проникало в Китай, как непросто укоренялось и в каких необычных условиях развивалось, обретало черты самобытности, а с нею и национальную идентичность. Однако мало кто обращает внимание на то, что вместе с самим балетом в страну пришла и западная критическая мысль о балете, или балетоведение, вследствие чего в Китае со временем сформировалась собственная танцеведческая школа, наиважнейшим предметом своих исследований избравшая автохтонные и китаизированные («национализированные») формы европейского балета. Отсутствие публикаций на эту тему в России делает ее актуальной и перспективной для искусствоведческих исследований.

Цель настоящей статьи – привлечь внимание к практике и результатам науковедческих исследований искусства балета в Китае, в частности, предварительно проанализировать специфический китайский опыт проведения научной дискуссии о содержании понятия «балет», его месте в понятийном аппарате китайского танцеведения¹.

Стремясь называть вещи своими именами, мы не будем открыто применять в отношении китайского опыта научного осмысления феномена балета слово «балетоведение» ввиду отсутствия последнего в китайском словаре искусствоведческих профессионализмов. Однако признаем, что балетоведческие, по сути своей, исследования в Китае на самом деле проводятся в рамках танцеведения – научной дисциплины, «осуществляющей всестороннее, системное и историческое исследование танцевального искусства, включающей в себя, как утверждают авторы авторитетной «Большой энциклопедии Цыхай (Том «Музыка и танец»», три основных компонента: теорию танца, историю танца и распространение танцевальной культуры²» [1, с. 246]. Отметим также структурную и содержательную близость китайского танцеведения к российскому балетоведению, «включающему в себя, – по мнению Е. Суриц, – исследования всех форм танца, теории и истории хореографии, хореографического исполнительства, балетной критики³ в ее лучших аналитических образцах» [3].

¹ Театроведческая традиция исследования балета в Китае в данной статье не рассматривается.

² Под «распространением танцевальной культуры» подразумеваются науки о «художественном обмене (психология, социология танцевального искусства, танцевальная критика) и медиакоммуникации (теория танцевальной нотации, теория телевизионной хореографии, реконструкция исторических танцевальных памятников, а также менеджмент и продюсирование в хореографической сфере)» [2, с. 354].

³ В китайском языке есть сопоставимый термин – «танцевальная критика» (кит. – «У-дао пипин», 舞蹈批评).

«Балет» (кит. – «балэй-у»)

Слово, звучащее по-русски как «балет», является фонетической модификацией французского «ballet», итальянского «balletto» и позднелатинского «ballo». Его аналогом в разговорном китайском языке является заимствование «балэй-у», созданное путем фонетической и семантической трансформации исторических языковых прототипов.

Семантика «балэй-у» «раскрывается» поэлементно: в состав слова входят лексемы «балэй» и «у», где «у» означает танец, а «балэй» указывает на его жанровую принадлежность – «балетный».

Иероглиф 芭蕾舞 создает с «балэй-у» письменно-устную пару. В нем каждая элементарная единица, или графема, рассматриваемая по-отдельности (芭 – растение, 蕾 – бутон, 舞 – танец), добавляет в общую семантику слова смысловые оттенки, способные пробудить в равнодушных к природной красоте китайцев приятные чувственные ассоциации и тем самым содействовать положительному восприятию ими искусства балета в целом.

Общенаучные представления о балете, распространенные в Китае

В начале XX века первыми толкователями балета в Китае были все: и случайно оказавшиеся на концерте гастролировавшей в стране балетной труппы из России или какой-то другой европейской страны зрители, и первые художественные критики полупрофессиональных журналов об искусстве, и самые настоящие профессионалы в области танцевального искусства, главным образом, иностранные специалисты – артисты балета, хореографы-постановщики, учителя балета и другие представители смежных балетных профессий. От них ускоренными темпами формирующаяся художественная элита Китая перенимала практический опыт и теоретические знания о мировой (преимущественно европейской и русской/советской) хореографии, включая балет. От них первые китайские историки и теоретики балетного танца узнали, что в общепринятом в Европе значении как слово, так и понятие балета изначально ассоциировались с простыми танцами, точнее, с танцевальными эпизодами, «передающими определенное настроение» средневековых народных празднеств или церковных действ [4, с. 43] без театральной коннотации.

В дальнейшем знания китайских искусствоведов о балете вполне ожидаемо стали набирать в количестве и качестве. Анализ справочной, учебной и научной литературы о балете, изданной в Китае в наши дни, показывает, что нынешнее поколение китайских танцеведов прекрасно знает историю европейской хореографии вообще и более частную историю происхождения и эволюции площадного «балета» в придворный. Как пишет китайский историк балета Цзоу Чжируй, в XVII веке французский королевский двор развил балетный танец сначала в сценическое, а затем в драматическое искусство, где хореография выступает основным носителем нарратива, известного как танцевальная драма [5, с. 2].

Обращает на себя внимание тенденция тонкого настраивания категориального инструментария китайской «науки о танце» под имеющийся в тот или иной период времени объем знаний, социокультурный контекст и политический момент. Скорее всего, в 1950-е годы, когда популярность европейского балета в Китае достигла своего максимума, а зрители в полной мере осознали и по достоинству оценили европейский классический танец, в профессиональный тезаурус китайского танцеведения вошло понятие «гудянь балэй-у» (古典芭蕾舞), по-русски – «классический (европейский по умолчанию) балет».

«Классический балет» (кит. – «гудянь балэй-у»)

Вновь проводя поэлементный разбор иероглифической конструкции, попробуем ответить на вопрос: «Что же такое классический танец, и чем он значим для китайцев»? Древностью (古) и совершенством (典) – такой смысл несет в себе двусоставная графема «гудянь».

За подтверждением сказанного обратимся к «Большому словарю китайского танца» [6, с. 162], где классический балет, или европейский классический танец, описывается как *старинное* искусство придворного сценического танца, зародившееся в Европе. Его первоначальные очертания, как утверждает автор словарной статьи, сложились в Италии в XVI веке, а окончательное становление произошло при французском дворе в XVII веке. Ключевым моментом упорядочения классического балета стало основание Королевской академии танца в Париже в 1661 году. Пройдя через века эволюции, балет достиг новых *технических и эстетических вершин* в эпоху романтизма в XIX веке, благодаря разработке техники пуантов и поддержек. Теоретические обобщения Карла Блазиса и последующее развитие его системы Энрико Чеккетти способствовали завершению формирования технической базы, а художественного расцвета балет достиг в России в конце XIX века. Согласно упоминаемому источнику, «сущность классического балета заключается в высоко кодифицированном телесном языке, в котором строго регламентированы позиции и движения рук, ног и корпуса, а также в иерархическом построении труппы. Исполнительская программа концентрируется вокруг устойчивой структуры “адажио – вариации – кода”, где кульминация достигается через виртуозное владение техникой пуантов, вращений, прыжков и поддержек, что в целом отражает строгость, каноничность и высокое мастерство этого танцевального жанра» [6, с. 162].

«Европейский балет» и «китайский балет европейского типа»
(*кит.* – «оучжоу балэй-у» и «чжунго оучжоу балэй-у»)

На этой теоретической базе современная наука о балете в Китае продолжает развивать учение о классическом европейском балете («гудянь оучжоу балэй-у», 古典欧洲芭蕾舞), или балете европейского типа, полностью изученного и усвоенного китайцами в 1920–1940-е годы, благополучно пережившего разлуку с европейской родиной и вновь нашедшего себя на чужбине в качестве «китайского балета европейского типа» («чжунго оучжоу балэй-у», 中国欧洲芭蕾舞) [7, с. 12].

В создании первых китайских балетов европейского типа, освоении китайцами жанра классического балетного танца, по мнению искусствоведа Сунь Цянь, главную роль сыграли советские педагоги и балетмейстеры (П. Гусев, В. Цаплин и др.), гастроли в Китае балетных коллективов из СССР и стран Восточной Европы, учеба в СССР китайских студентов-хореографов. Она также предлагает считать первыми китайскими балетами европейского типа постановки «Голубь мира» (1950) и «Красавица рыбка» (1959), «в которых балерины встали на пуанты и надели короткие юбочки-пачки» [7, с. 12].

«Национальный балет» (*кит.* – «миньцзу балэй-у»)

Еще одной разновидностью китайского балета, концепция которого с 1949 года развивается в китайском танцеведении, является национальный балет («миньцзу балэй-у», 民族芭蕾舞). В целом это довольно политизированный теоретический конструкт, хотя нынешнее поколение китайских теоретиков и историков балета предпочитают сглаживать острые углы теории, переключая свое внимание с общественных функций балета⁴ на собственно художественные смыслы и значения балетной практики; с прагматики понятия «национальный балет» на его художественно-культурную семантику.

В качестве примера применения деполитизированного подхода в теории и истории китайского балета сошлемся на слова Цзоу Чжиуя – автора «Новой истории китайского балета». «В балетном искусстве Нового Китая, – говорит он, – существует важная концепция, известная как «национальный балет». Иногда ее также называют теорией «национализации балета», или концепцией «китайского национального балета». Речь идет главным образом о творческом синтезе иностранной хореографической стилистики балета с лексикой движений китайского национального танца, в результате которого создаются балетные произведения, обладающие китайским стилем и восточным характером» [5, с. 2].

⁴ После 1949 года (образования КНР) балет, как и другие виды искусства, был насильственно вовлечен в политико-пропагандистскую деятельность Компартии Китая, направленную на «устранение балетного господства западного капитализма» и установление диктатуры «собственного (китайского) социалистического искусства различных национальностей..., обладающего специфической национальной формой и специфической национальной манерой» (Мао Цзэдун). Цит. по: [8, с. 72–85].

Словосочетание «национальный балет» переводится на письменный китайский язык последовательностью иероглифов 民族芭蕾舞. При этом первым по счету идет символ (民) «народ», а вторым – (族) «клан / семья». Оба символа вместе – «семья народов, или нация». Из этого следует, что с учетом лингвистического содержания составного иероглифа «*миньцзу балэй-у*» допустимо отождествление концепта «национальный балет» с концептом «этнический/народный балет» (ведь не только теоретически, но и практически Китай – это суперэтнос, представленный 56 этническими группами, а не одна единая и неделимая нация).

Концепция национального балета разрабатывалась в Китае практически одновременно с концепцией китайского балета европейского типа, и обе в настоящее время считаются не исчерпавшими себя. Идеология национального балета, созвучная идеологии национализации искусства времен Культурной революции, формировалась в ходе академических дискуссий с участием таких деятелей танцевального искусства, как Ма Шаобо, Цзя Цзогуан, Лун Иньпэй и Ван Шици. Она нагружена двойными смыслами, раскрывающимися с позиций танцеведения и театроведения. С точки зрения танцеведения развитие национального балета в Китае представляет собой динамический процесс «национализации», «предполагающий сохранение культурной субъектности *при усвоении западной балетной техники* и достижение локальной трансформации заимствованного искусства через творческое переосмысление его морфологических основ, т. е. *создание новой танцевальной лексики*.

По сравнению с концепцией национального балета, концепция китайского балета европейского типа более консервативна, в том смысле, что здесь новое (в создании танцевальной лексики) трактуется как реанимация хорошо забытого старого, либо как постоянное обращение к неизбывному, к тому, что Сунь Цянь называет «сферой отечественных национальных традиций». Новизна в китайских балетах европейского типа не абсолютна. Она может проявляться, «в частности, в том, что [после 1992 года. – Ю. Н., Минмин Ли] либретто балетов создаются не только по произведениям китайских писателей или народным легендам и мифам, но и используют материал китайской оперы, китайского изобразительного искусства и каллиграфии, что усиливает национальный колорит балета. <...> Если движения ног в основном заимствованы из европейского балета..., то движения рук, корпуса, головы, плеч исполняются в манере народных танцев национальных меньшинств или классического китайского танца» [7, с. 14].

Впрочем, грань между абсолютной и относительной новизной в характеризующих теориях настолько тонка, что это порождает как новые гибридные понятия (напр., «классическая балетная система китайского стиля»), так и гибридные формулировки концепций, типа концепции «национального китайского балета». С этим также связаны различия в оценках художественной значимости некоторых известных балетных спектаклей

«классического репертуара», выставляемых им балетными критиками Китая. К примеру, Ли Чэнсян, характеризует постановку «Красавица рыбка», созданную П. Гусевым в 1957 году, как экспериментальную попытку синтеза на уровне танцевальной лексики – соединения китайского классического танца с европейской балетной традицией, направленную на формирование «классическо-балетной системы китайского стиля» [9, с. 5]. Именно с появлением этого произведения, ставшего лабораторией хореологического синтеза, считает он, термин «китайский национальный балет» получил свое «точное» определение в академической и художественной сферах [9, с. 5].

Осознавая несовершенство теорий как преодолимую преграду, китайские теоретики балета не теряют оптимизма. По словам Яна Шаопу, в художественных кругах постепенно проясняется различие между двумя подходами (на «сохранение европейского балета» и на «развитие национального балета». Первый предполагает систематическое изучение западной балетной системы для ее естественной локализации, тогда как второй подчеркивает необходимость активного продвижения процесса национализации через целенаправленное формообразование [10, с. 73].

«Китайский классический танец» (кит. – «чжунго гудянь-у»)

В отличие от европейского балета («оучжоу балэй-у») и даже китайского балета европейского типа («чжунго оучжоу балэй-у»), опирающихся на лексику классического европейского танца, национальный балет («миньцзу балэй-у»), по мнению китайских теоретиков, пользуется языковыми средствами *также классического, но уже китайского танца* («чжунго гудянь-у», 中国古典舞).

Подобно европейскому, китайский классический танец технически совершенен, сложен, профессионален и элитарен, в том смысле, что требует от его исполнителя специальной профессиональной подготовки, помноженной на индивидуальное мастерство и талант, но, в отличие от европейского классического танца, китайский более архаичен, синкретичен и максимально приближен к аутентичному региональному танцевальному фольклору.

Понятие китайского классического танца сформировалось примерно в начале 1950-х годов. Именно тогда историки танца и хореографы извлекли и систематизировали из богатейшего наследия традиционной пекинской оперы множество танцевальных шагов, пластику и позы, технику боевых искусств (ушу) и акробатики, после чего с опорой на методику балетного тренажа специалистами была разработана базовая учебная система (программы, планы), «сформирована лексика китайского классического танца и создан ряд эталонных произведений: одноактная танцевальная драма “Похищение волшебного гриба”, полномасштабный балет “Волшебный лотос”, хореографические миниатюры “Парящие небесные девы”, “Весенняя река в лунную ночь” и др. [1, с. 242].

Симптоматично, что занимающиеся историей и теорией классического китайского танца специалисты по-разному атрибутируют вышеперечисленные произведения. К примеру, один и тот же танцевальный спектакль «Волшебный лотос»⁵ в одном авторитетном справочном издании уверенно называется «полномасштабным балетом» [1, с. 242], а в другом – всего лишь «произведением в стиле китайского классического танца» [11, с. 38]. Это говорит о том, что возможная связь между балетным танцем и китайским классическим танцем не до конца прояснена в китайской «науке о танце».

Сегодняшнее поколение китайский искусствоведов знает и принимает в качестве истины, не требующей доказательств, общенаучное мнение о том, что разные регионы, страны и народы обладают своими уникальными стилями классического танца, и что он закономерно трансформируется в соответствии с изменениями в обществе и эволюцией эстетических представлений. Также мало кто сомневается в том, что европейский классический танец обычно тождественен балету [11, с. 38], и, видимо, по аналогии китайский классический танец отождествляется с национальным балетом. Знакомясь с историей вопроса, мы не нашли в китайской научной литературе аргументов, подобных отечественным (советским и российским) наработкам в области народного, народно-сценического и характерного танца⁶, подталкивающих к умозаключению, что не во всех случаях и совсем не обязательно классический китайский танец превращается или может превратиться в балет.

По итогам анализа китайской академической дискурсивной системы в области искусствоведения можно прийти к умозаключению, что концепт «балет» структурируется через взаимосвязанные дефиниции, формирующие теоретический фундамент китайской «науки о балете». Эволюция данных понятий отражает не только адаптацию европейской хореографической традиции, но и сознательную стратегию, направленную на национализацию балетного искусства. Этот процесс характеризуется поиском баланса между сохранением канонических основ и творческим синтезом с элементами традиционной китайской хореографии, формируя уникальную понятийную систему для дальнейших изысканий в китайском танцеведении.

⁵ Упомянутая в энциклопедии «Балет» (1981, ред. Ю. Н. Григорович) под названием «Волшебный фонарь» [4, с. 252].

⁶ См. об этом подробнее: [4, с. 254; 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая энциклопедия Цыхай. Том «Музыка и танец» / под ред. Чжэннун Ся, Чжили Чэнь. Шанхай: Шанхайское лексикографическое изд-во, 2013. 245 с. (на кит. яз.) 夏征农, 陈至立《大辞海·音乐舞蹈卷》, 上海: 上海辞书出版社, 2013 年, 245 页。
2. *Лун Иньпэй, Сюй Ирчун*. Введение в искусство танца. Шанхай: Изд-во Шанхайская музыка, 2016. 354 с. (на кит. яз.) 隆荫培, 徐尔充《舞蹈艺术概论》, 上海: 上海音乐出版社, 2016 年, 354 页。
3. *Суриц Е. Я.* Балетоведение / Е. Я. Суриц, А. С. Галкин // Большая российская энциклопедия [сайт]. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4040444 (дата обращения: 12.05.2025).
4. Балет: энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 42–45.
5. *Цзоу Чжируй*. История Нового китайского балета. Пекин: Изд-во ун-та Цинхуа, 2013. 2 с. (на кит. яз.) 邹之瑞《新中国芭蕾史》, 北京: 清华大学出版社, 2012 年, 2 页。
6. Словарь китайского танца / под ред. Ван Кефен, Лю Берн, Сюй Эрчун, Фэн Шуанбай. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2009. 936 с. (на кит. яз.). 《中国舞蹈大辞典》王克芬、刘伯恩、徐尔充、冯双白。北京: 文化艺术出版社, 2009 年, 936 页。
7. *Сунь Цянь*. Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск. 2010. 24 с.
8. *Новик Ю. О., Сун Люсюань*. Национализация как фактор становления национального китайского балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 72–85.
9. *Лян Даньюй*. Современные требования и формирование школы в китайском балетном театре: дисс. ... канд. искусствоведения. Нанкин. 2020. 5 с. (на кит. яз.). 梁丹玉. 中国芭蕾舞剧的当代诉求与学派建构: 专业《音乐与舞蹈学》: 博士学位论文. 南京艺术学院, 2020 年. 5
10. *Ян Шаопу*. Каков облик «китайского балета»? Репринтное издание // Исследования музыки и танца. 2000. № 4. С. 73–74. (на кит. яз.). 杨少莆. “中国芭蕾”什么样, 复印报刊资料(音乐、舞蹈研究). 2000(4), 73-74 页。
11. *Су Цзуцянь*. Классический танец // Китайская энциклопедия: Музыка и танец. Пекин: Изд-во Китайской энциклопедии, 1998. С. 226 苏祖谦《古典舞蹈》, 中国大百科全书音乐舞蹈. 北京: 中国百科全书出版社, 1998. 226 页
12. *Васильева А. Л.* Очерки истории характерного танца: от XVIII до середины XX века: учеб. пос. 2-е изд. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. 160 с.

REFERENCES

1. Bol'shaya enciklopediya Cyhaj. Tom «Muzyka i tanec» / pod red. Chzhennun Sya, Chzhili Chen'. Shanhaj: Shanhajskoe leksikograficheskoe izd-vo, 2013. 245 c. (na kit. yaz.) 夏征农, 陈至立《大辞海·音乐舞蹈卷》, 上海: 上海辞书出版社, 2013 年, 245 页.
2. *Lun In'pej, Syuj Ircun.* Vvedenie v iskusstvo tanca. Long Yinpei, Xu Yichun. Introduction to the Art of Dance. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2016. 354 p. (na kit. yaz.) 隆荫培, 徐尔充《舞蹈艺术概论》, 上海: 上海音乐出版社, 2016 年, 354 页.
3. *Suric E. Ya.* Baletovedenie / E. Ya. Suric, A. S. Galkin // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya [sajt]. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4040444 (data obrashcheniya: 12.05.2025).
4. Balet: enciklopediya. M.: Sov. enciklopediya, 1981. S. 42–45.
5. *Czou Chzhiruj.* Istoriya Novogo kitajskogo baleta. Pekin: Izd-vo un-ta Cinhua, 2013. 2 s. (na kit. yaz.) 邹之瑞《新中国芭蕾舞史》, 北京: 清华大学出版社, 2012 年, 2 页.
6. Slovar' kitajskogo tanca / pod red. Van Kefen, Lyu Bern, Syuj Erchun, Fen Shuanbaj. Pekin: Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, 2009. 936 c. (na kit. yaz.). 《中国舞蹈大辞典》王克芬、刘伯恩、徐尔充、冯双白。北京: 文化艺术出版社, 2009 年, 936 页.
7. *Sun' Cyan'.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya XX veka: nacional'noe svoeobrazie i vliyanie zapadnyh tradicij: avtoref. diss. ... kand. iskusstvoved. Minsk. 2010. 24 s.
8. *Novik Yu. O., Sun Lyusyuan'.* Nacionalizaciya kak faktor stanovleniya nacional'nogo kitajskogo baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 5 (88). S. 72–85.
9. *Lyan Dan'yuj.* Sovremennye trebovaniya i formirovanie shkoly v kitajskom baletnom teatre: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Nankin. 2020. 5 s. (na kit. yaz.). 梁丹玉. 中国芭蕾舞剧的当代诉求与学派建构: 专业《音乐与舞蹈学》: 博士学位论文. 南京艺术学院, 2020 年. 5.
10. *Yan Shaopu.* Kakov oblik «kitajskogo baleta»? Reprintnoe izdanie // Issledovaniya muzyki i tanca. 2000. № 4. S. 73–74. (na kit. yaz.). 杨少莆. “中国芭蕾”什么样, 复印报刊资料(音乐、舞蹈研究). 2000. № 4. 73–74 页.
11. *Su Czucyan'.* Klassicheskij tanec // Kitajskaya enciklopediya: Muzyka i tanec. Pekin: Izd-vo Kitajskoj enciklopedii, 1998. 226 s. 苏祖谦《古典舞蹈》, 中国大百科全书音乐舞蹈. 北京: 中国百科大全书出版社, 1998. 226 页.
12. *Vasil'eva A. L.* Ocherki istorii harakternogo tanca: ot XVIII do serediny XX veka: ucheb. pos. 2-e izd. SPb.: Lan': PLANETA MUZYKI, 2023. 160 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. – д-р культурологии, доц., yulianvk@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6953-4452

SPIN код: 7659-2914

RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Ли Минмин – аспирант; maria_limm@icloud.com

ORCID: 0009-0003-9068-998X

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Novik Yu. O. – Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass. Prof., yulianvk@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6953-4452

SPIN код: 7659-2914

RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Li Mingming – Postgraduate Student; maria_limm@icloud.com?

ORCID: 0009-0003-9068-998X

УДК 793.3

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ

*Савостьянова Ю. С.*¹

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

В статье исследована коммуникативная функция танцевальной импровизации как ключевого элемента художественного высказывания в современном хореографическом искусстве. На основе анализа эволюции представлений о теле в XX–XXI веках и творческих опытов Уильяма Форсайта показано, как импровизация становится не только педагогическим инструментом, но и самостоятельным способом художественной коммуникации между исполнителем, хореографом и зрителем. Особое внимание уделяется формированию «универсального танцовщика» – исполнителя, способного свободно оперировать разными танцевальными техниками и включать спонтанное творчество в структуру сценического высказывания. Раскрыта роль импровизации в проявлении индивидуальности, телесной осознанности исполнителей и в развитии кинестетической эмпатии у зрителей. Тем самым выявлено, что импровизация во многом определяет коммуникативный потенциал современного танца и может являться одним из главных выразительных средств художественного смысла.

Ключевые слова: танцевальная импровизация, хореографическое искусство, универсальный танцовщик, художественная коммуникация, Уильям Форсайт, «Тихий вечер танца».

COMMUNICATIVE FUNCTION OF DANCE IMPROVISATION IN CHOREOGRAPHIC STATEMENTS

*Savostyanova Y. S.*¹

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

This article examines the communicative function of dance improvisation as a key element of artistic expression in contemporary choreographic art. Based on an analysis of the evolution of ideas about the body in the 20th and 21st centuries and William Forsythe's creative experiments, it shows how improvisation becomes not only a pedagogical tool but also an independent mode of artistic communication

between performer, choreographer, and audience. Special attention is given to the formation of the “universal dancer” — a performer able to move freely across different dance techniques and to incorporate spontaneous creation into the structure of a stage work. This article reveals the role of improvisation in expressing performers' individuality, their bodily awareness, and fostering kinesthetic empathy in audiences. It shows that improvisation largely determines the communicative potential of contemporary dance and can serve as one of the main expressive tools for artistic meaning.

Keywords: dance improvisation, choreographic art, universal dancer, artistic communication, William Forsythe, «A quiet evening of dance».

Человек – венец творения природы. По мнению А. Лапутина и В. Кашуба, «в процессе эволюции организм человека, как открытая, но относительно обособленная биологическая система, приобрел способность к активным движениям, благодаря наличию эффективных механизмов обмена энергией, веществом и информацией с окружающей средой» [1, с. 40]. Человеческое тело, как «...посредник всякой коммуникации» [2, с. 292], взаимодействует с внешним миром вербальным (речь) и невербальным способом передачи информации: «Инструментом данного общения является тело индивида» [3, с. 366]. В художественном контексте творец, отражая действительность, осуществляет коммуникацию, воплощая различного рода художественные образы и концепции средствами выразительности, присущими конкретному виду творческой деятельности. В искусстве танца художественные высказывания транслирует тело – главный инструмент танцовщика, а его выразительные средства: «...гармоничные движения и позы, пластическая выразительность, мимика, динамика, темп и ритм движения, пространственный рисунок, композиция» [4, с. 503] способствуют проявлению многообразного спектра переживаний, эмоций, чувств и духовного мира человека [4, с. 503].

В XX веке танец как «древний живой язык» [5, с. 240] претерпел множество реформ. Во многом на его преобразования повлияли новаторские идеи предвестницы танца модерн Айседоры Дункан. Строго кодифицированному, традиционному языку классического танца она противопоставила радикально противоположный естественный танец, утверждая, что балетные движения «тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и с формами, созданными природой» [6, с. 15]. Особое внимание в тот период уделялось культуре телесного воспитания и разнообразным телесно-ориентированным подходам: они были призваны «исследовать тактильные ощущения, свое тело и тело другого» [7, с. 84] и активно разрабатывались исследователями и практиками танцевального искусства. Иначе интерпретировалось человеческое тело, отныне оно «становилось темой танца» [8, с. 19].

Примером растущего влияния авторских методов интерпретации движения как самоценного средства раскрытия субъективно-личностного мироощущения служат воспоминания о художественно-пластических опытах немецкой танцовщицы Мэри Вигман, которая утверждала: «Каждое произведение искусства – результат самобытного и неповторимого процесса созидания. Однако, когда человек и его тело становятся проводниками и инструментами передачи смысла, произведение искусства сохраняет неразрывную связь с исполнителем. Оно полностью реализуется только во время живого исполнения» [9, с. 40]. Американская танцовщица Марта Грэм, разработавшая авторскую технику танца модерн, много экспериментировала с человеческими движениями и считала, что «тело должно пройти суровую подготовку, чтобы быть способным к самовыражению» [10, с. 47].

Исследователь Н. В. Курюмова характеризует происходящие трансформации в восприятии телесной выразительности как «переход от тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, – к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов» [11, с. 52]. Таким образом, сложившаяся за XX век парадигма провозглашала свободу самовыражения, активных поисков новых средств танцевальной выразительности. Отныне сквозь призму «поиска истины в себе и через себя» [12, с. 19] творец, концентрируя внимание на внутренних мотивах и импульсах, побуждающих к акту творчества, обнаруживал в собственной индивидуальности уникальные качества личности. Этим можно объяснить возникновение большого количества новых танцевальных направлений и стилей (танец модерн, джаз-танец, техники современного танца, контактная импровизация и др.)¹ [13], авторских методов, теорий и соматических практик. Перед художниками танца открылось множество экспериментальных горизонтов. Танцевальные стили множились, каждый по-своему воспитывал тело танцовщика. Классический танец, как и прежде, фокусировал внимание на дисциплине тела, грациозности и кантиленности движений, их точности и скоординированности. Народный танец обращал внимание на разнообразный фольклорный колорит движений. Уличные стили танца, имевшие истоки в джазовой культуре, передавали ощущение грува² и свободы. Техники современного танца предложили работу с телом с позиции взаимодействия с гравитацией, пространством, временем, партером, а в философском контексте стали апеллировать к саморефлексии телесных ощущений [14], придавая особую значимость соматическим

¹ Более широкий перечень и полное описание представлено в учебном пособии В. Ю. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце».

² Грув (англ. groove – выемка, желобок) – ритмическое ощущение в музыке, создаваемое игрой музыкантов барабанщиков, гитаристов и клавишников. В танце подразумевают передачу особого ощущения ритма, под которое хочется двигаться в такт музыке, подтанцовывать, подхлопывать. Технически создается особой расстановкой ритмических акцентов и крошечными ритмическими и динамическими (громче/тише) отклонениями.

практикам, которые способствовали «формированию “телесной осознанности”» [10, с. 38]. Именно в современном танце танцовщик как репрезентатор художественных концепций получал неограниченные ресурсы для выражения фундаментальной «идеи свободы выражения через тело» [10, с. 46–47], в том числе через практику импровизации.

Во многом по причине изменившегося восприятия тела и его потенциала в современном танце с начала XX века наблюдается возрастающий интерес и к танцевальной импровизации. Постепенно она становится востребованной как в преподавательской деятельности, так и в постановочной практике хореографов и танцхудожников. С первых теоретических попыток осмысления танцевальной импровизации она трактуется как ключевой инструмент в воспитании телесной осознанности и индивидуальности. Так, Мэри Вигман, «зараженная свободными импровизациями» [9, с. 25] Рудольфа фон Лабана, писала: «Лабан обладал удивительной способностью дарить ученикам художественную свободу и помогать каждому найти себя. Затем, обретя равновесие, мы могли раскрывать свои возможности, развивать технику и нащупывать свой стиль танца» [9, с. 30].

Постепенно хореографы приходили к идеям регламентации импровизационных поисков и разработки авторских методов. В 1960-х в США большой популярностью пользовались импровизационные сессии, проводимые Анной Халприн в ее «Мастерской танца» [8, с. 65], оказавшие влияние на формирование эстетических взглядов не одного поколения танцовщиков, перформеров и хореографов: «...она поощряла импровизацию – не как слепой поток самовыражения, но как способ высвободить все богатство движений, жестов и анатомических соотношений, игнорируя смыслы и оставляя за скобками привычные предпочтения. К импровизации Халприн подходила с аналитической точки зрения» [8, с. 65]. В 1970-е в США коллектив хореографов и танцовщиков *Grand Union* (некоторые из участников проходили обучение у Анны Халприн) проводили «открытые вечера танца, в структуре которых частично присутствовала импровизация» [8, с. 253]. На таких мероприятиях присутствовали гости-зрители. Именно в этот период происходит ощутимое смещение акцентов зрительского восприятия: внимание направленно не на танец как результат сотворчества хореографа и исполнителя, а на танцовщика, находящегося в процессе исполнения: «На выступлениях “Grand Union” зрители получали компенсаторное удовлетворение, наблюдая, как исполнители нарушают правила, пускаются в социальные приключения...» [8, с. 257].

В начале XXI века в профессиональных образовательных институтах и труппах современного танца владение танцевальной импровизацией – один из показателей технической подготовки и универсальной оснащенности танцовщика, его способности к спонтанной, танцевально-двигательной репрезентации. Все чаще при отборах в профессиональные труппы, помимо

экзерсиса по классическому танцу и разучивания репертуарных комбинаций, от будущих артистов требуется владение навыками танцевальной импровизации. Как показывает практика, хореографы заинтересованы в танцовщиках, открытых к смелым и экспериментальным поискам. Творческие коллаборации с исполнителями подразумевают применение импровизационных методов в постановочном процессе, что требует от танцовщиков способности автоматически «переключать режимы» в рамках заданных хореографом стилей и структур.

Безусловно, в каждом танцевальном направлении импровизация подчинена определенным художественно-эстетическим задачам, базируется на определенной технике. Однако сейчас наблюдается синтез разных техник и форм импровизации и стилистическая «всеядность» постановщиков, требующих от танцовщиков навыка свободного владения телом в предлагаемых композиционных и танцевально-стилистических обстоятельствах.

Человек, знающий многие языки и способный свободно вести диалог с их носителями, называется полиглотом [12, с. 157]. На наш взгляд, в танцевальном искусстве полиглот – это «универсальный танцовщик», или исполнитель, «говорящий» телом посредством широко спектра контрастных танцевальных техник и стилей. Практика танцевальной импровизации «как наивысшего проявления творческих способностей субъекта» [13, с. 114] способна раскрыть степень универсальности танцовщика, демонстрируя разнообразие его технико-стилистического инструментария, уровень координационной подготовки, чуткость эмоционального и музыкального восприятия и спонтанность реакций, а также владение собственным психоэмоциональным состоянием и телесно-двигательной системой, что, в свою очередь, значительно обогащает коммуникативный потенциал танцевально-пластического высказывания.

Коммуникативную направленность танцевальной импровизации в ряде исследований связывают с понятием «кинестезия», включающим в исследовательское поле феномен «зрительской кинестетической эмпатии» [16, с. 88], который рассматривался в работах зарубежных исследователей еще в середине XX века, откуда пришел в отечественные работы по вопросам хореографического искусства. По мнению О. Е. Тимошенко кинестезия – это «фокус, направленный на телесность, и ее активное исследование дает артистам свободу движенческого выражения и опору для активного взаимодействия со зрителем» [17, с. 46]. Анализируя коммуникативные рамки в танцевальном перформансе, исследователь Т. В. Гордеева обращает «внимание на ценностные характеристики восприятия арт-работы как процесса, а не как продукта, как совместного проживания настоящего зрителями и исполнителями. Вместе с тем важную роль внутри коммуникативной модели играет качество медиальности исполнителя» [18, с. 53]. В спектаклях современного танца и в активно развивающихся новых танцевально-пластических формах хореографы все

чаще делегируют исполнителям право создания танцевально-двигательной лексики и включают в выпускные проекты фрагменты импровизации, предоставляя зрителю пространство для собственной рефлексии.

В данном аспекте любопытен опыт американского хореографа Уильяма Форсайта – создателя авторской техники танцевальной импровизации. В своих постановках он экспериментировал с танцовщиками, имеющими классическую подготовку, и смело порывал с академической традицией: «Классический танец выступил для него тем фундаментом, на котором сформировался его собственный язык движения» [19, с. 42]. В Парижской опере в 1987 году при подготовке работы *In the Middle, Somewhat Elevated* Форсайт «полтора месяца изнурял этуалей импровизациями» [20]. В постановке принимала участие танцовщица, артистка балета, хореограф Сильви Гиллем, которую смело можно отнести к «универсальным исполнителям».

За долгий период творческой деятельности Уильям Форсайт не раз представлял на суд публики работы, где импровизация исполнителей оригинальным образом вплеталась в художественную структуру, являясь одним из составляющих компонентов идейного замысла хореографа: «Метод, которого придерживается Форсайт, позволяет танцорам использовать свои ощущения, память, аналитические способности, ассоциации, интуицию, чтобы творческие процессы, трансформации и изменения формы происходили действительно во время представления» [21, с. 252]. Посредством деконструкции исполнительской техники танцовщиков Форсайт «предлагал людям не просто смотреть танец, а анализировать то, что они смотрят, и понимать, как думают сами танцовщики, как выковываются шаги, как создаются пространства, формы и партитуры» [22]. Известно, что в некоторые свои работы Форсайт вводил зрителей: «Свободно бродившие среди танцовщиков, как бы внутри произведения, они сами становились подвижными объектами, не пассивными наблюдателями, а активными участниками движущейся и меняющейся среды» [20].

Команда Форсайта принимала участие с программой «Тихий вечер танца» [23] на Театральной Олимпиаде в Санкт-Петербурге в июле 2019 года³. В этой работе не прослеживалось конкретной идейно-образной основы. Танцевальное «повествование» было построено на сплетении контрастных пластических тем, включении сольных импровизаций танцовщиков в разнообразных танцевальных техниках: от классического танца до брейк-данса. В основе работы – принцип децентрализованного хореографического высказывания.

Сцена поочередно предоставлялась семи танцовщикам. Они сменяли

³ «Тихий вечер танца» (*A Quiet Evening of Dance*) – хореография Уильяма Форсайта с участием Бригеля Гьока, Джилл Джонсон, Кристофера Романа, Парване Шарафали, Райли Уоттс, Рауфа «RubberLegz» Ясита и Андера Забалы (театр «Сэдлерс Уэлс», Лондон). Постановка была показана 15 июля 2019 года на сцене Михайловского театра в рамках Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова.

друг друга в инструментальных соло, дуэтах, трио и встречались вместе только в финале. У каждого исполнителя за плечами была своя школа и участие в постановках разных хореографов. Можно сказать, что объединение разных исполнителей провоцировало невольное возникновение концепции постановки – в ней можно было увидеть реализацию идеи универсальности танцовщика, способного не только адаптироваться к авторской структуре, но и обогащать ее за счет собственной телесной осознанности и импровизационной чуткости.

Костюмы на протяжении всего действия были по-бытовому просты и минималистичны: спортивные штаны, футболки, майки, бейсболки. Разноцветная обувь и длинные перчатки, облегающие руки исполнителей, создавали визуальные акценты. Первая часть спектакля шла без музыкального сопровождения. Ритмическая основа – чередование тишины, фортепианной музыки американского авангардиста Мортон Фельдмана и конкретной музыки. Внутренний пульс танцовщиков проявлялся через дыхание, цоканье языком, шипение, шорох одежды или едва уловимую артикуляцию движений. Хореография не имела фабулы, а создавала пространство для кинестетической эмпатии: зритель, лишенный внешних нарративных ориентиров, вынужден был интерпретировать отношения между танцовщиками в дуэтах и трио через пластические нюансы переходов и шагов, в которых можно было прочитать намеки на эмоциональные состояния (осторожность, соперничество, игра, «глухота» или мимолетная симпатия). Узнаваемые классические элементы (пируэты, большие прыжки) возникали не ради усиления зрелищности, а оказывались органично вплетенными в поток импровизированных движений.

Во второй части танец продолжал существовать сам по себе, только музыка Жана-Филиппа Рамо вносила дух театральности и придавала танцевальным эпизодам черты сюитности. Завершалась вторая часть единственной массовой сценой – семеро танцовщиков исполняли синхронные комбинации, унифицируя некогда индивидуализированные стили. То, что «Тихий вечер танца» воспринимался не как постановка, а как пространство потенциальной коммуникации со зрителем, свидетельствовали и реакция публики (которая в Михайловском театре покидала зал), и сдержанные отзывы театральных рецензентов, и комментарии исследователей современного постановочного контекста. Ю. Усачев дипломатично склонился к необходимости многократного просмотра: «Многочисленные эффекты и танцевальные нюансы улавливаются далеко не с первого просмотра. Вследствие этого после первичного восприятия произведения в авторстве Форсайта возникает желание неоднократного его просмотра» [24, с. 348].

В первой половине XXI века наблюдается возрастающий интерес к исполнителям с широким спектром профессиональных качеств (во многом потому, что хореографы для реализации художественных проектов, подобных «Тихому вечеру танца», заинтересованы в сотрудничестве, прежде всего, с исполнителями незаурядных природных либо приобретенных данных для

более полного воплощения идейно-смыслового замысла будущей постановки, выражения музыкальной партитуры, выработки узнаваемого авторского стиля либо для эпатирования публики).

Таким образом, искусство танца продолжает развиваться, предъявляя к танцовщикам соответствующие времени запросы. Танцевальная импровизация, как один из показателей универсальности танцовщика, остается востребованной и ставит вопрос о критериях ее профессиональной оценки. Исследователи справедливо отмечают, что «в искусстве не всякая импровизация является культурной ценностью» [13, с. 23]. Только мысль, содержание которой изложено в доступной для восприятия зрителю форме, способна найти отклик, так как «культурная функция импровизации – быть индикатором мастерства и подлинности, критерием истины, основой коммуникации, переконструирования действительности и созидания» [13, с. 36].

ЛИТЕРАТУРА

1. Лапутин А., Кашуба В. Кинетика тела человека // Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я сучасному суспільстві, 2009. № 4 (8). С. 40–49.
2. Сокольчик А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 130. С. 291–295.
3. Лагунова Е. А. Невербальные средства коммуникации // Экономика и социум. 2014. № 3 (12). С. 365–370.
4. Варковицкий В. А. Танец // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
5. Джиоти К. Н. Танец как метод общения // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 3 (222). С. 239–243.
6. Дункан А. Сборник. К.: Муза ЛТД, 1994. 349 с.
7. Кисеева Е. В. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2 (28). С. 83–86.
8. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2021. 312 с.
9. Вигман М. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи. М.: «Арт Гид» 2021. 168 с.
10. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI вв.: дис. ... канд. иск. СПб. 2022. 234 с.
11. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: дис. ... канд. культурол. Екатеринбург. 2011. 176 с.
12. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. 11-е изд., стер. М.: Флинта, 2025. 320 с.

13. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: дис. ... канд. филос. наук. Омск. 2012. 151 с.
14. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
15. Дудина М. К. Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 58–69. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_4_58.
16. Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–95.
17. Тимошенко О. Е. «Застывший смех» как феномен импровизационного танцевального спектакля на профессиональной сцене // Философия и культура. 2019. № 3. С. 36–47. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.3.29291.
18. Гордеева Т. В. Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 52–62. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_3_52.
19. Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 41–53.
20. Гердт О. Форсайт от А до Я // The Blueprint – независимый сайт о моде, красоте и современной культуре [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/ballet/forsajt> (дата обращения: 20.04.2025).
21. Дерксен П. Парадокс Форсайта – «EIDOS: TELOS» / пер. С. Хайровой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 245–256.
22. Grompton S. Elevated vision: how William Forsythe changed the face of dance // The Guardian [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance> (дата обращения: 07.04.2025).
23. Гордеева А. «Все тише, и тише, и тише: новые балеты Уильяма Форсайта» // ТеатрЪ [Электронный ресурс]. URL: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-povyue-balety-uilyama-forsajta/> (дата обращения: 17.06.2025).
24. Усачев Ю. Ю. Танцевальная форма contemporary ballet в творчестве Уильяма Форсайта: особенности формы и содержания // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. статей. Тамбов: Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 341–349.

REFERENCES

1. *Laputin A., Kashuba V.* Kinetika tela cheloveka // Fizichne viovannya, sport i kul'tura zdorov'ya suchasnomu suspil'stvi, 2009. № 4 (8). S. 40–49.
2. *Sokol'chik A. N.* Tancuyushchee telo kak ideal'naya materiya dlya vyrazheniya mysli // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2011. № 130. S. 291–295.
3. *Lagunova E. A.* Neverbal'nye sredstva kommunikacii // Ekonomika i socium. 2014. № 3 (12). S. 365–370.
4. *Varkovickij V. A.* Tanec // Balet: enciklopediya. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. 623 s.
5. *Dzhioti K. N.* Tanec kak metod obshcheniya // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2018. № 3 (222). S. 239–243.
6. *Dunkan A.* Sbornik. K.: Muza LTD, 1994. 349 s.
7. *Kiseeva E. V.* Telo kak oblast' eksperimenta v sovremennom plasticheskom teatre // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2013. № 2 (28). S. 83–86.
8. *Bejns S.* Terpsihora v krossovkah. Tanec postmodern. M.: Art Gid, 2021. 312 s.
9. *Vigman M.* Absolyutnyj tanec. Vospominaniya, pis'ma, stat'i. M.: «Art Gid» 2021. 168 s.
10. *Gordeeva T. V.* Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vv.: dis. ... kand. isk. SPb. 2022. 234 s.
11. *Kuryumova N. V.* Sovremennyy tanec v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: dis. ... kand. kul'turolog. Ekaterinburg. 2011. 176 s.
12. *Nelyubin L. L.* Tolkovyj perevodovedcheskij slovar'. 11-e izd., ster. M.: Flinta, 2025. 320 s.
13. *Novikova E. B.* Improvizaciya: sushchnost' i filosofsko-antropologicheskie smysly: dis. ... kand. filos. nauk. Omsk. 2012. 151 s.
14. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremennom tance: ucheb. pos. M.: GITIS, 2011. 472 s.
15. *Dudina M. K.* Sovremennyy tanec: granicy, opredeleniya, osobennosti organizacii obrazovatel'nogo processa // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2022. № 4 (49). S. 58–69. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_4_58.
16. *Gordeeva T. V.* Kinesteziya v ispolnitel'skoj praktike sovremennogo tanca // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 1 (36). S. 87–95.
17. *Timoshenko O. E.* «Zastyvshij smekh» kak fenomen improvizacionnogo tanceval'nogo spektaklya na professional'noj scene // Filosofiya i kul'tura. 2019. № 3. S. 36–47. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.3.29291.
18. *Gordeeva T. V.* Virtuoznaya budnichnost' kak klyuchевой aspekt kommunikacii v tancperformanse // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2022. № 3 (48). S. 52–62. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_3_52.

19. *Kondratova P. A.* Tradicii i innovacii v tvorchestve Uil'yama Forsajta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 3 (92). S. 41–53.
20. *Gerdt O.* Forsajt ot A do Ya // The Blueprint – nezavisimyj sajt o mode, krasote i sovremennoj kul'ture [Elektronnyj resurs]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/ballet/forsajt> (data obrashcheniya: 20.04.2025).
21. *Derksen P.* Paradoks Forsajta – «EIDOS: TELOS» / per. S. Hajrovoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 1 (23). S. 245–256.
22. *Grompton S.* Elevated vision: how William Forsythe changed the face of dance // The Guardian [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance> (data obrashcheniya: 07.04.2025).
23. *Gordeeva A.* «Vse tishe, i tishe, i tishe: novye balety Uil'yama Forsajta» // Teatr" [Elektronnyj resurs]. URL: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-novye-balety-uilyama-forsajta/> (data obrashcheniya: 17.06.2025).
24. *Usachev Yu. Yu.* Tanceval'naya forma contemporary ballet v tvorchestve Uil'yama Forsajta: osobennosti formy i sodержaniya // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sb. statej. Tambov: Tambov. gos. muz.-ped. in-t im. S. V. Rahmaninova, 2018. S. 341–349.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савостьянова Ю. С. – аспирант; yulyasavostyanova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Savostyanova Y. S. – Postgraduate Student; yulyasavostyanova@mail.ru

УДК 792.8

«ШЕКСПИРОВСКАЯ СЮИТА» МОРИСА БЕЖАРА: ФАНТАЗИЯ В ДЖАЗОВЫХ РИТМАХ ДЮКА ЭЛЛИНГТОНА

Шабалина Н. С.¹

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

Шекспировские мотивы в постановках знаменитого французского балетмейстера Мориса Бежара возникали неоднократно. И хотя нельзя сказать, что эта тема стала для него центральной, все же множественное обращение к творчеству драматурга в разных жанровых трансформациях и в различные периоды представляется неслучайным. Бежар поставил балеты «Сон в зимнюю ночь» (1953), «Укрощение строптивой» (1954), «Шекспировская сюита» (1960), «Ромео и Джульетта» (1966), «Гамлет» (1989) и «Король Лир – Просперо» (1994).

В данной статье речь пойдет о малоизвестном шутиливом балете Бежара, составленном из различных шекспировских произведений, – “La Suite à Shakespeare” («Шекспировская сюита»), 1960, труппа *Ballet-Théâtre de Paris* («Балетный театр Парижа») на сюиту Дюка Эллингтона “Such Sweet Thunder” («Сладость грома»). Балет изучен благодаря телеверсии, хранящейся в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. В статье рассматриваются хореографический замысел, ключевые режиссерские приемы, особенности пластического языка, сценографическое решение, музыкальная основа. В завершение работы сделан вывод о художественных достоинствах постановки.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, «Шекспировская сюита», Морис Бежар, Дюк Эллингтон, балет, хореографическая интерпретация, версия.

THE SHAKESPEARE SUITE BY MAURICE BÉJART: A FANTASY IN DUKE ELLINGTON’S JAZZ RHYTHMS

Shabalina N. S.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint Petersburg, 191023, Russia.

Shakespearean motifs appeared repeatedly in the productions by the famous French choreographer Maurice Béjart. Although it cannot be said that this topic has become central for him, nevertheless, the repeated appeal to the playwright’s works in different genre transformations and in different periods does not seem accidental.

Béjart produced “A Winter Night’s Dream” (1953), “The Taming of the Shrew” (1954), “The Shakespeare Suite” (1960), “Romeo and Juliet” (1966), “Hamlet” (1989) and “King Lear – Prospero” (1994).

This article will focus on Bejar’s little-known joky ballet, compiled from various Shakespearean plays, “La Suite à Shakespeare” (“The Shakespeare Suite”), 1960, Ballet-Théâtre de Paris (Ballet Theater of Paris), on Duke Ellington’s suite “Such Sweet Thunder”. The ballet was studied thanks to the television version saved in the Department of Audiovisual and Information Technologies of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. The choreographic idea, key directing techniques, features of the plastic language, the set design and the musical basis are considered in this article. A conclusion is drawn about the artistic merits of the production.

Keywords: William Shakespeare, *The Shakespeare Suite*, Maurice Béjart, Duke Ellington, ballet, choreographic interpretation, version.

Шекспириана Мориса Бежара (1927–2007) объемна, разнообразна и многожанрова¹. Однако не все балеты мастера хорошо известны в России. Среди них – спектакль “*La Suite à Shakespeare*” («Шекспировская сюита», 1960, труппа *Ballet-Théâtre de Paris* [«Балетный театр Парижа»]), вдохновленный сюитой Дюка Эллингтона “*Such Sweet Thunder*” («Сладость грома») (1957). Ее название отсылает к реплике Ипполиты из комедии «Сон в летнюю ночь»: «Я в жизни / Прекрасней не слыхала ничего: / Все – небо, горы, лес кругом – слилось / В сплошной могучий шум, – я не слыхала / Разлада музыкальной, грома – слаще» [6, с. 195]. Однако тема сочинения намного шире – это посвящение Шекспиру. Балет удалось изучить благодаря телеверсии², хранящейся в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Телеверсия, судя по рецензии на премьеру в Королевском Оперном театре Брюсселя [см.: 7], несколько отличается от оригинального балета, хотя замысел, общая атмосфера и состав персонажей едины для обоих вариантов. Описание первоначального спектакля мы находим у самого Бежара: «Вокруг Лауры-Мак (имя танцовщицы и Леди Макбет. – Н. Ш.) вились три гадких парня – ее ведьмы, в салуне были разбросаны стулья (после Ионеско без стульев не обойтись, театральные деятели по гроб жизни обязаны изобретателю стула), а в углу стоял набор ударных инструментов... Я играл Гамлета с детской серьезностью, единственно подлинной серьезностью. Вслед за Гамлетом появлялась

¹ Список шекспировских балетов М. Бежара, приведенный в аннотации к статье, был составлен на основе изучения справочных изданий и недавней зарубежной монографии: [1, р. 71; 2, р. 403–407; 3, р. 129–130; 4, р. 46–47; 5].

² Режиссер Чак Керреман, совместное производство “Sudwestfunk” и телевидения Бельгии, 1960. Автор статьи выражает большую благодарность заведующему архивом Сергею Владимировичу Кевле и заведующей фонотекой музея Людмиле Георгиевне Мочаловой за возможность изучения этой видеозаписи.

Клеопатра. Я развлекался (Эллингтон тоже). Мате Суверби выезжала на своего рода *seda gestatoria*³... – важная, как сам папа римский» [8, с. 110].

Сюжет одноактной получасовой постановки основан на игре с образами из «Сна в летнюю ночь», «Макбета», «Отелло», «Укрощения строптивой», «Ромео и Джульетты», «Гамлета» и «Антония и Клеопатры». Как в джазе, исполняется свободная фантазия на известные темы. Каждая из зарисовок представляет собой отдельный номер, встраивающийся в общую канву. Таким образом, балет составлен как монтаж разных фрагментов, но с единой игровой атмосферой, вне зависимости от того, показана комедия или трагедия Шекспира. Автор словно пытается снять патину с многократно тиражированных балетных шекспировских образов, добавив нотку юмора в каждую миниатюру.

Из двенадцати номеров сюиты хореографом было выбрано восемь, не считая Пролога и Эпилога. Все они связаны с именами шекспировских героев. Названия и порядок частей трансформировались⁴. В телеверсии режиссера Чака Керремана действие обрамляет Пролог и Эпилог⁵. В Прологе заявлена тема игры: Бежар запускает проигрыватель с видеозаписью своего балета. В Эпилоге артисты сбрасывают головные уборы, стилизованные под древнеегипетские (последний фрагмент – «Клеопатра»), и остаются в танцевальном трико. Таким образом, режиссерские приемы подчеркивают условность действия. Зритель воспринимает показанное отстраненно: ему изначально дают понять, что представленное – лишь игра.

За несколько коротких минут каждой из восьми миниатюр балетмейстер успевает дать портрет одного или нескольких персонажей. За это время надо обрисовать характер и взаимоотношения героев, представив зарисовку на известные всем темы. Неслучайно в названии балета фигурирует слово «сюита» – музыкальный жанр, для которого характерна относительная самостоятельность контрастных частей, объединенных общим художественным замыслом [10]. Сценография обновляется за счет смены конструктивных элементов декорации в минималистском стиле (сценограф – Жан Марли). Возникают лишь необходимые по ходу действия элементы: лестницы, площадки, столы, стулья. Место действия условно – это мир театра, в котором возможны любые преобразования.

³ *Seda gestatoria* (итал. – «переносное кресло») – церемониальный трон для перевозки римских пап.

⁴ У Эллингтона названия частей сюиты более замысловаты, чем у Бежара, например, “*Madness in Great Ones*” («Сумасшествие великих») – отсылка к «Гамлету», “*The Star-Crossed Lovers*” («Окруженные звездами любовники»), имеется в виду «Ромео и Джульетта», и пр. У Бежара названия миниатюр напрямую отсылают к персонажам: “*Lady Macbeth*” («Леди Макбет»), “*Hamlet*” («Гамлет»), “*Romeo and Juliet*” («Ромео и Джульетта») и др. Информация о сюите Эллингтона почерпнута из следующего источника: [9].

⁵ Музыка Пролога и Эпилога взята из сюиты «Сладость грома», в первом случае это часть “*Sonnet for Caesar*” («Сонет для Цезаря»); во втором – “*Circle of Fourths*” («Круг четырех»), финальный номер с посвящением Шекспиру.

Бежаровский стиль вбирает различные танцевальные техники: классический и джазовый танец, танец модерн, неоклассику, свободную пластику с вкраплением игровой пантомимы. Важное место занимает стилизация хореографии и смешение разножанровых форм: эстетик балета и мюзик-холла. В отдельных случаях применяются акробатика и трюковые приемы. Для каждого номера «Шекспировской сюиты» подобрана своя лексика, отвечающая содержанию фрагмента пьесы и характерам героев, которые представлены крупным планом⁶.

Киномонтаж помогает осуществлять переходы между эпизодами благодаря вкраплению кадров с перелистыванием страниц тома с собранием сочинений Шекспира. Из изображения фолианта к зрителю «вылетает» то или иное название номера, связанное с пьесой Великого Барда, тем самым подготавливая наше восприятие.

Выпархивающий в первом номере, как бы из ниоткуда, Пэк⁷ задает настроение всей постановке. Он игрив, весел, исполняет свое соло в смешанном стиле: используются элементы танца модерн, свободная пластика. Соло эльфа насыщено контрастными переходами от партерных движений к воздушным прыжкам и вращениям. Легкокрылый герой словно порхает по лесу: пружинистые ловкие прыжки, элементы акробатики, неожиданные замирания в эффектных позах и последующий стремительный «полет» сообщают динамичный ход действию.

После монтажной склейки с листающимися страницами томика Шекспира Пэк жестом руки выводит на передний план следующих героев шекспировского «Сна в летнюю ночь» – Титанию и Оберона. Маленький герой то наблюдает, притаившись, за их выходами, то вступает во взаимодействие: например, поддерживает Титанию в элегантном арабеске, пока идет показательное соло Оберона. Переменчивый и игривый характер пластики персонажей задается музыкой. Титания в расшитом корсете и длинном плаще напоминает волшебную фею, взмывающую на пуантах. Ее пластика легкая, игривая. Хореография, предназначенная Оберону, то текуча, с волнообразным движением рук и самолюбующимся при этом выражением лица, то резкая с батманами в сторону, прыжками с быстрой сменой ракурса на 45° и приседанием в глубоком плие. В финале эпизода Пэк и Оберон уносят героиню из кадра в верхней поддержке. Она, раскрыв руки в стороны и вверх, находясь в горизонтальном положении, парит как бабочка. Следующий эпизод этого же номера создает впечатление любовного угара, в котором Пэк смешивает пары: Елену и Деметрия, Гермия и Лизандра. Большое внимание для быстрой обрисовки ситуации уделяется жесту: Гермия показывает спутнику, что сходит с ума от происходящего, Елена призывает нового партнера, подманивая его

⁶ Благодаря Ларису Ивановну Абызову, профессора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, за помощь в уточнении стиля танца Бежара.

⁷ Номер в телесериале имеет название «Пэк, Титания, Оберон».

пальцем. Заканчивается номер абсурдной по сюжету точкой – появлением танцовщика с головой осла, кинувшейся к нему Титанией и насмехающимся над этим эльфом.

В номере «Леди Макбет» предстает женщина-вамп в черном, современном, подчеркнуто театральном костюме – колготках, открытом купальнике, длинных перчатках, на каблуках и с высоким головным убором в виде стилизованной короны. Героиня возлежит на рояле, затем, ловко с него соскочив, принимается заигрывать с четырьмя партнерами. Макбета среди них нет. Ее лейтмотивными движениями являются высокие батманы. Она агрессивна, властна и обольстительна. Нарочитые взмахи рук и ног, эффектные позы, шаги с чередованием характерных сбросов рук назад с прогибом корпуса, трюки в воздухе, исполняемые при помощи кавалеров, – все выполнено в ярком мюзик-холльном стиле. Партнеры не несут дополнительной смысловой функции, они лишь играют окружение королевы, всячески подчеркивая ее статус. Заканчивается номер крупным планом лица Леди Макбет, которая загадочно и обольстительно смотрит прямо в камеру. Эта зарисовка переходит в другой фрагмент, отсылающий к той же пьесе.

Макбетовские ведьмы в следующей части «Три ведьмы» – одни из самых запоминающихся персонажей постановки. Словно диковинные и таинственные птицы, они появляются из камышей. Пластика их также птичья, с элементами, стилизованными под мюзик-холл: эстрадность жестов и подачи, проходок, характерных для мюзик-холла шагов. Танцуя в современных костюмах⁸ (черные зауженные штаны и однотонные облегающие кофты, черные балетки, лишь длинные парики дают намек на ведьм), они, кажется, могут перевоплощаться в кого угодно, завораживая зрителя и играя с ним. Номер бессюжетный; это лишь явление загадочных и привлекательных ведьм. Царящие в этом фрагменте, они вызывают следующее видение.

В трио, названом «Яго. Отелло. Дездемона», в узел сплетаются разнохарактерные фигуры – святая в белом Дездемона, хищный Яго в черном и Отелло, в костюме которого сочетаются два цвета (черный и белый). Он как будто раздвоен. Персонажи даже в какой-то мере напоминают шахматные фигуры. Начинается миниатюра с Яго, коварно появляющегося из зарослей, и завершается его же крупным планом – мимика лица с утрированным гримом передает торжество от поселенных в Отелло подозрений. Яго все время пытается вторгнуться в мир влюбленных героев, отчего пластика мавра насыщается резкими движениями: он укоряет возлюбленную (указующий резкий жест на нее в финале также сообщает зрителю, что Яго достиг своей цели). Каждый персонаж имеет свою пластику: Яго – по-орлиному хищную, с размашистыми жестами, резкими скачками, перелетами, рельефную и резкую, Отелло – брутальную. Временами он нежен с Дездемоной, но недоверчив, импульсивен и порывист, Дездемона привлекает плавностью линий, изяществом

⁸ Художник по костюмам – Жерминаль Касадо.

движений (в хореографии присутствует пальцевая техника). В стилистике танца причудливо сочетаются элементы джазового танца, неоклассики и свободной пластики. Синкопированный ритм в музыке придает номеру остроту, акценты в движениях основной части миниатюры делаются на слабую долю такта. Выразительные жесты – указующие, отрицающие и другие – передают желания и отношения персонажей. В этом номере действие перемещается из зарослей во дворец, представленный простой черной выгородкой в виде арок на белом фоне.

В следующем фрагменте «Катарина» центральная героиня «Укрощения строптивой» похожа на сердитую кошечку, что очень тонко подмечено хореографом и попадает в «зерно» этой роли. Мягкие движения рук, имитирующие умыwanie животного, осторожная проходка на пальцах, сочетание правильных классических позиций и своевольных невыворотных положений ног формируют образ притягательной и непокорной Катарины. Кошачий мотив перекликается с характерным звучанием солирующего тромбона благодаря приему “Wah-wah”, когда либо используется сурдина, либо исполнитель закрывает ладонью раструб в нужный момент, из-за чего получается «квакающий», или «мяукающий», тембр⁹. Одета Катарина в черный бархатный костюм – лиф с открытыми плечами и преувеличенными рукавами-фонариками, укороченную юбочку. Героиня в коротком парике, что добавляет ей пикантности. Здесь нет намека на какую-то сюжетную линию – лишь яркий женский портрет. Ее двухминутный танец проходит перед площадкой для оркестрантов, с музыкальными инструментами, пюпитрами и портретом Дюка Эллингтона, «открытым приемом». Возможно, не стояла задача переносить ее в какое-то конкретное место действия, задавать новый антураж.

Две знаменитые шекспировские трагедии – «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» – идут на фоне декорации бара, в центре которого площадка (балльный зал). Смена съемочных планов переводит внимание с барного антуража на влюбленных героев из ранней трагедии Шекспира. Действие фрагмента – эпизод их первой встречи на балу. Ромео и Джульетта как будто находятся только наедине друг с другом. Окружающий мир замер в ожидании. Они танцуют медленный танец, в котором смешаны свободная пластика и элементы неоклассики. Плавность линий танца сочетается с текучестью музыкальных мотивов, выраженных в протяжном соло саксофона. Партнер становится здесь скорее обрамлением для раскрытия чувственного настроения партнерши, вторя ей и поддерживая. Она прокручивается и за висает в его объятьях, оттягивается в сторону (он держит ее за ногу и за руку). В финальной части они совершают синхронные движения по направлению друг к другу. Если в начале номера герои мерно покачиваются в такт музыке, переступая с ноги на ногу, как в медленном танце на обычном танцевальном вечере, то в финале они кружатся со все убыстряющейся скоростью (эффект движения усиливает вид крутящегося серебряного диско-шара в центре площадки).

⁹ Благодарю за помощь в выяснении вопросов, связанных с сюитой Эллингтона, выпускника Санкт-Петербургской консерватории, специалиста по джазовой музыке Григория Бажанова.

В миниатюре «Гамлет» мало гамлетовского по настроению и сути. От пьесы остались лишь атрибуты, связанные в нашем сознании с «Гамлетом»: одинокий герой, череп Йорика, таблички “To be” и “Not to be”, которые этот принц, в исполнении Бежара, с легкостью проскакивает. Герой решителен, активен, ничем не озабочен; его характер не несет в себе и тени гамлетизма. Этот Гамлет – сумасшедший, то есть шут в передаче образа хореографом (см.: [8, с. 110]). Бежар фантазирует на гамлетовскую тему: персонаж играет с черепом Йорика, перебрасывая его из руки в руку и обращаясь к нему, как к приятелю. Джазовые мотивы в музыке Эллингтона провоцируют легкий по духу танец: активный и резкий герой кружится в стремительных пируэтках, будто упивается собой, демонстрируя технически сложные туры, батманы, совершая серию «заносок», взмывая вверх и тут же оказываясь распластанным на планшете. Пластика героя кошачья, похожа на движения пантеры, настолько он гибок, непредсказуем и ловок. Обстановка и облачение соответствуют такому персонажу: Гамлет в черной кофте с укороченными рукавами и черных штанах, балетках; действие происходит в баре. Начинается оно с примостившегося у таблички “WHISKY ONLY” уставшего героя, завершается уже весело подмигивающим зрителю Гамлетом на крупном плане.

Клеопатра из финальной одноименной миниатюры в окружении четырех фараонов, выполняющих фоновую функцию, и одного раба-партнера чрезвычайно эффектна. Опять-таки, задана не ситуация, а характер, антураж. Именно ориентальная стилизация под Древний Египет становится для Бежара интересным опытом для экспериментов. Пластика отличается от других фрагментов насыщенностью острыми позами, оригинальными поддержками, замысловатыми, быстро сменяющимися композициями групп танцовщиков, работающих на главную героиню. Исполнители танцуют в стиле модерн с добавлением свободной пластики. Отдельные движения носят характер восточных. В основном это чистый танец. Изредка применяется пантомима. Лишь по двум моментам в поведении Клеопатры можно догадаться, что она тоскует по Антонию в период его отъезда в Рим. Больше нет намека на сюжет пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра». Бежар подчеркивает игровое начало: если египетская царица – полностью в богатом облачении, то четыре фараона¹⁰ (своеобразные слуги просцениума, которые создают атмосферу, формируют пространство, унося и вынося нужные по ходу действия предметы, подыгрывают героине) лишь набросили подходящий головной убор, чтобы в финале миниатюры скинуть с себя лишнее, превратившись в обычных танцовщиков.

Игра присутствует также и в оформлении: на верхней площадке Клеопатра выезжает в шатре, который выносят фараоны, ее обмахивает опахалом раб – это

¹⁰ Необычно, что фараоны выступают в роли рабов, а раб – в роли полноценного партнера героини. В этом, думается, также проступает игровая стихия. Хореографу неважно историческое соответствие, важно показать власть Клеопатры над покоренными фаворитами и ее право выделять кого угодно для своего развлечения. О сословной принадлежности мы узнаем из костюмов героев: фараоны – в присущих им головных уборах, раб – только в набедренной повязке.

элементы, дающие намек на восточную тематику, а на нижней площадке стоит постоянная для всей постановки декорация – музыкальные инструменты, пюпитры, портрет Эллингтона, которые мы периодически видим в разных фрагментах (это концертная обстановка, отстраняющий элемент), соединены две площадки белой лестницей.

Существование артистов подчеркнуто игровое: Клеопатра оплакивает Антония по-театральному, красуясь, сразу после этого пускается в пляс, флиртует с фараонами, жесты ее утрированы. Комические моменты вторгаются в действие: раб в паре с героиней приседает, она встает на пуанты. Таким образом, он оказывается почти вдвое ниже, что обыгрывается ими в танце: раб прыгает вокруг царицы на четвереньках, как дикий зверь. В змеиной пластике ¹¹ Клеопатры чередуются резкие и плавные движения. Она непредсказуема в своем поведении, экстравагантна и притягивает к себе. Героиня, пройдя перед нами и своими подчиненными, торжественно удаляется. Энергичный танец исполнителей в балетном трико завершает действие. Вылетающий снова Пэк в костюме эльфа напоминает, что «Весь мир – театр». Два измерения – реальное и фантастическое – сплетаются в финале. Последняя точка иронична: на Пэка грудой наваливается группа исполнителей под визжащие звуки джаз-банды.

Бежар – мастер смешивать различные танцевальные стили, создавая нечто новое, небывалое, и здесь оказался на высоте как умелый стилист. Его поиски в построении действия отсылают к постмодернистской эстетике, в которой игровое начало, деконструкция классики, жанровые трансформации являются неотъемлемыми элементами. По словам рецензента, постановка вызвала недоумение критики, но единодушное принятие зала: «Большинство критиков разгромило работу, но зрители, казалось, насмеяются над этим, несмотря на тот факт, что они поклоняются той популярной старой боевой лошади, “Сильфиде”» [7]. Шумные скандалы и споры сопровождали многие премьеры Бежара, и этот спектакль не стал исключением.

Самый известный номер из балета – «Гамлет», возобновлявшийся Бежаром с разным составом исполнителей. Например, в 1986 году его танцевал Михаил Барышников в Банкетном зале «Мулен Руж» на юбилее Ив-Сен Лорана ¹².

¹¹ Клеопатра и выглядит как «египетская змейка», ее наряд имитирует вид кобры: полосатое облегающее платье, пышная прическа, уложенная в форме «капюшона» кобры, с навершием – изображением головы змеи, золотое ожерелье и фалды легкого газового шарфа, закрепленные на руках. Танцует она на пуантах.

¹² Этот вариант номера был просмотрен автором статьи в видеозаписи из частной коллекции. Барышников, в дополнение к оригинальной постановке, еще не начав танцевать, произнес слова шекспировского монолога: “To be, or not – to be! That is the question” с акцентом на глаголе «быть», давая жизнеутверждающий заряд всему номеру. (В цитате приведена орфография, отличающаяся от шекспировской (см.: [11, р. 277]), но соответствующая сказанному в балете.)

Остальные миниатюры, по найденным сведениям, были исполнены лишь в премьерном блоке постановки и запечатлены как части телевизионного балета¹³.

Некоторая эпатажность, нарочитость игровой стихии и в то же время легкость в интерпретации первоисточников, а также оригинальность пластического языка и актерская выразительность отличают эту незамысловатую фантазию. В контексте «шекспировской нити творчества Бежара» балет занимает особое место, контрастируя с самой знаменитой постановкой этого хореографа на шекспировскую тему – «Ромео и Джульетта» на музыку Гектора Берлиоза (“*Romeo and Juliet*”, 1966, *Ballet du XXe Siècle*) с трагическими размышлениями о войне и мире, аллюзиями на потрясения XX века. Последний спектакль стал мультисоставным по количеству видов искусства, которые задействовались в постановке, – балет, опера, драматический театр. Это было уже большое философское полотно, выношенное Бежаром и снискавшее единодушное признание и критики, и публики (см.: [12, с. 71–72]).

Подход к шекспировским постановкам у хореографа особенный, отличный и от русской традиции, основанной в большинстве своем на сюжетной передаче смыслов пьес и использовании классического танца, и от европейской, насыщенной большим количеством подходов к интерпретации произведений классической литературы и разных танцевальных стилевых течений. Балетмейстер нашел свой ключ к воплощению Шекспира на языке танца: он смешивает стили, эпохи, традиции, включая восточную. Говоря словами хореографа, который в целом высказывался о пути своего творчества, «необходимо было заново открыть танец в его общечеловеческой сути, танец, не оторванный от своих религиозных корней, – то есть, все танцы мира, но не танец некоего сообщества в некой части Европы. Необходимо было возродить и оживить универсальную хореографическую традицию» [8, с. 92].

Выбранный для рассмотрения малоизвестный балет Бежара «Шекспировская сюита» позволяет взглянуть на знакомые образы нестандартно, освежить наше восприятие и даже сейчас не теряет своей оригинальности. Он в концентрированном виде, за счет привлечения различных литературных источников, представляет взгляд Бежара на шекспировский мир.

¹³ Помимо указанной телевизионной версии, в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Театрального музея хранится запись, сделанная для немецкого телевидения. Но эти версии ничем не отличаются. Видимо, была трансляция того же балета в Германии, с комментариями ведущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dictionnaire de danse / par J. Baril. Paris: Éd. du Seuil, 1964. 285 p.
2. International Encyclopedia of dance / ed. by S. J. Cohen. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1. 545 p.
3. International Dictionary of Ballet / ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St. James Press, 1993. V. 1: A–K. 797 p.
4. The Encyclopedia of World Ballet / ed. by M. A. Snodgrass. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2015. 377 p.
5. Bührlé I. J. Dancing Shakespeare: Ballet Adaptations of William Shakespeare's Works from the Eighteenth Century to the Present. Abingdon; Oxon; New York: Routledge, 2025. 314 p.
6. Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии / пер. с англ. Сост., вступ. статья и коммент. Д. Урнова. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 783 с.
7. Music: To Beat or Not to Beat // Time. 1960. 4 April. URL: <https://time.com/archive/6807064/music-to-beat-or-not-to-beat/> (дата обращения: 08.01.2025).
8. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М.: СТД СССР, 1989. 238 с.
9. Duke Ellington's "Such Sweet Thunder": Shakespeare and jazz // Folger Shakespeare Library [официальный сайт]. 2017. 02 May. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/duke-ellington-such-sweet-thunder-shakespeare-jazz/> (дата обращения: 06.11.2024).
10. Сюита // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 359–363.
11. Hamlet / ed. by H. Jenkins. Methuen; London; New York: Methuen & Co, 1986. 584 p.
12. Пастори Ж.-П. Морис Бежар. Вселенная хореографа / пер. с фр. И. Стафф. М.: Паулсен, 2018. 176 с.

REFERENCES

1. Dictionnaire de danse / par J. Baril. Paris: Éd. du Seuil, 1964. 285 p.
2. International Encyclopedia of dance / ed. by S. J. Cohen. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1. 545 p.
3. International Dictionary of Ballet / ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St James Press, 1993. V. 1: A–K. 797 p.
4. The Encyclopedia of World Ballet / ed. by M. A. Snodgrass. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2015. 377 p.
5. Bührlé I. J. Dancing Shakespeare: Ballet Adaptations of William Shakespeare's Works from the Eighteenth Century to the Present. Abingdon; Oxon; New York: Routledge, 2025. 314 p.
6. Shekspir V. Komedii, hroniki, tragedii. T. 1 / per. s angl. Sost., vstup. stat'ya i komment. D. Urnova. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 783 s.
7. Music: To Beat or Not to Beat // Time. 1960. 4 April. URL: <https://time.com/archive/6807064/music-to-beat-or-not-to-beat/> (data obrashcheniya: 08.01.2025).

8. Bezhar M. Mgnovenie v zhizni drugogo. Memuary. M.: STD SSSR, 1989. 238 s.
9. Duke Ellington's "Such Sweet Thunder": Shakespeare and jazz // Folger Shakespeare Library [oficial'nyj sajt]. 2017. 02 May. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/duke-ellington-such-sweet-thunder-shakespeare-jazz/> (data obrashcheniya: 06.11.2024).
10. Syuita // Muzykal'naya enciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. T. 5. S. 359–363.
11. Hamlet / ed. by H. Jenkins. Methuen; London; New York: Methuen & Co, 1986. 584 p.
12. Pastori Zh.-P. Moris Bezhar. Vselennaya horeografa / per. s fr. I. Staff. M.: Paulsen, 2018. 176 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалина Н. С. – канд. искусствовед., shabalina@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shabalina N. S. – Cand. Sci. (Art history), shabalina@vaganovaacademy.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 791.43.03

ТАНЕЦ КАК ЧАСТЬ МИРА ПОДРОСТКА В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ О ВОЙНЕ

Воронецкая-Соколова Ю. Г.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13. Санкт-Петербург, 191119, Россия.

² Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается использование танца в советских военных фильмах, в центре которых находится образ подростка. Еще в немой период танец включался в систему выразительных средств кинопроизведения. В дальнейшем спектр возможностей этого искусства в интерпретации экрана расширился. Являясь частью предметно-материального и субъективного мира персонажа, танец становится неотъемлемой частью экранного художественного пространства фильма, и потому структурный анализ выявляет его диегетическую или метадиегетическую принадлежность, а семантический анализ позволяет выявить его смысловое значение. Кинематограф задействует не только изобразительно-зрелищные аспекты телесно-динамического творчества, но и его культурно-социальное преломление: даже оставаясь за пределами кадра, тема танцев является важным элементом мотивов и мыслей героев. Автор приходит к выводу, что сценический, социальный (бытовой), фольклорный виды танца каждый по-своему формируют аудиовизуальный образ порушенного войной детства, заявляя о себе как об уникальном выразительном средстве.

Ключевые слова: танец, советский кинематограф, Великая Отечественная война, экранный образ, юный персонаж.

DANCE AS A PART OF THE ADOLESCENT WORLD IN SOVIET WAR FILMS

Voronetskaya-Sokolova Yu. G.^{1, 2}

¹ St. Petersburg State Institute of Film and Television, 13, Pravda St., St. Petersburg, 191119, Russia.

² Russian Institute of Art History, Isaakiyevskaya Sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia.

The article examines the use of dance in Soviet war films, in the center of which is the image of a teenager. Even in the silent period, dance was included in the system of expressive means of cinema. Subsequently, the range of possibilities of this art in screen interpretation expanded. Dance is part of the character's objective, material, and subjective world. It becomes an integral part of the film's on-screen artistic space, and therefore structural analysis reveals its diegetic or metadiegetic nature. Since the content of the dance in the context of the film corresponds to the director's intention, semantic analysis allows us to identify its semantic meaning. Cinema engages not only the visual and spectacular aspects of physical and dynamic creativity, but also its cultural and social implications. Therefore, even when off-screen, the theme of dance is an important element of the characters' motives and thoughts. The author comes to the conclusion that stage, social, and folkloric forms of dance each in their own way form an audiovisual image of a childhood destroyed by war, declaring themselves as a unique means of expression.

Keywords: dance, Soviet cinema, The Great Patriotic War, screen image, young character.

Введение

Танец на экране начал использоваться в различных целях уже в немом кино советского периода. Искусство киноэкрана, разрабатывая свои выразительные средства создания художественного образа, с самых первых шагов синтезировало наследие традиционных искусств, в особенности тех, где доминирует визуальная составляющая. При отсутствии звука и цвета, ставших позднее мощными инструментами создания психологической коммуникации с аудиторией, само движение в кадре, его темп, ритм и пластика становились атрибутами и манифестацией переживаний персонажа. Изобразительные возможности Великого немого, фокусируя внимание на драме героя, прибегали к телесной динамической форме воплощения чувственно-эмоциональной природы человека, и потому искусство пантомимы, театрального жеста получило свое экранное развитие. Сергей Эйзенштейн, считавший, что «язык – это средство выражать себя и устанавливать общение» [1, с. 166], особое внимание уделял геометрии жеста, поскольку именно так пластическая композиция воплощает интонацию, эмоции [1, с. 141]. Язык жестов и пространственных перемещений, согласно его мысли, способен воплотить тему и идею в кинопроизведении, выводя из внутренней музыки и ритма визуальный рисунок образа: «Мелодия и есть первичный танец, закрепляющий свой рисунок через систему скрепляемых одною линией одного движения точек разной музыкальной высоты» [1, с. 533].

Именно так он создает в немой ¹ картине «Октябрь» (Совкино, 1927) экранный образ братания. «Дикая дивизия» подходит к Петрограду. Навстречу

¹ Для фильма была написана музыка, которая исполнялась по время показа. Существуют две ее версии композиторов Э. Майзеля и Д. Шостаковича.

выходят рабочие организации. Петроградцы отплясывают русскую <плясовую>, а “Дикая дивизия” отвечает “Лезгинкой”» [1, с. 591]. Встреча двух ритмов в монтаже синтезируется, становится единым (0.41.04–0.42.18)².

В картине А. Довженко «Земля» (Киевская киностудия, ФУВКУ, 1930) главный герой Василь, переполненный чувствами радости и торжества, танцует на ночной дороге гопак (0.46.38–0.48.12). Выплясывая фигуры танца, он облекает внутреннее чувство в телесное зримое проявление. Это экранное решение раскрывает в черно-белом, немом фильме не только восторг, экзальтацию, но и культурную принадлежность, народность героя. Лезгинка, украинский гопак, русская плясовая являются национальными традиционными формами танца, воплощающими удаль, мужество, силу.

В контексте произведения сольное или групповое исполнение реализуют различные авторские замыслы. Так, танец опричников (0.54.03–1.01.10) во второй серии «Ивана Грозного» (реж. С. Эйзенштейн, Мосфильм, ЦОКС, 1945; 1958), по мысли режиссера, является частью цветомузыкального строя [1, с. 592]. Этот эпизод был заранее написан композитором С. Прокофьевым, и уже под музыку снимали, а потом монтировали. Эйзенштейн считал, что музыка Прокофьева трудна для обычного танца, но она ложится на предложенное им монтажное решение [1, с. 585–586]. Кружение, прыжки, топот, спиралеобразное и противотоковое движение танцоров, нагнетающий ритм воплощают необузданную стихию, подобную водовороту, создают зримый образ рока. Как и в картине Довженко, танец предшествует трагедии и является кульминацией, пиком экспрессии.

Как мы видим, в советском кинематографе танец, не имея столь четкой семантики как песня [2], применялся в качестве изобразительного средства построения художественного образа бытия, психологической среды героев экранного произведения. Согласно определению Д. Бордуэлла, экранная история событий героя и его мир, т. е. диегезис, имеют определенные границы, относительно которых располагаются элементы диегетичной и недиегетичной природы [3, с. 102]. А. Деникин расширяет этот спектр за счет метadieгетических звуков, представляющих «зрителю субъективные состояния персонажей, связанные с изображением на экране снов, галлюцинаций или видений в измененном состоянии сознания» [4]. Заметим, что не только звуковой, но и визуальный ряд обладает свойствами передавать внутренний мир героя, презентовать метadieгетическое пространство.

Являясь элементом образной системы фильма, танец в различных его формах оказался уместен и при создании мира детства, изуродованного войной. Драма противостояния юного героя глобальному разрушению, в отличие от текстоцентричной песни, танцу отводит несколько иную роль.

²Здесь и далее указывается тайм-код (час., мин., сек).

Танец в контексте фильма

Рассмотрим на конкретных примерах, как используются различные виды танцев в советских кинофильмах на военную тему с ведущим героем ребенком-подростком. Структурный анализ даст возможность определить место танцевального эпизода в построении фильма, а семантический анализ позволит выявить его смысловое наполнение. Анализ же выразительных средств уточнит его функции в системе художественных средств создания объективного и субъективного экранного мира героя.

Еще продолжалась Великая Отечественная война, когда на экраны вышел фильм о блокадных детях «Жила-была девочка» (реж. В. Эйсымонт, Союздетфильм; Ленфильм; Ленхроника, 1944), снятый в Ленинграде. Уже в этой первой ленте о детях войны танец и танцевальные элементы используются в качестве выразительного средства репрезентации детской душевной организации. Пятилетняя Катенька, встретившись в интернате со своей соседкой по дому, радуется ленинградскому солнцу и выражает свой восторг прыжками, хлопаньем в ладоши и смехом. Они бегут к родному полуразрушенному дому, с трудом пробираются в квартиру. Домашний уют вытесняет тревогу войны, портрет матери-актрисы провоцирует девочку на импровизированное выступление. Она исполняет *вокально-танцевальный номер* «Частица черта в нас / Заключена подчас» из оперетты И. Кальмана «Сильва» (0.58.06–0.58.58), ставший кульминацией картины. Эпизод не только раскрывает судьбу семьи героини, но и является отсылкой к фильму «Актриса» (реж. Л. Трауберг, ЦОКС, 1942), погружает зрителя в культурную среду военного времени. В блокадном городе работали кинотеатры, шли театральные премьеры, и роль искусства была очень сильна в укреплении духа ленинградцев. Минуты незамутненного счастья, полная непосредственности импровизация, естественность и свобода детской пластики, в которых шалость и артистичность органично соединены, заставляют зрителя восхищаться, умиляться ребенком, как чудом, контрастирующим с кошмаром войны. Как и в ранних картинах мелодраматического характера Д. У. Гриффита³, аудитория замирает от нависшей над хрупкой девочкой неотвратимой угрозы, слыша вой сирен, объявление о бомбежке. Свой танец Катенька адресует старшей Настеньке, хочет, чтобы та оценила ее мастерство, а зритель на уровне архетипа считывает триумф и непобедимость ребенка, таинственный мир души которого наполнен переживанием, отрицающим физическую реальность, разрушающим тьму войны [5, с. 84, 99].

Настенька, в свою очередь, ввиду осознания происходящего никак не может в той же степени отдалиться переживаниям. Только во сне ее желания обретают очертания. В первую, самую страшную, блокадную зиму, ожидание вестей от отца с фронта и тоска по мирной жизни прорываются во сне Новогодним *хороводом* вокруг елки (00.18.41–20.16). Волшебство детского праздника дарит

³ Например, – в «Приключениях Долли» (1908).

героине долгожданное письмо. Танец счастливых детей, среди которых она видит и себя, имеет геометрию круга, символизирует единство, содержит семантику благополучия, отсылает к повторяемым обрядово-ритуальным действиям. В отличие от представления Катеньки, это видение принадлежит исключительно ирреальному субъективному миру героини; оно не является событием, влияющим на последующие действия (импровизированная опереточная партия настолько увлекает девочек, что они не успевают вовремя укрыться в убежище и получают тяжелые ранения).

Исследователь В. Ю. Никитин отмечает, что танец является социокультурным феноменом, и выделяет в нем как «бытовой танец», который «изменяется в соответствии с культурными традициями разных эпох», так и хореографическое искусство. И если первый не имеет задачи создания произведения искусства, не требует присутствия зрителей, воспринимающих и оценивающих его как искусство, то второй на это нацелен [6, с. 293, 294].

Сон-танец как *хореографическое выступление*, отсылающее к сценическому искусству, в котором юная героиня ощущает себя не только частью общего праздника, но и частью культуры, использует режиссер Н. Лебедев в картине о блокаде «Зимнее утро» (Ленфильм, 1967). Лента поставлена на основе повести Тамары Цинберг «Седьмая симфония», в которой девочка-подросток находит в себе силы бороться за жизнь, потому что берет на себя ответственность за брошенного умирающего ребенка [7].

Литературный источник был сильно переработан для постановки. Задуманная писательницей роль культурного богатства и музыки Л. Бетховена как духовной опоры ленинградцев была вытеснена. Но специально для экрана был создан эпизод сна-мечты задремавшей Кати. Музыка П. И. Чайковского из радиоточки рождает в ее воображении «Танец маленьких лебедей» во Дворце пионеров (0.31.38–0.33.05). Четыре девочки в классических костюмах, взявшись за руки «через одну», танцуют под оркестровое исполнение детским коллективом. Эта, ставшая символом русского балетного искусства, сцена из «Лебединого озера» известна в хореографии Мариуса Петипа и Льва Иванова. В 1960-е годы, как и в 1940-е, этот устойчивый образ имел ясное наполнение и отсылал к однозначно прекрасному, к идеалу. Героиня, укутанная от холода, присутствует на этом празднике красоты. Она смотрит в зеркало, сравнивает себя с юными артистками. План укрупняется на одной из танцующих, музыка стихает. Катя могла быть одной из них, но война распорядилась иначе. Глубоко вздыхая, она отправляется в буфет со сказочными пирожными. Сон героини под музыку русской классики презентует метадиегетическое аудиовизуальное пространство, порожденное диегетическим звуком радио. И если желание сладостей и выпечки объяснимо смертельным голодом, то хореографический образ явно указывает на потребность в культурно-творческой практике, духовной погруженности в нее. Семантическое наполнение кадров сложенных ритмических движений «маленьких лебедей» созвучно контрасту

возвышенного и суровой действительности, раскрывает сосредоточенность на выверенных жесте и позе. Тут нет места экспрессии: графические линии рук и тела должны строго соответствовать ювелирному канону ленинградской школы.

Балет классической русской школы окрашивается первым чувством героя в картине И. Таланкина «Вступление» (Мосфильм, 1962). Дощатый настил едва прикрывает дорожную грязь, изгородь из жердей приспособлена под поручень станка. На импровизированной площадке для экзерсиса посреди деревенской улицы ленинградские эвакуированные девочки оттачивают мастерство (0.34.14–0.35.24). Справедливо тема репетиционных будней так популярна в изобразительной и зрелищной презентации балета: «ее трактовка может варьироваться художниками в самом широком диапазоне – от тяжелого физического труда до поэтической метафоры» [8, с. 146]. В акценте на упорном ежедневном экзерсисе видится исключительная особенность артистов балета. Лаконичная репетиционная форма позволяет максимально выявить выразительность движения, сконцентрироваться на отточенной хореографической лексике. «Этот процесс интригует зрителя приподнятостью необычностью происходящего, тогда как для людей балета остается рабочей повседневностью», – отмечает исследователь Е. Н. Байгузина [8, с. 146]. Катаклизмы войны объясняют чудо, на которое собрались посмотреть все жители деревни, расположившиеся на крышах изб и в «портере» с земли. Образ юных артисток балета на пуантах потрясает и зрителя. Не удивительно, что 14-летний Володя оказывается под сильнейшим впечатлением. Этот эпизод был специально придуман для фильма (в рассказе В. Пановой о нем нет ни слова [9, с. 310–344]). Эти зрелищные кадры фабульны, важны и для понимания дальнейших поступков мальчика.

В эвакуации подросток проживает глобальные потрясения, первое из которых – смерть (получение Лукией похоронки), второе неожиданное открытие – прекрасное. Неслучайно эти эпизоды в монтажном ряду идут один за другим, обозначая полюса эмоционально-чувственного мира подростка. В категории «безобразного» отражено эстетическое свойство явления, имеющее отрицательное общечеловеческое значение. Деструкция гармонии представлена разрушением семьи, смертью. Противопоставляемое безобразному, прекрасное воплощает красоту, наивысшую эстетическую ценность и связано с понятием идеала.

Балет как зрелищное искусство в Советском Союзе был и элитарным, и всенародно любимым. В системе культурных координат он занимал аристократическое место рядом с классической симфонической музыкой и признавался не просто советским достоянием, но «брендом» в мировом пространстве. Его сохранение, даже в таких драматичных условиях, утверждает непоколебимость духовно-эстетических идеалов советского общества.

Если в ранее исследуемых картинах *хореография* в структуре произведения занимала лишь небольшой эпизод, то для ленты «Мы смерти смотрели в лицо»

(реж. Н. Бирман, Ленфильм, 1980) она стала сюжетообразующим фактором. Книга Ю. Яковлева «Балерина политотдела» [10], лежащая в основе сценария, повествует о реальных событиях (прототипом ведущего персонажа Бориса Корбута был «военный балетмейстер» А. Е. Обрант, руководитель знаменитого Ансамбля танцевальной группы армейского агитвзвода 55-й армии Ленинградского фронта. Ему дан приказ организовать из блокадных воспитанников студии балета Дворца пионеров коллектив с репертуаром). В отличие от литературного источника, экранное повествование выведено из плоскости воспоминаний, используется только военный хронотоп. М. Ямпольский, вслед за Ж. Жанет, называет «внешней фокализацией» такой тип нарратива, где «читатель не допускается к какому-либо знанию мыслей и чувств действующего героя» [11, с. 257].

Стержень актерского ансамбля и притягательный центр зрительского внимания – Олег Даль, для которого эта картина стала одной из последних в его творческой биографии. Романтическая, болезненная фактура и глубокое вживание в образ, безотказное актерское чутье помогли ему в телесной пластике создать убедительный образ. Благодаря таланту актера держится круг детских образов, исполнителями которых стали ученики Вагановского училища – будущие «балетники». Легендарная танцовщица Нелли Раудсепп, которая была прототипом образа Тамары, лидера подростков, консультировала режиссера и исполнителей кинокартины. Легкость и изящество тела в фильме противопоставляются скованности, которые несут с собой холод и голод. Изысканность танца, основанная на дисциплине и строгости вагановской системы, визуализирует волю, силу духа маленьких ленинградцев.

Помимо сцен репетиций у станка (0.48.35–0.49.55; 1.00.47–1.05.25) и выступления (1.07.03–1.08.43), в картине есть и несценический танец: учитель с учениками, положив руки на плечи друг другу, образуют круг и, стараясь согреться, ритмично двигаются по часовой стрелке (0.57.09–0.58.04). Такое коллективное единение, когда несколько человек, по сути, обнимают партнеров в круге и приближают свои головы к центру, манифестирует командную сплоченность и единомыслие. Из 70 минут картины сборы группы занимают 55 минут, финальная часть посвящена подготовке и показу номера «Тачанка». Пока Корбута отчитывает командир, ребята, переодевшись в концертные костюмы, врываются со стремительным танцем в зал, чтобы хоть немного порадовать вернувшихся с позиций усталых бойцов. *Сюжетный танец* «Тачанка» на музыку К. Листова отсылает к наездникам конной армии: исполнители держат в руках сабли, на головах – буденовки, у солистки в руках – алое знамя [12]. Психодинамика танца – боевая, взрывная. Быстрый темп участников, группирующихся то фронтально, то в вихре круга, производит захватывающее впечатление и дарит энергию. Стихия танца этого номера сродни плясовому началу народного танца, который, однако, имеет разные формы.

Одиночный *русский народный пляс* в центре круга приковывает внимание, оказывает магнетическое воздействие, особенно если зритель находится совсем рядом. Исторически связанная с обрядом, народной традицией, фольклором женская пляска в зависимости от контекста могла нести как положительный, так и отрицательный заряд, даже носить агрессивный характер [13, с. 90]. Так, в картине «В то далекое лето» (реж. Н. Лебедев, Ленфильм, 1974) юная героиня-партизанка своим кружением завораживает фашистов, усыпляет их бдительность. Начиная с движения по кругу (с проходки), она идет против часовой (противосолонь) в медленном темпе, внимательно смотрит на врагов. Ее движения под ритмичный звук гитары и губной гармошки направлены не на выражение внутренней энергии, а на спиралеобразное центростремительное сгущение напряжения. Этот танец (0.47.12–0.48.36) не предвещает врагам ничего хорошего, его кружение сжимает пружину гнева, который прорвется в финальном подвиге пионерки.

Танец, таким образом, в символической форме пластики тела воплощает и личное, и народное настроение, презентует еще один пласт экранной образности. Вместе с тем каждая историческая эпоха выбирала свой популярный вид танца, не связанный с религией или обрядами, – социальный [6, с. 296]. Изменения в укладе жизни и нормах поведения приводили к изменениям в характере и манере исполнения танцев, к появлению новых их форм. И знаковым танцем в период Великой Отечественной стал вальс.

Обращаясь к роли танца в формировании экранного мира героя, отметим, что режиссер Виктор Туров использовал *вальс* как модель ритма в построении всего фильма «Я родом из детства» (Беларусьфильм, 1966). Французское слово «вальс» (*valse*) происходит от немецкого «вальсен» (*walzen*) и означает «кружиться, скользить». Медленный танец на три счета представляет некое кружение пары в достаточно ограниченном пространстве и подразумевает закрытую композицию из двух героев, обращенных друг к другу (дама и кавалер). В понимании людей, этот танец воплощает душевную обращенность к партнеру, единение с ним в объятиях. Протяжность, троичность и кружение стали формулой архитектоники экранного времени и пространства кинокартины. Протяжность воплощается в продолжительных кадрах по несколько минут, связывании эпизодов вокальными композициями, перетекании из одного в другой без четкой границы между ними [3, с.298]. Стиль непрерывности в произведении с нечеткой фабульностью и сниженной яркостью действия обеспечивает единство и общую организацию. Троичность (счет: «Раз, два, три...») реализуется в трех танцах (в приезд отца (0.20.40–0.24.40); танец со слепым лейтенантом (0.39.15–0.42.33); не состоявшийся танец Леночки с соседом (1.13.21–1.13.55)), в трех встречах (приезд отца, приезд Нади, приезд Володи), в трех хронологических точках, заявленных радио (Сводка Информбюро от 19 апреля 1945 год, объявление о капитуляции Германии и об установлении 9 мая Днем Праздника Победы, утренние новости

6 августа 1945 года об атомной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки). Кружение проявляется в отсутствии развития действия: у героя нет цели, он не совершает поступков. Нет смены места действия: из небольшого белорусского городка лишь в финале может вырваться друг Женьки, уезжая в Минск поступать в техникум. Пространство памяти замкнуто, оно не изменчиво, к нему можно лишь возвращаться вновь и вновь, вглядываясь с дистанции прожитых лет.

Вальс также используется как важное выразительное средство в раскрытии внутреннего мира героев, их желаний, надежд, переживаний, как символ уз семей, любимых. Поскольку танец, в данном случае вальс, является частью культуры, то он несет отпечаток норм поведения людей при общении [6, с. 293–295]. Семантика *медленного вальса* (в отличие от венского, быстрого) меняется в контексте всенародного испытания войной, расставаний, потерь. Именно минорно-лирический, русский вариант вальса во время Великой Отечественной войны стал одним из знаковых танцев [14]. Он теряет свою динамику, внешнюю экспрессивность, парадность, становясь сосредоточением глубинных переживаний, устремленности партнера к визави. Очень близкая позиция танцующих друг к другу не позволяет им охватить взглядом друг друга; они могут лишь смотреть в глаза, чувствовать тепло, запах, негромко говорить. Именно это камерно-интимное совместное проживание и является чувственным событием, даже если это – тоска по изувеченной молодости, как во втором танце слепого лейтенанта, героя второго плана в «Я родом из детства». Третий же танец не может состояться: сосед Володя никак не может быть партнером в вальсе, воплощающем близость, ни Леночке, ни Люсе (как погибший отец и муж).

Гибельное разрушение единства пары видится режиссеру картины «Спасенное поколение» (к/с им. Горького, 1959) Ю. Победоносцеву массовым явлением в войну. Единственный мужчина в коллективе безутешных вдов может для каждой из них воскресить на мгновение супруга. Вальс позволяет каждой потерявшей любимого на фронте женщине вновь представить, пережить несостоявшуюся встречу.

Героиня фильма Антонина Лактаева тоже вдова. По заданию Родины она руководит интернатом спасенных ленинградских детей в далеком Кировске (Вятке). На побывку приезжает брат мужа. На радостях играет старик-гармонист. Стихийно в горнице, полной женщин, начинается танец (1.14.47–1.17.04). Николай приглашает Тоню. Другие женщины в пару выбирают женщин (что и позднее указывало на отсутствие мужчин). Кружение, однако, – довольно быстрое, аккомпанемент – мажорный, партнеры – не так близко друг к другу, как вальсирующие Люся с Федором («Я родом из детства»). Сама сцена решена на средних планах, в отличие от крупных у Турова. Таким образом, танец, скорее, обозначает единство пары, чем его воплощает. Метадигетичное визуальное пространство, презентующее субъективный мир героев, позволяет

зрителю увидеть то, что переживает каждая танцующая. Тоня видит себя с Василием. Николай танцует с каждой женщиной, и каждая, закрыв глаза, представляет своего мужа танцующим с ней. Происходит единение женского сообщества, переживающего общее чувство личного характера, повторенное в каждой женщине и увиденное ею со стороны.

Танцы за кадром

Говоря о роли танца в создании мира детства в военных фильмах СССР, не лишне будет упомянуть и те танцы, которые были заявлены в диалогах героев, но остались за кадром. Эти непоказанные танцы являются содержанием мыслей, желаний, сомнений, воспоминаний и потому раскрывают важный слой душевного космоса как ведущих героев, так и других участников ансамбля персонажей. Речь в данном случае идет не только о самом танце как таковом, но о явлении вечерних развлечений – «танцах» в обществе, которое различным образом организуется в зависимости от места и времени.

Финальный эпизод картины «Через кладбище» (реж. В. Туров, «Беларусьфильм», 1964) – это прощание чудом уцелевшего Михася и его спасительницы. Разговор с Евой происходит в обугленном яблоневом монастырском саду среди могильных плит кладбища под отдаленные звуки вечерних офицерских танцев в оккупированном белорусском селе Жухаловичи (1.08.15–1.13.57). Звучат аккорды сатирически переработанного *танго* (1.12.58–1.14.02), и свист-шорох отдельных ракет составляет полифоническую аудиальную картину «веселья на кладбище»⁴. Женщина рассказывает об оригинальной обстановке кафе, немецких офицерах, танцах, о своем вдовьем несчастье. Но юный партизан не может понять, почему она туда ходит, как может она интересоваться фашистами как людьми. «Ты милый, но ты еще мальчик. А вот так жизнь проходит, так она и уходит»⁵. Он озадачен противоречивым поведением этой молодой прекрасной женщины. Ее отчаянная исповедь в ночи, под звуки танцев будет для него тревожной загадкой первого чувства. Танцы воспринимаются им как преступная праздность. Семантика танго композитора фильма А. Волконского в данном контексте аналогична авторскому наполнению музыки Д. Шостаковичем в балете «Золотой век» (Ленинград, 1930) – «это карикатурная зарисовка холодных расчетливых Дивы и Фашиста» [15, с. 33]. Свойственная танго страстность здесь представлена с оттенком фарса, что окрашивает мелодию гротесковым колоритом. Неоднозначность в картине Турова образа Евы, как и старосты Сазона Ивановича, заключается в их бытовании в двоемирии: в Жухаловичах стоят оккупанты, но там же пытаются осуществлять освободительную борьбу коренные жители. В образной системе произведения пересекаются христианство и язычество. Мир загробный и мир настоящего в

⁴ Из реплики Михася (1.13.20–1.13.25).

⁵ Реплика Евы (1.13.39–1.13.50)

координатах напряженной опасности находят пересечение в подпольной кузнице, расположенной в кладбищенской православной часовне [2, с. 101].

Популярное в 1930-е годы танго в тыловом далеком городе накануне победы в 1945-ом также звучит диссонансом с пионерскими вопросами о том, как свободолюбивые народы будут судить Гитлера (0.30.31–0.32.18). Лента «Мраморный дом» (реж. Б. Григорьев, к/с им. Горького, 1972), поставленная по сценарию В. Аксенова, содержит тему танцев как в характеристике героев, так и в образном решении настроения общества в целом. Атмосфера огромной коммунальной квартиры, собравшей самых разных представителей советского общества, колоритна: эвакуированные из Ленинграда, бежавшие от фашистов одесситы, комиссованные раненые фронтовики и мимикрирующий криминальный элемент. Юрисконсульт Нина Александровна Любовер под патефонную пластинку вспоминает свою юность, когда она «царила на Южном берегу Крыма» [16, с. 188]. Танго «Листья падают с клена»⁶ в ее памяти соединены с палубой теплохода «Абхазия» и элегантными моряками. Бывалая царица курортных романов, курительница сигарок и «Герцегофины Флор», она между тем представляет очень сложный образ не только невозвратной прошлой эпохи, но и трагичной судьбы.

Традиции народных гуляний с непременно танцами на протяжении веков утверждали легитимизированную обществом форму близких контактов между юношей и девушкой. Танцы как процесс романтического знакомства, несомненно, явление социальное. Именно там, где формируются пары, можно себя проявить и показать как-то по-особенному. Платье, туфли, костюмы, различные атрибуты праздничного неповседневного бытия – знаки иного образа человека, эмоционально насыщены яркими переживаниями, моментами счастья, сердечных побед.

«Мамины лодочки», бережно сохраненные как символ счастливой когда-то семьи ленинградцев, а теперь единственное сокровище осиротевших Марины и Пети, в мировоззрении сестры и брата играют особую роль. Красавица-медсестра и ищущий клад подросток духовно устремлены к высоким идеалам (она - во врачевании, он - в желании хоть как-то приблизить Победу). Живая, нарасхват приглашаемая кавалерами на танцы девушка очень хочет «мамины модельные» использовать по назначению, но продает их, чтобы купить брату единственные ботинки. Бравые, жизнерадостные советские парни, капитаны, старлей и французские летчики напрасно ждут ее под окнами. «Презренное развлечение» [16, с. 171] отклонено; предпочтение отдается даже не столько изучению медицинских наук, сколько заботе о младшем брате.

В картине мира Пети болезненный обмен белых «маминых лодочек» на канадские красные ботинки – не только разрыв с прошлым, но и символическое взросление, т. к. они утверждают обретение своего понимания настоящего,

⁶ В начале 1938 г. это танго записал московский вокальный джаз-квартет под управлением А. Резанова. Музыка Е. Петербургский, текст А. Волков.

укрепления на земле, постепенный уход от романтического идеализирования к насущному практическому. Для Марины обмен женственной праздничной обуви на мужские с тяжелой подошвой ботинки – вопрос не столько отрицания праздности, сколько вступление в новый этап жизни, в котором будет отведено важное место мужчине.

Если в экранном повествовании визуально тема неосуществленного танца Марины заявлена белыми туфлями и диалогами, а танго – репликами пожилой юрисконсульта и патефонной мелодией, то ликование после объявления Победы 9 мая отмечается фильмическими всенародными танцами – вальсом и хороводами. Танцующие на улицах и площадях люди в радостном единении дают выход чувствам и эмоциям. Парные, групповые, сольные танцевальные элементы наряду с подбрасыванием своих товарищей, бойцов в воздух являются спонтанными психологическими действиями при крайнем возбуждении. И документальные кадры живой реакции на объявление о победе над фашистским оккупантом это подтверждают.

Заключение

Подводя итог, отметим, что в Советском Союзе отношение к «танцам» было неоднозначным: несмотря на любовь масс, официально «танцульки» считались буржуазным развлечением. В июле 1924 года документы Главлита и Главреперткома отмечали: «Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти направлены на самые низменные инстинкты» [17, с. 98]. И все же в 1930-е «массовый танец в СССР получил легитимизацию как знаковое выражение счастливой жизни в стране победившего социализма» [18, с. 27]. Клубы, танцплощадки в парках культуры и отдыха повсеместно давали возможность под звуки оркестра наслаждаться досугом советским людям. Выбор вида и стиля танца, повода и места определял его семантическое наполнение. При этом фокстрот и танго были не рекомендованы.

Тем не менее, именно с этого периода организуются балы-карнавалы, поскольку такие формы досуга «призваны быть воплощением радости жизни в нашей стране», будь то новогоднее представление или выпускной бал в школе [19, с. 315–316]. И потому в образной системе фильма *новогодние праздники* для детей окрашены положительной коннотацией («Жила-была девочка», «Зимнее утро»), презентуют устоявшуюся социокультурную традицию собирать детвору в государственных учреждениях для поздравления, объединения в большой радостный коллектив и одаривания подарками. Именно потому укрепился в детском сознании (подсознании) миф о возможности реализации мечты в самых желанных в блокадном морозном Ленинграде вещах – письме с фронта от отца, лакомствах; тепле, свете. Важным аспектом тут является именно коллективно-государственное начало.

Как мы показали выше, *хореографическое и сценическое искусство*, будь то балет классической школы, академические постановки («Зимнее утро»,

«Вступление») или отдельные номера и сюжетные танцы («Жила-была девочка», «Мы смерти смотрели в лицо»), в образной и эстетической системе экранного мира детства формирует полюс идеального, духовного, «прекрасного». Его наличие в картине мира юного персонажа укрепляет нравственный, психологический фундамент ребенка в период тотального давления разрушительного «безобразного» и испытаний. Крошечные эпизоды упражнений у станка и «Танец маленьких лебедей» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», ария Сильвы потрясают зрителя противопоставлением экранной реальности, в которую они включены. И не случайно в драматургической структуре произведения они следуют в непосредственной близости (сразу до или после) с мощными негативными потрясениями («Жила-была девочка», «Вступление», «Зимнее утро»).

Русский народный танец, воплощаемый в *хороводе*, *плясовых* или их элементах («Жила-была девочка», «Мраморный дом», «В то далекое лето», «Мы смерти смотрели в лицо»), включает героя в процесс национальной идентификации и выражения чувств посредством традиционно устойчивых ритмических и пространственно организованных групп движений. Причем семантика хоровода и русской плясовой отличаются единством цепи группы людей и индивидуализированного танца, в котором выражается личное чувственно-эмоциональное содержание [20]. Круговое движение хоровода воплощает не только геометрически-пространственное единство, но и создает образ цельного космоса («Мы смерти смотрели в лицо»). Потому, когда в круге врагов девочка идет против часовой стрелки, вглядываясь в их лица, создается эффект нарастающего напряжения («В то далекое лето»).

Кружение создает свою динамическую фигуру, которая пространственно отделяется от среды и создает в паре танцующих свой микромир. Так, вальс социальный (бытовой танец) выполняет роль выразительного средства драматургии, выражающего в условной телесной пластике коммуникацию, наполненность чувств героев, их тесную связь. Минуты танца противопоставляются годам разлук, близость – расстояниям («Я родом из детства», «Спасенное поколение»). Характеристики танца становятся основой архитектоники кинопроизведения, например, в ленте «Я родом из детства», в которой В. Туров использовал троичность шага танца, его темп и геометрию кружения. Структура фильма, в котором ослаблено драматическое действие, организована на основе повторения и текучести переходов от одного эпизода к другому. В этом смысле вальс в музыкальной своей ипостаси формирует общий ритм, что согласуется с мыслью С. Эйзенштейна о том, что именно из внутренней мелодии рождается танец.

В изобразительном пластическом решении кадра вид танца и его режиссерская, операторская интерпретация требуют определенной выверенной крупности, поскольку очевидно, что крупные планы фокусируются не просто на межличностном контакте партнеров по танцу, но и на том, что они не могут друг

другу выразить иначе ни в слове, ни в движении. Также важна продолжительность этих кадров, заставляющая погружаться во внутренний мир героев. Хоровод требует общих планов для масштабной картины единений его участников, для явного прочтения геометрических линий движения, его темпа.

Отдельное место в образном ряду картины мира юного героя занимает танго. Предательски преступные танцы с фашистами («Через кладбище») или потерянная довоенная роскошь («Мраморный дом») в упомянутых кинокартинах не имеет прямого визуального воплощения, но заявлены музыкальным сопровождением, о котором в кадре сигнализируют реплики героев и патефон. Семантика этого танца в одном случае однозначно негативная, в другом спорная, включает чуждый и даже порочный аспекты [21]. И если в фашистском танго, переработанном композитором, слышны фарсово-преувеличенные обороты, использованы дисгармоничные звуковые эффекты, то гедонистический декаданс приторных композиций 1930-х контрастирует со средой тылового аскетичного бытия. Однако во всех случаях танго, выбранное авторами для создания женского образа, его ритм, интонация в контексте фильма и семантика оставляет вопрос об окончательном декодировании, сигнализирует о противоречиях и недосказанности.

Мы показали, что танец является важным выразительным средством, которое может использоваться как в драматургическом построении произведения, так с точки зрения семантики конкретного его вида, может быть элементом предметно-материального и субъективного мира юного героя, воплощенного в экранном пространстве фильма. В контексте указанных экранных произведений отметим разную природу и функцию тех образов, которые они создают. Танец не только обогащает образный ряд советских фильмов на военную тему с главным героем подростком, но включают мир разрушенного детства в более сложные системы координат – эстетические, культурные, социальные, человеческой памяти и психики. Экранное пространство и время юного героя в хронотопе войны, насыщаясь звукозрительными диегетическими, метадиегетическими образами, раскрывает его внутренний мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т.1. Чувство кино. 688 с.

2. *Воронецкая-Соколова Ю.* Роль песни в создании мира детства в военных фильмах 60-х годов СССР // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2025. № 5. С. 98–109.
3. *Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д.* Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / пер. с англ. А. Иевлевой. М.: Бомбора, 2024. 656 с.
4. *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа в экранных медиа // Медиамузыка. 2013. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 12.06.2025).
5. *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов / пер. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004. 400 с.
6. *Никитин В. Ю.* Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник МГУКИ. 2014. № 6 (62). С. 292–298.
7. *Цинберг Т.* Седьмая симфония. Л.: Дет. лит., 1969. 175 с.
8. *Байгузина Е. Н.* Артистические портреты из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Временник Зубовского института. 2023. № 1. С. 134–157.
9. *Панова В.* Володя // Собр. Соч.: в 5 т. Л.: Художественная литература, 1988. Т. 3. С. 310–344.
10. *Яковлев Ю.* Балерина политотдела. М.: Дет. лит., 1977. 62 с.
11. *Ямпольский М.* Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. 376 с.
12. *Созвездие Обранта.* Детский танцевальный ансамбль блокадного Ленинграда // РИА Новости. 30.03.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20200330/1569193707.html?ysclid=mfznsbubqb892882187> (дата обращения: 31.08.2025).
13. *Климов А. А.* Основы русского народного танца. М. Искусство, 1981. 270 с.
14. *Сканави А.* Вальс в русской культуре // Культура РФ. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/materials/245341/vals-v-russkoi-kulture> (дата обращения: 12.06.2025).
15. *Рыбалова М.* Семантика жанра танго в балетах Д. Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С. 33–43.
16. *Аксенов В. О.* Этот вьюноша летучий! М.: Эксмо, 2012. 672 с.
17. *Золотоносов М.* Мастурбанизация. «Эрогенные зоны» советской культуры 1920–1930-х годов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 93–100.
18. *Алякринская М. А.* Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920–1930-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 3 (12). С. 24–30.
19. *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии от военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 488 с.
20. *Тимошенко Л. Г.* Региональные особенности русского танца. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2018. 63 с. [Электронный ресурс]. URL: https://koi.tspu.ru/koi_books/Timoshenko/ (дата обращения: 20.09.2025).

21. Минченко Д. Кровавый закон танго // Огонек. 30.07.2003. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292047> (дата обращения: 20.09.2025).

REFERENCES

1. *Ejzenshtejn S.* Neravnodushnaya priroda. M.: Muzej kino; Ejzenshtejn-centr, 2004. T.1. Chuvstvo kino. 688 s.
2. *Voroneckaya-Sokolova Yu.* Rol' pesni v sozdanii mira detstva v voennyh fil'mah 60-h godov SSSR // Byulleten' mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie». 2025. № 5. S. 98–109.
3. *Borduell D., Tompson K., Smit D.* Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / пер. с англ. А. Иевлево. М.: Bombora, 2024. 656 s.
4. *Denikin A. A.* Model' diegeticheskogo analiza v ekrannyh media // Mediamuzyka. 2013. № 2 [Elektronnyj resurs]. URL.: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (data obrashcheniya: 12.06.2025).
5. *Yung K. G.* Dusha i mif. Shest' arhetipov / per. A. A. Spektor. Minsk: Harvest, 2004. 400 s.
6. *Nikitin V. Yu.* Tanec kak sociokul'turnyj fenomen. Tri lika Terpsihory // Vestnik MGUKI. 2014. № 6 (62). S. 292–298.
7. *Cinberg T.* Sed'maya simfoniya. L.: Det. lit., 1969. 175 s.
8. *Bajguzina E. N.* Artisticheskie portrety iz hudozhestvennoj kollekcii Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj // Vremennik Zubovskogo instituta. 2023. № 1. S. 134–157.
9. *Panova V.* Volodya // Sobr. Soch.: v 5 t. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. T. 3. S. 310–344.
10. *Yakovlev Yu.* Balerina politotdela. M.: Det. lit., 1977. 62 s.
11. *Yampol'skij M.* Yazyk-telo-sluchaj: kinematograf i poiski smysla. M.: NLO, 2004. 376 s.
12. Sozvezdie Obranta. Detskij tanceval'nyj ansambl' blokadnogo Leningrada // RIA Novosti. 30.03.2020 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ria.ru/20200330/1569193707.html?ysclid=mfznsbubqb892882187> (data obrashcheniya: 31.08.2025).
13. *Klimov A. A.* Osnovy russkogo narodnogo tanca. M. Iskustvo, 1981. 270 s.
14. *Skanavi A.* Val's v russkoj kul'ture // Kul'tura RF. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.culture.ru/materials/245341/vals-v-russkoi-kulture> (data obrashcheniya: 12.06.2025).
15. *Rybalova M.* Semantika zhanra tango v baletah D. D. Shostakovicha // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2019. № 4 (54). S. 33–43.
16. *Aksenov V. O.* etot v'yunosha letuchij! M.: Eksmo, 2012. 672 s.
17. *Zolotonosov M.* Masturbanizaciya. «Erogennye zony» sovetskoj kul'tury 1920–1930-h godov // Literaturnoe obozrenie. 1991. № 11. S. 93–100.
18. *Alyakrinskaya M. A.* Tanec i ideologiya: fokstrot v sovetskoj kul'ture 1920–1930-h gg. // Vestnik SPbGUKI. 2012. № 3 (12). S. 24–30.
19. *Lebina N.* Covetskaya povsednevnost': normy i anomalii ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 488 s.

20. *Timoshenko L. G.* Regional'nye osobennosti russkogo tanca. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2018. 63 s. [Elektronnyj resurs]. URL: https://koi.tspu.ru/koi_books/Timoshenko/ (data obrashcheniya: 20.09.2025).
21. *Minchenok D.* Krovavyy zakon tango // Ogonek. 30.07.2003. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292047> (data obrashcheniya: 20.09.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Воронецкая-Соколова Ю. Г. – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры телевизионных сериалов и ТВ-программ СПбГИКиТ; старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РГИИ; juliaart2005@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-7515-9863

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voronetskaya-Sokolova Yu. G. – Candidate of Science (Art History), Associate Professor; juliaart2005@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-7515-9863

ВОКАЛИЗ И ВОКАЛЬНО-РЕЧЕВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛЕТОВ «ДОМ У ДОРОГИ» В. ГАВРИЛИНА, «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ» В. УСПЕНСКОГО, «ДУБРОВСКИЙ» В. КИКТЫ

Горн А. В.¹

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

Статья обращена к трем («Дом у дороги» В. Гаврилина, «Летят журавли» В. Успенского, «Дубровский» В. Кикты) балетам российских композиторов, включающих в свою звуковую художественную ткань сольные и хоровые вокализы, а также вокально-речевые элементы (распевание и проговаривание поэтического текста, крик). В каждом случае эти нетипичные для балета выразительные средства были привлечены композиторами в соответствии с особенностями содержания и поэтики литературных первоисточников, а также с собственной музыкальной индивидуальностью. Выявлено, что при общих тенденциях в обращении с жанром вокализа композиторы неодинаково, но убедительно в художественном аспекте используют его выразительные и драматургические возможности.

Ключевые слова: В. Гаврилин, В. Успенский, В. Кикта, балет, вокализ, вокализация, речь, хор.

VOCALIZATION AND VOCAL-SPEECH ELEMENTS IN THE ARTISTIC SPACE OF BALLETS *HOUSE BY THE ROAD* BY V. GAVRILIN, *CRANES ARE FLYING* BY V. USPENSKY, *DUBROVSKY* BY V. KIKTA

Gorn A. V.¹

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

The article is devoted to three ballets of Russian composers, namely *House by the Road* by V. Gavrilin, *Cranes Fly* by V. Uspensky, *Dubrovsky* by V. Kiktya, which include solo and choral vocalizations in their sound artistic fabric, as well as vocal and speech elements (chanting and pronouncing poetic text, screaming). In each case, these non-typical expressive means were attracted by composers in accordance with the peculiarities of the content and poetics of literary primary sources, as well as their own musical personality. It has been revealed that with general trends in the treatment of the vocalization genre, composers use its expressive and dramatic possibilities differently, but convincingly in the artistic aspect.

Keywords: V. Gavrilin, V. Uspensky, V. Kikta, ballet, vocalization, vocalization, speech, choir.

Активное взаимодействие между различными жанрами и видами искусства, ставшее характерной особенностью культуры XX века, не миновало и балет, проявлением «жанровой свободы» которого можно назвать внедрение в его многокомпонентную ткань певческого и речевого элементов. После обязательного присутствия в музыкально-хореографических спектаклях позднего Возрождения и барокко, постепенного вытеснения в эпоху классицизма и практически полного исчезновения в романтическом XIX столетии человеческий голос вернулся в балет, принимая на себя различные образно-драматургические функции, демонстрируя довольно широкий спектр вариантов и форм воплощения. Уже более ста лет голос пропевает, декламирует, проговаривает вербальный текст, интонирует с закрытым/полузакрытым ртом или вокализирует междометия и отдельные звуки, образуя в музыкальной ткани балета особый голосовой слой, варьирующийся по объему от нескольких тактов, до масштабных хоровых, ансамблевых или сольных вокально-инструментальных¹ номеров и сцен.

Проникновение в балетную партитуру такого жанра, как вокализ, кажется, на первый взгляд, несколько неожиданным в силу жанровой природы последнего, однако, благодаря специфической выразительности и совершенно особому эмоциональному заряду, вокальная пьеса «прижилась» на музыкальной территории хореографического спектакля².

Принадлежащий певческой сфере, вокализ является в своем роде пограничным жанром, типологически неоднозначным, занимающим промежуточное положение между «чистым» и взаимодействующим видами музыки, так как полноценный вербальный ряд в нем отсутствует, но экстрамузыкальные элементы (слоги и названия тонов) в звуковой ткани имеются, не говоря о программных названиях вокализов, отсылающих в том числе к танцевально-пластическим образам³.

Этимологически название жанра восходит к латинскому *vocalis*, означающему «гласный звук; звучащий, поющий», или «издающий звук, говорящий». Известны два модуса вокализа – конструктивный и художественный, что отражено в современном определении жанра, где он обозначен как вокальное упражнение без словесного текста, а также как вокальная концертная пьеса, исполняемая на один или несколько гласных

¹ Иногда вокальным номерам балетов предписано звучание *a capella*.

² Художественное использование средств сольного и хорового вокализов в ряде балетов, созданных отечественными композиторами в XX – XXI веках, рассмотрено в диссертации В. Красова (см.: [1, с. 37; 48–52]).

³ Глубокому и многостороннему исследованию вокализа, его генезису, типологии, жанровым разновидностям, национальным и историческим модификациям посвящена диссертационная работа А. Гусевой [2].

звуков» [3, с. 203]. Происхождение вокализа определило его последующую судьбу: функциональность, художественно-выразительный потенциал, неуклонно расширяющийся за последние сто лет. Ученые выводят генеалогию вокализа из средневековой практики сольфеджио, молитвенных юбилейных распевов, а на более позднем этапе, непосредственно подготовившим рождение жанра, – из фиоритур и колоратур оперного *bel canto*. Косвенно, скрыто на формирование вокализа повлияли и фольклорные лирические жанры, подразумевающие обширный внутрислоговой распев⁴ – вокализацию. Таким образом, жанр складывался из музыкальных элементов, изначальная функция которых связана с выражением сильных эмоций – ликованием, яростью, гневом и др. Интенсивно развиваясь в романтическую эпоху, вокализ перешагнул затем собственно вокальные границы, представив сочинения не только смешанного состава, но и чисто инструментального исполнительского назначения⁵. Вокализ предстал и в хоровой ипостаси, вовлекаясь в симфоническую и музыкально-театральную сферы⁶.

Примечательно соединение в вокализе двух важнейших качеств, определяющих его «лицо»: повышенная экспрессия голосового высказывания и концертно-артистическая виртуозность. «Звук вокализа, – пишет Ариадна Гусева, – балансирует на грани тончайшей нюансировки и концертного виртуозного блеска, а его лексика демонстрирует различные пути взаимодействия вокального и инструментального типов интонирования» [2, с. 16]. Звуковая детализация эмоции, свойственная вокализу, часто приобретающая скрытый или явный оттенок виртуозности, удивительным образом перекликается с искусством балета, его «укрупненной» экспрессией телесно-пластического высказывания, включающего и танцевальную виртуозность. Последнее создало предпосылки к сближению двух разномасштабных бессловесных жанров. Однако главными основаниями для включения вокализа в художественное пространство балета стали идейный замысел и содержание музыкально-хореографической постановки, особенности ее литературного первоисточника и специфика композиторских жанровых интересов – тяготение к вокальным формам творчества.

Представляется, что воздействие именно таких художественных и биографических факторов наблюдается в музыкальной партитуре Валерия Гаврилина, созданной для фильма-балета «Дом у дороги», премьера которого состоялась в 1984 году. (Сценарист и режиссер – Александр Белинский,

⁴ Подобный прием мелодического развития свойствен русским протяжным песням, а также причитаниям, относящимся к фольклорным традициям некоторых регионов России, в частности, Беломорья [4].

⁵ Например, «Вокализ для фортепиано до мажор», оп. 198 А. Хачатуряна.

⁶ Рассуждая о хоровом вокализе, включенном в музыкально-театральные, вокально-симфонические и хоровые жанры, В. Красов определяет его как особое *средство художественной выразительности* [1, с. 19], близкое по сути к приему вокализации, обогащающее и несколько трансформирующее основной жанр произведения.

балетмейстер – Владимир Васильев.) Музыкальное решение с разнообразным применением вокала⁷ – пропетого текста, слоговой вокализации и собственно вокализа, являющимся одним из одиннадцати номеров балета, было рождено и глубинной принадлежностью гаврилинского дарования вокальной сфере⁸, проявившейся в великолепном мелодическом даре, «“проникающей способности” каждой фразы, мотива, музыкального слова» [5, с. 76], и особым образным, эмоциональным, языковым строем одноименной поэмы Александра Твардовского, лежащей в основе балетного сценария.

Предложение написать балетную музыку, посвященную героям военной поэзии Твардовского, было воспринято Гаврилиным без особого энтузиазма, поскольку речь первоначально шла о музыкально-хореографическом воплощении всенародного любимца Василия Теркина и подвигах его боевых товарищей, а героика, как отмечает О. Гладкова, «всегда удавалась автору натужно» [5, с. 14]. Лишь после того, как открытая героичность и многоплановость сочинения «Василий Теркин. Книга про бойца» сменилась камерностью другого опуса поэта – «Дома у дороги», было достигнуто внутреннее согласие музыканта с содержанием телевизионно-балетного проекта, ибо «мир маленького, обыкновенного человека – не лидера и не духовного титана – интересовал Гаврилина всегда» [5, с. 18].

Поэма «Дом у дороги», которую А. Твардовский начал в 1942 году и закончил лишь в 1946-м, приходится на период, когда в лирике его строк все сильнее начинают звучать ноты трагизма, ставшего возможным «в связи с изменением хода войны и возросшим в обществе оптимизмом» [7, с. 28]. Автором, по его словам, руководило желание «рассказать сильно и горько о муках простой русской семьи, о людях, долго и терпеливо ожидавших счастья, на чью долю выпало столько войн, переворотов, испытаний» [8, с. 118]. Образно-эмоциональная «пронзительность» поэмы связана не с военно-фронтовым героизмом, а подвигом иного рода – сохранением тепла и животворящих сил человеческой души в атмосфере разрушения и уничтожения. Смысловый посыл поэмы метафорически выражен в образе семейного дома, который остается с человеком всегда – на передовой и в плену, стоящий у дороги и перемещающийся по ней. В то же время данная поэма наполнена, по замечанию В. Акаткина, особым эпическим лиризмом, основанным на жизнеутверждающем мироощущении Твардовского [9, с. 82].

Содержание поэмы в балете предстает как цепь ярких эпизодов прошлого и настоящего: тихая, почти идиллическая радость созидания (утренний покос),

⁷ Отметим также присутствие и поэтического звучащего слова: чтение фрагментов первой главы поэмы на вступительных кадрах фильма, сопровождающихся портретами А. Твардовского разных лет.

⁸ Сейчас это представляется удивительным, но композитор не сразу почувствовал себя органично в области вокальной музыки, которую, по его утверждению, никогда не собирался писать, а к вокальным жанрам испытывал в консерваторские годы «стойкий иммунитет» (см.: [6, с. 117; 128]).

веселье сельского праздника, проникновенная любовная лирика («Материнская песня»), тревожно-горестный «Набат», драматизм сцен баталии, а затем плена, грусть одинокого ожидания, смешанная с надеждой на встречу и потаенной болью. Последняя из названных картин открывает и замыкает произведение, закольцовывая его на эмоциональном многоточии.

Сам поэт называл это сочинение «песней» – жанром, художественное воздействие которого особенно ощутимо, благодаря проходящему через все девять глав поэмы рефрену из народно-песенных строк: «Коси коса пока роса, Роса долой – И мы домой». Звуковые символы, наполнившие поэтический текст Твардовского, такие как голос, песнь, вой, плач, набат, поющий патефон, скрипящая кибитка, артиллерийская пальба, гремящее оружие, варьируясь и повторяясь, составили особый смысловой ряд сочинения, в котором важнейшими стали «голос», «песнь», «плач».

Валерий Гаврилин поддержал лирико-поэтическую идею произведения, ответив на специфическую русскость тона Твардовского и выделение им голосового начала как живой человеческой энергии, целым комплексом музыкальных приемов и средств, включая введение вокала. «Голос» проявился в песенности большинства музыкальных тем балета. Важнейшие из них – будничные, по-деревенски простенький и одновременно щемящий вальс, ставший лейтмотивом и музыкальным рефреном всей композиции⁹, ласковая лиричная колыбельная, а также напев второго номера балета «Коси, коса...» – цитата из песни «Лето», входящей в ранее созданный композитором вокальный цикл «Времена года». Крайние разделы данного балетного номера основаны на интонировании вокалисткой текста поэтического рефрена, а средняя часть представляет собой вокализацию гласного звука «а», развивающую первоначальное интонационное зерно и значительно расширяющую звуковое пространство мелодии. Изысканное по звукописи оркестровое сопровождение вокала в этом номере, наполненное тихими глиссандо арфы, звенящими кластерами баяна, челесты, колоколов и «невесомыми» трелями многослойных *divisi* скрипок, создают удивительную звуковую картину счастья, когда поет и душа, и само пространство. В хореографии сердечное и трудовое согласие людей воплощает дуэт главных героев, который обрамляют кадры утреннего сбора крестьян на косьбу, воссозданного лаконичной, выразительной пластикой мужского и женского кордебалета. О вокальном, голосовом в партитуре Гаврилина говорят и фактурно выделенные, порой «обнаженные» мелодии инструментального ряда, выступающие как во вполне традиционном тембровом освещении – гобой, английский рожок, валторна, так и в более редких тембрах – баян, электромеханическое фортепиано, гусли, челеста. Интонации причитаний, смешанные с тревожными призывами, заполнили

⁹ Примечательно, что тема вальса выросла, по словам Гаврилина, из подголоска к мелодии знаменитой народной песни «Рябина». Композитор сказал об этом в личной беседе киноведущему Я. Л. Бутовскому. См. об этом: [9, с. 111].

шестой номер – «Набат», хореографически решенный как кружение женщин и мужчин, подобных подстрелянным птицам. Седьмой эпизод – батальный – своим жестким, «басурманским» остигато оркестрового тутти подводит к драматической кульминации балета – восьмому номеру «Плен». На фоне жутковатой трехдольной пульсации литавр, с сухой, краткой дробью малого барабана в начале такта разворачивается вокализ, симпровизированный народной певицей Тамарой Смысловой неакадемическим, по-фольклорному открытым звуком голоса, позднее расшифрованный композитором для партитуры. В этом номере Гаврилин отступил от содержания текста Твардовского, представившего аналогичный эпизод в плену как мысленный диалог матери с новорожденным сыном. В глубокой печали горько-скорбных, почти причетных мелодических оборотов и страстном восходящем пассаже вокализа сосредоточилось, по замыслу Гаврилина, звуковое воплощение женщины-солдатки, матери, России¹⁰. «Инструменты, – пишет О. Гладкова, – в бессильи немоты, уступали место голосу. Он плыл, будоражил, звенел духовным камертоном в своей кристальной, нестерпимой белизне, смешавшей все тембровые краски» [5, с. 304]. Экспрессию музыки в эпизоде поддерживает хореография, «рисующая» рождение ребенка в неволе: пленные мужчины поднимают на руках будущую мать, баюкая ее и защищая. В конце пьесы, когда голос вокалистки умолкает, тихим, «бесплотным» звучанием вступает арфа, интонируя знакомый вальс, а пленные женщины, сгрудившиеся вокруг героини, расступаются, пропуская ее вперед с младенцем на руках¹¹.

В этом балете, как и поэме Твардовского, голос становится символом живой души, ликующей и страдающей. Показательно включение композитором в ткань произведения не только музыки с текстом («Коси, коса...»), но и бестекстового пения, по-особому подчеркнувшего сущностные аспекты поэтического первоисточника. Кроме локального усиления лирики или драматизма, вокализ, как и вокализация, привнесли в «Дом у дороги» В. Гаврилина, называемый и «балетом-размышлением», и «балетом-

¹⁰ Данный эпизод, как представляется, резонирует с эмоцией боли, зашифрованной в поэтических строках Твардовского по всей поэме, выраженной репликами от автора, упоминаниями о детском плаче или бабьем вое, гулкой и всепроникающей тоске, охватившей главного героя в финале произведения.

¹¹ Образ «Мадонны с младенцем», мгновенно возникающий при этом в сознании зрителей, усилен предшествующим экспрессивным вокализом, обозначившим глубинный религиозный подтекст эпизода, связь с идеями христианского мужества, страдания, любви.

воспоминанием», обобщенную, «имманентную вокальную эмоцию»¹² [11, с. 112], отвечающую лиро-эпической¹³ экспрессии текста Твардовского.

Близким по значению становится включение вокализа в хореографическую поэму Владислава Успенского «Летят журавли», основанную на пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Либреттистами в этой театральной работе, символическая премьера которой состоялась 9 мая 1985 года, выступили выдающийся мастер балета Игорь Бельский и Юрий Петухов – яркий, опытный танцовщик, исполнивший в спектакле одну из главных ролей (Борис) и дебютировавший в проекте как балетмейстер-постановщик. Пьеса Розова, написанная вскоре после войны и уже получившая к середине 1980-х годов многократную сценическую и прекрасную кинематографическую интерпретацию, была прочитана создателями двухчастной хореографической постановки как легенда, притча, а потому тон балета получился лиро-эпическим. «Эпическое, – писал Михаил Бялик, – в неторопливом развертывании событий, в возвышенном строе повествования, приподнятого над обыденностью, в обобщенной до значения символа передаче состояний и ситуаций. Лирическое же проявляется в сердечной трепетности музыкальной интонации и хореографической пластики» [12, с. 33].

Звуковой мир балета, создаваемый классическими и современными приемами работы с выразительным тематическим материалом¹⁴, разнообразными оркестрово-тембровыми красками¹⁵, Владислав Успенский дополнил человеческим голосом: пением и декламированием стихотворного текста. Второе из названного частично наполняет сцены прощания и ожидания, третий (от ц. 61¹⁶) и четвертый (до ц. 69) номера первой части, когда строки военного стихотворения К. Симонова «Из дневника» (1941), читаемого хористами, наплывают на сумрачный, тяжелый рокот оркестра. «Синий свет на платформах, Белорусский вокзал. ...Кто-то долго целует. “Как ты сказал? – Милый, потише...” И мельканье подножек. И ответа уже не услышать...»¹⁷ [13, с. 33–34]. Поэтами и исследователями, филологами, лингвистами, давно

¹² Несмотря на свободу от поэтического или прозаического «слова», образно-эмоциональное содержание вокализа зависит от таких внемузыкальных, вербальных элементов, как слоги, названия нот, гласные и междометия, каждый из которых обладает широким смысловым и выразительным спектром. В некотором художественном «зазоре» между данными вербальными элементами и собственно музыкальным текстом (мелодической линией, аккомпанементом) возникает обобщенная имманентно-музыкальная эмоция.

¹³ Эпичность, безусловно, подчеркивала и упомянутая ранее декламация поэтических строк Твардовского, звучащих на титрах телебалета, словно авторский эпиграф, а также как слово, «раскрытое» в последующую музыку, уступающее ей художественную инициативу в лирике.

¹⁴ В частности, ограниченную алеаторику.

¹⁵ Помимо традиционных инструментов симфонического оркестра, в тембровый комплекс включены фортепиано, орган, синтезатор.

¹⁶ Обозначения музыкальных фрагментов даны по клавиру балета: [13].

¹⁷ Стихотворение использовано в балете в сокращенном виде – без начальной строфы.

отмечена значимость звукового строя стиха, его фонетической стороны¹⁸, которая играет в художественном облике сочинения иногда большую роль, чем смысловое содержание слов. «Сила звука проявляется в том, что он усиливает впечатление, возникающее от семантики слова. Но в ряде случаев звук ведет за собой смысл, он (смысл. – А. Г.) оформляется под влиянием звука» [15, с. 186]. Так, анафорические стихотворные строки («и...и...и...и...») ¹⁹ не только создают эффект ускоренного движения, но и рисуют звуковой образ катастрофичности происходящего ²⁰. Точно «схваченную» поэтом напряженную атмосферу, выраженную лексикой и музыкой стиха, в которой мучительная тревога, тяжесть расставания соединились с жестокостью военных реалий, композитор претворил хоровой разноголосицей солдатской колонны, указав, что строки К. Симонова «каждый артист хора произносит индивидуально, произвольно вступая, повторяя их по желанию и меняя динамику от *pp* до *ff*» [13, с. 33]²¹. Речевое интонирование поэтических фраз и поддерживающая их тревожно-напряженная оркестровая партия, образовали совершенно особую музыку, пронизанную одновременно страстной закликательностью, драматической остротой переживания и хроникальной отстраненностью.

Пение в балете «Летят журавли» – исключительно без слов. Успенский использует три исполнительских варианта вокализа. Первый, – вокализ-дуэт, звучащий *a capella*, открывает «Прелюдию» балета и составляет ее крайние разделы. Сопрано и баритон интонируют важнейшую лирическую тему произведения, представляющую обобщенный образ любви, верности, сердечной теплоты. В диалоге мужского и женского голосов слышится нежность, надежда на счастье и скрытая тревога. Дальнейшее появление мелодии вокализа в изначальном, певческом исполнении подчеркивает важные событийные и смысловые «точки» произведения. Это происходит в «Интерлюдии», рисующей всеобщее смятение во время первых бомбежек, когда Вероника, Борис и Марк пытаются найти друг друга (ц. 47): мелодические фразы сопрано и баритона чередуются с грозным тремоло оркестра в динамике *fortissimo*. Вокализ – мелодия любви – звучит и в «Прелюдии» ко второй части

¹⁸ В частности, филолог Е. В. Крисанова отмечает, что «звуковая ткань текста в поэзии “не безразлична”. Стихотворная фоника тяготеет к формированию единичного, индивидуально неповторимого фонетического облика произведения» [14, с. 240].

¹⁹ И с убитого каска: бери!

И его же винтовка – бери!

И бомбежка – весь день,

И всю ночь, до рассвета [13, с. 36–37].

²⁰ Примечательно, что звуко-поэтическое решение Симонова оказалось, в известной мере, близко семантическому представлению о гласных звуках русского языка такого ученого, как М. В. Ломоносов, считавшего, что учащение письмен «и», «е», «ю» способствует к изображению нежности, ласкательности, *плачевности* (выделено нами. – А. Г.) или малых вещей [16].

²¹ Процесс трансформации композитором читаемого (а не пропеваемого!) стихотворного текста, изменение его мелодики, может быть уподоблен варьированию чужой музыкальной темы, сопряженному с преобразованиями ее звуковых параметров.

балета, словно новый зачин-напоминание рассказчика ²², и в номере «Последний бой» (вторая часть, ц. 38), интонируемый *лишь сопрано*. Именно в сольном варианте данная тема получает наиболее развернутое, лирически проникновенное звучание. Примечательно, что на этот раз мелодию сопровождают инструментальные аккорды, подчеркивающие глубину и горечь одиночества Вероники ²³. Весьма символично, что интонации вокализа обнаруживают родство с мелодической «заставкой» из знаменитой песни Я. Френкеля на стихи Р. Гамзатова «Журавли» ²⁴, текст которых стал своеобразным эпиграфом спектакля ²⁵. Интонационный материал начального вокализа воздействует на многие последующие музыкальные темы, связанные со сферой действия, в частности на *тему Журавля* – метафорический образ бойцов – защитников Отечества, «с кровавых не пришедших полей», а также, по замечанию И. Лихачевой, «символ человеческой памяти и совести» [18, с. 148]. Именно эта тема, неоднократно появляющаяся и активно развивающаяся в звуковой ткани балета, становится основой для скорбно-драматической хоровой вокализации на звук «а» в момент смерти Бориса («Последний бой», ц. 37) и в просветленном эпическом финале балета «Вечно живые», являющем собой хоровой вокализ. Тема Журавля ²⁶ звучит в последнем номере балета величественно и гимнично: хоровое интонирование поддержано оркестром и органом, символически закрепляя этим тембровым «сплавом» нравственную силу людей.

Владислав Успенский привлекает различные варианты голосового интонирования, которые помогают детализовать звуковой мир спектакля, добавить в него выразительные реалистические нюансы, а также усилить музыкальную драматургию. Вокализ хора, сопровождаемый звучанием инструментов, воплощает павших героев, память о которых дает силу живым, в то время как негативные силы военного разрушения выражены только оркестровыми средствами. Женское и мужское вокальное соло (Борис, Вероника) противопоставлены в балете сольному тембру рояля, характеризующего Марка-пианиста, который после предательства друга утрачивает свой музыкальный дар ²⁷. Можно говорить о некоторой

²² Напомним, что по сюжету первая часть хореографической поэмы закончилась изменой Вероники, уступившей любовным притязаниям Марка.

²³ Напомним, что все предыдущие варианты проводились без инструментальной поддержки (строго *a capella* или в чередовании с оркестровой звучностью).

²⁴ Наблюдение М. Г. Бялика (см.: [12, с. 33]).

²⁵ Интонационная арка, возникающая между начальным вокализом и произведением Я. Френкеля, еще более укрепляет песенную стилистику в музыкальном материале балета, которая, как отмечает Д. Воробьев, определила характер хореографического решения спектакля [17, с. 3].

²⁶ Один из ее мелодических вариантов.

²⁷ В хореографии это выразительно подчеркнуто монологом Марка, разворачивающимся почти в полной тишине, нарушаемой бесформенным звучанием струн рояля, по которому ударяют палочками от литавр.

инверсионности использования Успенским сольных тембров – певческих и инструментальных. Так, вокал в балете звучит лирически проникновенно, но мужественно и сдержанно, а рояль, постоянно сопровождающий Марка, воплощающий его артистическую, пылкую и самолюбивую натуру, создает образ по-театральному аффектированный и неуместный в обстановке военного времени²⁸.

Вокально-речевые эпизоды балета, пронизанного симфонической динамикой образно-драматургического развертывания, подчеркивают лирические и драматические стороны²⁹ в музыкально-хореографическом повествовании, а включение хора усиливает эпичность произведения. Бессловесное, одухотворенно-возвышенное пение в балете «Летят журавли» – сольное и хоровое – во многом определило поэзный строй, выбранный авторами балетной постановки при работе с ярким драматургическим материалом.

Духовно-возвышенным, мистическим смыслом наполнен финал балета Валерия Кикты «Дубровский»³⁰, являющий собой хоровой вокализ. Произведение, поставленное силами Горьковского театра оперы и балета в августе 1984 года Алексеем Бадраком, было создано по одноименному роману А. С. Пушкина. Введение в балетную партитуру хорового пения без слов было вызвано не только тяготением композитора к данной жанровой сфере³¹, но и проблемой либретто, над которым совместно работали композитор и балетмейстер-постановщик: последняя глава романа «Дубровский», как известно, не была окончена автором. «В итоге, – отмечает Е. Николаева, – заключительная сцена приобрела символически обобщенный характер благодаря завершению важнейшей драматической линии спектакля – темы «святости семейства», связанной с образами Матери и Отца Владимира Дубровского» [19, с. 130–131]³². Хоровое решение подчеркнуло также особое

²⁸ В художественной практике чаще встречаются варианты с противоположной трактовкой вокального и инструментального тембров: певческий голос символизирует более высокую экспрессию в сравнении с инструментальным звучанием.

²⁹ Упомянем также о таком голосовом проявлении в балете Успенского, как крик, используемом для драматизации хореографического действия: в разгар свадебного торжества (вторая часть, № 1 «Свадьба», 12 тактов от ц. 12). Вероника вскрикивает, словно придя в себя, осознавая неестественность и фальшь бракосочетания с нелюбимым.

³⁰ Структура балета: два акта, шесть картин.

³¹ В своем балетном творчестве композитор неоднократно обращается к вокальному звучанию: хоровому и сольному. Кроме «Дубровского» вокал включен в такие балетные партитуры, как «Свет мой, Мария» (1984), «Святая Олеся» («Полесская колдунья») (1988), «Владимир Креститель» (1990), «Откровения» («Моление о чаше») (1990), «Андрей Рублев» (2016). В последнем из названных сочинений, своеобразная архитектура, а также оригинальная звуковая материя которого обусловлены синтезом балета с певческими жанрами, представлены хоровой и сольный вокализы (см.: [21, с. 199–101]).

³² Определенную роль сыграли и личные обстоятельства композитора, сопровождавшие сочинение балета: смерть матери. Партитуру балета В. Г. Кикта посвятил родителям.

качество музыкального языка балета – почвенность³³, которая естественным образом уживалась с симфоничностью всей партитуры, остротой и современностью ее звукового облика. «Музыка, – пишет Т. Грум-Гжимайло, – озарена вдохновенным лиризмом русских песнопений... – особенно весь финал, где за кулисами вступает хор а capella» [20, с. 3]. Мелодией финального хорового вокализа стала трогательно-ласковая колыбельная Матери, уже звучавшая ранее во второй картине балета после драматического эпизода³⁴. Образ Матери, введенный балетмейстером в постановку, поддерживаемый мелодией колыбельной, обретает в балете «Дубровский» сходство с образом Богородицы, которое особенно проступает при хоровом интонировании и придает финальной сцене постановки высокий этический смысл. Можно сказать, что музыкальная тема колыбельной, облеченная в фактуру хорового вокализа, не только осуществляет в произведении «разрешение» драматического напряжения, но и означает устремленность благородной души к трансцендентным сущностям, помогающим сохранить человечность и доброту.

Краткий аналитический обзор даже трех балетов, в музыкальной образно-драматургической структуре которых фигурирует вокализ и разнообразное вокально-речевое интонирование, позволяет говорить как о сходстве в применении их выразительных и семантических свойств, так и о многовариантности. Вокализ, в его различных художественных претворениях, подобно инструментальному интонированию, передает особую «эмоцию высшего порядка», которая свободна от конкретики слова, но не утрачивает лирической проникновенности певческих жанров, обретая новый уровень идейного обобщения и смысловой масштабности. Произнесенный или пропетый вербальный текст приносит информационную конкретику, а также особый звуко-смысловой ряд, дополняющий музыкальное и хореографическое содержание сочинения. Помещенные внутрь сложного жанра, каким является балет, певческие и речевые элементы, способны с необыкновенной силой и убедительностью выделить в литературно-музыкально-пластическом пространстве произведения силовые линии авторского художественного замысла.

³³ В интонационный фонд балета композитор ввел песенные «обороты» пушкинской эпохи, а также ритмо-интонации экосезов, вальсов, полек, котильонов.

³⁴ На данной теме построена инструментальная постлюдия, следующая за драматическими событиями картины (мечь Троекурова, смерть отца Дубровского), во время звучания которой Владимир Дубровскому является образ Матери, утешающей его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красов В. В. Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М. 2020. 419 с.
2. Гусева А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск. 2013. 284 с.
3. Вокализ // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. 1094 с.
4. Резниченко Е. Б. Свадебная причеть Поморья как система локальных традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М. 2014. 26 с.
5. Гладкова О. И. Валерий Гаврилин: родник русской музыки. СПб.: НППЛ «Родные просторы», 2013. 368 с.
6. Гаврилин В. А. Слушая сердцем...: статьи, выступления, интервью. СПб: Композитор, 2005. 453 с.
7. Туманова С. Р. Антиномия жизнь-смерть и ее образное воплощение в поэме А. Т. Твардовского «Дом у дороги» // Вестник РУДН, Серия Литературоведение. Журналистика. 2009. № 2. С. 28–36.
8. Твардовский А. Т. «Я в свою ходил атаку...»: Дневник. Письма. 1941–1945. М.: Вагриус, 2005. 397 с.
9. Акаткин В. М. Александр Твардовский и время. Служение и противостояние. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. 258 с.
10. «Этот удивительный Гаврилин...» / сост. Н. Е. Гаврилина. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2008. 496 с.
11. Астрова Л. И. Вокальная речь как синтез слова и музыки // Слово и музыка / сост. Е. И. Чigareва. М.: Московская консерватория, 2008. Вып. 2. С. 109–129.
12. Бялик М. Г. «А превратились в белых журавлей» // Советская музыка. 1987. № 3. С. 33–37.
13. Успенский В. А. Летят журавли: хореограф. поэма в 2 ч. / Либр. И. Бельского по мотивам пьесы В. Розова «Вечно живые». Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1987. 108 с.
14. Крисанова Е. В. Особенности звуковой структуры стихотворных произведений. Консонантные и вокальные сегменты в стихотворном и прозаическом тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М. 2001. 402 с.
15. Маслова В. А. Аудиальная поэзия: фоника стиха // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2011. № 13. С. 185–194.
16. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: АН СССР, 1952. Т. 7. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodsvo_k_krasnorechiiu.shtml (дата обращения: 01.10.2025).
17. Воробьев Д. Д. «...Превратились в белых журавлей» / Театр. Премьеры. // Ленинградская правда. 1985. 10 июля. № 157. С. 3.
18. Лихачева И. В. О любви и памяти // Музыка России. Вып. 7. М.: Советский композитор. 1988. С. 147–156.
19. Николаева Е. А. Метафоры жанра: балетный театр В. Кикты // Антология

- музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века) / сост.: А. Алексеева, Э. Мирзоева. Вып. 2. М.: Композитор, 2006. С. 127–141.
20. Грум-Гжимайло Т. Н. Снова Пушкин / Известия. 1984. 21 августа. С. 3.
21. Цуканова М. В. Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 90–102.

REFERENCES

1. Krasov V. V. Horovoj vokaliz v otechestvennoj muzyke: zhanrovye i stilevye osobennosti : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. M. 2020. 419 s.
2. Guseva A. N. Zhanr vokaliza: istoriya, teoriya i praktika : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Magnitogorsk. 2013. 284 s.
3. Vocaliz // Grove's Dictionary of Music / translated from English, edited and supplemented by L. O. Akopyan. Moscow: Praktika, 2001. 1094 p.
4. Reznichenko E. B. Svadebnaya prichet' Pomor'ya kak sistema lokal'nyh tradicij: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M. 2014. 26 s.
5. Gladkova O. I. Valerij Gavrilin: rodnik russkoj muzyki. SPb.: NPPL «Rodnye prostory», 2013. 368 s.
6. Gavrilin V. A. Slushaya serdcem...: stat'i, vystupleniya, interv'yu. SPb: Kompozitor, 2005. 453 s.
7. Tumanova S. R. Antinomiya zhizn'-smert' i ee obraznoe voploshchenie v poeme A. T. Tvardovskogo «Dom u dorogi» // Vestnik RUDN, Seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2009. № 2. S. 28–36.
8. Tvardovskij A. T. «Ya v svoyu hodil ataku...»: Dnevnik. Pis'ma. 1941–1945. M.: Vagrius, 2005. 397 s.
9. Akatkin V. M. Aleksandr Tvardovskij i vremya. Sluzhenie i protivostoyanie. Voronezh: Voronezhskij gos. un-t., 2006. 258 s.
10. «Etot udivitel'nyj Gavrilin...» / sost. N. E. Gavrilina. 2-e izd., ispr. i dop. SPb.: Kompozitor, 2008. 496 s.
11. Astrova L. I. Vokal'naya rech' kak sintez slova i muzyki // Slovo i muzyka / sost. E. I. Chigarëva. M.: Moscow Conservatory, 2008. Vyp. 2. S. 109–129.
12. Byalik M. G. «A prevratilis' v belyh zhuravlej» // Sovetskaya muzyka. 1987. № 3. S. 33–37.
13. Uspenskij V. A. Letyat zhuravli: horeograf. poema v 2 ch. / Libr. I. Bel'skogo po motivam p'esy V. Rozova «Vechno zhivye». L.: Muzyka. Leningr. otd., 1987. 108 s.
14. Krisanova E. V. Osobennosti zvukovoj struktury stihotvornyh proizvedenij. Konsonantnye i vokal'nye segmenty v stihotvornom i prozaicheskom tekste : dis. ... kand. filol. Nauk : 10.02.01. M. 2001. 402 s.
15. Maslova V. A. Audial'naya poeziya: fonika stiha // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki. 2011. № 13. S. 185–194.

16. *Lomonosov M. V.* Polnoe sobranie sochinenij. M.; L.: AN SSSR, 1952. T. 7. [Elektronnyj resurs]. URL: http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodstvo_k_krasnorechju.shtml (data obrashcheniya: 01.10.2025).
17. *Vorob'ev D. D.* «...Prevratilis' v belyh zhuravlej» / Teatr. Prem'ery. // Leningradskaya pravda. 1985. 10 iyulya. № 157. S. 3.
18. *Lihacheva I. V.* O lyubvi i pamyati // Muzyka Rossii. Vyp. 7. M.: Sovetskij kompozitor. 1988. S. 147–156.
19. *Nikolaeva E. A.* Metafory zhanra: baletnyj teatr V. Kikty // Antologiya muzykal'nogo teatra moskovskih kompozitorov (vtoraya polovina HH veka) / sost.: A. Alekseeva, E. Mirzoeva. Vyp. 2. M.: Kompozitor, 2006. C. 127–141.
20. *Grum-Gzhimajlo T. N.* Snova Pushkin / Izvestiya. 1984. 21 avgusta. S. 3.
21. *Cukanova M. V.* Balety Valeriya Kikty: evolyuciya zhanra // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii Musyki imeni Gnesinyh. 2024. № 3. S. 90–102.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. – кандидат искусствоведения, доцент; omega-o@mail.ru
ORCID: 0009-0008-9165-0346

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. – Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; omega-o@mail.ru
ORCID: 0009-0008-9165-0346

УДК 78.01

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСТВА ЛУЧАНО БЕРИО

Лаврова С. В.¹

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

Статья посвящена взаимодействию итальянского композитора Лучано Берิโอ с хореографами в работе над двумя его произведениями – театральной композицией с хореографией под названием «Экспозиция» (1963) и балетом «Триумфы Петрарки» (1974). У композитора были трудности творческого взаимодействия с выдающимися хореографами, представлявшими кардинально различные эстетические и концептуальные позиции. С одной стороны, это была представительница постмодерн-танца Анна Халприн, с другой – один из величайших балетмейстеров XX века Морис Бежар. Результаты их совместных усилий также были разными: в одном случае композитор отказался от публикации партитуры из-за композиционной несогласованности элементов, а в другом – был создан оригинальный современный балет, который неоднократно ставился и был перенесен на сцену театра Ла Скала. Исследование показывало, что музыка Берิโอ изначально хореографична и сосредоточена на природе исполнительского жеста, связана с историческим инструментальным контекстом и артикуляцией в вербальном компоненте композиции.

Ключевые слова: Лучано Берิโอ, хореография, современный балет, Морис Бежар, Анна Халприн, Эдоардо Сангвинети, современный театр.

CHOREOGRAPHIC TRAJECTORIES OF LUCIANO BERIO'S CREATIVITY

Lavrova S. V.¹

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

This article explores the collaborations between Italian composer Luciano Berio and choreographers on two of his works – a theatrical composition with choreography entitled *Exposition (Esposizione)* (1963) and the ballet *The Triumphs of Petrarch* (1974). During the creation of these two works, the composer had a complex experience collaborating with outstanding choreographers who represented radically different aesthetic and conceptual positions: postmodern dance practitioner Anna Halprin and one of the greatest choreographers of the 20th century, Maurice Béjart. The results of these efforts also varied: in one case, dissatisfaction with the

compositional inconsistency of the elements served as the basis for the composer's rejection of the idea of publishing the score; in the other, an original contemporary ballet was produced, which was repeatedly performed and transferred to the stage of La Scala. The conclusion of the procedural study is the thesis about the initial choreographic nature of Berio's music, focused on the nature of the performing gesture, connected with the historical instrumental context and articulation in the verbal component of the composition.

Keywords: Luciano Berio, choreography, modern ballet, Maurice Bejart, Anna Halprin, Eduardo Sanguinetti, modern theater.

В истории музыки второго авангарда XX века сложно найти более яркую и многогранную композиторскую фигуру, чем Лучано Берио (1925–2003), столетие которого в 2025 году отмечает все культурное сообщество. Послевоенное поколение деятелей новой музыки открыло широкий спектр взглядов и подходов к музыкальной композиции, в котором идеи Лучано Берио представили XXI веку множество импульсов для последующего развития, составивших идеи и концепты, переплетенные в ризоморфном лабиринте возможностей. Его концепции и подходы создали ризоморфный лабиринт возможностей, открытых для современных композиторов. Художник-интеллектуал, чья музыка напрямую связана с литературой и вербальным языком, с перформативными и визуальными формами искусства (театром, кинематографом и хореографией), Берио представляет в своем творчестве все эти компоненты в контрапунктических формах, в которых они претерпевают полифонические метаморфозы.

Круг интересов композитора складывался на фоне многолетней дружбы и сотрудничества с известнейшим итальянским философом и писателем эпохи постмодерна Уберто Эко, а также в творческом взаимодействии с поэтом и литератором Эдоардо Сангвинети. Рассказывая Филиппу Альбере в интервью 1983 года, как возник его глубочайший интерес к лингвистике, Берио, в частности, говорил: «Почему я заинтересовался лингвистикой? Думаю, я остро ощущал присущую музыке потребность исследовать вечное путешествие между звуком и смыслом. Не конкретный смысл, а смысл музыкальных приемов» [1, p. 15].

Берио переосмысливал взаимоотношения музыки и слова, звука и жеста. Он не уравнивал языковые элементы с музыкальными структурами, полагая, что языковые формы определяются культурными рамками. В то же время музыкальные параметры и их взаимодействия, по Берио, находятся в постоянном движении и изменении. Композитор обосновывал свою позицию тем, что гештальт-теории изначально формировались на основе визуального восприятия [2, p. 21].

Слово имеет значение, но не является овеществленным, в то время как в музыке, «слово», или музыкальное высказывание, «становится самой вещью» [2, p. 21]. И в этой самодостаточности Берио видел ассоциативную и семантическую открытость, в соответствии с которой «семиолог может иметь дело только с

интерпретативными кодами, подразумеваемыми при повторном прослушивании, а не с творческими и структурирующими процессами. <...> ...Музыка не может стать “метамузыкой”, и, если не использовать ее совсем тривиально, музыкальные метафоры и метонимии просто не существуют» [2, р. 21].

Музыкальное мышление, полагал Берио, строится на множестве процессов, разделяемых композитором и представленных в формах внутреннего, иногда неявного диалога. Эти процессы представлены ритмическими конфигурациями, которые формируют и генерируют паттерны, глиссандо, статистические распределения мелодий и фигур, которые динамические слои и тембровые краски способны усилить или же, напротив, свести на нет. Полифония может привести к взрыву и поглотить эту энергию в «ослепительном, синтетическом жесте» [2, р. 21]. «Эти взрывы, эти всеобъемлющие жесты аналогичны ускорению визуального ряда в фильме, где конкретные детали трансформируются и сливаются в линии движения» [2, р. 21]. С точки зрения композитора, «музыка может осмысленно исследовать новые и неизведанные территории, когда она действует, как кино» [2, р. 21]. Берио считал необходимым, подобно кинорежиссеру, выбирать ракурсы, скорость движения жестов, крупные планы, монтаж и тишину, что сегодня легко сделать, особенно когда звуковой объект – человеческий голос, «который по самой своей природе перегружен следами музыкальных и немзыкальных опытов и пережитых ассоциаций» [2, р. 21].

Используемая в вокальной музыке Берио широкая палитра разнообразных речевых жестов включает в себя: речь, шепот, смех, кашель, вокальные глиссандо и все возможные звуки, какие только способен воспроизвести человеческий голос. Они создают возможности для особого рода перформативности и проявления театральности. Полифония наложения квази-хореографических жестов проявляется не только в вокальной музыке, но и в инструментальной.

Идея виртуальной полифонии жестов была реализована Берио цикле «Секвенции». Так, например, в «Секвенции I» для флейты (1958) друг другу противопоставляются первичные звуки и отзвуки, тоны и шумовые призвуки, регистры, тембры и выразительные жесты, наслаивающиеся друг на друга крещендо звуков стука клапанов с диминуэндо воспроизводимого звука. Аналогичные примеры можно найти и в «Секвенции XI» для гитары (1987/88), где щипковые движения и ударные становятся элементами точно продуманной и спланированной композитором аппликатурной хореографии, противопоставляются две жестовые стилистики – фламенко и классической гитары.

Очевидно, что такой подход к универсальности трактовки жеста, опосредованно связанный с хореографией и театральностью, не мог не стать началом творческого взаимодействия Лучано Берио с хореографами. Так началось его сотрудничество с

американским хореографом Анной Халприн¹, работавшей, в свою очередь, с Мерсом Каннингемом и Джоном Кейджем, Тришей Браун, Симоной Форти и Ивонн Райнер. В 1962 и 1963 годах Берио сотрудничал с Анной Халприн при постановке сценической композиции, жанр которой сложно определить однозначно. «Экспозиция» (*Esposizione*) – это действие для двух высоких голосов, меццо-сопрано, группы мимов и танцоров, четырнадцати исполнителей и оркестра.

В начале 1960-х годов Халприн, разделявшая стремления Берио к междисциплинарной открытости, работала над спектаклем «Пятиногий табурет» (*Five Legged Stool*), также сложно определяемом в жанровом отношении. Хореограф представляла его как «чувственный опыт без преднамеренного смысла или непрерывности» [3]. Берио побывал на одном из первых показов спектакля в начале 1962 года и был глубоко впечатлен². Поиски универсального языка стали отправной точкой применения репетитивности для хореографа, стремлением к бесконечной остринатности, сложившейся под влиянием восточных традиций. В известном перформансе «Колокола» (*The Bells*, 1961) Халприн репрезентovala идею осмысления музыки как репетитивного процесса, выраженного через многократно повторяющиеся хореографические паттерны. Именно эта композиция в дальнейшем вошла в состав серии перформансов,³ созданных в соавторстве с Т. Райли. Последний («Пятиногий табурет») и стал «точкой встречи» Берио и Халприн.

В этой постановке Халприн смело экспериментировала с театральным пространством, используя последовательно повторяющиеся друг за другом звуки человеческого голоса, элементарные жесты и действия, которые при этом Халприн представляла независимыми друг от друга, следуя логике преднамеренного сопоставления событий. Очевидно, что эти ее идеи были созвучны представлениям Берио о музыкальном театре.

В 1965 году Берио поступил заказ на сценическое произведение для представления на Венецианской биеннале. Халприн, опирающаяся на свой опыт создания «Пятиногого табурета», представила сценографическую концепцию для нового спектакля. Берио решил обратиться к Эдоардо Сангвинети⁴, после чего отправил открытку следующего содержания: «Великий художник, я буду работать с вами в 1963

¹ С яркой и харизматичной Халприн Берио познакомился в Калифорнии, где она преподавала в Миллс-колледже. В 1960-е Берио приехал в США и также преподавал сначала в Миллс-колледже, а затем в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке.

² Е. В. Кисеева пишет о том, что идеи Халприн, стали художественным ориентиром для сотрудничавших с ней композиторов-минималистов Ла Монте Янга и Терри Райли [4, с. 63].

³ Состав серии – перформансы: «Трехногий табурет» (*The Three-Legged Stool*), «Четырехногий табурет» (*The Four-Legged Stool*), «Пятиногий табурет» (*The Five-Legged Stool*).

⁴ Сангвинети – один из лидеров неоавангардного итальянского литературного объединения «Группа 63» (*Gruppo 63*), в которое входил и Умберто Эко. Идеи этого объединения литераторов в значительной степени были представлены в известном трактате У. Эко «Открытое произведение» («*Opera aperta*», 1962), где «открытым» объявлялось произведение, смысл которого зависел от реципиента и менялся при каждом акте восприятия. Данный принцип стал основополагающим и для нового театрального произведения Берио.

году для Венецианского кинофестиваля. Напишите ли вы сюжет для танцовщиков труппы Халприн? (И для меня)» [5, р. 186]. Сангвинети принял предложение Берио. Сотрудничество оказалось весьма плодотворным и вышло за пределы первого театрального проекта. После хореографического спектакля «Экспозиция» Берио продолжил с литератором сотрудничество в театральном произведении «Лабиринт II».

Примечательно, что произведениям, так или иначе предназначенным для сцены или с элементами перформативности, Берио давал названия, связанные с идеями о пространстве. Таковы театральные композиции «Экспозиция», «Лабиринт II», «Переход». Общеизвестно, что композитора привлекали этимологические акценты названий. Так, «Симфония» трактуется композитором как «совместное звучание», или созвучие различных сил, направленных на создание произведения. Следует также подчеркнуть, что для Берио в целом были характерны как будто бы безыскусные названия («Опера», «Хор» и т. д.), таившие в себе возможность обобщенно-абстрактного подхода к выбору материала и концепции.

В труппе Анны Халприн числилось шестеро танцовщиков, не способных «заполнить собою» все сценическое пространство венецианского театра La Fenice. Нужно было понять, как решить это пространственную задачу. В результате долгих размышлений у Халприн родилась идея подвесить большую сеть и провести ее через просцениум. Нижние части сети были растянуты, подобно крыльям, нависали над оркестровой ямой. Необычная конструкция позволила танцовщикам двигаться вертикально [5, р. 189].

Хореографическое действие, движения, жесты и пластика развивались непосредственно из первоначальной пространственной идеи. В сетке располагались арт-объекты: предметы повседневной жизни (корзины, сумки, автомобильные шины, мешки из джута, наполненные теннисными мячиками, другими мелкими предметами, падающими сверху на зрителей). Так, танцовщики оказались в ситуации полной семантической открытости. Бормоча или выкрикивая тексты на английском, итальянском языках и латыни, смысла которых они не понимали, танцовщики взбирались на сетку, натянутую над сценой на высоте двенадцати метров наклонно. Из верхней ложи свешивалась, затем повисала на тросе, раскачивалась по широкой дуге над сеткой девятилетняя дочь Халприн. Артисты декламировали цитаты из позднеантичной энциклопедии «*Originum sive etymologiarum*» на латыни, средневековой «Этимологии, или Начале в 20 книгах» Исидора Севильского, пуская при этом мыльные пузыри в сторону зрителей. Добравшись до вершины, они освобождались от поклажи, с грохотом сбрасывая тяжести на сцену. Двести теннисных мячей, вылетающих из сетки, производили яркое впечатление, подпрыгивая и отскакивая во всех направлениях. В момент музыкальной кульминации танцовщики катались, скользили по поверхности сетки, пытаясь выпутаться из нее, разрывали костюмы. Конечной целью, после освобождения от бремени, по словам Халприн, был «уход со сцены» [6, р. 70].

Берио совместно с Халприн разработал «потактовую партитуру», тщательно детализированную, объединяющую музыкальное сопровождение и движения танцовщиков для хронометрической синхронизации. «Все делалось по секундам», – утверждает Халприн [6, р. 152]. Танцовщики впервые слышали музыку Берио во время премьерного представления. Посекундный хронометраж определял скорость событий и их насыщенность. И музыка, и текст были составлены из мобильных и взаимозаменяемых частей. В пяти частях спектакля музыкальный и вербальный материал был структурирован в отдельные модули, взаимозаменяемые и конструируемые по желанию, составленные, как говорил Сангвинети, в «длинного одинокого червя..., включающего множество сегментов и способного расширяться или сжиматься по желанию» [5, р. 99].

Кипучей «визуальной энергии» шести танцовщиков труппы Анны Халприн Берио противопоставил четырнадцать инструментов, участвующих также и в «вокальных действиях», и в перформативных моментах. В состав инструментов входили: флейта (на венецианской премьере играл Северино Гаццеллони), три кларнета (включая пикколо ми-бемоль кларнет и бас), две трубы, три тромбона, арфа, два ударника, альт и виолончель. Партия меццо-сопрано была поручена жене композитора – известной певице Кэти Берберян. Она расхаживала по залу, а вокалистки (два высоких голоса) располагались в основном по бокам от публики, создавая исполнением квадрофонический звук [5, р. 199].

В письме к Анри Пуссеру от 24 февраля 1963 года Берио написал: «Я был в Нью-Йорке двадцать шесть дней, сразу после того, как закончил “Passaggio”. Сейчас, имея достаточно энергии, я работаю над “Esposizione” (для Венеции): актеры-танцовщики, Кэти Берберян, 14 инструментов и электронная музыка. Я готовлю часть саундтрека здесь, в Колумбийском университете, куда меня давно приглашали. На этот раз я решил поехать туда, потому что это дает мне возможность начать репетировать с группой Анной Халприн в Сан-Франциско» [5, р. 141]. Инструменталисты и вокальные интерпретаторы, которые были частью действия в той же мере, что и танцовщики, могли делать выбор на протяжении всего представления, чередуя импровизированные партии с координируемыми Берио, выступавшим в роли дирижера.

Несмотря на тщательное планирование и хронометрирование действия, существовало также широкое поле неопределенности, предназначенное для заполнения творчеством исполнителей. Ивонн Райнер в своем интервью с Анной Халприн об этом пишет следующее: «Музыка и действия танцовщиков были асинхронны. Они не имели понятия, когда зазвучит музыка, а зрители не понимали, когда начнется действие. Сетка начала подниматься во время антракта, и публика была дезориентирована. Весь танец продолжительностью сорок минут был серией ложных начинаний. Ничто ни к чему не приводило. Как только что-то начиналось, тут же появлялось нечто другое» [7, р. 150].

Берио остался недоволен «Энтерпрайзом», точнее, результатом воплощения своей сложной алеаторической концепции. Два основополагающих элемента композиции были не идентичными: музыкально-исполнительская и поэтико-

концептуальная интенция совмещались с семантической открытостью и физическим присутствием. В итоге ни партитура «Энтерпрайза» Берио, ни текст Сангвинети не были опубликованы. Также не были опубликованы документы о спектакле, хранящиеся в Базельских архивах фонда Пауля Захера (описаны в статье А. И. Бенедиктис).

Хореографическое действие развивалось внутри сетки в сценах, состоящих из Пролога, трех Эпизодов и Финала. В статье далее приводится план спектакля, составленный Сангвинети на основании документов из Базельского архива: «Пролог: Текст, который произносился артистами в сетке, представлял собой коллаж из текстовых и музыкальных цитат: Первый эпизод – “Посвящение Артюру Рембо” – декламация; повторяющийся процесс, доведенный до кульминации. Второй эпизод – мимическая сцена и финал на пианиссимо. Третий эпизод – “экспозиция” посредством накопления текстовых отрывков. Финал – “Посвящение Эдгару По”» [5, p.102].

Зарождение «Экспозиции» связано напрямую с историей следующего театрального произведения Берио – «Пассаж» («Passaggio»), которое, хотя и было завершено первым, но было показано в Милане 6 мая 1963 года, примерно через месяц после премьеры «Экспозиции».

Хотя первый опыт совместной работы Берио и Сангвинети оказался не вполне удачным, композитор и поэт продолжили сотрудничество в рамках еще одного произведения для музыкального театра – «Лабиринта» («Laborintus»). Случай свел Берио и Сангвинети, когда они получили заказ на создание произведения, посвященного «Божественной комедии» Данте. Проект позволил двум из трех соавторов «Экспозиции» прийти к успеху в новой форме «Лабиринта II» («Laborintus II»). Именно этим объясняется происхождение загадочного числового индекса «II» в названии произведения, на котором, в отличие от Сангвинети, Берио настаивал. По словам Сангвинети, немалое число музыковедов пыталось понять, какой «Лабиринт I» предшествовал «Лабиринту II». Но композитор хотел только, чтобы название указывало на очередность знакомства идеального слушателя с его произведением: сначала тот должен был прочитать книгу стихов Сангвинети и лишь после этого знакомиться с его музыкой [5, p. 189].

Вторым опытом работы создания хореографической композиции, на этот раз в жанре современного балета, явилось сотрудничество Берио с всемирно известным хореографом Морисом Бежаром. Их «детищем» стал балет «Триумф Петрарки», музыка к которому была написана в 1974 году. Изначально балет задумывался для постановки под открытым небом в саду Боболи во Флоренции. Произведение создавалось для бежаровской труппы «Балет XX века» в связи с 600-летием со дня смерти Франческо Петрарки (1304–1374). Бежар был вдохновлен его поэмой «Триумфы». Первоначальное название балета «Триумфы Петрарки» при последующей постановке в Ла Скала в 1977 году переоплотилось в строку из первого «Триумфа» Петрарки «Воспоминание о сладостных днях» («Per la dolce memoria di quel giorno») – своеобразную аллегория человеческой

жизни. «Триумфы» Ф. Петрарки были созданы поэтом на итальянском языке в поэтической форме терцина – стихотворения, написанного терцетам с особой рифмовкой и завершающим отдельно стоящим стихом. В этой метафорической форме были отражены контуры автобиографии поэта в виде череды символических циклов, заканчивающихся победами. «Триумф Любви», «Триумф Целомудрия», «Триумф Смерти», «Триумф Славы», «Триумф Времени», «Триумф Вечности» образуют шестичастную структуру балета, каждый эпизод которого – не что иное, как триумфальное шествие.

Партитура Берио, также разделенная на шесть частей поэмы, написана для различных составов (оркестр, фортепиано соло, электронная музыка и т. д.). Во время исполнения применялась аудиозапись (особенно актуальная на премьере в садах Боболи во Флоренции, где звук транслировался через множество громкоговорителей со всех сторон). В своем описании балета Берио акцентировал внимание на собственном структурном первенстве. Найденная форма проходила через последовательные и символически поэтапные трансформации, разворачивающиеся, в одном случае, как череда различных ситуаций и эпизодов, а в другом – как полифония разнообразных видений. «Изначальный и сложный смысл «Триумфов», таким образом, трансформируется в нечто иное: то расширяется, то упрощается, то замыкается. В некоторых моментах дискурс приобретает эпический характер. Берио в своей аннотации к балету подчеркивает различную природу шести частей, несмотря на то что между ними постоянно циркулируют фрагменты и трансформации основного связующего элемента – *cantus firmus* из изоритмического мотета Гийома де Машо (современника Петрарки)» [8]. Берио также указывает на наличие некой внешней нити, связывающей один «Триумф» с другим с помощью серии из пяти интермедий. «“Триумфу любви” предшествует краткий церемониал флейты, разворачивается последовательными волнами, подобно “оркестровой реке”, где доминирует ми-бемоль Нибелунгов. В первой части поэт словно играет самого себя в образе юноши в коричневом кожаном трико. Здесь он – символ юности и любви. Любовь (не только радость, но и мучения) воплощается в изящном па-де-труа с другом и возлюбленной. Воспеваются оба эти качества. Аллегорическая колесница любви, на которой юноша приближается с луком Одиссея, воплощает борьбу чувств – любви, безумия и жестокости» [8]. Во второй части («Триумф скромности») присутствуют тематические связи в гармонических характеристиках с предыдущим эпизодом. Однако в этом случае они проецируются на голоса танцовщиков, обменивающихся вокальными репликами из простого мотива из трех нот (что также ассоциируется с терцинами) и движениями (в ритмической обработке Машо). Далее музыкальный дискурс останавливается и ритуализируется в дуэте, состоящем не только из мужского голоса, но и из встречи двух различных традиционных вокальных техник и двух совершенно разных и непримиримых экспрессивных установок – ближневосточной мужской и восточной женской. В «Триумфе скромности» появляется единорог – символ чистоты и чести в дуэте с Лаурой – возлюбленной

поэта, воспетой им в его сонетах. Девы и ангелы – в белых одеяниях, их гендерные черты нивелированы. Эти существа заключают Лауру в темницу, подчеркивая таким образом, что, отрекаясь от любви, человек избавляет себя от скорби.

Третью часть, «Триумф смерти», Берио представляет как балладу – основу для танца. После короткой мужской мелодии фортепиано «аккомпанирует пустоте». Оркестр постепенно проникает внутрь, подавляет фортепиано, вокальные фрагменты и берет верх. Фортепианное соло образует симметрию и, также как баллада, завершает этот третий «Триумф». Кем бы ни был человек при жизни, смерть настигнет его, и Лаура познает это на собственном горьком опыте. Фигура Смерти облачена в доспехи дальневосточного самурая, а рядом с ней – Судьба в черном одеянии. Ее одежды развеваются, символизируя таинственную тьму ночи. Красная колесница – с золочеными копьями, которые развеваются, словно павлиньи перья. Поэт отождествляет себя со Славой. В жестоком поединке аллегорическая Слава побеждает Смерть. После этого Франческо получает лавровый венок.

В четвертой части («Триумф славы») после короткого речевого фрагмента звуковое пространство усиленного струнного оркестра раскрывает осовремененный смысл фрагментов текста Петрарки. В одном случае они трактуются как граффити, или как газетные заголовки, «как отголоски выразительных декламаций, неловких, внимательных, рассеянных чтений и, в целом, как остатки большого словесного пиршества» [8].

Пятая часть («Триумф времени») представляет собой момент ожидания – «концентрическое движение простых элементов (квинты и октавы – привилегированные интервалы), порученных фортепиано, органу и вибратону» [8]. Время меркнет и скрывает поэта на своей колеснице под сине-зеленым брезентом. Мирское отброшено, и наступает забвение – удел всех без исключения (и Петрарки тоже).

После возвращения материала солирующей флейты (VI. «Триумф вечности») сопоставляются и накладываются друг на друга разнообразные и исторически далекие музыкальные характеристики. Единственной константой остается вечность. Невинность олицетворяют танцовщики в белом. Берио подчеркивает, что в музыке балета звук играет очень важную роль с позиции инструментального дублирования и использования органистом оркестровых регистров в заключительной части. Хореограф определил доминирующие цвета для отдельных эпизодов. Смерть одета в черное и серебряное, а белый цвет олицетворял невинность и целомудрие. Слава предстает в красном, а вечность – в бледных тонах.

Два различных по стилистике и принципам композиции произведения, в рамках работы над которыми Берио сотрудничал с хореографами, составляют основополагающие траектории соприкосновения новой музыки и хореографии. И этим они не исчерпываются, так как идеи композитора, связанные напрямую с жестом, пластикой и перформативностью, служат вдохновением для возможного

пластического и хореографического воплощения. Поэтический и драматический мир итальянского композитора и его музыка вдохновили хореографа Миху ван Хукке на создание пластических сцен, в которых переплетаются танец, повседневный мир, сны и реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Restagno E.* Ritratto dell'artista da giovane // *Luciano Berio: legado e atualidade* [Электронный ресурс]. URL: <http://books.scielo.org> (дата обращения: 10.02.2025).
2. *Berio L.* Remembering the Future. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 2006. 141 p.
3. *Halprin A.* Digital Archive, dove si trovano anche foto della performance [Электронный ресурс]. URL: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/five-legged-stool> (дата обращения: 10.02.2025).
4. *Кусеева Е. В.* Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века // Южно-российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 62–68.
5. *Benedictis A. I.* DE From “Espozione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of “a desire for theatre” // *Le théâtre musical de Luciano Berio* Tome 1. Paris: L'Harmattan Ed., 2016. P. 177–246.
6. *Kostelanetz R.* The Theater of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances. New York: The Dial Press, 1968. 146 p.
7. *Rainer Y.* Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin // *Tulane Drama Review*. 10.02.1965. P. 142–167.
8. *Berio L.* Per la dolce memoria di quel giorno Balletto (1974) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/per-la-dolce-memoria-di-quel-giorno-nota-dell'autore/> (дата обращения: 10.02.2025).

REFERENCES

1. *Restagno E.* Ritratto dell'artista da giovane // *Luciano Berio: legado e atualidade* [Электронный ресурс]. URL: <http://books.scielo.org> (дата обращения: 10.02.2025).
2. *Berio L.* Remembering the Future. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 2006. 141 p.
3. *Halprin A.* Digital Archive, dove si trovano anche foto della performance [Электронный ресурс]. URL: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/five-legged-stool> (data obrashcheniya: 10.02.2025).

4. Kiseeva E. V. Stanovlenie hudozhestvennyh principov minimalizma v tvorchestve kompozitorov i horeografov vtoroj poloviny XX veka // Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2016. № 2. S. 62–68.
5. Benedictis A. I. DE From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of “a desire for theatre” // *Le théâtre musical de Luciano Berio* Tome 1. Paris: L'Harmattan Ed., 2016. P. 177–246.
6. Kostelanetz R. The Theater of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances. New York: The Dial Press, 1968. 146 p.
7. Rainer Y. Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin // *Tulane Drama Review*. 10.02.1965. P. 142–167.
8. Berio L. Per la dolce memoria di quel giorno Balletto (1974) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/per-la-dolce-memoria-di-quel-giorno-nota-dellautore/> (data obrashcheniya: 10.02.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры;
proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. – Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair;
proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

УДК 17.01; 793.3; 221.3;

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА ТАНЦА С ПОЗИЦИЙ КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Лю Сюэ^{1,2}

¹ Институт музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, пер. Каховского, д. 2, Санкт-Петербург, 199155, Россия.

² Хэнаньский профессиональный институт искусств, Чжэн-кай роуд 277, Чжэнчжоу, 451464, Китай.

В статье поднимается проблема глубинных духовных оснований танцевального искусства. С этой целью в рамках трех ключевых китайских философских школ (конфуцианства, даосизма и буддизма) рассматриваются идеи о сущности танца вообще и китайского классического танца в частности, а именно: о единстве природы танца и природы мысли, об искренности как «раскрытии вовне», о существовании «в центре» («посередине») как воплощении открытости и искренности, о глубине и насыщенности неподдельного мировосприятия, о выражении радости от ощущения жизненной полноты. Применяя эти положения к китайскому традиционному танцу, мы отмечаем их фундаментальную значимость для интерпретации танца как общемирового явления.

Ключевые слова: танец, китайский традиционный танец, китайская классическая философия, конфуцианство, буддизм, даосизм.

CORRESPONDENCE TO THE PHENOMENON OF DANCE IN BASIC CONCEPTS OF CHINESE CLASSICAL PHILOSOPHICAL THOUGHT

Liu Xue^{1,2}

¹ Institute of Music, Theater and Choreography of A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, 2 B, Kakhovsky St., St. Petersburg, 199155, Russia.

² Henan Professional Institute of Arts, 277, Zheng Kai Road, Zhengzhou, 451464, China.

The article highlights the need to draw attention to the internal, philosophical, and spiritual aspects of the dance phenomenon. To this end, the three main Chinese philosophical teachings (Confucianism, Taoism, and Buddhism) have been examined for their meanings that correspond to the nature of dance as such and Chinese traditional dance, including the identity of the nature of dance and the nature of thought, sincerity as "opening up to the outside," being "in the middle" as the

realization of openness and sincerity, the intensity and fullness of a sincerely open worldview, and the expression of joy in feeling full. By presenting these positions as the basis for understanding Chinese traditional dance, we emphasize their significance as the foundation for understanding dance in general.

Keywords: dance, Chinese traditional dance, Chinese classical philosophy, Confucianism, Buddhism, Taoism.

В сегодняшнем глобальном и космополитическом обществе как отдельным, так и коллективным личностям становится все сложнее поддерживать традиции своей национальной культуры и внедрять их в повседневную жизнь. Сказанное касается искусства – наследования его истоков, сохранения и передачи. Говоря о хореографии, специалисты подмечают ситуацию, когда в процессе преподавания, усвоения и исполнения доминирует техническая составляющая, в то время как глубинные смыслы, дух и философия танца воспринимаются как нечто абстрактное. То же самое можно сказать и о китайском традиционном танце: в настоящее время наблюдается теоретическая и педагогическая проблема актуализации тех основополагающих смыслов, которые составляют его уникальность и обеспечили сохранность на протяжении столетий [1; 20–23].

Соответствует ограниченное число теоретических трудов на эту тему; последнее столетие стало свидетелем работы группы выдающихся советских и российских синологов, специалистов в области китайской философии и литературы, таких как В. М. Алексеев [2], А. И. Кобзев [3], С. Р. Кучера [4], А. Е. Лукьянов [5], Л. С. Переломов [6] и других, анализировавших богатство китайской классической философской мысли (космология, социум, мораль, политика, экономика, культура, образование). Однако, углубляясь в частные концепты, они, как правило, сосредотачивались на космологии (А. Е. Лукьянов) и социально-моральных аспектах, освещаемых конфуцианством (А. С. Мартынов, Л. С. Переломов, А. Е. Кобзев). Таким образом, существует необходимость более тщательного изучения «хореографических» и иных, обусловивших базовые хореографические смыслы, учений древних философов, которые на протяжении веков находили отражение в традиционном китайском танце и, благодаря своей универсальности, соответствуют феномену танца как таковому. Здесь мы имеем дело с универсальностью (всеобщностью и взаимопроницаемостью) явлений мировой культуры в целом.

В дополнение к изучению первоисточников китайской классической философии [7–10], мы также опирались на фундаментальные исследования в области танца и танцевальной культуры. В русскоязычном пространстве это труд А. Л. Волынского «Книга ликований: Азбука классического танца» (первое издание – 1925 г.), в котором поднимается вопрос об «аполлоническом», то есть «думающем» и «говорящем» феномене танца [11]. Также стоит отметить диссертацию Н. В. Атитановой ([12]), монографию А. М. Мессер [13],

дополняющие их работы А. Б. Вац [14–15]. Все упомянутые исследования объединяет представление о танце как визуальном воплощении Смысла.

Конфуцианство, даосизм и буддизм как основные столпы китайской философской традиции взаимосвязаны и нередко сливаются в единое целое. Хотя было бы заманчиво провести сравнительный анализ их основополагающих идей в контексте формирования кодовых принципов танца, особенно китайского, такой подход представляется не вполне уместным. История свидетельствует о доминирующем влиянии конфуцианства на социум и культуру Китая, начиная с его распространения в IV–III веках до нашей эры, благодаря усилиям приверженцев и учеников Конфуция. В то же время даосизм и буддизм оказали большее влияние на сферы культуры, такие как философия, литература, музыка, изобразительное искусство, психология. Поэтому в первую очередь мы остановимся на конфуцианской составляющей китайской классической философской мысли. Анализ даосского и буддистского влияния, на наш взгляд, будет наиболее продуктивным при одновременном рассмотрении их уникальных характеристик, производных от соприкосновения друг с другом, а также с конфуцианством. В итоге мы тоже получим сравнительный кросс-анализ, учитывающий иерархию значимости этих трех философских систем в культуре Китая.

При изучении древнекитайской философии, повлиявшей на формирование основ традиционного китайского танца на протяжении всей его истории (включая возрождение системы Шэнь Юнь¹ в XX веке), мы считаем важным акцентировать внимание не столько на высказываниях древних мудрецов о танце, музыке и ритуале, сколько на фундаментальных философских концепциях, значимых для понимания хореографической культуры в целом.

Конфуцианский блок воззрений

Конфуцианское восприятие танца у (舞) нашло отражение в трактате «Юэ цзы»². В нем говорится: «Если недостаточно произнесения множества слов, то вздыхают и восклицают, [а если] вздохов и восклицаний недостаточно, то неосознанно руки и ноги [начинают] танцевать» (цит. по: [14, с. 462]). Подчеркивается, что танец является способом выражения глубоких и сильных чувств. Уточняя эмоциональную составляющую, последователь Конфуция, философ Мэн Кэ, раскрывает эту тему в трактате «Мэн-цзы»³: «Истинная плодотворность гуманности – *жэнь* – заключается в служении родителям; истинная плодотворность долга заключается в повиновении старшим из

¹ «Шэнь Юнь» (кит. – 身韵, буквально переводится как «телесная рифма») представляет собой хореографическую концепцию, выстроенную на философских принципах. Она была разработана преподавателями Пекинской академии танца Ли Чжэньи (род. в 1929) и Тан Маньчэном (1932–2004) в 1980-е годы. Главной задачей было сбережение и упорядочивание наследия китайского народного танца. Сегодня «Шэнь Юнь» признан классическим танцем Китая.

² «Записи о музыке» – глава 19 канонической книги «Записи о ритуалах» («Ли цзи»).

³ Мэн Кэ. 372?–289? гг. до н. э.; «Мэн-цзы» – «[Сочинение] учителя Мэна»).

сородичей... Истинная плодородность музыки – *юэ* – заключается во внесении в эти два начала ритма и гармоничного узора – *вэнь*; истинная плодородность радости – *лэ* – заключается в радости [от восприятия] этих двух начал. Так вот рождается радость! Рождается, и ее не остановить... и уже не осознавая почему, притоптываешь ногами и делаешь танцевальные движения» [14, с. 462].

Там же говорится, что музыка является неотъемлемой частью гармоничного микросоциума (такого как семья, род), выступающего основой для макросоциума – страны или государства. В иерархию «старший – младший», которая может восприниматься как авторитарная, музыка привносит культурные (*вэнь*) и эстетические смыслы. Служение, почитание, уважение, благоговение создают гармонию как внутри семьи, так и в обществе в целом. Гармония и музыка, в свою очередь, приносят радость, которая выплескивается в форме танца.

В каноническом тексте «Лунь Юй» (論語), представляющем собой записи бесед Учителя с учениками, можно найти высказывания о музыке *юэ*. Конфуций упоминает музыку в числе трех основ гармоничного существования государства: «Когда в Поднебесной царит дао, то ритуал, музыка, [приказы] на карательные походы исходят от сына неба. Когда в Поднебесной нет дао, музыки, ритуала, [приказы] на карательные походы исходят от чжухоу [правителей уделов, высших сановников. – Лю Сюэ]. Когда [они] исходят от чжухоу, редкий случай, чтобы власть не была утрачена в течение [жизни] десяти поколений. ...Когда в Поднебесной царит дао, то правление [уже] не находится в руках сановников. Когда в Поднебесной царит дао, то простолюдины не ропщут» («Лунь юй», XVI, 2 [9]). Понятие гармонии *хэ* иногда переводится на русский язык как «мягкость» (В. М. Алексеев, Л. С. Переломов). В «Лунь юй» она упоминается в связи с определением достойного поведения: «В практике чинного поведения ценною является мягкость. Ею был прекрасен путь правды древних царей» («Лунь юй», I, 13 [9]). «Надо знать, – подчеркивает Л. Переломов, – что основная сущность чинного поведения вытекает, как из принципа, из естественного отражения вещей. Поэтому, когда оно введено в жизнь, то сейчас же требует свободной непринужденности, отрешения от всякого усилия и давления» [6, с. 182]. Это объясняет одно из ключевых понятий китайской философии – *цзы жань* (子冉), использующееся в значении «естественное проявление вещей», или «спонтанная самобытность природного начала».

С *цзы жань* связана идея середины, или *чжун* (中), воспринимаемой как исток, первооснова⁴. Принцип середины имеет два аспекта: этический и бытийный (онтологический). Первый относится к «мере» и «золотой середине», второй акцентирует единство сущего и положение человека в качестве связующего звена. Важно отметить, что речь идет не о нахождении в геометрическом центре,

⁴ См.: трактат «Чжун Юн» (中庸, «Удержание Изначального»), написанный учениками Конфуция [7–8].

а именно о пребывании посередине (среди, в среде) окружающего мира. Человек рассматривается как органичная часть целого. Такое (рас)положение человека находит отражение как в традиционной китайской живописи, так и в классической поэзии. «Срединность», предполагающая слитность человека с окружающей средой, подразумевает его способность к глубокому сочувствию и интенсивным переживаниям по отношению к миру.

Когда среда воспринимается не как фон⁵, а как неотъемлемая часть, расширение самого человека, тогда возникает естественное стремление одушевлять, наделять окружающий мир и предметы свойствами живого. Конфуцианская школа *сюань сюэ* (玄學), возникшая в III веке н.э. и вдохновленная идеями Учителя о золотой середине, создала концепцию «вещей-существ», в которой одушевленные, будто бы говорящие, вещи имеют историю и обладают памятью. Нахождение посреди таких вещей рождает в человеке чувство предельной внутренней наполненности. В этой связи стоит упомянуть концепцию «десяти тысяч наличного», *вань ю* (萬宇), предложенную школой *сюань сюэ*, в которой акцент на «множестве» фокусирует внимание на глубине и целостности присутствия человека посреди многообразного сущего.

В китайском классическом танце отражено гармоничное взаимодействие человека и окружающей среды. По причине вещественной значимости китайский танец представляет собой явление удивительной насыщенности и выразительности, проявляющейся в богатстве цветов и оттенков. Это действие, в котором используются концептуально важные элементы реквизита, принципиально отличающиеся от «предметов», применяемых, например, в художественной гимнастике. Веера, длинные «водные» рукава, зонтики, ленты, мечи – это не просто предметы, а «вещи-существа», как их описывали древние мыслители.

В рамках обзора конфуцианских идей, связанных с природой танца, стоит обратить особое внимание на понятие искренности *чэн* (真诚), являющееся составляющей вышеупомянутых концепций. Искренность – это фундаментальное свойство танца в целом и китайского танца, в частности, как способа выражения интенсивности и полноты жизни, нескрываемой и безудержной радости. В «Чжун юн» говорится: «Становление искренним – это путь человека. Искренний – тот, кто без усилия пребывает в Изначальном, без стремления воплощает Порядок, молчаливо позволяет всему совершаться – таков наделенный мудростью» (цит. по: [7, с. 134–135]). Искренность сближает мудрость и танец, ведь оба являются источниками гармонии и полноты бытия.

Ясно, что идейно-ценностное содержание традиционного китайского танца, корнящееся в конфуцианской философии, выходит за рамки категорий, непосредственно связанных с танцевальным искусством, таких как «музыка» и «гармония». Последние имеют отношение к базовой части конфуцианства в

⁵ Английское *background* особенно подчеркивает несоотнесенность человека и окружающего мира.

целом, являются его основой основ, формирующей как этические нормы, так и учение о середине, понимаемой как «мера» и «бытие-посреди».

Наследие древних даосов

В отличие от конфуцианских, даосские «каноны» мыслителей Лао-Цзы, Чжуан-Цзы, Гуань Юй-цзы и Ле-Цзы не содержат прямых рассуждений о музыке и танце. Однако все, что может иметь отношение к музыке и танцу, так или иначе присутствует в ключевых даосских философиях. Мы видим свою задачу в интерпретации китайского танца в качестве средства символического выражения этих концепций. Танец, по сути, является тем самым «безмолвным знанием», о котором упоминает Лао-Цзы в «Дао дэ цзин» (道德經, V век до н. э.). Рассмотрим далее, как даосские принципы проявляются в движениях и формах танца, отражая глубокое понимание мира, которое трудно выразить словами.

«Мудрый, – учил Лао-Цзы, – ...руководствуется “знанием без слов”» («Дао дэ цзин», 2 [10]). «То, что знаешь, не передать словами, надеющийся на слова не может знать» (там же, 56 [10]). Философ-даос Чжуан-цзы (莊子, IV–III вв. до н.э.) в качестве идеала мышления и знания использует понятие «бессловесный разговор» [16]. «Знание без слов» и «бессловесный разговор» – это понятия-ориентиры осмысления феномена танца.

Иррациональное, интуитивное «знание без слов», знание «напрямую, без посредников», а также концепция «не-деяния, не-вмешательства» – главные приоритеты в философии Лао-цзы. Не стоит, однако, трактовать даосизм как призыв к отрешенной пассивности, ибо в даосской системе координат «отрешение» подразумевает освобождение от заостренных, шаблонных представлений о реальности. Само *дао* (道) – это путь развития и самосовершенствования. Ключевые черты приверженца дао – целеустремленность и решимость, а также созвучная конфуцианскому учению искренность (*чэн*): «Будь пустым и открытым, подобно долине в горах» («Дао дэ цзин», 15 [10]). Для обозначения искренности как свойства человека Лао-Цзы прибегает к понятиям «раскрытость», «раскрытие вовне»: «Будь раскрытым во вне, подобно замерзшему озеру, которое начало освобождаться от льда»; «раскрывшись вовне и оставив свои дела, до конца своих дней ты не встретишь преград» (там же, 52 [10]). Представляется, что искренность как «раскрытие вовне» непосредственно связана с феноменом танца, его экстравертной природой.

В трактате «Дао дэ цзин» принцип искренности соотнесен с состоянием радости вследствие соблюдения этого принципа: «Для того, кто имеет связь с Дао, Дао – это то, что дает ему радость» (там же, 23 [10]). Разница в том, что радость в конфуцианстве проявляется как активное переживание, связанное с движением, тогда как в даосизме радость находит свое выражение в тишине (безмолвии) и покое: «Пребывая в неподвижности созерцания, я странствую в запредельном, и чувство радости переполняет меня» (там же, 35 [10]).

Иными словами, в даосском понимании радость – это не просто эмоциональный всплеск, произвольное проявление восторга, когда, «не осознавая почему, притоптываешь ногами и делаешь танцевальные движения» [14, с. 462]). Радость даоса происходит от осознания и переживания полноты бытия: «Жизнь, наполненная до краев, – это и есть счастье» («Дао дэ цзин», 55 [10]).

Для постижения сути даосской «полноты», прежде нужно осознать природу «пустоты *кон сю*» (空虚): «Когда формуют глину, изготавливая из нее сосуд, то делают так, чтобы в середине было пусто, и благодаря этому и можно пользоваться сосудом. Когда строят жилье, проделывают окна и двери, оставляя середину пустой, и благодаря этому и можно пользоваться жилищем» (там же, 11 [10]). Иными словами, пустота «впускает» мысли в голову.

Конфуцианская концепция бытийной Середины, обозначающая пребывание в центре существования, подразумевает, что пустота заполняется именно этим состоянием. В трактате «Дао дэ цзин» схожая идея выражена через понятие видения как не простого взгляда, а как состояния покоя и единения с миром вокруг. В этом «окружающем», подобно взглядам Конфуция, наивысшую ценность представляют «простота и спонтанность», «естественный порядок вещей» и отсутствие всякой напыщенности. Пустоту наполняет состояние пребывания в середине. В этом суть конфуцианской концепции бытийной середины (бытия посреди сущего): «Видеть – означает не просто смотреть. Это значит пребывать в покое, слившись с окружающим» (там же, 14 [10]). В «окружающем», как у Конфуция, признаются бесценными «простота и естественность», «естественный ход вещей», «непринужденность».

Древняя китайская философия стремится к предельной ясности и структурированию ключевых положений. Как, например, Конфуций с особой точностью выделяет три фундаментальных элемента благополучия в государстве: «дао, ритуал, музыка», так и Лао-Цзы предлагает в качестве жизненного ориентира «три драгоценности»: «Первая называется “глубокое чувство любви”. Вторая называется “умеренность”. Третья называется “отсутствие стремления быть самым главным”» (там же, 67 [10]). Из-за немногословности даосского наставника (в отличие от Конфуция, Лао-Цзы никак не поясняет, что есть его основополагающие «три драгоценности»), целесообразно обратиться к соответствующим комментариям переводчика: «“Глубокое чувство любви” *цы...* означает: любить, заботливо относиться... угощать, любовь к младшему, материнская любовь. Это чувство любви и радости, которое невозможно ничем омрачить, “любовь несмотря ни на что”» [10, с. 56]. Особое чувство любви – это «материнская любовь». Именно она дает беспредельную и бескорыстную радость, становящуюся, в свою очередь, источником гармонии.

Еще отметим, что даосское мировоззрение, аналогично конфуцианскому, содержит связанную с гармонией концепцию мягкости. Лао-Цзы для демонстрации силы «мягкости» прибегает к метафоре воды: «Во всем мире нет

ничего более мягкого и податливого, чем вода, но она точит твердое и крепкое. Никто не может ее одолеть, хотя любой может ее потеснить... <...> Высшее благо подобно воде. Вода благоволит всему сущему, но ни с кем не соперничая. Обитает в местах, полагаемых многими низменными. Оттого приближена к Дао...» (там же, 78 [10]).

В концепции дао особая роль принадлежит категории начала: «Все бесчисленные существа, рожденные в мире... возвращаются назад, к своему началу. Возвращение к началу именуется обретением покоя и безмолвия. Это я и называю исполнить свою судьбу...» (там же, 16 [10]). Прославленный даосский символ – круг, олицетворяющий прогресс и возрождение, кардинально отличается от обыденного колеса и бессмысленной цикличности. Он отражает нескончаемый жизненный поток в согласии противоположностей *инь* и *ян* (陰陽), устремления и покоя.

Стоит отметить, что с диалектическими умопостроениями из «Дао дэ цзин» иногда сравнивают ницшеанскую идею «вечного возвращения» (*ewige Wiederkunft des Gleichen*) и ее упрощенную ассоциацию с «колесом». В качестве иллюстрации сошлемся на цитату из произведения «Так говорил Заратустра»: «О Заратустра, для тех, кто думает, как мы, все вещи танцуют сами: все приходит, подает друг другу руку, смеется и убегает – и опять возвращается. Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия. Все погибает, все вновь устрояется; вечно строится тот же дом бытия. Все разлучается, все снова друг друга приветствует; вечно остается верным себе кольцо бытия. В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого “здесь” катится “там”...» (цит. по: [17, с. 137]). Как и мысль Лао-цзы о дао, мысль Ницше о «вечном возвращении» – это мысль о «вечном утверждении и созидании» [там же].

Применяя для обозначения естественной природы творчества танцевальную аллегорию («Вещи пляшут сами...»), Ницше непреднамеренно подчеркивает коренную основу танца как явления: в живой пластике танца находит свое выражение органично формирующаяся сущность дао. И в танце же заключена сердцевина дао как невыразимой глубины смыслов: «О Дао нельзя говорить. Но то, без чего речь невозможна, и есть Дао. Дао нельзя мыслить. Но то, без чего мышление невозможно, и есть Дао» (цит. по: [18, с. 113]), следовательно, можно сообщить о «несказанности» дао на языке тела и «вещей-существ» (костюмов, аксессуаров, реквизита) и, разумеется, музыки.

В «Дао дэ цзин» нет буквальной трактовки *инь* и *ян*, как пары взаимосвязанных противоположностей, однако один из фрагментов второй части трактата позволяет комментаторам предполагать, что речь идет, в частности, и об этих понятиях: «Дао порождает одно, одно порождает два, два порождают три, три порождают всю тьму вещей» («Дао дэ цзин», 42 [10]). А. Кувшинов, один из переводчиков древнего памятника, следующим образом

поясняет вышеприведенную цитату: «“Одно” – это Единое, “два” – два противоположных начала инь и янь, “три” – Небо, земля и человек» [10, с. 70].

Безудержно активные в притяжении и отталкивании *инь* и *ян* создают и одухотворяют мир. Этот космогонический аспект является одним из ключевых мотивов в китайском танцевальном искусстве, представляющем собой своеобразную интерпретацию процесса возникновения мироздания и человека. Вопреки историческим разногласиям между конфуцианством и даосизмом, очевидно наличие значительного сходства в их философских системах. В частности, это касается достижения человеком состояния гармонии с внутренним «я» и окружающей средой. Конфуцианство акцентирует внимание преимущественно на внешней, экстравертной стороне переживания гармонии и радости, тогда как даосизм сосредотачивается на интровертном, внутреннем аспекте этих состояний.

Буддистская составляющая «хореографического текста» классической философии Китая

Концепция комплекса «трех учений» *сан цзяо* (三教) – конфуцианства, буддизма и даосизма – предполагает их взаимодополнение, в котором каждая доктрина обогащает две другие. Исследуя в рамках нашей темы конфуцианский и даосский аспекты доктринального взаимодействия, мы обнаружили общее стремление к балансу между космосом и обществом.

Чем же дополняет эту картину буддизм в целом и, особенно, чань-буддизм⁶?

В первую очередь важна буддийская идея осознания настоящего, пребывания в моменте «здесь и сейчас». Приписываемые Будде Шакьямуни слова гласят: «Твое место – здесь, время – сейчас», точнее: «Люди должны жить в моменте <здесь и сейчас>, а жизнь – отражаться в нем» (цит. по: [19, с. 101]). В этом контексте, подобно даосской практике недеяния, буддийский идеал, подразумевающий сосредоточенность и отказ от мирской суеты, не предполагает отрицания активности. Кроме указания на важность проживания момента «здесь и сейчас», акцент делается на «трех порядках самосовершенствования», практикуемых последователями чань-буддизма: 1) выполнении положенных обязанностей; 2) сохранении спокойствия; 3) сохранении независимости человеком [19, с. 103–108]. Все три принципиальные, фундаментальные позиции буддизма созвучны: 1) конфуцианской концепции долга и служения; 2) даосскому недеянию, способствующему концентрации, необходимой для духовного совершенствования; 3) общей для конфуцианства и даосизма философии «пути-дао», сопоставимой в европейской философии с концепцией пребывания в процессе становления (нем. – *Im Werden*).

⁶ Чань-буддизм, чань (禪) – «сосредоточение», «созерцание», «отстраненность», «избавление» (санскр. ध्यान, dhyāna) – школа китайского буддизма, которая складывалась на протяжении V–VI вв. и вобрала в себя черты собственно буддизма и традиционных учений Китая.

Итак, ключевое для чань-буддизма понятие «сосредоточение» обладает исключительной адаптивностью, а сам чань-буддизм является практикой, склонной к изменениям (этим объясняется его широкое распространение в Китае, несмотря на специфическую терминологию, унаследованную из санскрита). Именно открытость и гибкость *чань* способствовали формированию уникального китайского образа Смеющегося Будды («Будай», или *Bùdài* (布袋)⁷, ставшего не менее популярным символом духовного авторитета, чем классическое (серьезное и отрешенное) изображение Будды Шакьямуни. Эксперты в области буддийской культуры единодушны во мнении, что образ Смеющегося Будды отражает оптимистичный и жизнелюбивый характер китайского народа, сформированный под влиянием конфуцианских и даосских учений и практик.

Образ Смеющегося Будды появился приблизительно в X в. н. э. Этот лысый, тучный, улыбающийся персонаж с мешком («Будай» буквально переводится как «матерчатый мешок»), полным монет, игрушек и лакомств, стал ярким воплощением радости, доброты и неиссякаемого оптимизма, отражая мировосприятие, основанное на простоте и чистоте наслаждения жизнью. По преданию, прототипом Смеющегося Будды был китайский монах по имени Цицы, отличавшийся жизнерадостностью, мудростью и щедростью. Теперь его вечно добрая улыбка словно напоминает, что, несмотря на испытания, жизнь бесценна и благосклонна к каждому человеку. В дальнейшем Смеющийся Будда занял важное место в китайском пантеоне буддийских святых и стал известен как Будда Майтрейя (в переводе с санскрита – «Тот, кто есть любовь»), или Грядущий Будда, чье пришествие на землю сулит каждому удачу и благополучие, мир и процветание.

Китайский танец, по природе своей несовместимый со статичным «сосредоточением», тем не менее органично соотносится с концентрацией позитивности, воплощенной Смеющимся Буддой, символизируемым им восторгом приятия момента «здесь и сейчас». Экстравертность радости и ликования в китайском танце сочетается с экстравертностью иного рода – с медитативным вниманием к окружающему: танцующий как бы прислушивается к тому, что находится вокруг него. Такое «срединное» («посреди всего») позиционирование отвечает и конфуцианскому идеалу «чжун-юн» («бытие посреди»), и даосской «раскрытости во вне», и буддийскому учению о присутствии совершенной и совершенствующей природы Будды во всей живой органике.

Осознанная слитность с окружением, характерная для чань-буддистского позиционирования себя (как в жизни, так и в танце и наоборот), в целом следует чаньской концепции «единого». «Когда поднимается одна пылинка, в

⁷ В Японии это – Пудай (Podae,布袋) – классический персонаж искусства нэцке.

ней содержится вся земля. Когда распускается один цветок, раскрывается целый мир» [20], – так поэтически возвышенно чань-буддисты говорят о взаимозависимости и взаимосвязи всего и вся во Вселенной.

Концепция «единого» тесно связана с буддийской позицией сострадания, исходящей из установки: «Если я – часть Вселенной, то все, что имеет место во Вселенной, – часть меня самого, включая человеческое страдание». Концепция сострадания – еще одно подтверждение того, что буддизм (чань-буддизм) чужд тотальной «отстраненности» (еще одно значение *чань*), так как перекликается с исконно китайским (конфуцианским) «порядком человечности». Культовое значение категории сострадания нашло символическое выражение в образе «тысячи рук <готовых помочь>», ставшем визитной карточкой буддистского китайского танца *чань*.

Чань-буддизм, привнесший в китайскую традиционную философию и культуру жизнеутверждающую установку жить «здесь и сейчас», проявил себя как органичная часть культуры, приоритетом которой на разных уровнях, в различных контекстах считается достижение и осознанное ощущение полноты бытия.

Выводы

Для понимания китайского традиционного танца необходимы знания его философских оснований.

Влияние традиционных китайских философских систем на формирование идейно-ценностной основы китайского танца проявилось в «реализации» рационального начала в эмоциональном, что привело к драматизму смысла китайского танца (в отличие от драматизации сюжета в европейском).

Содержащиеся в «Трех учениях» философы-соответствия природе танца (а именно: сходство природы танца и природы мысли, искренность как «раскрытие вовне», бытие «посреди» как реализация раскрытости-искренности, интенсивность и полнота искренне раскрытого мироощущения, выражение радости ощущения полноты) подчеркивают универсальную (вневременную и экстерриториальную) природу танцевального искусства. Выдвигая их в качестве философской основы феномена китайского танца, можно предположить их универсальное значение для понимания феномена танца вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Инь Бовэнь*. Особенности и проблемы изучения классического танца в китайском вузе // Мир науки, культуры и образования. 2019. № 4 (77). С. 40–41.
2. *Алексеев В. М.* Труды по китайской литературе: в 2 кн. / Сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Восточная литература; РАН, 2002–2003. 574+511 с.
3. *Кобзев А. И.* Философия китайского неоконфуцианства. М.: Восточная литература, 2002. 605 с.
4. *Кучера С. Р.* История, культура и право древнего Китая: собрание трудов. М.: ИДВ РАН; Наталис, 2012. 416 с.
5. *Лукьянов А. Е.* ДАО «Книги перемен». М.: ИНСАН, 1993. 240 с.
6. *Переломов Л. С.* Конфуций: жизнь, учение, судьба. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 440 с.
7. Конфуцианский трактат «Чжун Юн»: переводы и исследования / сост. А. Е. Лукьянов. М.: Восточная литература, 2003. 250 с.
8. *Конфуций*. Лунь юй / пер. с кит., коммент. Л. С. Переломова. М.: ИДВ РАН; Восточная литература, 1998. 588 с.
9. *Лао-цзы*. Дао дэ цзин / пер. с древнекит. и коммент. А. Кувшинова. М.: Сергиев Посад, 1994. 133 с.
10. *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 352 с.
11. *Атитанова Н. В.* Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 2000. 19 с.
12. *Мессерер А. М.* Танец, мысль, время. М.: Искусство, 1990. 65 с.
13. *Вац А. Б.* Особенности осмысления танцевального искусства в китайской теоретической мысли // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6 (31). С. 461–464.
14. *Вац А. Б.* Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. 206 с.
15. *Чжуан-цзы*. Внутренний раздел / пер, коммент. и вступ. ст. В. В. Малявина. М.: Роща, 2017. 183 с.
16. *Жук И. В.* Вечное возвращение // Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1999. 877 с.
17. *Торчинов Е. А.* Беззаботное скитание в мире сокровенного: Хайдеггер и даосизм // *Торчинов Е. А., Корнеев М. Я.* Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. СПб.: Санкт-Петербург. Филос. об-во, 2001. С. 89–114.
18. *Лоу Юйле*. Духовные основы китайской культуры / пер. с кит. Д. С. Топоровой и др.; науч. ред. А. И. Кобзев. М.: Международная издательская компания «Маяк», 2022. 300 с.
19. Мудрость чань. Книга изречений / пер. Вл. Болсуна. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2023/04/10/1941> (дата обращения: 23.06.2025).

REFERENCES

1. *In' Boven'*. Osobennosti i problemy izucheniya klassicheskogo tanca v kitajskom vuze // Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya. 2019. № 4 (77). S. 40–41.
2. *Alekseev V. M.* Trudy po kitajskoj literature: v 2 kn. / Sost. M. V. Ban'kovskaya; otv. red. B. L. Riftin. M.: Vostochnaya literatura; RAN, 2002–2003. 574+511 s.
3. *Kobzev A. I.* Filosofiya kitajskogo neokonfucianstva. M.: Vostochnaya literatura, 2002. 605 s.
4. *Kuchera S. P.* Istoriya, kul'tura i pravo drevnego Kitaya: sobranie trudov. M.: IDV RAN; Natalis, 2012. 416 s.
5. *Luk'yanov A. E.* DAO «Knigi peremen». M.: INSAN, 1993. 240 s.
6. *Perelomov L. S.* Konfucij: zhizn', uchenie, sud'ba. M.: Nauka; Vostochnaya literatura, 1993. 440 s.
7. Konfucianskij traktat «Chzhun Yun»: perevody i issledovaniya/ sost. A. E. Luk'yanov. M.: Vostochnaya literatura, 2003. 250 s.
8. *Konfucij*. Lun' yuj / per. s kit., komment. L. S. Perelomova. M.: IDV RAN; Vostochnaya literatura, 1998. 588 s.
9. *Lao-czy*. Dao de czin / per. s drevnekit. i komment. A. Kuvshinova. M.: Sergiev Posad, 1994. 133 s.
10. *Volynskij A. L.* Kniga likovanij. Azbuka klassicheskogo tanca. SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2008. 352 s.
11. *Atitanova N. V.* Tanec kak smyslovaya universalija: ot vyrazitel'nogo dvizheniya k «dvizheniyu» smyslov: avtoref. diss. ... kand. kul'turologii. Saransk, 2000. 19 s.
12. *Messerer A. M.* Tanec, mysl', vremya. M.: Iskustvo, 1990. 65 s.
13. *Vac A. B.* Osobennosti osmysleniya tanceval'nogo iskusstva v kitajskoj teoreticheskoj mysli // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2011. № 6 (31). S. 461–464.
14. *Vac A. B.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost'. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2011. 206 s.
15. *Chzhuan-czy*. Vnutrennij razdel / per, komment. i vstup. st. V. V. Malyavina. M.: Roshcha, 2017. 183 s.
16. *Zhuk I. V.* Vechnoe vozvrashchenie // Novejsnij filosofskij slovar' / gl. nauch. red. i sost. A. A. Gricanov. Minsk: Izd-vo V. M. Skakun, 1999. 877 s.
17. *Torchinov E. A.* Bezzabotnoe skitanie v mire sokrovennogo: Hajdegger i daosizm // *Torchinov E. A., Korneev M. Ya.* Hajdegger i vostochnaya filosofiya: poiski vzaimodopolnitel'nosti kul'tur. SPb.: Sankt-Peterburg. Filos. ob-vo, 2001. S. 89–114.
18. *Lou Yujle*. Duhovnye osnovy kitajskoj kul'tury / per. s kit. D. S. Toporovoj i dr.; nauch. red. A. I. Kobzev. M.: Mezhdunarodnaya izdatel'skaya kompaniya «Mayak», 2022. 300 s.
19. *Mudrost' chan'*. Kniga izrechenij / per. Vl. Bolsuna. [Elektronnyj resurs] URL: <https://stihi.ru/2023/04/10/1941> (data obrashcheniya: 23.06.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лю Сюэ – аспирант РГПУ им. А. И. Герцена, преподаватель кафедры хореографии Хэнаньского профессионального института искусств;
1009562667@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Liu Xue – Postgraduate Student, Tutor of the Choreography Chair;
1009562667@qq.com

ПОДГОТОВКА АРТИСТА БАЛЕТА

УДК 798.8

АНАЛИЗ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Н. М. ДУДИНСКОЙ. ЧАСТЬ 1 (УРОК ДЛЯ ПЕРВОГО КУРСА)

*Васильева А. Л.*¹

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

Статья посвящена исследованию педагогического наследия выдающейся балерины Н. М. Дудинской, являющейся одной из ключевых фигур в сохранении и развитии системы классического танца А. Я. Вагановой. Впервые в научный оборот искусствоведения и методики преподавания классического танца вводится одна из записей уроков Дудинской, хранящихся в личном архиве автора. С целью выявления специфики педагогического подхода Дудинской анализируется опыт практического применения методики А. Я. Вагановой на первом курсе Ленинградского хореографического училища.

Ключевые слова: методика классического танца, методика А. Я. Вагановой, педагогическая деятельность Н. М. Дудинской, Ленинградское хореографическое училище, записи уроков Н. М. Дудинской.

THE LESSONS OF CLASSICAL DANCE: THE PEDAGOGICAL LEGACY OF N. M. DUDINSKAYA. A LESSON FOR THE FIRST YEAR

*Vasileva A. L.*¹

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

The article is dedicated to researching the teaching methodology of N.M. Dudinskaya, an outstanding ballerina and pedagogue, who was a key figure in preserving and developing the A.Y. Vaganova system. The analysis of the surviving records of Dudinskaya lessons will provide a comprehensive overview of her pedagogical legacy, which must be preserved for future generations.

Keywords: the methodology of the classical dance, Vaganova method, teaching practice of N. M. Dudinskaya, Kirov ballet, Leningrad Choreographic School, the notes of Dudinskaya's lesson.

«Верному служению высоким
традициям русского, советского балета
я стараюсь научить своих учеников,
передавая им творческую эстафету»
Н. М. Дудинская [1, с. 4].

Наталья Михайловна Дудинская – блестящая балерина и педагог, одна из любимых учениц Агриппины Яковлевны Вагановой. Ее творчество оказало значительное влияние на развитие советского балетного искусства. С одной стороны, она была первой исполнительницей многих отечественных постановок, с другой – выступала как хранительница традиций в балетах классического наследия. В своей педагогической практике Дудинская органично соединяла методику Вагановой с собственными идеями, ориентируясь на запросы современного ей балетного театра, учитывая живую практику, а также те новации, которые приносило время в танцевальную лексику.

Будущий педагог в Натальи Дудинской угадывался уже в школьные годы. От других учениц Вагановой ее отличала исключительная требовательность к себе и внимательность: «Никто точнее не мог выявить причину, мешающую этой или иной ученице исполнить движение правильно. Никто не умел так точно объяснить самую суть требований педагога, никто не умел так точно показать академическую законченность любой самой трудной позы» [2, с. 95].

Педагогическая деятельность Дудинской началась в 1951 году, когда Агриппина Яковлевна Ваганова передала ей свой класс усовершенствования артисток балета в Кировском театре. Важно подчеркнуть, что Наталья Михайловна была не просто ученицей Вагановой в стенах Хореографического училища, но и на протяжении 20 лет работы в театре находилась под ее непосредственным руководством: занималась в классе, готовила роли. Как отмечала сама Дудинская, «...в меня буквально вошла ее система, она органично выросла в меня. У меня действительно очень хорошая память, я помню все вагановские уроки, комбинации, их последовательность, темп, замечания» [3, с. 23]. Но мудрая Ваганова, напутствуя ученицу, призывала к самостоятельности, советуя не повторять полностью ее уроки, а создавать новые комбинации на основе знаний полученных в классе, на основе методики [3, с. 24]. Посетив как-то класс своей ученицы, Ваганова осталась довольна проведенным уроком.

Принцип преемственности поколений лег в основу педагогической деятельности Дудинской в Кировском театре, что стало залогом сохранения и развития исполнительских традиций. В ее классе наряду с ведущими балеринами (Т. Вечеслова, Ф. Балабина, А. Шелест, И. Зубковская и др.) занимались и начинающие артистки, такие как О. Моисеева, Н. Кургапкина, А. Осипенко, И. Колпакова. Именно молодежи Наталья Михайловна помогала

осваивать классический репертуар. Дальнейшему утверждению в профессии педагога-наставника способствовало открытие при театре в 1963 году так называемого «молодежного класса», в котором Дудинская девять лет подряд воспитывала новое поколение прекрасных балерин, в числе которых – Г. Комлева, Н. Макарова, А. Сизова, Э. Минченоч, В. Ганибалова, Н. Большакова, С. Ефремова, Е. Евтеева, Н. Солдун.

Сохранились воспоминания об уроках в классе усовершенствования. По свидетельству Г. Т. Комлевой, «класс Дудинской действительно был необычен, не походил ни на один. И не только потому, что любимая ученица Агриппины Яковлевны Вагановой особенно строго блюла мудрые заветы своего педагога... был быстрый, очень быстрый темп (кстати, не сохранившийся ни в одном из известных мне актерских классов)» [4, с. 325].

Одним из принципов ее педагогики была неразрывная связь между работой в классе и сценической практикой. «Урок Дудинской очень труден, – пишет В. Ганибалова, – большое внимание уделяется владению собственным телом, но после такого урока на сцене бывает легче. Сложные элементы отрабатываются на занятиях в классе, которые у Наталии Михайловны не ограничиваются разогревом мышц, а являются последовательной тренировкой тела и усовершенствованием техники движений» [5, с. 358].

Завершив исполнительскую карьеру в 1963 году, Наталия Михайловна начала преподавать в Ленинградском хореографическом училище. Она вела уроки в старших классах, с 1-го по 3-й курсы. Свои педагогические принципы, а также некоторые конкретные задачи урока классического танца в школе Дудинская впоследствии подробно изложила в статье «На педагогическом поприще» [3].

По словам выпускницы 1972 года Елены Балугеовой, Наталия Михайловна говорила, что «не привыкла работать с детьми, так как в театре прежде занималась с ведущими балеринами. Но нам это пошло на пользу – мы быстро осваивали всевозможные технические трудности» (цит. по: [6, с. 373]). Балетные критики отмечали сложность классов Дудинской: «Ее школьные уроки очень трудны – ученицы 6-го класса делают упражнения, которые под силу не всем выпускницам» [1, с. 7]. Это применение «взрослых» профессиональных требований к ученицам стимулировало их интенсивный технический рост, позволяя осваивать сложнейшие элементы.

Педагоги училища высоко оценивали методику Дудинской. Как отмечала Лидия Михайловна Тютнина, «сложные, порой “перегруженные”, комбинации на ее уроках были направлены не только на развитие техники, но и на общую физическую подготовку, что в итоге облегчало выступление на сцене. Она не боится перегрузок в классе, ее танцевальные комбинации очень сложны, но благодаря им-то и вырабатываются у будущих танцовщиц выносливость мышц, дыхание, сила, что позволяет легко справляться с обычной сценической нагрузкой». Вместе с этим Тютнина подчеркивала индивидуальность педагогического подхода Дудинской: «Каждой она по-своему помогает в выявлении артистизма» [7, с. 282].

Результат был замечен многим. Так, Алла Сизова, к примеру, писала: «Ученицы Дудинской видны сразу. Они отличаются зрелостью, апломбом. Чувствуется, что танец для них радость» [8, с. 361]. Из этого следует, что в классе Дудинской речь шла не только о безупречной технической подготовке, но и о глубоком артистическом воспитании, которому наставница уделяла большое внимание.

Экзамены Наталии Михайловны неизменно собирали большое количество зрителей, в числе которых, кроме педагогов и учеников школы, были и артисты, и балетмейстеры, и искусствоведы. Как отмечала балетный критик В. Прохорова, притягательность этих показов заключалась в том, что «они доставляли истинное профессиональное и эстетическое наслаждение» [1, с. 7].

Из педагогического наследия Наталии Михайловны в видеоархиве Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой сохранилось несколько видеозаписей экзаменов 1989–1997 годов. Эти уникальные материалы позволяют погрузиться в атмосферу ее класса, где музыкальное сопровождение подчеркивает характер комбинаций, раскрывая художественный вкус педагога. Однако для педагогов-практиков остаются открытыми вопросы: «Каким был ее ежедневный урок и как именно она добивалась столь высоких результатов»?

Запись одного из таких уроков Дудинской в Ленинградском хореографическом училище единожды публиковалась в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (№ 3 за 1995 год) без положенных в подобных случаях комментариев автора-составителя или редактора. По этой причине опубликованный «Урок» является условно пригодным для научного осмысления текстом. (Из него, в частности, невозможно понять, для какого года обучения предназначался урок. Безусловно, профессиональный танцовщик или педагог сможет восстановить комбинации по данной записи, однако не все движения зафиксированы четко. К примеру, в комбинации *adagio* на середине зала движения просто перечислены подряд без привязки к музыкальному размеру. Кроме того, часть движений описаны без опоры на общепринятую терминологию, что может привести к их неоднозначному толкованию. Так, например, вместо *III port de bras*, в записи мы можем прочитать – *port de bras* вперед, затем назад.)

В архиве автора настоящей статьи сохранились записи уроков, проведенных Н. М. Дудинской с 1988 по 1991 год: 14 уроков для 1 курса, 5 уроков для 2 курса и 37 уроков для 3 курса. Коллекция включает в себя как полные уроки, так и фрагменты уроков, представленные отдельными комбинациями. Записи были сделаны автором во время обучения в классе Дудинской в указанные годы.

Настоящее исследование направлено на анализ педагогической практики Н. М. Дудинской на основе сохранившихся записей. Это позволит не только систематизировать ее педагогические принципы и оценить их актуальность для современного балетного образования, но и внести вклад в сохранение исторической памяти о выдающейся артистке и педагоге, чье творчество представляет собой важнейшее звено в истории отечественного балета.

Задача настоящего исследования – проанализировать записи уроков для первого курса, представив в качестве репрезентативного примера один из уроков (см.: Приложение на с. 120).

Проведенный анализ позволяет выделить и представить далее ряд важнейших особенностей методики Н. М. Дудинской, характерных для обучения классическому танцу на первом курсе.

Экзерсис у палки

Комбинация *plié* в классе Наталии Михайловны всегда начиналась с *grand plié* и исполнялась только по I, II и V позициям. Представленная в примере комбинация никогда не менялась, могло только варьировать *port de bras*.

Комбинация на *battement tendu* неизменно шла в сочетании с *battement tendu jeté*. Причем *jeté* исполнялось исключительно на 1/8 по 5 или 7 подряд. В заключение добавлялось 16 *battements tendus jetés* в сторону по I позиции.

В каждодневной комбинации *rond de jambe par terre* Наталия Михайловна практически всегда задавала 4 *grands ronds de jambe jetés* подряд (энергичное движение на большой амплитуде, требующее силы и контроля работающей ноги и всего корпуса) с последующими 3 *ronds de jambe par terre* на 1/8, которые повторялись дважды. Данное упражнение, будучи регулярным, эффективно готовило учеников к сложным комбинациям, требующим быстрого переключения между разными типами мышечных усилий.

Основой комбинации на *battement fondu* были *double fondu*, за редким исключением, когда *battement fondu* на 45° чередовались с *battement fondu* на 90°. Периодически Наталия Михайловна к *double fondu* добавляла еще дополнительное *plié relevé*, так что получалось *triple fondu*. В данной комбинации ежедневно исполнялись *tours*, начиная из положения ноги в сторону/вперед/назад на 45°. За *battement fondu* сразу без паузы следовала комбинация *battement frappé*, в которой *frappé* или *double frappé* исполнялись на 1/8 и сочетались с *flic-flac en tournant*, иногда исполняемым два раза подряд.

В комбинации *rond de jambe en l'air* преобладали быстрые *ronds* на 1/8 по 3 или 5 подряд, которые чередовались с *ronds* на 1/4 с окончанием в *plié*. Комбинацию дополняли различные *tours* и повороты: из V позиции, с *temps relevé*, полный поворот на полупальцах на двух ногах по V позиции, *flic-flac en tournant*. Часто 2 *tours* с *temps relevé* или *flic-flac en tournant* заканчивались в *позу écartée* на 90°.

Комбинация на *petit battement* могла включать в себя *battement battu*, 2 *tours* с *temps relevé* с окончанием в большие позы.

Основной задачей *adagio* было развитие силы ног. Его структура была выстроена на отработке базовых элементов, таких как *battements développés* (на целой стопе с последующим подъемом на полупальцы, в *plié*), усложненное связками *plié-relevé* и *demi-rond de jambe*, *port de bras* с ногой, поднятой на 90°, а также программное движение первого курса: *tour tire-bouchon*, начиная с ноги,

открытой на 90°. Часто комбинация *adagio* исполнялась в четырех направлениях: вперед, в сторону, назад, в сторону.

Комбинация на *grand battement jeté* могла включать в себя: 7 *grands battements jetés balançoires* подряд, связку 1 *grand battement jeté* и 1 *battement tendu* или по 1 *grand battement jeté* «крестом». Реже исполнялись *grands battements jetés développés* («мягкие» *battements*).

Экзерсис на середине

Маленькое *adagio* на середине в классе Наталии Михайловны практически всегда начиналось с *tour* в большой позе с *grand plié* (по I или по II позиции), что соответствовало программе уже второго курса. Помимо того, встречались сложные для первого курса связки, такие как один *tour* с *grand plié* с последующим *tour à la seconde en dehors* с приема *temps relevé*, затем 1 *tour* в *attitude croisée* или целый *tour lent* в *à la seconde*. Также отрабатывались и другие элементы программы второго курса, например: *port de bras* (с работой корпуса) в позах на 90°, *tours* из позы в позу на 90°. Характерной особенностью было исполнение нескольких движений подряд на одной опорной ноге, что целенаправленно развивало силу мышц и устойчивость.

Комбинация на *battement tendu*, следовавшая непосредственно за *adagio* или являющаяся самостоятельным упражнением, включала в себя также *battements tendus jetés*, которые исполнялись на 1/8, *flic-flac en tournant* и 2 *tours* со II или из IV позиции.

Даже если в комбинации на *battement tendu* были *tours*, все равно исполнялась отдельная комбинация на вращения, состоящая из двойных, иногда тройных *tours en dehors* и *en dedans* из IV позиции, *tours fouettés*, *tour* в *attitude croisée* с приема *temps relevé*, 1-2 *tours à la seconde en dedans* из IV позиции, а также *tours en dehors* из IV позиции с приема *pas de basque*.

После комбинации на вращения шли комбинации *battement fondu* и/или *grand battement jeté*. Реже исполнялось большое *adagio* или *quatre pirouettes* (программа второго курса).

Устойчивость вырабатывалась в комбинации *battement fondu* через чередование амплитуды (*fondu* на 45° и на 90°), что заставляло постоянно находить новый баланс. Упражнение включало также *rond de jambe en l'air* на 1/4 и 1/8, *grand fouetté en tournant en dedans* в III *arabesque* или *en dehors* в позу *croisée* вперед (программное движение первого курса).

Комбинация *grand battement jeté* могла начинаться с 2 *tours* с *pas échappé* на II позицию. Часто *grands battements jetés* исполнялись по одному разными ногами, например, в сторону. В комбинацию включались различные *tours* в большие позы, что было программным движением первого курса.

Allegro

Комбинации раздела *allegro* не были слишком «закомбинированными». Часто движения исполнялись практически в «чистом» виде: например, 4 *pas assemblés*, 4 *pas assemblés battu*, затем все обратно. В одной комбинации сочетались не больше чем 2-3 прыжка.

Начальная комбинация на *pas échappé* изредка усложнялась включением *pas assemblés*. За ней следовало *pas assemblé* или *pas jeté*, которые могли комбинироваться с *pas brisés* или *pas ballonnés*. Далее шла комбинация на *sissonne ouverte* на 45° *en tournant* или *double rond de jambe en l'air sauté* с добавлением таких движений, как *pas ballonnés battus* или *sissonnes fermées*. Следующей была комбинация *grande sissonne ouverte* в сочетании с *sissonnes fermées*, а также с программными движениями второго курса *grand pas de basque*, *rond de jambe en l'air sauté* на 90°. Отдельное внимание уделялось освоению новых прыжков по программе первого курса: *saut de basque* с шагом по прямой в сочетании с *pas emboîté en tournant* (6-8 раз), *grand pas assemblé battu*, *grand pas jeté* во всех позах и со всех приемов, *pas jeté entrelacé*. Наталия Михайловна всегда шла вперед программы, поэтому комбинации могли включать в себя такие сложные движения следующего года обучения, как *grande cabriole*, *grande cabriole fouetté*, *pas jeté entrelacé* по диагонали. Завершался раздел *allegro* комбинацией на *changement de pied* (чередование маленьких и больших) или заносками (*entrechat quatre* и *entrechat royal*).

Экзерсис на пальцах

Аналогично комбинациям *allegro*, упражнения на пальцах характеризовались композиционной ясностью и простотой. Первая комбинация на *pas échappé* включала *sus-sous* с продвижением вперед и назад, *sissonnes simples en face* и *en tournant* на 1/4 и на 1/8. В некоторых случаях экзерсис на пальцах мог начинаться с первой комбинации из «Класс-концерта». При отдельном исполнении комбинации на *sissonne simple* в нее включались *double rond de jambe*, двойные *tours* из IV позиции, которые часто заканчивались с одной ногой на *cou-de-pied* и последующим *pas de bourrée en tournant*. Более сложная комбинация на *grand sissonne ouverte* сочетала такие движения, как *relevé* в больших позах, 1 *tour à la seconde en dedans*, а также элементы программы второго и третьего курса: итальянское *fouetté*, *grand fouetté c à la seconde* в *tire-bouchon en dehors, renversé*. Комбинация на вращения в больших позах отрабатывалась отдельно, ее финальным элементом часто были 3 *tours* из IV позиции. Также в качестве самостоятельного задания изучалось *grand fouetté en effacé* в сочетании с технически несложными движениями. Далее следовали комбинации на развитие техники: *pas de bourrée desus* в сочетании с *tours fouettés*, *tours* по V позиции, различные комбинации *tours* по диагонали, *pas ballonné sauté* с продвижением по диагонали, *tours* по кругу (3 *tours piqués*, 2 *tours chaînés* или 2 *tours piqués*, 4 *tours chaînés*), *tours*

fouettés. В заключение исполнялись прыжки на пальцах: *changemants de pied en face* (например, 16) или *en tournant, entrechat- quatre*.

Заключительное *port de bras* выполнялось на всей стопе, если финальным разделом урока было *allegro*, или на пальцах – при условии, что ему предшествовал соответствующий экзерсис.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прохорова В. Наталия Дудинская: буклет. Л.: Музыка, ЛО, 1987. 9 с.
2. Мовшенсон А. Наталья Михайловна Дудинская. Л.: ВТО, 1951. 80 с.
3. Дудинская Н. На педагогическом поприще // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1995. № 3. С. 23–29.
4. Комлева Г. Подарок судьбы // Наталия Дудинская. Жизнь в искусстве. СПб.: СПбГУП, 1999. С. 325–337.
5. Ганибалова В. Ей доверяешь // Наталия Дудинская. Жизнь в искусстве. СПб.: СПбГУП, 1999. С. 357–362.
6. Балужева-Радченко Е. Нет слова «не могу» // Наталия Дудинская. Жизнь в искусстве. СПб.: СПбГУП, 1999. С. 373–374.
7. Тютнина Л. Она всегда священнодействует // Наталия Дудинская. Жизнь в искусстве. СПб.: СПбГУП, 1999. С. 269–283.
8. Сизова А. Ее энергия беспредельна // Наталия Дудинская. Жизнь в искусстве. СПб.: СПбГУП, 1999. С. 352–356.

REFERENCES

1. Prokhorova V. Natalia Dudinskaya: Booklet. Leningrad: Muzyka, LO, 1987. 9 s.
2. Movshenson A. Natalia Mikhailovna Dudinskaya. L.: VTO, 1951. 80 s.
3. Dudinskaya N. Na pedagogicheskom poprishe. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 1995. №3, S. 23–29.
4. Komleva G. Podarok sud'bi // Natalia Dudinskaya. Gizn' v iskusstve. St. Petersburg: SPbGUP, 1999. S. 325–337.
5. Ganibalova V. Jey doverijaesh // Natalia Dudinskaya. Gizn' v iskusstve. St. Petersburg: SPbGUP, 1999. S. 357–362.
6. Balueva-Radchenko E. Net slova "ne mogy" // Natalia Dudinskaya. Gizn' v iskusstve. St. Petersburg: SPbGUP, 1999. S. 373–374.
7. Tyuntina L. Ona vseгда svaschenodeistvuet // Natalia Dudinskaya. Gizn' v iskusstve. St. Petersburg: SPbGUP, 1999. S. 269–283.
8. Sizova A. Jeyo energiya bespredel'na // Natalia Dudinskaya. Gizn' v iskusstve. St. Petersburg: SPbGUP, 1999. S. 352–356.

ПРИЛОЖЕНИЕ. УРОК Н. М. ДУДИНСКОЙ. 1 КУРС (1988/1989 УЧЕБНЫЙ ГОД)

Экзерсис у палки

1. Plié

Музыкальный размер – 4/4, 12 тактов. Исходное положение – I позиция.

Такты	Счет	
1-2	1-8	1grand plié по I позиции, маленький наклон корпуса (port de bras) вперед и назад
3-4	1-8	1grand plié по I позиции, маленький наклон корпуса (port de bras) вперед и назад на полупальцах
5-6	1-8	1grand plié по II позиции, port de bras в сторону к палке и от палки
7-8	1-8	1grand plié по II позиции, port de bras в сторону к палке и от палки на полупальцах
9-10	1-8	1grand plié по V позиции, III port de bras
11-12	1-8	1grand plié по V позиции (левая нога впереди), III port de bras en dedans на полупальцах

2. Battement tendu и battement tendu jeté

Музыкальный размер – 4/4, 14 тактов. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1-2	1 battement tendu вперед, 1 battement tendu вперед с demi-plié
	3-4	3 battements tendus вперед
2	1-2	1 battement tendu в сторону, 1 battement tendu в сторону с demi-plié
	3-4	3 battements tendus в сторону
3	1-2	1 battement tendu назад, 1 battement tendu назад с demi-plié
	3-4	1 battement tendu в сторону, 1 battement tendu в сторону с demi-plié

Такты	Счет	
4	1-2	1 battement tendu вперед, 1 battement tendu вперед с demi-plié
	3-4	3 battements tendus в сторону
5-6	1-8	повторить 1-2 такт en dedans
7-8	1-8	повторить 3-4 такт en dedans, исполняя battement tendu без demi-plié
9	1-4	7 battements tendus jetés вперед закончить в сторону на воздух
10	1-4	повторить в сторону
11	1-4	повторить назад
12	1-4	повторить в сторону, закончить в V позицию
13-14	1-8	16 battements tendus jetés в сторону по I позиции

3. Rond de jambe par terre

Музыкальный размер – 4/4, 12 тактов. Исходное положение – I позиция.

На 2/4 *préparation en dehors*.

Такты	Счет	
1	1-2	1 rond de jambe par terre, 1 rond de jambe на plié
	3-4	3 ronds de jambe par terre
2	1-4	повторить 1 такт
3	1-3	3 grands ronds de jambe jetés
	4	2 ronds de jambe par terre
4	1-3	3 grands ronds de jambe jetés закончить на носок вперед
	4	пауза
5-8	1-16	повторить все en dedans, закончить в V позицию, правая нога впереди
9	1-4	III port de bras

Такты	Счет	
10	1-4	rond de jambe на plié en dehors (обводка)
11	1-4	III port de bras с plié на опорной ноге (растяжка) - наклон вперед и подъем
12	1-2	перегиб назад и подъем (опорная нога на plié)
	3-4	полуповорот в V позиции на полупальцах от палки

4. Battement fondu и battement frappé

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1-2	1 battement fondu double в сторону
	3-4	1 battement fondu double вперед
2	1-2	через petit battement перенести ногу назад, 1 battement fondu double назад с demi-rond de jambe в сторону, закончить на полупальцах
	3-4	2 tours en dedans, начиная из положения ноги в сторону на 45°
3-4	1-8	повторить все en dedans
5	1-3	6 battements frappés в сторону
	4	flic-flac en tournant en dedans закончить в сторону на 45°
6	1-2	2 battements frappés double в сторону
	3-4	3 battements frappés double в сторону
7-8	1-8	повторить 5-6 такт (комбинацию battement frappé) en dedans

5. Rond de jambe en l'air

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1	2 ronds de jambe en l'air en dehors
	2	закрыть ногу в V позицию назад на plié
	3	2 ronds de jambe en l'air en dedans
	4	закрыть ногу в V позицию вперед на plié
2	1-2	4 ronds de jambe en l'air en dehors
	3	закрыть ногу в V позицию назад на plié
	4	полный поворот на полупальцах от палки на двух ногах в V позиции
3	1	1 tour из V позиции en dehors
	2	2 tours из V позиции en dehors открыть ногу в сторону на 45°
	3-4	3 ronds de jambe en l'air en dehors
4	1	plié (нога открыта в сторону на 45°)
	2	2 tours en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°
	3-4	3 ronds de jambe en l'air en dehors
5-8	1-16	повторить все en dedans

6. Petit battement sur le cou-de-pied

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1-4	7 petits battements закончить на sur le cou-de-pied вперед на plié
2	1-4	2 tours en dehors c temps relevé, 2 tours en dehors c temps relevé
3-4	1-8	повторить все en dedans

7. Adagio

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1	battement développé вперед на целой ноге
	2	passé на полупальцах
	3	battement développé назад на plié
	4	passé на полупальцах
2	1	battement développé вперед на plié
	2	demi-rond rond de jambe en dehors в сторону закончить на полупальцах
	3-4	поворот fouetté en dehors на 90° закончить в позу écartée назад
3-4	1-8	повторить все en dedans
5	1	battement développé в сторону на целой ноге
	2	passé на полупальцах
	3	battement développé в сторону на plié
	4	passé на полупальцах
6	1	battement développé в сторону на plié
	2	demi-rond rond de jambe en dedans вперед закончить на полупальцах
	3-4	поворот fouetté en dedans на 90° закончить en face в позу II arabesque
7-8	1-8	повторить такты 5-6 en dedans

8. Grand battement jeté

Музыкальный размер – 4/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция.

Такты	Счет	
1	1-2	2 grands battements jetés вперед
	3-4	2 grands battements jetés в сторону, каждый раз ставить в V позицию вперед
2	1	1 grand battement jeté вперед
	2	1 grand battement jeté в сторону
	3	1 grand battement jeté назад
	4	пауза
3-4	1-8	повторить все en dedans
5	1-2	2 grands battements jetés в сторону, каждый раз ставить в V позицию вперед
	3-4	2 grands battements jetés вперед
6	1-3	3 grands battements jetés в сторону, меняя V позицию
	4	пауза
7	1-2	2 grands battements jetés в сторону, каждый раз ставить в V позицию назад
	3-4	2 grands battements jetés назад
8	1-3	3 grands battements jetés в сторону
	4	полуповорот в V позиции на полупальцах к палке
9-16		повторить с другой ноги

Экзерсис на середине

1. Маленькое adagio

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*. На 2/4 – *préparation: battement tendu* в сторону, II позиция, руки на II позиции.

Такты	Счет	
1	1-4	1 tour в attitude effacée с grand plié по II позиции
2	1-4	grand rond de jambe en dedans в позу effacée вперед в т. 8
3	1	pas tombé на 90 ° в большую позу effacée назад (allongé)
	2	вернуться в позу effacée вперед в т. 8 через battement développé
	3-4	demi rond de jambe на 90° en dehors, закончить в позу II arabesque на plié в т. 3
4	1-2	
	3-4	2 tours tire-bouchon en dedans (шаг в т. 7), руки в III позиции, закончить в т. 8
5	1	открыть ногу на croisé вперед на 90°, руки открыть на II позицию,
	2	pas tombé на 90 ° на croisée вперед носком в пол
	3-4	III port de bras с plié на опорной ноге (растяжка)
6	1-3	перегиб назад на plié
	4	шаг в позу III arabesque в т.4
7	1-4	поворот fouetté en dehors с ногой на 90° на всей стопе до позы croisée вперед в т. 8, опустить ногу в V позицию
8	1-4	V port de bras

2. Battement tendu, battement tendu jeté, tours.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1-2	1 battement tendu вперед в большую позу croisée (под руку), 1 battement tendu вперед с demi-plié
	3-4	3 battements tendus вперед (позу сохранить)
2	1-2	4 battements tendus jetés вперед, постепенно открывая руку на II позицию
	3	flic, руки в I позиции
	4	встать в IV позицию в т. 8 (préparation к pirouettes en dehors)
3	1-2	1 tour en dehors
	3-4	2 tours en dehors
4	1-2	2 tours en dehors закончить на cou-de-pied
	3-4	pas de bourrée с переменной ног
5-8		повторить все с другой ноги

3. Tours.

Музыкальный размер – 3/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*. На 2 такта 3/4 – *préparation к pirouette en dehors с IV позиции в т. 2*.

Такты	Счет	
1	1-3	2 tours en dehors закончить с ногой в сторону на 45° на plié в т. 1
2	1-3	tour fouetté en dehors (2 оборота)
3	1-3	закончить в IV позицию (préparation к pirouettes en dehors) в т. 2
4	1-3	пауза
5	1-3	2 tours en dehors закончить с ногой в сторону на 45° на plié в т. 1

Такты	Счет	
6	1-3	tour fouetté en dehors (2 оборота)
7	1-3	закончить в IV позицию (préparation к pirouettes en dehors) в т. 2
8	1-3	перевести руки в позу préparation к pirouettes en dedans
9-10	1-6	2 tours en dedans закончить в IV позицию в т. 2
11-12	1-6	2 tours en dedans закончить в V позицию в т. 8
13-14	1-6	полный поворот на полупальцах на двух ногах в V позиции до т. 1
15-16	1-6	2 tours en dehors с V позиции en face

4. Battement fondu.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1-2	1 battement fondu вперед en face на 45°, руки на II позиции
	3-4	1 battement fondu вперед en face на 90°, руки в III позиции
2	1-2	1 battement fondu в сторону на 45°, руки на II позиции
	3-4	petit battement, 1 battement fondu в сторону на 90°, руки в III позиции
3	1	plié на опорной ноге, сохранить позу à la seconde на 90°, руки в III позиции
	2	шаг в сторону, поднять левую ногу à la seconde на 90°, руки открыть на II позицию
	3-4	grand fouetté en tournant en dedans в III arabesque в т. 8
4	1	сourir левой ногой на полупальцы, правую ногу открыть в сторону на 45°
	2	1 rond de jambe en l'air en dehors 45°

Такты	Счет	
	3-4	3 ronds de jambe en l'air en dehors 45°
5-8		повторить с другой ноги

Allegro

1. Pas échappé.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1-4	2 pas échappés battus на II позицию с переменной ног
2	1	1 pas échappés battus на II позицию
	2	temps levé по II позиции
	3	battus в V позицию с переменной ног
	4	вытянуть колени
3-4	1-8	повторить с другой ноги
6-8		все повторить еще раз

2. Pas assemblé.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1-2	2 pas assemblés вперед на croisé, руки в маленькой позе croisé allongées (правая в I позиции, левая во II позиции)
	3-4	2 pas assemblés назад на croisé, руку поменять
2	1	double rond de jambe en l'air sauté en dehors с V позиции
	2	pas assemblé battu, закрыть ногу в V позицию назад
	3	pas brisé вперед
	4	вытянуть колени

Такты	Счет	
3-4	1-8	повторить en dedans (руки на pas assemblé противоположные работающей ноге)
5-8		повторить с другой ноги

3. Sissonne fermée.

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта. Исходное положение – V позиция, épaulement croisé, левая нога впереди.

Такты	Счет	
1	1	sissonne fermée в сторону с переменной ног с продвижением в т. 3
	2	sissonne fermée в сторону с переменной ног с продвижением в т. 7
	3-4	grande sissonne ouverte в attitude croisée из т. 2 в т. 8, pas assemblé
2	1	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 2, взгляд в т. 2, ногу закрыть в V позицию вперед
	2	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 8, взгляд в т. 8, ногу закрыть в V позицию вперед
	3-4	pas de basque en avant
3-4	1-8	повторить еще раз

4. Double rond de jambe en l'air sauté на 90°.

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта. Исходное положение – V позиция, épaulement croisé.

Такты	Счет	
1	1-2	double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors с V позиции в позу écartée назад, pas assemblé в V позицию
	3	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 8, взгляд в т. 8, ногу закрыть в V позицию вперед
	4	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 2, взгляд в т. 2, ногу закрыть в V позицию вперед

2	1-4	повторить с другой ноги
3-4	1-8	повторить сначала

5. Pas emboîté en tournant.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1-2	1-8	8 pas emboîtés en tournant по диагонали
3-4	1-6	6 petits temps sautes в позе arabesque по точкам из т. 2 до т. 2
	7	pas assemblé, закрыть ногу в V позицию вперед
	8	sissonne simple en tournant en dehors из т. 2 в т. 8, закончить на sou-de-pied вперед
5-8		повторить еще раз

6. Changement de pied.

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1-2	1-8	8 petits changements de pieds
3-4	1-8	8 grands changements de pieds
5-8		повторить еще раз

7. Port de bras

Музыкальный размер – 4/4, 16 тактов. Исходное положение – I позиция, *en face*. На 2/4 – *preparation*: открыть руки на II позицию.

Такты	Счет	
1	1-4	III port de bras (голова направо)
2	1-4	III port de bras (голова налево)
3-4	1-8	port de bras из стороны в сторону, закончить в позу «Меркурий» в т. 8

Такты	Счет	
5	1-4	наклон корпуса вниз, руки собираются в I позицию, выпрямиться en face руки в I позиции
6	1-4	port de bras по кругу назад (левая рука через III позицию открывается на II, правая рука со II позиции поднимается в III) – вторая часть V port de bras, закончить в позу «Меркурий» в т. 2
7-8		повторить такты 5-6 с другой ноги
9-16		повторить такты 1-8

Экзерсис на пальцах

1. Pas échappé

Музыкальный размер – 4/4, 4 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1	pas échappé закончить на plié на II позицию
	2	pas relevé по II позиции, закрыть ноги в V позицию (поменять)
	3-4	повторить 1-2 с другой ноги
2	1-2	2 sissonnes simples одной ногой en face (закончить в V позицию сзади, в V позицию спереди), руки: правая в I позиции, левая во II позиции (allongées)
	3-4	3 sissonnes simples en face разными ногами, руки постепенно открываются в низкую II позицию allongée
3-4		повторить все с другой ноги

2. Sissonne simple

Музыкальный размер – 4/4, 4 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1-4	4 sissonnes simples разными ногами en face, руки в низкой II позиции allongée

2	1-2	double rond de jambe на 45° en dehors
	3-4	2 saissonnes simples разными ногами en face, руки в низкой II позиции allongée
3-4		повторить все с другой ноги

3. Tours

Музыкальный размер – 3/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция, épaulement croisé. На 2 такта 3/4 – préparation к pirouette en dehors с IV позиции в т. 2.

Такты	Счет	
1	1-3	1 tour en dehors
2	1-3	закончить tours в IV позицию в т. 2
3	1-3	2 tours en dehors
4	1-3	закончить tours в IV позицию в т. 2
5	1-3	2 tours en dehors
6	1-3	закончить tours в IV позицию (préparation к pirouettes en dedans) в т. 2
7	1-3	2 tours en dedans
8	1-3	закончить tours в IV позицию (préparation к pirouettes en dehors) в т. 8
9-16		повторить с другой ноги

4. Grand fouetté en effacé

Музыкальный размер – 4/4 8 тактов или 3/4 16 тактов. Исходное положение – V позиция левая нога впереди, épaulement croisé.

Такты	Счет	
1	1-2	grand fouetté en effacé en avant в attitude в т. 2
	3-4	pas de bourrée с переменной ног закончить в V позицию (préparation к pirouettes en dedans) в т. 2
2	1-2	2 tours en dehors

	3-4	закончить tours в IV позицию в т. 2, открыть руки на низкую II позицию
3-6		1-2 такты повторить 2 раза, последние tours закончить в V позицию в т. 2, поворот в V позиции с croisée на с croisée до т. 8
7	1-4	4 pas emboîtés-piqués по 1/2 поворота с продвижением по диагонали
8	1-4	4 tours chaînes по диагонали

5. Pas de bourrée dessus en tournant и tour fouetté

Музыкальный размер – 4/4, 4 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*. На 2/4 – *préparation*: левую ногу через *cou-de-pied* вынуть в сторону на 45°, опорная нога на *plié*, руки раскрыть на II заниженную позицию.

Такты	Счет	
1	1-2	pas de bourrée dessus en tournant
	3	tour fouetté en dehors (2 оборота), начиная из т. 1
	4	tombé в V позицию вперед, левую ногу открыть в сторону
2-4		повторить еще 3 раза

6. Tours piqués

Музыкальный размер – 4/4, 4 тактов. Исходное положение – V позиция, маленькая поза *épaulement croisé* вперед (не основная).

Такты	Счет	
1	1	1 tour piqué
	2	1 tour piqué, coupé, левая нога на <i>plié</i> , правую ногу открыть в сторону на 45° в т. 1
	3	1 tour fouetté en dehors, начиная из т. 1
	4	1 tour fouetté en dehors, начиная из т. 1
2-3		повторить еще 2 раза
4	1-4	6 tours chaînes по диагонали, встать позу <i>effacée</i> назад

7. Changement de pied на пальцах

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта. Исходное положение – V позиция, épaulement croisé.

Такты	Счет	
1-2	1-8	8 petits changements de pieds
3-4	1-8	8 grands changements de pieds
5-8		повторить еще раз

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильева А. Л. – кандидат культурологии, заведующая кафедрой методики и практики характерного, исторического танца и актерского мастерства;
avas7812@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasileva A. L. – Cand. Sci. (Cultural studies), Head of the Department of Methodology and Practice of Character, Historical Dance and Acting;
avas7812@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 78.01, 78.072.3

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ЗВУЧАЩЕГО ВЕЩЕСТВА» В МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Б. В. АСАФЬЕВА НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ: МОНОГРАФИЯ «СИМФОНИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ»

Букина Т. В.^{1,2}

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

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

Монография Б. В. Асафьева «Симфонические этюды» (1922) сегодня практически единодушно признается классическим трудом, во многом сформировавшим парадигму изучения русской оперы. Между тем для современников автора значимость этой работы заключалась в другом. Так, один из первых ее рецензентов, впоследствии крупный музыковед, Р. И. Грубер утверждал в своем критическом обзоре, что книга Асафьева закладывает фундамент для последовательного осмысления музыки сквозь призму органического миропонимания. Органическая мироконцепция, в основе которой лежали идеи А. Бергсона и Н. О. Лосского, действительно была важной платформой эстетических взглядов Асафьева в послереволюционные годы; одним из результатов его обращения к ней стало разработанное музыковедом понятие «звучащего вещества», которое в той или иной форме упоминается во многих его работах тех лет. В статье делается вывод о том, что существенный этап в осмыслении концепта звучащего вещества достигнут Асафьевым в «Симфонических этюдах», где в ходе анализа конкретного музыкального материала высказывается (нередко впервые в творчестве автора) целый ряд ценных наблюдений о проявлениях этого феномена в музыке.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, «Симфонические этюды», органическое мировоззрение, концепция «звучащего вещества».

THE FORMATION OF A CONCEPT OF “SOUNDING SUBSTANCE” IN BORIS ASAFIEV’S CRITICAL HERITAGE OF THE EARLY 1920s: *SYMPHONIC ETUDES*

Bukina, T. V.^{1,2}

¹ The Russian Institute for Art History, St. Isaac's Square, 5, St. Petersburg, 190000, Russia.

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

The monograph by Boris Asafiev "Symphonic Etudes" (1922) is almost unanimously recognized nowadays as a classic work, which in many respects created a paradigm of Russian opera research. Meanwhile, for the contemporaries of its author, the significance of this work lay in another aspect. One of its first reviewers, later on a remarkable musicologist, Roman Gruber argued in his critical review that Asafiev's book laid the foundation for a consistent contemplation of music through a prism of organic worldview. The organic concept of the world promoted by Henri Bergson and Nikolay Lossky was, indeed, an important platform of Asafiev's thought throughout the post-revolutionary period. One of the results of his address to these ideas became the development of his authorized concept "sounding substance" which was often mentioned in the musicologist's works of those years. The paper concludes that an essential stage in comprehension of this concept was achieved by Asafiev in his "Symphonic Etudes" where, in the course of analysis of musical material, a number of valuable remarks on the nature of this phenomenon and its manifestations in music was suggested (sometimes for the first time in the author's work).

Keywords: Boris Asafiev, "Symphonic Etudes", organic worldview, the concept of "the sounding substance".

В исследованиях научного творчества Б. В. Асафьева неоднократно обращалось внимание на ту колоссальную роль, которую играла в нем его обширная деятельность в области музыкальной критики, публицистики и просвещения. Эта часть его наследия весома далеко не только в количественном отношении: она не раз становилась для автора своеобразной «лабораторией мысли», где апробировались и оттачивались ключевые идеи, концепты и методы, впоследствии получавшие развитие в его фундаментальных трудах. С данной точки зрения публикации в изданиях, ориентированных на широкого читателя, в случае Асафьева сопоставимы по своей роли с черновиками, запечатлевающими ход творческого процесса. И, учитывая то, что черновики как таковых музыковед почти не оставил¹, нередко именно такие тексты становятся сегодня основным источником для воссоздания этапов его исследовательского поиска. Кроме того, не секрет, что в творчестве Асафьева есть сочинения, амбивалентные по жанру и адресной направленности, сочетающие высокий концептуальный уровень и насыщенность исследовательскими инсайтами с образной манерой подачи и доходчивостью изложения материала. К подобным примерам, безусловно, принадлежит и монография «Симфонические этюды» (1921–1922): как известно, ее замысел возник из серии статей-пояснений к программам оперных спектаклей, шедших

¹ Асафьеву не было свойственно подолгу тщательно отделять свои тексты. Его черновые записи содержат, главным образом, планы монографических исследований и выписки из необходимой литературы; сам же текст писался им, как правило, сразу начисто и с минимальным количеством помарок, хотя записи, по его собственному признанию, обычно предшествовало длительное предварительное вынашивание замысла в уме.

на сцене петроградской Акоперы (бывшего Мариинского театра)², и, что характерно, ее фрагменты в последующие годы были применены театром для новой серии аналогичных листовок-пояснений. Другим важным источником рассматриваемого текста послужили лекционные курсы, которые Асафьев читал в эти годы в учебных учреждениях Петрограда³.

Парадигмальное значение «Симфонических этюдов» было очевидно уже для современников автора, как не вызывает сомнений и у специалистов нашего времени. Тем более примечательны различия в рецепции этого текста между разными поколениями исследователей. Например, американский музыковед Дэвид Хаас, опубликовавший в 2008 году перевод «Этюдов» на английский язык, во вступительной статье к данной публикации признавал наиболее привлекательными для современности наблюдаемые в ней переклички с психоанализом и формальной школой литературоведения, а также предвосхищения в ней открытий В. Я. Проппа и М. М. Бахтина [5, р. xvi]. Между тем совершенно иные аспекты были в ней актуальны для специалистов ближайшего круга ученого. Так, его ученик, а впоследствии видный исследователь Р. И. Грубер в своей рецензии называл крупнейшим достижением монографии Игоря Глебова то, что она закладывает фундамент для последовательного осмысления музыки сквозь призму органического миропонимания и тем самым совершает решающий шаг к становлению «подлинной музыкальной науки» в России [6]⁴. Если отзыв Д. Хааса артикулирует связи «Симфонических этюдов» с наиболее востребованными на сегодняшний день достижениями в гуманитарных дисциплинах эпохи Асафьева, то оценка, данная современником и учеником музыковеда, как можно полагать, покажется неожиданной многим читателям нашего времени, принимая во внимание то, что упоминаемое в ней понятие сейчас не имеет столь широкого хождения, как столетие назад, когда писалась рассматриваемая рецензия. Что же имел в виду Грубер, говоря об органическом миропонимании?

Термин, о котором идет речь, происходил из философской системы Анри

² Полный список очерков, включенных в монографию, см. в издании: [1, с. 307].

³ Сам автор в заключительном разделе книги указывал, в частности, на свою лекцию «Основы стиля русской оперы» [2, с. 322]. Содержание данной лекции, по-видимому, задокументировано не было, либо конспекты были утрачены, однако в фонде Асафьева в РГАЛИ хранится план одноименного исследования, датированный в архиве 1926 годом. Велика вероятность, что он базируется на материалах упомянутой лекции. Многие пункты плана коррелируют с аспектами, отраженными в «Симфонических этюдах», – например, «мировоззрение русских оперных композиторов», «влияние русского фольклора», «инструментализм и симфонизм в русских операх», «интонационное содержание русской оперы», «музыка русского балета и ее связь с оперными формами». См.: [3, л. 1–2]. Кроме того, можно предположить, что идеи монографии так или иначе прорабатывались ее автором на учебных семинариях по опере и по психологии музыкального творчества, которые он проводил с 1920 года в Российском институте истории искусств (см. упоминания об этих курсах в издании [4, с. 203].

⁴ Имя «Игорь Глебов» было, как известно, творческим псевдонимом Асафьева в публикациях 1920-х годов.

Бергсона: идеи этого автора в первых десятилетиях XX века стали важной частью научной картины мира в России, во многом благодаря заслугам по их продвижению его единомышленника в отечественной философии Н. О. Лосского. Начавшись в конце 1900-х годов, после публикации переводов трудов Бергсона «Творческая эволюция», «Время и свобода воли», «Введение в метафизику», развитие бергсоновского движения в России было остановлено событиями осени 1922 года – началом систематического подавления философского дискурса и депортацией из страны его виднейших представителей, в том числе Лосского⁵. Органическое мировоззрение формировалась в оппозиции сциентистским тенденциям эпохи позитивизма; его протагонисты видели своей задачей преодоление распада науки на разрозненные дисциплины и ее разрыва с метафизикой. Не удовлетворенные механистическим объяснением мира, они акцентировали в изучаемых явлениях аспекты, сближающие их с живой природой: такие как целостность (несводимость феномена к сумме его составляющих), индивидуальность, подверженность необратимым, творчески протекающим изменениям, способность к целеполаганию в своем развитии (не редуцируемая к воздействию внешних причин), историзм (значимость прошлого опыта и, в то же время, непредзаданность последующего пути), открытость к взаимодействию с окружающим миром, индивидуальный ритм проживания времени [10]⁶. В таком виде органическое миропонимание выступало привлекательной моделью для гуманитарного исследования, предлагая инструментарий для системного осмысления сложных, единичных явлений, динамичных по своей природе и не подчиняющихся теоретической категоризации, – таких, например, как душевная жизнь, личность, творческий акт, произведение искусства или историческая действительность. И, как становится очевидным из рецензии Грубера, в период становления музыкальной науки в России в ее рядах были специалисты, которые фактически связывали с освоением данного учения будущее их дисциплины.

⁵ Подробнее о распространении учения Бергсона в России см., в частности: [7, с. 155–218]; [8, с. 591–626]. О влиянии Бергсона на художественные поиски и религиозную мысль в России см. также: [9].

⁶ Более детальный анализ идей органического мировоззрения см., в частности, в работах: [11, с. 304–361; 8].

Судя по публикациям и сохранившимся рукописям Асафьева, органическое мировоззрение сыграло чрезвычайно важную роль в его становлении как исследователя: с идеями этого направления он, вероятнее всего, познакомился еще в университете, где слушал курс Лосского по истории новой философии. Впоследствии он собрал в своей личной библиотеке довольно обширную коллекцию трудов данного автора, как и работ самого Бергсона⁷. Документы, относящиеся к деятельности подведомственного ему разряда истории музыки в Институте истории искусств, позволяют составить впечатление о значимости органической парадигмы в его работе до 1922 года, как и о сознательных попытках положить ее в основу методологии музыковедческого исследования. Особенно показательным в этом отношении следует считать, в частности, рукописный альманах «Соблазны и преодоления», который выпускали молодые сотрудники подразделения на протяжении 1922 года:⁸ в его сохранившихся трех выпусках большинство статей содержат ссылки на труды Бергсона или Лосского, а также широко оперируют категориями, введенными этими авторами, – «la duree» («творческая изменчивость»), «élan vitale» («жизненный порыв»), «философская интуиция», «творческая эволюция». Помимо того, в одном из его номеров представлен реферат новейших отечественных публикаций по вопросам интуитивизма и органического мировоззрения [14]. Не менее красноречивым свидетельством можно считать и упоминание об этом учении в одной из глав монографии «Симфонические этюды»: в рассматриваемом эпизоде Асафьев утверждал, что музыка как феномен процессуальный, непонятный, апеллирующий гораздо более к чувственному восприятию, нежели дискурсивному мышлению, требует обращения к органическому миропониманию для наиболее адекватного и целостного познания своей природы и, в свою очередь, предоставляет этому миропониманию надежную концептуальную опору [2, с. 257–258].

Важным личным вкладом самого Асафьева в адаптацию органической парадигмы в музыкознание стало, в частности, разработанное им понятие *звучащего вещества*: данный феномен выступал для него своего рода «проекцией» органической картины мира в музыкальную реальность, аналогом предложенной Бергсоном категории «élan vital». Несмотря на свою значимость для творчества музыковеда послереволюционных лет, это введенное им понятие, вследствие его многозначности и некоторой терминологической «расплывчатости», до сих пор не нашло должного освещения в музыкальной науке.⁹ А между тем оно является

⁷ Среди личных документов Асафьева сохранился список книг, приобретенных им в течение 1915–1920-х годов. В этом списке представлено семь работ Лосского (в том числе «Философия Бергсона», «Мир как органическое целое», «Материя в системе органического мировоззрения», «Обоснование интуитивизма», «Введение в теорию знания»), а также пять томов трудов самого Бергсона (таких как «Материя и память», «Творческая эволюция», «Непосредственные данные сознания» и др.). См.: [12].

⁸ Подробнее об этом издании см., в частности: [13].

⁹ Среди редких примеров см., в частности: [15], [16, с. 65–67]; [17, р. 404–434].

одной из ключевых составляющих музыкально-теоретической и исторической концепции Асафьева и в том или ином виде (в оригинале либо синонимической замене) встречается в большинстве его публикаций вплоть до конца 1920-х годов. Именно звучащее вещество, в представлении музыковеда, лежит в основе таких основополагающих свойств музыкальной ткани, как текучесть и тенденция к органическому росту (симфонизм), чувственная конкретность, выраженный эффект вовлечения слушателя и способность к суггестивному воздействию на сознание, – то есть качеств, которые делают музыку физически «осязаемой» реальностью, определяют ее способность обеспечивать социальные и эмоциональные связи между людьми, транслировать идеи, вызывать эмоциональный отклик и телесные реакции¹⁰. Наряду с другими работами рассматриваемого периода, концепт звучащего вещества неоднократно упоминается и в монографии «Симфонические этюды», и есть основания считать, что реконструкция смыслов, связываемых с ним в данном тексте, с одной стороны, может существенно продвинуть в понимании этого явления, с другой – позволит более отчетливо осознать значение книги Асафьева для самого автора и его научных единомышленников.

Как известно, в рассматриваемой здесь работе музыковед ставил себе цель выработать подход к феномену русской оперы (а также, отчасти, балета), который позволил бы отразить ее национально-культурную специфику. Обращает на себя внимание то, что свой выбор жанра для анализа Асафьев обосновывал вполне в русле органической парадигмы (хотя и не декларировал этого открыто), подчеркивая в нем такие качества органического объекта, как сложная системная организация и, вследствие того, уникальность каждого конкретного случая, не позволяющая вписать его в строгие жанровые рамки. «В данной сфере музыки, – указывал он, – мы имеем дело с *крайне индивидуальным видом искусства*, поддающимся лишь обобщениям *post factum*, – с видом, где предписания, большей частью, абсолютно недействительны» [2, с. 161. Курсив мой. – Т. Б.]. Музыковед пояснял, что «в образовании каждой оперы *принимают участие многообразные факторы* – и психологические, и стилистические,.. – так что в процессе созидания оперы имеют место *крайне сложные сочетания течений мысли, подобные химическим реакциям различнейшего состава элементов*» [2, с. 163. Курсив мой. – Т. Б.]. Аналогии с химическими реакциями тоже вызывают аллюзии на работы Бергсона, который для усиления впечатления реальности описываемых жизненных процессов часто приводил сравнения из области естественных наук. В наиболее яркой форме, настаивал Асафьев, индивидуальность художественных решений наблюдаема в отечественном оперном наследии: он утверждал, что русскую оперу надлежит рассматривать как художественный феномен, вполне самостоятельный и самоценный по отношению к европейской музыкальной практике. Одной из специфических ее черт следует считать

¹⁰ Подробнее об этом см.: [18].

сконцентрированность фабулы не на внешней событийной интриге, а на внутреннем действии, претворяющем душевные движения персонажей, религиозные либо философские представления и, через них, саму Жизнь в ее глубинном течении. «А что если *действие* не только борьба? ... Если сам человек есть элемент, входящий в некое стройное целое, именуемое жизнью? И если не он со всей своей борьбой ценен, а ценна сама жизнь как таковая, во всей своей глубине, широте и высоте? ... Русских композиторов интересуют не столько драматические интриги и приключения как самоцель и даже не столько люди, их столкновения и влечения, а сама жизнь, совершенно независимо от того, в какой окраске она дает себя постичь», – писал исследователь [2, с. 58–59]. Из рассуждений Асафьева следовало, что, благодаря подмеченной им особенности художественного содержания – его своеобразной «интровертированности», фокусу на внутреннем, ментальном, усвоенном, как можно полагать, из современного литературного творчества (русского психологического романа), – отечественная опера XIX века более, нежели какая-либо иная музыкальная традиция, приближалась к воплощению принципов органического бытия.

Подобный уровень индивидуальности жанра требовал особой технологии изучения, с опорой в большей степени на гипотезы *ad hoc*, нежели устоявшуюся методологию. Асафьев подчеркивал, что в своем анализе стремился выработать предельно гибкий подход, в котором междисциплинарность и множественность охватываемых ракурсов совмещалась бы со свободой манипулирования ими, в зависимости от специфики каждого частного примера. «Я всюду стараюсь, меняя методы и приемы, оставаться в пределах этюдности, т. е. подчеркиваю то или иное важное для изучения и усвоения художественного своеобразия русских опер положение и перевожу его в плоскость обсуждения на данном конкретном примере, стремясь частный случай сделать значимым для построения как бы теории познания всей области русского музыкального искусства» [2, с. 327. Курсив Б. В. Асафьева]. Такая тактика, утверждал музыковед, близка симфонизму великих творцов инструментальных этюдов Шопена, Шумана, Листа, умевших прикосновением живительной творческой интуиции претворить сугубо технические задания в «живую ткань музыки». Таким образом, «эскизность» (или «этюдность») публицистического жанра превращалась в работе Асафьева в принципиальную методологическую установку: подбирая индивидуальный «ключ» к каждому частному композиционному приему, исследователь тем самым становился полноправным носителем «симфонического» мышления и в ходе своего анализа как бы «инвестировал» симфонизм в произведение композитора, раскрывая скрытый в нем «органический» потенциал.

О каких же именно проявлениях звучащего вещества можно почерпнуть информацию из «Симфонических этюдов»? Прежде всего, это текучесть и динамичность, пронизанность множественными разноуровневыми связями и взаимными функциональными тяготениями, перманентное пребывание в процессе становления, – то есть свойства, которые сообщают «жизнеподобие»

музыкальному материалу и, с подачи Асафьева, в первую очередь ассоциируются сегодня с феноменом симфонизма. Наиболее последовательно в русской музыке, считал исследователь, данный принцип нашел воплощение у П. И. Чайковского, причем в его оперных концепциях в не меньшей мере, чем в симфониях как таковых. В монографии «Симфонические этюды» Асафьев подтвердил это наблюдение детальным анализом «Пиковой дамы», в музыке которой он, по аналогии с органической материей, обнаруживал сложно организованную сеть тяготений, «нервных токов» и импульсов. «Чтобы понять “Пиковую даму”, необходимо прежде ощутить ее в чисто музыкальной сущности: во временной музыкальной длительности, *в форме создающейся*», – настаивал он [2, с. 210– 210. Курсив Б. В. Асафьева]. «Здесь изумительно вновь раскрывается поразительная конструктивность и логика развития звучащего вещества в подлинно-органическом творчестве: превращение, истаивание, возрождение в новом облике, развертывание, сжатие – все виды реакций вещества в различнейших соотношениях и перемещениях», – писал он по поводу одного из эпизодов [2, с. 230].

В то же время в ходе анализа оперы Чайковского музыковед приходил к выводу, что наблюдаемые в ней приемы симфонизации музыкальной ткани не только сообщали драматический нерв действию, но и способствовали раскрытию особого художественного замысла. Разворачивающийся в сюжете «Пиковой» мир фантасмагорий воплощен в опере на совершенно ином уровне художественного реализма, в сравнении с ее литературным прототипом: он не является ни абсурдной легендой, случайно рассказанным светским анекдотом, ни порождением болезненного воображения Германа, а предстает подлинной, пугающей реальностью. По предположению Асафьева, подобное «кошунственное» переосмысление литературного первоисточника было инспирировано внутренними подсознательными мотивами Чайковского. Оно давало композитору соблазнительную возможность прикоснуться к запретному и удовлетворить, ценой колоссальных потерь собственной жизненной энергии, запрятанное на задворках его сознания тайное желание – «любопытство к смерти». Проводником в эту сферу иррационального становится музыка оперы: насыщенная текучим симфоническим движением, непрерывными тематическими метаморфозами, словно бы воскрешающими дремавших призраков, она как бы приоткрывает слушателю дверь в потустороннее и в глубинное бессознательное человеческой души, доступное человеку лишь на грани гибели либо сумасшествия.

Вторым важным параметром звучащего вещества, в понимании Асафьева, является чувственная конкретность, значимость «материальных» физических свойств, апелляция к сенсорному опыту человека, в том числе разнообразным синестезиям. В «Симфонических этюдах» любопытный пример проявления этих свойств музыковед обнаруживает в творчестве М. П. Мусоргского. В противоположность Чайковскому, данный автор предстает в монографии как автор в значительной степени безразличный к соблазнам симфонизма, как и

любим другим формам абстракции. Согласно представлениям Асафьева, Мусоргскому была чужда идея «чистой» музыки как таковой, он постоянно нуждался в том или ином внешнем стимуле для музыкального творчества, будучи фактически неспособен создать самостоятельное, не обусловленное программой, инструментальное полотно: «Мусоргский и представить себе не мог хотя бы фуги как самодовлеющей ценности, в которой музыка оформляется сообразно ей самой», – замечал он в другой своей работе, созданной в те же годы [19, с. 20]. В то же время Мусоргский не менее полно, нежели Чайковский, реализовывал в своих сочинениях принципы звучащего вещества, выстраивая его на совершенно иных основаниях – через насыщение музыкальной ткани элементами своего личного чувственного опыта.

Предпринятый в монографии «Симфонические этюды» анализ творческого психотипа композитора позволил Асафьеву рассмотреть на его примере особую стратегию восприятия мира – музыковед называл ее «живым восприятием» или «непосредственным наблюдением». Данная стратегия, глубоко укорененная в органическом мировоззрении ¹¹, придает исключительную ценность «неотформатированной» эмпирической реальности, во всем богатстве ее уникальных качественных характеристик. В случае Мусоргского основным полем «живого восприятия» становились разнообразные формы поведения человека в повседневной жизни и в экстремальных обстоятельствах, – интонации его речи, мимика, жест; все эти внешние проявления давали музыканту ключ к познанию основного предмета его интереса: скрытого от поверхностного взгляда хрупкого мира человеческой психики. При этом, согласно Асафьеву, композитору была присуща, с одной стороны, исключительная наблюдательность, впечатлительность и эмоциональная эмпатия, с другой – повышенная слуховая ассоциативность. Музыковед также предполагал у Мусоргского определенные формы синестезии, благодаря которым он «на каждый извне данный словом или образом импульс реагировал творческим звуковым воссозданием его» [2, с. 271; 258]. Эти качества позволяли ему в ряде метких «звукожестов» и «говорящих» интонаций удивительно точно и многогранно запечатлевать психические состояния, свойства характера и сам «ток душевной жизни» и в конечном счете предопределили особую характеристичность, колористическое богатство, образную насыщенность и конкретность его музыкального языка. «Сила выразительности у композитора такова, что он может заставить нас поверить в реальность галлюцинаций, и даже в появление самой Смерти. Не удивительно, что при наличии ярко воплощенных переживаний герои Мусоргского проходят как живые, живут перед нами», – замечал музыковед [2, с. 271]. Подобный эффект, с одной стороны, достигался благодаря отмеченным особенностям

¹¹ Само понятие «непосредственного наблюдения», или «непосредственного восприятия», насколько можно судить, было заимствовано Асафьевым из работ Н. О. Лосского, где оно применялось, по сути, в качестве синонима философской интуиции. См., напр.: [20, с. 191–192].

творческой психологии композитора, с другой, – базировался на колористических свойствах музыкального звучащего вещества, которыми Мусоргский блестяще оперировал в своих сочинениях.

Еще одно ключевое свойство звучащего вещества, по Асафьеву, – присущий ему выраженный эффект суггестии, вовлечения слушателя в музыкальный поток: в современной терминологии этот эффект принято называть «иммерсивностью»¹². Механизм подобного воздействия на сознание музыковед осмыслял, в частности, в работе «Строение вещества» (1920), где он упоминал о способности музыки к «гипнотизации». Интуиция Асафьева заключалась в том, что в основе суггестивного эффекта, производимого музыкальным материалом, лежит генетическое сходство его устройства с организацией биологических и психических процессов. Как «живой» и «одухотворенный» организм музыка активно взаимодействует с другими организмами, прежде всего человеческими; вступая в резонанс с «жизненными процессами», происходящими в теле человека, она властно подчиняет его собственным ритмам становления [22, с. 200]. Как известно, гипотеза о способности музыки воздействовать на биоритмы человеческого организма была экспериментально подтверждена в конце XX века с развитием нейрофизиологии¹³. В работе же «Симфонические этюды» Асафьев рассматривал подобные явления, в частности, на примере оперы Даргомыжского «Каменный гость». Данное сочинение привлекло его как редкий в оперном творчестве образец развития материала на основе не симфонического, а «вокально-интонационного» метода, в обширном спектре его проявлений – от ариозного стиля до говора и сказа. Это дало музыковеду повод вовлечь в дискурс еще один концепт, знаковый для его музыкальной теории, – понятие песенности, песенного мелоса¹⁴.

В представлении Асафьева, песенный мелос имеет много общего с симфонизмом: ему тоже в высшей степени присуще свойство текучести и энергия становления (неслучайно в своих текстах музыковед называл песенность «стихией»). Однако, в сравнении с симфоническим развитием, песенный мелос в гораздо большей степени апеллирует к личному физическому (конкретно, психомоторному) опыту слушателя. В частности, в формировании песенной мелодики вовлекается такой фактор, как дыхание: оно определяет диапазон мелодической линии и направление мелодического движения, его же объемом измеряется продолжительность фразы. «Что же это, как не чувство жизни, дыхание, биение пульса, которое нам так важно и дорого всегда ощущать в музыке и без чего она может в любой миг стать механически правильным чередованием звуков, но безжизненным и потому

¹² А. В. Венкова определяет иммерсивность в искусстве как «формирование опыта художественного восприятия, основанного на мультисенсорном вовлечении в воспринимаемые явления» [21, с. 7–8].

¹³ См. об этом, напр.: [23; 24].

¹⁴ Первый пример целенаправленного обращения Асафьева к этому понятию см. в его статье: [25].

бессмысленным», – замечал музыковед [2, с. 170]. Восприятие вокального мелоса заставляет слушателя дышать вместе с поющим, а выразительность мелодического интервала постигать через напряжение, испытываемое голосом. Подобное кинетическое сопереживание музыкальному материалу (по сути, восприятие его с позиции исполнителя) многократно усиливает его иммерсивный эффект.

Сходное же суггестивное воздействие, основанное на психосоматических реакциях, оказывает на слушателя и другая «стихия» музыки – плясовая. Ее проявления в русской музыке Асафьев считал столь значимыми, что посвятил им самостоятельный раздел своей монографии – «Intermezzo III». Имея обширные истоки в фольклорной традиции, в профессиональном музыкальном творчестве плясовая стихия, по наблюдениям исследователя, впервые утверждает себя в сочинениях Глинки. Введение ее в балет, впервые осуществленное Чайковским в «Спящей красавице», фактически вызвало к жизни реформу балетной музыки; кульминацию же этой линии Асафьев прослеживал в современных балетах Стравинского. Одновременно музыковед подчеркивал, что плясовое начало отнюдь не сводится к балету или танцу как таковому, оно в равной мере проявляет себя и в инструментальных сочинениях. В целом к плясовой стихии в музыке исследователь относил эпизоды, обусловленные в своем разворачивании инерцией стихийного танцевального движения – вращения, ритмического втапывания. В основе организации музыкального материала в них лежит жесткая метрическая схема, опирающаяся на определенные танцевальные паттерны; с ней вступает в конфликт свободно развивающаяся мелодия, которая как бы пытается прорваться сквозь этот кованый каркас метра. Данный конфликт становится в плясе основной пружиной развития, создавая подчас колоссальный заряд напряжения, который, как и в случае с песенностью, воспринимается слушателем, в первую очередь, на телесно-моторном уровне. Такого рода суггестия ритма, истоки которой Асафьев связывал с древними культовыми практиками радения, давала ему еще один впечатляющий пример иммерсивного эффекта музыки.

Наконец, из монографии Асафьева становится понятным, что звучащее вещество обладает собственным «хронотопом»¹⁵, отличным от реального времяисчисления, и, благодаря своим выраженным «иммерсивным» качествам, способно переключать слушателя в этот хронотоп. Более подробно он обратился к этому феномену в своей статье «Ценность музыки» (1923), где утверждал, что «пребывание во власти музыкального становления дает

¹⁵ Представляется уместным применить здесь это понятие, как известно, вошедшее в широкий оборот в гуманитарных науках благодаря работам М. М. Бахтина. Осмысляя данный феномен в отношении профильного для него словесного творчества, Бахтин понимал под хронотопом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [26, с. 234].

ощущение бывания в сфере совершенно иной, чем привычный видимый и осязаемый мир, и, главным образом, вызывает представления иного времени, иного пространства» [27, с. 23–24]. Как именно подобное незаурядное свойство музыки проявляет себя в реальной практике, исследователь демонстрировал в том числе и в «Симфонических этюдах», например, в разделе, посвященном анализу балета И. Ф. Стравинского «Петрушка». Высоко оценивая, казалось бы, мимолетный эпизод смерти Петрушки в финале балета, он замечал, что субъективная «темпоральность» музыкального материала зависит не от хронометража, а от его внутренней событийности, насыщенности специфически художественной информацией. «Краткость его ничего не доказывает, ибо время в музыке измеряется не пространственной, количественною длительностью, а качественною напряженностью. Минута жизни, в которой концентрируется эпоха жизни, переживается в музыкальном времени длительнее, чем на час растянутые схемы», – утверждал Асафьев [2, с. 313].

Рассмотренный список примеров далеко не полон, однако уже он позволяет судить о том, что в «Симфонических этюдах» охвачены довольно многообразные аспекты феномена звучащего вещества. В этом смысле книга Асафьева действительно представляла значительный шаг в осмыслении музыкального искусства в органической парадигме, демонстрируя пример за примером новые перспективы, которые в методологическом плане открывало музыковедению учение Бергсона. Не менее интересные возможности, как представляется, подобный ракурс предлагает и исследователю нашего времени в реконструкции научных взглядов самого Асафьева, позволяя расширить спектр видения его классического труда, задуманного автором как нечто большее, нежели только лишь ревизия взглядов на пути оперного жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. V. С. 291–380.
2. Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. Филармония, 1922. 329 с.
3. «Основы стиля русской оперы», «Вопросы языка и стиля в музыке». Программа исследования, конец статьи и материалы по вопросу стиля в музыке: выписка из книг и библиография. На русском, немецком и французском языках // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2658 (Б. В. Асафьев). Оп. 1. Ед. хр. 276. 48 л. Автограф.
4. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
5. Naas D. Introduction: Igor Glebov and the Audiences of *Symphonic Etudes* // Asafyev B. *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets* / Ed. and transl. by D. Naas. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK, 2008. P. xiii–xxvii.
6. Грубер Р. И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пб. 1922 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. Хр. 36. «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ / Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина. 1922. № 2. Л. 228 об. – 245 об. Машинопись.
7. Нэтеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И. И. Блауберг. М.: Модест Колеров, 2008. 432 с.
8. Блауберг И. И. Анри Бергсон. М.: Прогресс – Традиция, 2003. 672 с.
9. Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900–1930. Evanston, Illinois: Northwest University Press, 1999. 169 p.
10. Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
11. Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. 111 с.
12. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 гг. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б. В.). Оп. 1. Ед. хр. 440.
13. Букина Т. В. «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ // Временник Zubovskogo института. 2025. № 3. С. 40–56.
14. «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ / Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина. 1922. № 1. Л. 246–260 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. Хр. 6. Русская философия: № 1 журнала «Мысль» (Б. З.) (А. В. Финагин).

15. Орлова Е.М. К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8 (429). С. 91–94.
16. Арановский М.Г. Концепция Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
17. Viljanen E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.
18. Букина Т. В. Основные этапы становления концепции «звучащего вещества» в работах Б. В. Асафьева первой половины 1920-х годов // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание: сб. ст. М.: МГК, 2025. С. 290–299.
19. Глебов И. Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923. 69 с.
20. Лосский Н. О. Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1903. 300 с.
21. Венкова А. В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. СПб.: Астерион, 2021. 336 с.
22. Глебов И. (Б. В. Асафьев). Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование (публикация и комментарии Т. В. Букиной) // Временник Зубовского института 2023. № 3 (42). С. 198–211.
23. Campbell D. The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit. Harper Collins e-books; Reprint edition, 2009. P. 65–69.
24. Sanger J., Muller V., Lindenberger U. Intra- and Interbrain Synchronization and Network Properties when Playing Guitar in Duets // Frontiers in Human Neuroscience. November 2012. Vol. 6. Article 312. P. 1–19.
25. Глебов И. О песне и песенности (по поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1918. № 37 (14.12). С. 1–2.
26. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
27. Глебов И. Ценность музыки // De Musica: сб. статей / ред. И. Глебов. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 5–34.

REFERENCES

1. Bibliografiya i notografiya sochinenij B. V. Asaf'eva / Red.-sost. B. V. Saitov i T. P. Dmitrieva-Mej // Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. T. V. S. 291–380.
2. Glebov I. Simfonicheskie etyudy. Pg.: Gos. Filarmoniya, 1922. 329 s.
3. «Osnovy stilya russkoj opery», «Voprosy yazyka i stilya v muzyke». Programma issledovaniya, konec stat'i i materialy po voprosu stilya v muzyke: vypiska iz knig i bibliografiya. Na russkom, nemeckom i francuzskom yazykah // Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI). F. 2658 (B. V. Asaf'ev). Op. 1. Ed. hr. 276. 48 l. Avtograf.

4. *Materialy k biografii B. Asaf'eva* / Sost., vstupit. stat'ya i komment. A. N. Kryukova. L.: Muzyka, 1981. 264 s.
5. *Haas D. Introduction: Igor Glebov and the Audiences of Symphonic Etudes* // Asafyev B. *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets* / Ed. and transl. by D. Haas. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK, 2008. P. xiii–xxvii.
6. *Gruber R. I. Knigi o muzyke. Igor' Glebov. Simfonicheskie etyudy. Izd. Gos. Filarmonii. Pb. 1922* // Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki (RNB). F. 1021 (Sobranie edinichnyh muzykal'nyh postuplenij). Op. 4. Ed. Hr. 36. «Soblazny i preodoleniya». Zhurnal po voprosam obshchej estetiki i filosofii muzyki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzykal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muzyki RIII / Pod red. R. I. Grubera i A. V. Finagina. 1922. № 2. L. 228 ob. – 245 ob. Mashinopis'.
7. *Neterkott F. Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917)* / Perevod i predisl. I. I. Blauberg. M.: Modest Kolerov, 2008. 432 s.
8. *Blauberg I. I. Anri Bergson. M.: Progress – Tradiciya, 2003. 672 s.*
9. *Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900–1930. Evanston, Illinois: Northwest University Press, 1999. 169 p.*
10. *Losskij N. O. Mir kak organicheskoe celoe* // Losskij N. O. *Izbrannoe. M.: Pravda, 1991. S. 349–480.*
11. *Losskij N. O. Intuitivnaya filosofiya Bergsona. 3-e izd. Pg.: Uchitel', 1922. 111 s.*
12. Spisok not i knig, priobretennyh i nalichnyh k priobreteniyu so 2 poloviny 1915 do nachala 1920 gg. Tetrad' s katalogom knig. 95 l. s ob. Avtograf // RGALI. F. 2658 (Asaf'ev B.V.). Op. 1. Ed. hr. 440.
13. *Bukina T. V. «Nami tol'ko nachinaetsya nauka o muzyke v Rossii»: praktika zhurnal'nogo «samizdata» v stanovlenii shkoly B. V. Asaf'eva v RIII* // Vremennik Zubovskogo instituta. 2025. № 3. S. 40–56.
14. «Soblazny i preodoleniya». Zhurnal po voprosam obshchej estetiki i filosofii muzyki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzykal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muzyki RIII. Pod red. R.I. Grubera i A.V. Finagina. 1922. № 1. L. 246–260 // Otdel rukopisej RNB. F. 1021. Op. 4. Ed. Hr. 6. Russkaya filosofiya: № 1 zhurnala «Mysl'» (B. Z.) (A. V. Finagin).
15. *Orlova, E.M. K istorii stanovleniya teorii muzykal'noj formy* // Sovetskaya muzyka. 1974. № 8 (429). P. 91–94.
16. *Aranovskij, M.G. Konceptiya Asafieva* // Iskustvo muzyki: teoriya i istoriya. 2012. № 6. P. 61–85.
17. *Viljanen, E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)* / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.
18. *Bukina T. V. Osnovnye etapy stanovleniya koncepcii «zvuchashchego veshchestva» v rabotah B. V. Asaf'eva pervoj poloviny 1920-h godov* // Nasledie Yu. N. Holopova i sovremennoe muzykoznanie: sb. st. M.: MGK, 2025. S. 290–299.
19. *Glebov I. Musorgskij. Opyt harakteristiki. M.: GIZ, 1923. 69 s.*
20. *Losskij N. O. Osnovnye ucheniya psihologii s tochki zreniya volyuntarizma. SPb.: tip. M. Stasyulevicha, 1903. 300 s.*

21. *Venkova A. V.* Fenomen immersivnosti. Mul'tisensornyj povorot v kul'ture. SPb.: As-
terion, 2021. 336 s.
22. *Glebov I.* (B. V. Asaf'ev). Stroenie veshchestva i kristallizaciya (formoobrazovaniya) v
muzyke. Issledovanie (publikaciya i kommentarii T. V. Bukinoj) // Vremennik
Zubovskogo instituta 2023. № 3 (42). S. 198–211.
23. *Campbell D.* The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body,
Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit. Harper Collins e-books; Reprint
edition, 2009. P. 65–69.
24. *Sänger J., Müller V., Lindenberger U.* Intra- and Interbrain Synchronization and Net-
work Properties when Playing Guitar in Duets // Frontiers in Human Neuroscience.
November 2012. Vol. 6. Article 312. P. 1–19.
25. *Glebov I.* O pesne i pesennosti (po povodu vystuplenij Shalyapina v Mariinskom tea-
tre) // Zhizn' iskusstva. 1918. № 37 (14.12). S. 1–2.
26. *Bahtin M. M.* Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike
// Bahtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let. M.: Hud. lit.,
1975. S. 234–407.
27. *Glebov I.* Cennost' muzyki // De Musica: sb. statej / red. I. Glebov. Pg.: Petrogr. gos.
akad. filarmoniya, 1923. S. 5–34.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. – доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусства, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; tbukina2002@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6267-2775

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. – Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof., Leading researcher of the Department of Music at the Russian Institute for Art History; Prof. of the Chair of Music at Vaganova Ballet Academy; tbukina2002@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6267-2775

УДК 782.6+82-2

ОПЕРА В. ДАШКЕВИЧА И Ю. КИМА «РЕВИЗОР»: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЯХ ЛИБРЕТТО И МУЗЫКИ

Василисина К. Е. , Войткевич С. Г.¹

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

Работа посвящена опере классика современной отечественной музыки Владимира Дашкевича на либретто Юлия Кима «Ревизор» по одноименной комедии Н. В. Гоголя, которая впервые становится объектом пристального научного внимания, что обеспечивает новизну представляемого материала. Целью исследования стало выявление и систематизация интертекстуальных связей, обнаруженных в либретто и музыкальной партитуре оперы, а также определение роли заимствований и самозаимствований в формировании смыслового пространства музыкальной комедии. Наряду с основным литературным первоисточником в либретто привлекаются строки из романа Гоголя «Мертвые души», комедии «Игроки», цитаты из «Пиковой дамы» А. С. Пушкина, аллюзия на стихотворение «Бесы», фраза его беллетристики, а также название комедии А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В музыке выявлены пять автоцитат, введенных в оперу для характеристики супруги Городничего Анны Андреевны, его дочери Марии Антоновны и слуги Хлестакова Осипа. Все они заимствованы из музыки к кинофильмам, созданной тандемом авторов на протяжении нескольких десятилетий.

Ключевые слова: Владимир Дашкевич, Юлий Ким, Николай Васильевич Гоголь, опера, «Ревизор», интертекстуальность, либретто, самоцитирование.

THE OPERA *THE GOVERNMENT INSPECTOR* BY V. DASHKEVICH AND Y. KIM:
ON THE QUESTION OF INTERTEXTUAL CONNECTIONS BETWEEN THE
LIBRETTO AND THE MUSIC

Vasilisina K. E., Voitkevich S. G.¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenina St., Krasnoyarsk, Russia.

This work is devoted to the opera by Vladimir Dashkevich, a classic of contemporary Russian music, based on Yuli Kim's libretto *The government inspector* after Nikolai Gogol's comedy of the same name, which is the subject of close scientific attention for the first time, ensuring the novelty of the material presented. The aim of the study was to identify and systematize the intertextual connections found in the

libretto and musical score of the opera, as well as to determine the role of borrowings and self-borrowings in the formation of the semantic space of musical comedy. Along with the main literary source, the libretto draws on lines from Gogol's novel *Dead Souls*, the comedy *The Gamblers*, quotations from Pushkin's *The Queen of Spades*, an allusion to the poem *Devils*, a phrase from his fiction, and the title of A. N. Ostrovsky's comedy *There Was Not a Penny, But Suddenly Altyn*. Five self-quotations have been identified in the music, introduced into the opera to characterize the Gorodnichy's wife Anna Andreevna, his daughter Maria Antonovna, and Khlestakov's servant Osip. All of them are borrowed from film scores created by the tandem of authors over several decades.

Keywords: Vladimir Dashkevich, Yuli Kim, Nikolai Vasilyevich Gogol, opera, *The government inspector*, intertextuality, libretto, self-quotation.

Одним из актуальных направлений исследований XX–XXI веков стал поиск и обнаружение пересечений и параллелей, возникающих в сочинениях современных композиторов. Это явление получило название «интертекстуальность», и начиная с 1980-х оно активно разрабатывается в научной практике. По мнению Л. А. Воротынцевой, «в XX в. интертекстуальность как осознанная проблема становится источником музыкальных творческих решений, в которых происходят стилевой, жанровый, структурный диалоги в бесконечном смысловом поле, охватывающем весь историко-культурный пласт, созданный человечеством» [1]. До сих пор не существует какой-либо точной формулировки этого понятия. Различные варианты встречаются в работах И. В. Арнольд [2], Ю. Кристевой [3], Л. А. Воротынцевой [1], но наиболее точным представляется определение А. В. Денисова, согласно которому «интертекстуальность – использование в данном тексте элемента (одного или нескольких), уже существующего в другом тексте (или их группе)» [4 с. 63–64].

Как пишет А. В. Лазанчина, «соприкосновение художественных текстов друг с другом часто вызывает появление новых смыслов, актуализирует проблему корреляции. Возникают вопросы: насколько гармоничен вновь явленный образ, не превратилась ли его многогранность в эклектичность, не вступают ли “извне” вносимые смыслы в противоречие с первичным авторским замыслом?» [5, с. 61]. Попытаемся посмотреть сквозь призму интертекстуальности на оперу В. С. Дашкевича и Ю. Ч. Кима «Ревизор», которая еще не привлекала пристального исследовательского внимания. Между тем сочинение активно ставится на российских сценах, поскольку представляет собой яркий образец современной оперы, где философская глубина сочетается с яркими мелодиями, блистательной интригой гоголевской комедии и композиционной стройностью, обусловленной опытом многолетнего творческого сотрудничества композитора и драматурга.

Немного истории. Опера написана по заказу создателя и руководителя Камерного музыкального театра Бориса Александровича Покровского¹. Режиссер часто ставил оперы на гоголевские сюжеты, среди них: «Черевички» П. И. Чайковского, «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, «Коляска» и «Шинель» А. Н. Холминова, «Игроки» и «Нос» Д. Д. Шостаковича. Единственным сюжетом, не имевшем на тот момент постановки, оставалась комедия «Ревизор» [6].

Ранее В. С. Дашкевич и Ю. Ч. Ким уже обращались к другому сюжету Н. В. Гоголя, а именно к «Мертвым душам». Ими была написана музыка и песни к постановке поэмы в театре Маяковского (режиссер Сергей Арцибашев, 2005).

Над либретто «Ревизора» работали совместно. Юлий Ким вспоминает, что «первые два варианта отправились в корзину, и, лишь когда к работе подключился Владимир Дашкевич, возникло понимание, какой будет опера» [7]. В итоге родилось произведение в 2-х актах из 48 номеров (17 и 31, соответственно). Финал первого действия имеет сквозное строение; во втором происходит выход в новое жанровое и смысловое пространство, о чем будет сказано позже.

В основу либретто оперы В. С. Дашкевича и Ю. Кима «Ревизор» легла одноименная комедия Н. В. Гоголя. Но Ю. Ким не всегда соблюдает последовательность действий и явлений внутри них. Он свободно комбинирует фразы, чтобы выстроить сюжет, иногда отличный от оригинала. Более того, в либретто использованы тексты из других сочинений Н. В. Гоголя, фразы и цитаты из произведений его современников и авторские тексты Ю. Кима (см.: табл. 1).

¹ Премьера оперы состоялась в Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета 11 июля 2007 года. В Камерном театре Б. А. Покровского постановка увидела свет 21 декабря 2007 года.

Таблица 1. Источники либретто

1 акт			
№	Название	Сцены из комедии «Ревизор»	Иные источники
1	Увертюра	Инструментальный номер	
2	Приезд в город		Н. В. Гоголь, «Мертвые души»
3	Игорный дом		Н. В. Гоголь, «Игроки» – явл. 8, явл. 16–17
4	Баллада о крысе		Крысолов из Хамельна – реальные события 1284 года
5	Колесо	«Ревизор» Д. 2, явл. – 19	Ц. 2 «Мертвые души», Гл. 1
6	Марш чиновников (обход города)	Ц. 5 – Д. 1, явл. 1 Ц. 7 – Д. 4, явл. 6 Ц. 10 – Д. 4, явл. 10	
7	Рынок	Д. 4, явл. 10, 11, 15	
8	Песня Слепого мальчика		«Смилуйтесь кто-нибудь» (из к/ф «Ярославна, королева Франции», 1978)
9	Актер на рынке	Отсылка к эпиграфу комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»	
10	Письмо	Д. 1, явл. 1, 3 Д. 2, явл. 1	
11	Хлестаков и Городничий	Д. 2, явл. 8	
12	Дуэт Маши и Анны Андреевны	Д. 3, явл. 1	
13	Известие – Полька	Д. 3, явл. 2	
14	Прием	Д. 3, явл. 5, 6	
15	Вальс Маши		
16	Большая ария Хлестакова	Д. 3, явл. 6	

17	Слава	Подобной сцены в источнике нет; встречаются отдельные фразы из Д. 3, явл. 6	
2 акт			
18	Марш мертвых душ	Инструментальный номер	
19	Ариозо Актера		Ю. Ким
20	Сон Городничего	Д. 1, явл. 1	
	Ария «Власть»		Ключевых слов текста «власть», «честь» в тексте комедии нет ² . Текст написан Ю. Кимом
21	У комнаты Хлестакова	Д. 1, явл. 1 Д. 4, явл. 1	
22	Сценка «Взятки и доносы»	Д. 2, явл. 8 Д. 4, явл. 10	В завершение сцены вновь появляется тема Божьего Суда
23	Жалобы народа – Хор «Жалобы»	Д. 4, явл. 10	
24	Ария «Фортуна»		Основной текст – Ю. Ким. Цитата из комедии А. Н. Островского: «Не было ни гроша да вдруг алтын», аллюзия на повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама» и на фразу из беллетристики («Ай, да Пушкин!»)
25	Дуэт-игра	Д. 4, явл. 12	Ю. Ким
26	«Ласточка»	Д. 3, явл. 8: «Я, однако ж, ему очень понравилась»	К/ф «Красавец-мужчина»
27	Предложение	Д. 4, явл. 15	
28	Поздравление	Д. 5, явл. 3–7	
29	Гадание Маши		Ю. Ким
30	Дуэт		Ю. Ким

2 Слово «честь» встречается только в словосочетаниях «имею честь представиться», «имею честь поздравить» и т. п.

31	Ария Маши «Не покидай меня, весна»		К/ф «Красавец-мужчина», 1978
32	Стукачи и Осип – Песня Осипа		Ю. Ким
33	Отъезд	Д. 4, явл. 9 Д. 4, явл. 16	
34	Вскрытие письма	Д. 5, явл. 8	
35	Ария «Письмо Хлестакова»	Д. 5, явл. 8	
36	Ансамбль «Боже, за что же?»	Д. 5, явл. 8 – в оригинале нет фразы: «Боже, за что же?», но есть другие реплики, выражающие полное непонимание и непринятие ситуации	
37	Ария Городничего «Черный сон»		Отсылка к № 20
На этом комедия Н. В. Гоголя завершается			
38	Буря		Отсылка к стихотворению А. С. Пушкина «Бесы»
Далее тексты Ю. Кима, за исключением № 46			
39	Моление		
40	Последняя игра		
41	Апофеоз Капитана		
42	Ария Хлестакова и суд		
43	Колесо		
44	Сумасшествие и мольба Маши		
45	Дуэт-прощание		
46	Ревизор		Д. 5, явл. последнее
47	Dies irae		
48	Мальчик		

Как видим, текст либретто включает различные источники, что приводит к следующему результату:

В первом действии из 17 номеров только 10 основаны на тексте «Ревизора» Гоголя: № 5 «Колесо»; № 6 «Марш чиновников»; № 7 «Рынок»; № 9 «Актер на рынке» (отсылка к эпиграфу комедии); № 10 «Письмо»; № 11 «Хлестаков и Городничий»; № 12 «Дуэт Маши и Анны Андреевны»; № 13 «Известие»; № 14 «Прием»; № 16 «Большая ария Хлестакова». В заключительном № 17 «Слава» встречаются отдельные фразы первоисточника.

Во втором действии всего 12 номеров из 31 заимствуют текст Гоголя: № 20 «Сон Городничего» (частичное заимствование); № 21 «У комнаты Хлестакова»; № 22 «Взятки и доносы»; № 23 «Жалобы народа»; № 26 «Ласточка»; № 27 «Предложение»; № 28 «Поздравление»; № 33 «Отъезд»; № 34 «Вскрытие письма»; № 35 Ария «Письмо Хлестакова»; № 36 Ансамбль «Боже, за что же?»; № 46 «Ревизор».

Попробуем понять причины обращения к другим текстам и логику их включения в либретто оперы.

Прежде всего, это время работы над сочинениями. «Ревизор» завершен в 1835 году; «Мертвые души» создавались с 1835 по 1842 год, тогда же, в 1842-м, были написаны «Игроки». Во-вторых, произведения объединяет тема карточной игры, которой Гоголь много раз касался в своей прозе. Именно в процессе карточной игры, описанной в 1 и 3 явлениях второго действия и в 5 явлении третьего действия «Ревизора», дается косвенная характеристика Хлестакова, а также его отношение к картам.

Приведем примеры. Первый – отзыв слуги Осипа о своем хозяине: *«Профинтил дорогой денежки.... С проезжающим знакомится, а потом в картишки – вот тебе и доигрался!... Иной раз все до последней рубашки спустит, так что на нем всего останется сертучишка да шинелишка... вместо того чтобы в должность, а он идет гулять по прешпекту, в картишки играет»* (Д. 2, явл. 1) [8, с. 397–398].

Второй – размышления Хлестакова о причинах его бедственного положения: *«Да, если б в Пензе я не покутил, стало бы денег доехать домой. Пехотный капитан сильно поддел меня: штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться»* (Д. 2, явл. 3) [8, с. 400].

Приведем еще один пример – диалог Хлестакова и Городничего (Д. 3, явл. 5): **Хл:** Скажите, пожалуйста, нет ли у вас каких-нибудь развлечений, обществ, где бы можно было, например, поиграть в карты? **Городничий:** Боже сохрани! Здесь и слуху нет о таких обществах. Я карт и в руки никогда не брал; даже не знаю, как играть в эти карты. Смотреть никогда не мог на них равнодушно; и если случится увидеть этак какого-нибудь бубнового короля или что-нибудь другое, то такое омерзение нападет, что просто плюнешь. Раз как-то случилось, забавляя детей, выстроил будку из карт, да после того всю ночь снились проклятые» [8, с. 418].

Обратим внимание, что два чиновника в комедии «Утро делового человека»³, написание которой предшествовало рассматриваемому нами произведению, также представлены в процессе обсуждения прошедшей игры. Во второй сцене Александр Иванович и Иван Петрович вспоминают детали вчерашнего виста и пытаются разобраться в причинах проигрыша [8, с. 567].

О подобранной колоде говорится в «Мертвых душах» (Т. 1, гл. X). Ноздрев, подобно Ихареву, трудится над *«подбиранием из нескольких десятков дюжин карт одной талии, но самой меткой, на которую можно было бы понадеяться, как на вернейшего друга»* [8, с. 210].

Помимо текстов из произведений Гоголя, в либретто «Ревизора» фигурируют фразы и аллюзии на сочинения А. С. Пушкина. Как известно, двух писателей связывала творческая дружба. Более того, автор «Евгения Онегина» был причастен к рождению многих гоголевских замыслов, начиная с успешного дебюта – «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Идею написания «Мертвых душ» и «Ревизора» писателю также подсказал А. С. Пушкин. Существует как минимум три версии о «происхождении» сюжета комедии.

Согласно первой, летом 1831 года Н. В. Гоголь жил недалеко от Царского Села, где виделся с А. С. Пушкиным. С 1833 по 1834 год А. С. Пушкин помогал Гоголю в получении Кафедры всеобщей истории в Киевском университете. 7 октября 1835 года Н. В. Гоголь пишет старшему товарищу: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта. Ради Бога. Ум и желудок мой оба голодают». Как отмечает Б. Соколов, «в “Авторской исповеди” писатель признался, что П. предложил ему собственный сюжет, “из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы. Это был сюжет „Мертвых душ“ (мысль „Ревизора“ также принадлежит ему)» [9].

По другой версии, во время одной из встреч А. С. Пушкин рассказал Н. В. Гоголю о забавном случае, который произошел с ним в 1833 году в г. Устюжне Новгородской губернии. Поэт был там проездом и собирал информацию о пугачевском бунте. После, прибыв в Оренбург, А. С. Пушкин узнал от знакомого графа В. А. Перовского, что тот получил секретную бумагу с предупреждением от М. П. Бутурлина (Нижегородский губернатор): «У нас недавно проезжал Пушкин. Я, зная, кто он, обласкал его, но, должно признаться, никак не верю, чтобы он разъезжал за документами об Пугачевском бунте; должно быть, ему дано тайное поручение собирать сведения об неисправностях. Вы знаете мое к вам расположение; я почел долгом вам посоветовать, чтоб вы были осторожнее» [10].

Третья легенда бытует в г. Малоархангельске Орловской области. Согласно ей, именно там в 1829 году произошла история, впоследствии ставшая основой «Ревизора». В 1890 году в журнале «Русская старина» было опубликовано

³ Работа над комедией длилась с 1832 по 1836 год. Публикация состоялась в 1836 году.

предание о том, что «Пушкин, проезжая через Малоархангельск, остановился вечером на постоялом дворе, а принявшие его за “большое столичное начальство, по крайней мере генерала” городские чиновники всю ночь тревожились в ожидании ревизии и на утро в парадных мундирах и при орденах явились к Пушкину за приказами. Проснувшийся не скоро поэт велел своему человеку “Гони их в шею, дураков!”» [11].

Осветим еще одно взаимодействие между писателями, которое связано с созданием поэмы «Мертвые души». В энциклопедии Соколова читаем, что сюжет был подсказан А. С. Пушкиным, и наиболее вероятным источником является его письмо от 16.02.1831 года П. А. Плетневу, в котором поэт писал: «Через несколько дней я женюсь; и представляю тебе хозяйственный отчет: заложил я моих 200 душ, взял 38 000 рублей – и вот им распределение: 11 000 теще, которая непременно хотела, чтоб дочь ее была с приданым, пиши пропало. 10 000 Нащокину, для выручки его из плохих обстоятельств: деньги верные. Остается 17 000 на обзаведение и житие годичное. В июне буду у вас и начну жить en bourgeois, а здесь с тетками справиться невозможно, требования глупые и смешные – а делать нечего. Теперь понимаешь ли, что значит приданое и отчего я сердился? Взять жену без состояния – я в состоянии, но входить в долги для ее тряпок – я не в состоянии» [12, с. 394].

Есть и другая версия, но также связанная с А. С. Пушкиным. В соответствии с ней, поэт узнал историю о мертвых душах во время кишиневской ссылки, где ему рассказали, что в городе Бендеры после присоединения к России почти никто не умирает. Это было вызвано тем, что достаточно много крестьян из центральной части Российской империи бежало в Бессарабию. Имена сбежавших полиции установить не удалось, но в ходе расследования выяснилось, что беглые крестьяне, не имевшие документов, брали имена умерших, что и стало причиной необычного феномена.

В этом контексте обоснованным и логичным представляется включение в текст либретто явных отсылок к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». В частности, в № 24 (Ария Хлестакова «Фортуна») в партии героя возникают фразы: «И вдруг в пылу азарта, мне усмехнется дама пик, и я пойму, что я погиб. Моя убита карта». Сравним: у Пушкина в момент проигрыша Германа звучит фраза «Дама ваша убита» [13, с. 241].

В этом номере есть и другая отсылка к «Пиковой даме», но уже к версии П. И. Чайковского и М. П. Чайковского. В ц. 8 звучит фраза: «Сегодня ты, а завтра я!», которую многие знают по Арии Германа «Что наша жизнь? Игра!». Аллюзия не случайна: оба героя тесно связаны с игрой, и оба потеряли свое состояние во время карточной игры.

В начале арии (ц. 1) примечательна фраза: «Не было ни гроша, да вдруг алтын. Ай да Ваня, ай да сукин сын!». Вторая часть – несколько измененная цитата из письма А. С. Пушкина П. Вяземскому, направленного 7 ноября 1825 года после завершения исторической трагедии «Борис Годунов» [12, с. 172]. Первая – название комедии еще одного современника Гоголя –

А. Н. Островского, с которым у него были достаточно своеобразные отношения. Их первая встреча состоялась в 1849 году. Писатели прекрасно знали сочинения друг друга, нередко встречались на собраниях и вечерах, но не общались лично. Включение в либретто оперы фразы из комедии Островского обусловлено ситуационным сходством: в 5 действии 4 явлении Елеся принес Мигачевой 3 500 рублей после суда [14, с. 458]. В опере Хлестаков поет арию, пересчитывая полученные деньги от жителей городка.

Таким образом, В. Дашкевич и Ю. Ким используют интертекстуальные переключения между сюжетами различных произведений Н. В. Гоголя и других авторов, «укрепляя связь отражаемых элементов заимствованного произведения с контекстом» [15, с. 66], расширяя контекст сочинения и как бы готовя выход в иное пространство в финале.

Завершение оперы заслуживает отдельного внимания. Как видно из Таблицы 1, авторы оперного «Ревизора» представляют свою версию развязки комедии. По мнению композитора, в комедии Гоголя реализована определенная схема архетипов, впервые явленная в «Евангелии», затем Шекспиром в «Гамлете», с тем отличием, что русский писатель воплотил его с анекдотической легкостью. Выстраивая парадигму Иисус – Гамлет – Хлестаков, Дашкевич утверждает: «Хлестаков в финале должен умереть: Город его убивает» [6]. Такой поворот сюжета гоголевской комедии кажется более чем необычным и выглядел бы инсинуацией или попыткой сделать некую «надстройку» над текстом первоисточника, если бы не один факт. В энциклопедии Б. Соколова приводится цитата из переписки Гоголя со Щепкиным, в которой писатель задается вопросом: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан, и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос» [9].

Здесь уместно напомнить, что уже после публикации комедии Гоголь написал драматический этюд «Развязка «Ревизора», который мыслился автором как послесловие. Писатель предполагал опубликовать данное пояснение в издании, подготовленном в 1846 году «в пользу бедных», и в дальнейшем рассчитывал увидеть на сцене постановку с соответствующим финалом. Однако цензура наложила запрет, и издание не состоялось – ни в первой, ни во второй редакции.

В этой связи поражает еще одно совпадение: ни одна из постановок оперы, доступная для просмотра, не включила «нового» финала, придуманного В. Дашкевичем и Ю. Кимом. Режиссеры обычно останавливаются на № 37 и сразу переходят к № 46, содержание которых основаны на событиях последнего явления комедии Н. В. Гоголя. Во многом причиной тому стала воля

Б. А. Покровского, о которой пишет либреттист: «Наш заказчик ... деликатно указал нам, что ждет от нас комической оперы, и трагический финал пришлось отменять. Хлестаков остался жив» [16, с. 5].

Игра смыслами, цитатами, апелляция к художественному багажу слушателя приводят к тому, что и в музыкальном тексте происходят заимствования из других произведений. Однако если в либретто привлекаются сочинения как Гоголя, так и других авторов, то в музыкальном отношении В. Дашкевич и Ю. Ким ограничиваются автоцитированием, включая в оперу музыкальные номера, созданные для кинофильмов «Бумбараш» (1971), «Пеппи Длинныйчулок» (1984), «Ярославна, королева Франции» (1978), «Красавец-мужчина» (1978). В ходе сравнительного анализа автоцитат в опере «Ревизор» был сделан вывод, что смысл фрагментов киномузыки может сохраняться неизменным или подвергаться контекстному переосмыслению.

Первым примером становится тема слуги Хлестакова, Осипа, которая звучит в № 2 «Приезд в город» (прим. 1) и № 5 «Колесо» (прим. 2). Ее мелодия напоминает песню Семена Бумбараша (прим. 3) из фильма «Бумбараш» (1971). Тема претерпела некоторые изменения: был выбран более спокойный темп, окончание фраз более устойчиво; вместо тенора поет бас. Но вместе с тем «первоисточник» остается узнаваем. Сравним:

Осип *pp* (испуганно)



Прим. 1. В. Дашкевич. «Ревизор». Д. I, № 2 «Приезд в город»

1 $\text{♩} = 72$



Прим. 2. В. Дашкевич. «Ревизор». Д. I, № 5 «Колесо»



Прим. 3. Песня Семена из фильма «Бумбараш»

В фильме песня звучит в момент возвращения главного героя Семена Бумбараша в родную деревню на поезде из австрийского плена по окончании

Первой мировой войны. Обстоятельства в опере схожи: Хлестаков и Осип приближаются к провинциальному городку по пути к себе в деревню⁴. В дороге карета ломается, что вынуждает героев остановиться в местности, где и происходят события комедии.

Следующая цитата связана с Капитаном Тойфелем. Прообразом этого персонажа становится единожды упоминаемый в тексте гоголевской комедии Пехотный капитан, который обыграл Хлестакова в карты. Об этом читатель узнает из письма главного героя Тряпичкину. В опере данный образ «вырастает» до уровня отдельного персонажа, который играет важную роль в драматургии. Отметим, что «тойфель» в переводе означает «сатана, дьявол», что объясняет суть образа⁵. № 4 становится своеобразной «выходной арией» Капитана-«дьявола». Ее «первоисточник» – песня директора цирка Стефенсона из фильма «Пеппи Длинныйчулок». В финале фильма Стефенсон разоблачен как известный жулик. Поэтому аналогия, которая возникает между шулером Тойфелем и нечистым на руку директором цирка, вполне логична. Развитие образа Капитана на протяжении оперы выдерживается в едином стиле и строится на музыкальном материале, экспонированном в «Балладе о крысе». Он – дьявол-искуситель, играющий на слабостях Хлестакова.

Приведем в подтверждение один пример. В первом действии Тойфель предлагает Ивану Александровичу поставить на кон фрак, но герой отказывается это сделать, поскольку: «Пока я в нем, я человек!». Но последняя игра, заканчивается проигрышем, в результате которого Тойфель произносит: «Ну, вот и всё, снимай свой фрак. Теперь ты мой, Иван-дурак» [7, с. 337]. Следовательно, Хлестаков проигрывает Капитану не что иное, как душу. Это воспринимается как наказание за жадность, ложь, самонадеянность и в то же время вызывает ассоциации с бессмертной трагедией И. В. Гете «Фауст».

Отметим еще одну важную особенность. В тексте «Баллады» возникает напоминание сюжета о мальчике, освободившем город от крыс, и характерный для басен вывод-моралите, на первый взгляд, не связанный с основным сюжетом:

Ибо правду скажем смело:
ты двух зайцев не лови.
Либо делай свое дело,
либо музыку люби.

Однако в контексте оперы парадоксальный припев коррелирует с образом Хлестакова, который поначалу стремится «убить двух зайцев», заигрывая с женой и дочкой городничего и желая получить как можно больше денег. Но итог подобной «игры» трагичен: как и пушкинский Германн, мнимый ревизор погибает в финале оперы. В финале первого действия (№ 17 «Слава») хор

⁴ Это подтверждает Хлестаков в диалоге с Пехотным капитаном.

⁵ Интересно, что во время авторского концерта Владимира Дашкевича 2007 года Юлий Ким объявил номер как «Ария Черта», а композитор поправил: «Баллада о Крысе».

чиновников восхваляет Хлестакова, и, несмотря на предостережение Актера, он принимает на себя роль «хозяина» [7, с. 154], купаясь в лучах незаслуженной славы.

Полной противоположностью Капитану становятся два персонажа, вводимые в оперу ее создателями, – Актер и Слепой мальчик. В качестве характеристики последнего в № 8 и № 48 звучит цитата песни «Смилуйтесь кто-нибудь» из фильма «Ярославна, королева Франции», вышедшего на экраны в 1978 году.

Мальчик появляется как персонаж «извне», он «над» действием. Его функция может быть определена как отстранение. В то же время это голос ребенка, которым глаголет истина, который призывает к людям и Богу. В противовес бездуховности и безнравственности Хлестакова и чиновников, Мальчик – носитель светлого духовного начала. В данном случае В. Дашкевич заимствует мелодию песни без изменений, а Ю. Ким изменяет текст оригинала значительно. Приведем тексты песни и номеров оперы полностью (см.: табл. 2).

Таблица 2. Сравнение текстов песен «Смилуйтесь кто-нибудь», № 8 и № 48

Песня «Смилуйтесь кто-нибудь» из фильма «Ярославна, королева Франции»	№ 8. Песня Слепого мальчика	№ 48. «Мальчик»
Вот на престоле добрый король сидит, Бедной сиротке хлебаца подать велит, Ковшик водички, грошик на дальний путь, Добрые люди смилуйтесь кто-нибудь, Добрые люди смилуйтесь кто-нибудь.	Вот на престоле смотрит Господь в окно. Бедной сиротке хлебаца отломит кто. Хлебаца отломит и на дорожку даст. Добрые люди, Бог не забудет вас, Добрые люди, Бог не забудет вас.	Вот на престоле смотрит Господь в окно. Бедной сиротке хлебаца подарит кто. Ковшик водицы, грошик на долгий путь. Добрые люди! Где же вы кто-нибудь? Добрые люди! Где же вы кто-нибудь?
Вот на престоле смотрит король в окно, Как бы сиротку зря не обидел кто, Щедрому – слава, злому – нужды хлебнуть, Добрые люди смилуйтесь кто-нибудь,	Вот налетели, вот разорили дом. Вот у сиротки нет никого кругом. Кто бы утешил, кто бы от смерти спас. Добрые люди, Бог не забудет вас.	

Добрые люди смилуй- тесь кто-нибудь.	Добрые люди, Бог не забудет вас. Добрые люди все будут жить в раю За свою ласку, за доброту свою. Когда придет, придет ваш последний час, Добрые люди, Бог не забудет вас. Добрые люди, Бог не забудет вас.	
---	---	--

Текст, переработанный Ю. Кимом, примечателен. Прежде всего, обращает внимание замена некоторых слов (выделены в тексте жирным шрифтом), которые переводят ситуацию из бытовой сферы в духовную. С точки зрения лингвистического анализа, текст представляет пример нетипичного пятистопного дольника, где чередуются дактилическая и хореическая стопа с окончанием на отдельном ударном икте. Три катрена с попарной рифмовкой завершаются дублированием заключительной строки, а также используется анадиплосис – повторение слова на стыке предложений. Подобные приемы характерны для фольклорных источников и духовного стиха – жанра, отражающего религиозную суть народа. В данном случае обращение к подобному стилю изложения видится закономерным и оправданным.

Отметим еще одну интересную деталь. В либретто Ю. Кима, опубликованном в его сборнике [16], персонаж обозначен как «Мальчик». В опере это Слепой мальчик. На наш взгляд, подобная замена не случайна. Духовные стихи нередко распевали калики перехожие, слепцы и дети. В народе считалось, что физическая слепота обостряет обращенность к Богу, позволяет установить особую связь между человеком и Господом. Следовательно, благодаря тексту либретто меняется смысл персонажа и суть происходящего. Тойфель и Слепой мальчик становятся своего рода антагонистами, отражая на символическом уровне борьбу Зла и Добра, дьявола и Бога.

С точки зрения драматургии Мальчик относится к героям, представляющим образно-символический план. Музыкальный материал его характеристики практически неизменен: мелодическая линия чаще всего имеет речитативно-декламационный характер, напоминающий церковное псалмодирование; реплики звучат на фоне оркестрового сопровождения, представленного тремоло струнных инструментов (ремарка *dolcissimo, pianissimo*) и тембром треугольника, что создает ассоциацию со свечением, мерцанием. Сольный номер разворачивается в удобной тесситуре. Размер 6/8 и триольный ритм

сопровождения придают сходство с колыбельной. Экспонированная в первом действии, песня Мальчика прозвучит еще раз – в завершение оперы. Однако после трагических событий, завершаемая вопросом, она воспринимается иначе, оставляя финал открытым: «Добрые люди! Где же вы, кто-нибудь?».

Отметим и еще одно важное различие между комедией и оперой. Именно Мальчику (а не Жандарму) Ким и Дашкевич поручают объявление о приехавшем настоящем ревизоре. При этом происходит важная замена слов. Сравним: У Гоголя «Приехавший по **именному** повелению из Петербурга **чиновник** требует вас сей же час к себе»; в опере «Приехавший по **высшему** повелению из Петербурга **ревизор** требует вас сей же час к себе», после чего начинается часть *Dies irae* как подтверждение идеи Божьего суда.

Еще одна цитата связана с образом Маши – дочери Городничего. Она является типичной лирической героиней, которая ждет любви, находит ее в Хлестакове, но решение финала сценической жизни литературной и оперной героини различно. В комедии девушка вместе со всеми поражена известием об обмане несостоявшегося жениха. Иначе в авторском решении Ю. Кима и В. Дашкевича, где Хлестакова излавливают, судят, избивают до смерти, и влюбленная в него Маша молит о пощаде, слышит предсмертные слова Хлестакова о настоящей любви и умирает вместе с Иваном Александровичем на площади, посреди толпы. Сценическая жизнь героини завершается № 44 «Сумасшествие и мольба Маши», который построен на реминисценциях из ее вокальных номеров. В связи с этим вспоминается сцена безумия Люции ди Ламмермур из финала одноименной оперы Г. Доницетти, заключительная сцена Маргариты из четвертого действия «Фауста» Ш. Гуно, последняя сцена Марфы из четвертого действия «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова.

Образ Маши представлен в четырех сольных и четырех ансамблевых номерах. Их жанровая природа различна: вальс, баркарола, колыбельная, причет (в сцене гадания), романс, ария. Не имея возможности осветить все номера с участием героини, остановимся на ее арии «Не покидай меня, весна» (д. II, № 31), которая представляет цитату из фильма «Красавец-мужчина» по комедии А. Н. Островского (1978). Мелодия одноименного романса становится главной темой Зои Васильевны – жены красавца-мужчины Аполлона Евгеньевича Окоемова. Проигравшись в Москве, он может исправить положение только женитьбой на миллионерше Оболдуевой. Но для этого нужно развестись с супругой, которая до беспамятства любит мужа и даже помыслить не может о его вероломстве.

Причины привлечения этой цитаты объяснимы схожестью ситуаций. Романс «Не покидай меня весна» звучит в фильме в тот момент, когда проигравшийся Окоемов возвращается домой. В опере Маша исполняет арию, будучи уверена в любви Хлестакова, который, как уже упоминалось ранее, остановился в городке после карточного проигрыша.

Изменения в тексте незначительны, о чем свидетельствует приводимая ниже таблица (выделены жирным шрифтом). Три куплета романса преобразуются в

трехчастную форму арии, где средняя часть получает новое мелодическое оформление⁶.

Таблица 3. Сравнение текстов Романса из к/ф «Красавец-мужчина» и Арии Маши

Текст романса из к/фильма «Красавец-мужчина»	Текст арии Маши
<p>Не покидай меня, весна, Грозой и холодом минутным Меня напрасно не дразни. Не покидай меня, весна, Сияй мне ярче с каждым утром, Продлитесь вы, золотые дни, Золотые дни.</p> <p>Продлись, продлись блаженный сон, Тебя послало провиденье, Тебя так долго я ждала. Ты так прекрасен, милый сон, Что я не верю в пробужденье И лишь тобой душа жива, Душа жива.</p> <p>Не покидай меня, весна, Когда так радостно и нежно Поют ручьи и соловьи. Не покидай меня, весна, Не оставляй меня, надежда На чудо счастья и любви,</p> <p>Не покидай.</p>	<p>Не покидай меня, весна, Грозой и холодом минутным Меня напрасно не гони. Не покидай меня, весна, Сияй мне ярче с каждым утром, Продлитесь вы, золотые дни, Золотые дни.</p> <p>Продлись, продлись мой дивный сон, Тебя послало провиденье, Тебя мечта моя звала. Ты так прекрасен, дивный сон, Что я не верю в пробужденье И лишь тобой душа жива, Душа жива.</p> <p>Не покидай меня, весна, Когда так радостно и нежно Поют ручьи и соловьи. Не покидай меня, весна, Не оставляй меня, надежда На чудо счастья и любви,</p> <p>Не покидай меня, весна.</p>

Из фильма «Красавец-мужчина» авторы оперы цитируют еще один номер, а именно: романс «Ласточка». В киноленте он звучит в исполнении молодой богатой вдовы Оболдуевой после поцелуя с Окоемовым, который хочет взять ее в жены, чтобы рассчитаться с долгами. В опере Анна Андреевна поет романс (д. II, № 26), думая, что понравилась Хлестакову. На самом же деле молодой

⁶ Благодаря переводу из простой куплетной в трехчастную классическую форму номер приобрел статус отдельного концертного произведения. В частности, ария звучала во время выступления Полины Шабуниной – одной из участниц конкурса П. И. Чайковского.

прохвост во время романса пытается сбежать от Анны Андреевны, а в конце сцены просит у нее руки Маши, чем повергает жену Городничего в шок.

Приведенная ниже Таблица 4 наглядно демонстрирует переработку текста романса Оболдуевой в романс Анны Андреевны, сделанную Ю. Кимом.

Таблица 4. Сравнение текстов романсов Оболдуевой и Анны Андреевны

Текст романса Оболдуевой из к/ф «Красавец-мужчина»	Текст романса Анны Андреевны из оперы «Ревизор»
<p>Как сладко вино молодое Пока в него яд не налит, Так сладко лобзание хмельное Когда оно зла не таит!</p> <p>Прощай! Я забуду обиду, А ты позабудь обо мне Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине!</p> <p>Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине!</p>	<p>Как ласточка в бездне лазурной Летает, не чуя орла, Так женщина в страсти безумной Не чует коварства и зла.</p> <p>Ах, женщина, бедная птица! Спеши от жестоких когтей! Любовью нельзя обольститься, Но трудно очнуться от ней!</p> <p>Я не прощу обиду Кто причинит обиду мне... Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине! Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине!</p> <p>И даже когда упадает Завеса с обманутых глаз, Они поневоле ласкают Того, кто обманывал нас.</p> <p>Хотя это, может быть, странно, Но даже и в час роковой Сладка нанесенная рана Коварной, но милой рукой!</p> <p>Я не прощу обиду Кто причинит обиду мне... Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине! Мужчина ангел с виду Мужчина демон в глубине!</p>

Сравнение показывает, что в фильме романс состоит всего из двух строф, озвученных единым музыкальным материалом. Оперный вариант значительно расширен как в текстовом, так и в музыкальном плане. Либреттист подчеркивает комизм ситуации, используя обороты, характерные для поэзии XVIII века: «очнуться от ней», «когда упадет завеса». Вторая строфа романса Оболдуевой трансформируется в своеобразный припев, остальной текст полностью обновляется.

В музыкальном плане куплет романса Анны Андреевны построен на материале романса Оболдуевой. Вальсовая жанровая основа, игра «светотени» мажоро-минорной терции во вступлении (основная тональность Соль мажор), малосекундовое восходящее движение в верхнем голосе фактуры (тт. 3–4), темп *Andantino* и авторская ремарка «обольстительно» передают образ дамы, всеми силами старающейся привлечь внимание молодого «ревизора».

Andantino (обольстительно) *p*

Как ла-сто-чка в безд-не ла - зур-ной

Прим. 4. В. Дашкевич. «Ревизор». Романс Анны Андреевны «Ласточка» (куплет)

Припев раскрывает иные грани образа и звучит ярким контрастом: смена размера с 6/8 на 4/4, переход в одноименный минор и жанр танго не оставляют сомнений в том, что Анна Андреевна полна решимости завоевать сердце Хлестакова. Указание авторов красноречиво: «Танец роковой женщины».

Tempo di tango Танец роковой женщины.

ней. Я не про-шу о - би - ду, кто при-чи-нит о-би-ду

Прим. 5. В. Дашкевич. «Ревизор». Романс Анны Андреевны «Ласточка» (припев)

Рассмотренные в работе примеры введения в драматический и музыкальный текст оперы В. Дашкевича и Ю. Кима «Ревизор» фраз из иных произведений Н. В. Гоголя, цитат и названий из сочинений А. С. Пушкина и А. Н. Островского, а также музыкального материала, написанного творческим тандемом для кинофильмов, позволяют сделать следующий вывод: возникновение заимствований и самозаимствований каждый раз мотивировано сходством контекста и ситуаций. «Интертекстуальной моделью становится узнаваемая тема или ее сегменты, фрагмент музыкального текста, жанр, стиль и даже целостная композиция» [15, с. 54]. Органично встраиваясь в пространство оперы, привлеченные тексты и фразы, как и музыкальные автоцитаты, служат яркой характеристикой персонажей, расширяют смысловое поле произведения, апеллируют к культурному багажу зрителя и открывают пространство интертекстуального дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воротынцева Л. А. Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве // Философско-культурологические исследования [сайт]. URL: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/> (дата обращения: 15.02.25).
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Флинта: Наука, 2005. 384 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского Университета, Серия Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
4. Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: от цитаты до пародии. М.: Юрайт, 2017. 189 с.
5. Лазанчина А. В. О музыкально-хореографической драматургии балета Ф. Аштона «Маргарита и Арман» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1. С. 61–66.
6. Владимир Дашкевич. «Ревизор» // Музыкальные сезоны [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/vladimir-sergeevich-dashkevich-opera-revizor/> (дата обращения: 19.03.24).
7. Опера «Ревизор» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.astoperahouse.ru/repertoire/64-revizor/description> (дата обращения: 10.01.25).
8. Гоголь Н. В. Мертвые души и другие повести, комедии и драмы для любезного читателя. М.: Зебра Е, 2018. 637 с.
9. Соколов Б. Гоголь // Электронная библиотека RoyalLib.com. [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/sokolov_boris/gogol.html (дата обращения: 20.11.24).

10. Соллогуб В. А. Воспоминания. Из воспоминаний [Электронный ресурс]. URL: <http://sollogub.lit-info.ru/sollogub/memuary/vospominaniya/iz-vospominanij.htm> (дата обращения: 24.12.24).
11. Птицин В. В. А. С. Пушкин в Малоархангельске в 1830-х годах // Русская старина, 1890 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20201102114735/https://maloarhangelsk.ru/rs-1890-pushkin/> (дата обращения: 25.12.24).
12. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. Т. 10. 723 с.
13. Пушкин А. С. Капитанская дочка : повести. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. 475 с.
14. Островский А. Н. Полное собрание сочинений. В 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 3. 557 с.
15. Бакуто С. В. От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 50–69.
16. Ким Ю. Ч. Музыкальная шкатулка: литературные либретто для музыкальных спектаклей. Челябинск: Авто Граф, 2024. 325 с.

REFERENCES

1. Vorotynceva L. A. Yavlenie intertekstual'nosti v muzykal'nom iskusstve // Filozofsko-kul'turologicheskie issledovaniya [sajt]. URL: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/yavlenie-intertekstual'nosti-v-muzyk/> (data obrashcheniya: 15.02.25).
2. Arnol'd I. V. Stilistika. Sovremennyy anglijskij yazyk. M.: Flinta: Nauka, 2005. 384 s.
3. Kristeva Yu. Bahtin, slovo, dialog i roman // Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya Filologiya. 1995. № 1. S. 97–124.
4. Denisov A. V. Metamorfozy muzykal'nogo teksta: ot citaty do parodii. M.: Yurajt, 2017. 189 s.
5. Lazanchina A. V. O muzykal'no-horeograficheskoy dramaturgii baleta F. Ashtona «Margarita i Arman» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1. S. 61–66.
6. Vladimir Dashkevich. «Revizor» // Muzykal'nye sezony [Elektronnyj resurs]. URL: <https://musicseasons.org/vladimir-sergeevich-dashkevich-opera-revizor/> (data obrashcheniya: 19.03.24).
7. Opera «Revizor» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.astoperahouse.ru/repertoire/64-revizor/description> (data obrashcheniya: 10.01.25).
8. Gogol' N. V. Mertvye dushi i drugie povesti, komedii i dramy dlya lyubeznogo chitatel'ya. M.: Zebra E, 2018. 637 s.

9. Sokolov B. Gogol' // Elektronnaya biblioteka RoyalLib.com. [Elektronnyj resurs]. URL: https://royallib.com/book/sokolov_boris/gogol.html (data obrashcheniya: 20.11.24).
10. Sollogub V. A. Vospominaniya. Iz vospominanij [Elektronnyj resurs]. URL: <http://sollogub.lit-info.ru/sollogub/memuary/vospominaniya/iz-vospominanij.htm> (data obrashcheniya: 24.12.24).
11. Ptitsin V. V. A. S. Pushkin v Maloarhangel'ske v 1830-h godah // Russkaya starina, 1890 g. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://web.archive.org/web/20201102114735/https://maloarhangelsk.ru/rs-1890-pushkin/> (data obrashcheniya: 25.12.24).
12. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. L.: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1979. T. 10. 723 s.
13. Pushkin A. S. Kapitanskaya dochka: povesti. SPb.: Azbuka-Attikus, 2023. 475 s.
14. Ostrovskij A. N. Polnoe sobranie sochinenij. V 12 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 3. 557 s.
15. Bakuto C. V. Ot barokko do XX veka: intertekstual'nye recepcii v «Posvyashcheniyah» Bely Kovacha // Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hovorostovskogo «ARTE». 2024. № 2. S. 50–69.
16. Kim Yu. Ch. Muzykal'naya shkatulka: literaturnye libretto dlya muzykal'nyh spektaklej. Chelyabinsk: Avto Graf, 2024. 325 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Василисина К. Е. – студентка; alicerve13@gmail.com

Войткевич С. Г. – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки; art-vice-rector@yandex.ru
SPIN-код: 4045-4564
ORCID: 0000-0002-4437-0439

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasilisina K. E. – student; alicerve13@gmail.com

Voitkevich S. G. – Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof., Vice-Rector for Creative Activities; Prof. of the Music History Dept.; art-vice-rector@yandex.ru
SPIN-код: 4045-4564
ORCID: 0000-0002-4437-0439

УДК 785.11.04+792.8

ИСКУССТВО БЕЗ ИСКУССТВА

Тарасова О. И.¹

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

Статья посвящена исследованию особенностей и направлений трансформации художественной парадигмы в XX–XXI веках. Рассматривая метафизическую контрреволюцию в искусстве на примере «инновационных проектов» М. Дюшана, автор проанализировал: антихудожественный поворот от искусства к антиискусству, переход от метафизики духа к физиологии телесности, процессы отчуждения от чувств, деактуализации образного мышления и отрицание сакрального. Перспективу исследований в данном направлении представляет переход от художественных языков искусства в его классическом понимании к искусственному «новоязу» антиискусства и современных арт-практик.

Ключевые слова: искусство, культура, арт-практика, этика, эстетика, метафизика, мозаичная культура, творчество, синтез, антиискусство, «художественный новояз».

ART WITHOUT ART

Tarasova O. I.¹

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

The article is devoted to the study of the features and directions of the transformation of the artistic paradigm in the 20th – 21st centuries. Considering the metaphysical counterrevolution in art using the example of M. Duchamp's "innovative projects", the following were analyzed: the anti-artistic turn from art to anti-art, the transition from the metaphysics of the spirit to the physiology of corporeality, the process of alienation from feelings, the de-actualization of figurative thinking and the denial of the sacred. The prospects for research in this area are the transition from the artistic languages of art in its classical sense to the artificial "newspeak" of anti-art and modern art practices.

Keywords: art, culture, art practice, ethics, aesthetics, metaphysics, mosaic culture, creativity, synthesis, anti-art, "artistic newspeak".

«Чувство отличается от познания тем,
что оно порождает свое инобытие внутри себя,
в то время как познание предполагает это инобытие
готовым вне себя».
А. Ф. Лосев

*«Мысль Европы отстаёт от сущностного
хода мировой судьбы».*
М. Хайдеггер

Слово «искусство», при всей своей кажущейся простоте и понятности, полисементично и многомерно. В разных исторических временах, культурах мира и многообразных художественных пространствах оно может осуществляться, восприниматься, пониматься, интерпретироваться и трактоваться по-разному. В древние, изначальные, мифологические времена считалось, что искусство и художественное творчество – это привилегия богов, поэтому оно обладает сакральной силой, в отличие от ремесла и производства, которым занимаются простые люди.

В настоящее время, на уровне обыденных и привычных повседневных представлений, искусство – это:

- художественное произведение как результат художественного процесса, некий созданный «артефакт» искусства;
- понимание и осмысление мира и окружающей действительности в художественных образах;
- процесс творческого создания искусства;
- способ чувственного познания красоты мира и человека.

Искусство в его классическом понимании, связанное с метафизикой, – это «почти единственный способ проникновения в глубину бытия, или одна из мистико-религиозных практик, еще доступных человеку светской, а точнее сказать, сугубо мирской культуры» [1, с. 67]. В практике художественного творчества и художественного познания, в разных видах искусства – от древнего народно-прикладного до современных визуальных арт-практик – весь опыт человеческого бытия отражается и раскрывается в многообразных смыслах, образах, чувствах, эмоциях, переживаниях.

Искусство – объект и предмет размышлений не только научного искусствоведения или художественной критики, но и философии, социологии, психологии, культурологии, педагогики и других гуманитарных дисциплин. При этом каждая из специальных наук видит, как правило, свою грань в многогранности, многомерности и многофункциональности искусства.

Например, в современном философском словаре: «Искусство – это особая форма освоения мира человеком, в которой опыт жизни людей закрепляется, транслируется, обновляется в образах самой этой жизни, образах человеческих помыслов, стремлений, переживаний. Мир человека предстает в искусстве через

формы деятельности, общение, самореализацию людей. Искусство, понимаемое как некое условное целое, может быть трактуемо в качестве картины мира или своеобразной онтологии, сконцентрированной на динамике предметно-чувственного бытия» [2, с. 290].

Для культурологии в искусстве, как одной из форм культуры, важным является эстетическое отношение человека к миру и бытию, способность к образному мышлению, символическому обобщению, наличие творческих ресурсов и воображения, присутствие художественно-эстетического вкуса и идеала. Подлинное искусство всегда «сопряжено с решением экзистенциальных проблем, затрагивающих творческую личность: принадлежа конкретному жизненному миру, разделяя его с другими, художник проблематизирует свое существование. Смысловая целостность произведения подчинена идее, диктующей его тематическое и смысловое единство, образно-символический строй. Мощь символического воображения проявляется в том, что оно как бы возвышается над пространственно-временными пределами индивидуального существования в праве совершать свободный полет над любой точкой универсума, сопрягая явления, принадлежащие прошлому, настоящему и будущему, в том порядке, который нужен для выражения авторской идеи» [3, с. 274–275].

На протяжении многих веков и даже тысячелетий искусство являло собой сферу антропологической практики, антропологической эстетики, проявляло качества творческого потенциала человека и возможности его совершенствования, раскрывало метафизику духа и горизонты сакрального.

Искусство – это важнейшая онто-универсалия человеческого бытия. Длительное время искусство и художественная творческая деятельность были связаны с таинством образно-эмоциональной практики человеческого сознания, ценностным, а не прагматическим отношением к действительности [4].

О стремительном распространении негативных тенденций, опасных проявлений онтологического тупика и ускоренном развитии антропологической катастрофы с огромным опасением говорили философы, психологи, социологи, культурологи, педагоги и многие выдающиеся мыслители XX века. Они многократно критиковали отрицательные векторы развития культуры и искусства в разных научных дисциплинах, на разных научных языках, с применением разнообразных научных категориальных систем, тезаурусов и уровней обобщения.

В широком смысле слова речь идет о переходе от культуры к антикультуре, от искусства к антиискусству, от целостности к мозаичности и эклектике, от синтеза к дискретности, от реализации свободы воли и духа творчества – к подчинению человека сущности техники (М. Хайдеггер). Также они с огромной тревогой говорили о процессах отчуждения и самоотчуждения, о дефиците гуманизма и проблемах одномерного человека, о демонтаже нравственности и утрате духовности, о бегстве от мышления, разрушении ноосферы, превращении общества в управляемый и манипулируемый «социотехнос» (В. А. Кутырев), о забвении человеком и самого себя, и истины бытия.

Для искусства этот негативный поворот отразился не только в изменении художественной парадигмы. При весьма толерантном отношении научного сообщества к парадигмальным трансформациям, произошедшим на протяжении XX века, в философии и искусствоведении, как правило, говорят о «визуальной картине мира», о так называемом «современном искусстве», «искусстве постмодерна», «постнеклассическом искусстве», «современных арт-практиках» и т. д. Однако для этого новейшего и постновейшего искусства становится неважным отношение к этике, эстетике, красоте, человеку, жизни, для него уже не существенно существование мира, Бога, человека и его бытия. Это искусство утрачивает изначальные онтологические и антропологические параметры, качества и свойства.

Со временем современное искусство оказалось в новых границах и ограничениях, принципиально других системах координат и совершенно иной логике процессов массовых и индивидуальных арт-практик, как нового варианта художественно-эстетической (а возможно, и антиэстетической) деятельности. И современное искусство, и современный художественный процесс обладают излишним, искусственно создаваемым и тиражируемым многообразием, мозаичностью, дискретностью, принципиальной неоднозначностью и при этом зачастую сомнительной ценностью рекламируемого нового «(вне)художественного» и «(вне)эстетического» мышления и его продуктов/результатов.

Узловым моментом метафизической контрреволюции в искусстве первых десятилетий XX века можно считать ультрарадикальные авангардистские поиски Марселя Дюшана (1887– 1968), квинтэссенцией которых стал известный, первый для того времени новаторский проект «Фонтан», выполненный в провокационном стиле «готовых вещей» (readymade) и представленный для выставки «Общества независимых художников» в 1917 году. И хотя в официальную экспозицию это «произведение» / «художественный объект» не был включен, остались свидетельства, фотографии и сам прецедент, поразивший публику, и само «искусство».

Марселю Дюшану этим незатейливым «фонтаном», в стиле «антиметафоры» (или деметафоризации), удалось совершить грандиозный и до конца неосмысленный современным искусствоведением, философией и эстетикой контрреволюционный переворот в искусстве. А в сфере художественного творчества – полностью изменить тему, предмет, объект, цели и задачи искусства. Этим незатейливым предметом Дюшан деактуализировал метафизику духа, наполнив искусство «актуальностью» физиологии тела, заменив совершенствование духа отходами тела и переведя энергию человеческого внимания с приращения бытия на его потребление/истребление. Иными словами, ему удалось совершить подмену всей системы координат и соответствующих процессов: заменить вневременное на сиюминутное, внутреннее на внешнее, решение вечных вопросов бытия на повседневную суету, открытый художественный финал на незаконченную форму объекта-поделки

(или объекта-подделки), внутреннюю/Божественную тишину на внешний/адский шум, созерцание на рассматривание/разглядывание, мистику на шоу, осмысление на обесмысливание, прекрасное на чувственно-иммерсивное, комическое на ироническую насмешку, возвышенное на привлекающее внимание и удивляющее, образ, отсылающий к трансцендентному символу, на пустой знак, язык искусства и художественного творчества на «новояз антиискусства», многомерность на одномерность и так далее.

Этот антихудожественный и антибытийный поворот запустил процессы духовного самоотчуждения человека, ускорил деконструкцию Мифа (Мифа в его широком смысле как «трансцендентально необходимой категории мысли и жизни» (А. Ф. Лосев), базовой антропологической экзистенции и онто-универсалии, мифа как категории сознания и бытия) на множественность бесконечно продуцируемых симулякров и попытки их различения, отказавшись от сакрального, метафизики, человеческих чувств и образного мышления, то есть от самого истока художественного творения.

Дальнейшее накопление артефактов и арт-практик современного искусства, становление искусства без искусства или антиискусства «как антихудожественной практики, основной задачей которой было провозглашено уравнивание искусства и жизни» [5, с. 139], было всего лишь делом техники и технологии. В XX веке на основе СМИ технологическая реорганизация самобытного народно-этнографического (фольклорного) в усредненную массовую культуру, а затем массовой культуры в индустрию тиражируемой массовой антикультуры и массового искусства – в массовое антиискусство была осуществлена на основе СМИ и доминирования массмедиа.

Поэтому многочисленные современные профессиональные, полупрофессиональные, не профессиональные, любительские/аматорские, дилетантские арт-практики, арт-объекты, разного рода и толка арт-активизм характеризуются вполне сознательным отказом «от художественности, мастерства, эстетического наслаждения в пользу концептуализма, интеллектуального удовольствия. Перформансы, акции, объекты, инсталляции ориентированы не на сущностные для искусства, а на сопутствующие ему функции, как традиционные (коммуникативную, политическую, идеологическую, информационную, познавательную), так и инновационные (процессуальность, интерактивность). Они во многом рассчитаны на эпатаж, шок. Их вектор – стирание границ между искусством и не-искусством» [6, с. 34].

На протяжении XX – начала XXI веков поступательно и интенсивно реализуемый отказ от художественности, эстетичности, нравственности, красоты в художественном творчестве, снятие и демонтаж границ искусства и антиискусства связаны с внедряемыми через СМИ и «модную повестку» провокациями и процессом размывания ценностей, их замены, отказом от целостности мышления, понимания, осознанности, что привело не только к бегству от мышления и абсурдизму, но и к невозможности процессов и

состояний высшего синтеза и падению доступного «средней публике» уровня художественной образованности и творческого обобщения. Это также связано с постепенным переходом от творчества, от совершенствования творческого мастерства и художественной культуры личности к сделанности, произведенности, сфабрикованности артефактов антиискусства и/или постискусства и потребительскому сознанию. «В концепциях антиискусства и неискусства выделялись различные аспекты художественного в его негативном понимании, с которыми нужно было бороться... Постмодернистская ориентация на исчерпанность творческого арсенала, повторяемость выразительных средств также воспринималась в ряде художественных течений в качестве тенденции к возникновению антиискусства как нового способа производства артефактов, реализующих в полной мере всю систему функций искусства, за исключением эстетической, признававшейся идеологически обоснованной, а потому вредной и подлежащей искоренению из процессов художественного творчества и восприятия» [7, с. 181].

Контекстом этих трансформаций искусства в антиискусство становится дискретно-мозаичная культура и соответствующий способ ограниченного (вместо органического) осмысления бытия. Еще в исследованиях Н. О. Лосского (1870–1965) было зафиксировано сущностное противоречие между органическим и механическим миропониманием. Если первое основано на изначальной человеческой способности видеть целое раньше его частей, то механическое связано с дискретным сегментированием и высокоскоростной «симультанной последовательностью» (термин М. Маклюэна). Именно на основе механического линейного мышления формируются технологии мозаичной культуры (как симультанных наборов готовых и известных «пазлов»/фрагментов культуры) и соответствующее ей качество антиискусства.

Известный философ и социолог А. Моль еще в середине XX века говорил о том, что вся мозаичная культура складывается из разрозненных фрагментов и обрывков, которые не могут создать связную и стройную логическую структуру, но при этом они обладают странной силой сцепления между собой, которая придает культуре совершенно иную связность, плотность и компактность. «Мы будем называть эту культуру “мозаичной”, потому что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия» [8, с. 45].

Также А. Моль утверждал, что целостное, синтезирующее и интегральное мировоззрение и понимание для мозаичной культуры и мозаичного человека становятся недоступным. «Мы остаемся на поверхности явлений, получая случайные впечатления от более или менее сильно воздействующих на нас фактов, но не прилагая ни силы критического суждения, ни умственных усилий. Единственное общее свойство, которым можно характеризовать подобную структуру, – это степень плотности образующейся сети знаний» [8, с. 45].

Синтезирующее мировоззрение подменяется дифференциацией и дискретностью, суть которых в разделении и нейтрализации реальности на основе аналитической диссоциации чувств, визуальной сегментации и непрерывного искажения восприятия. Поэтому Ж. Бодрийяр утверждает, что суть средств массовой информации состоит в том, чтобы нейтрализовать живой, уникальный, событийный характер мира. «Именно субстанцию раздробленного, отфильтрованного, переинтерпретированного согласно техническому и «легендарному» коду мира мы потребляем. Потребляем все содержание мира, всю культуру, трактуемую индустриально в конечных продуктах, в системе знаков, из которой испарилась всякая событийная, культурная или политическая ценность» [9, с. 160–161].

Если массовая коммуникация перестает быть диалогом, «разговором», понимающим бытием друг с другом и превращается в производство информации, то постоянно возрастающая зависимость человека от средств информации неизбежно ведет к потере идентичности [10, с. 100]. Аналогично этому и постмодернистское искусство, целенаправленно разрушая классическую модель художественной коммуникации (автор – произведение – зритель), формирует новый способ творческой активности, который принято называть антиискусством [11, с. 180].

Если феномен «бегства от мышления» в двадцатом веке быстро оказался в фокусе научно-философских исследований, то проблема «бегства от чувств», «деконструкции чувств» («отказ от чувств», «утрата чувств» и т. п.) так явно не обсуждалась и была малозаметной для научного сообщества, поскольку оказалась в тени «обратной стороны медали» – а именно перехода от «экологии разума» к гиперразвитию рассудочного и вычислительного интеллекта и, ныне, к симультанным технологиям предоставления производимой и тиражируемой информации и работе с ИИ.

Довольно жесткий и последовательный отказ от чувств, выведение их за скобки человеческой деятельности, ограничение области мышления исключительно рассудочностью, рациональностью, расчетом, двоичным кодом – это важнейший шаг к добровольному саморасчеловечиванию человека, к превращению его из субъекта своего бытия в новый технообъект. Эти процессы еще в конце XX века философы, социологи, антропологи и педагоги стали называть антропологической катастрофой.

В свою очередь, «бегство от чувств» приводит к невозможности структурно-динамического мышления, к отказу от образного мышления (т. е. к отказу от онтологической и метафизической основы творчества), в дальнейшем – к атрофированию образа, к появлению и распространению феномена «визуальной/виртуальной зависимости» и далее к «информационно-образной наркомании». А в широком смысле слова – к переходу от мифа к симулякрам: от появления фотографии и первой рекламы сквозь бесконечную «сумму информационных технологий» до современных массмедиа, где «средство есть сообщение» и только.

Однако еще в античности Платон утверждал, что источник образа находится внутри человеческой души и в силу этого обладает предзаданностью, а Аристотель говорил, что без образа вообще невозможно человеческое мышление. Образ, согласно формулировке в современном «Философском словаре», – это «форма отражения человеком объектов мира. В современной философии образ понимается не только как продукт сознания, но и как то, что формируется в социальности в виде знака или, даже выходя за «границы поля» сознания в виде симулякра, становится силой, порождающей изменения и различия» [2, с. 466].

Если в XX веке художественное чувство и образное мышление постепенно исчезали в сфере искусства, то поиски пропавшего «живого знания» продолжались в сфере образования и воспитания. Психолого-педагогические исследования, аналогично эстетике и искусствоведению, также фиксировали утрату способности к чувствознанию, сокращение воображения, и деградацию эстетического и художественного мышления. Проявлялось это первоначально на уровне сокращения количества предметов художественно-эстетического цикла в средней школе, а затем в сокращении и упрощении эстетического воспитания, восприятия и мышления в массовой культуре, что стало социокультурной проблемой. Для оживления возможностей восприятия искусства у массовой публики потребовалось развитие электронной устности и, в частности, внедрение в художественную коммуникацию различных иммерсивных технологий.

Медленно, но верно художественный образ превратился в представление, изображение, во внешние конструкторы и концепты, которые связаны с различием, а не с пониманием. При этом образ постепенно и закономерно терял связь с внутренними когнитивными процессами, напрямую связанными с мышлением и осознанием бытия. Деконструкция чувств и образа приводит к нескольким последствиям: переходу от художественного образа к его симулякрам, расцвету антиискусства, изменению всей системы художественно-эстетических координат, развитию безобразного и безобразного, бессмысленного и отвратительного. Распространение симулякров, имитирующих мышление, с одной стороны, и информационно-образной наркомании, с другой, переход от самобытности к индивидуальности, от миссии художника к гипертрофированно развитому самомнению индивида, от синтеза к симультанной комбинаторике для развитого потребительского общества формируют новую актуальную проблематику социокультурных исследований, которую в начале XXI века американский социолог Р. Флорида импозантно обозначил как «Креативный класс: люди, которые меняют будущее» [12].

Антиискусство и его практика, как плагиат жизни и плагиат повседневности, имеют свою «прямую перспективу» в развитии антропологической катастрофы. «Эта задача состоит в дезавуировании сущности искусства и показе бессмысленности всех тех процедур и ритуалов, которые воспринимаются в классической культуре как тайна творчества. Эта задача есть отражение

основного пафоса флюксуса, заключающегося в разрушении границ искусства и отождествлении его с жизнью, превращении в антиискусство» [7, с. 187]. «Новаяз антиискусства», в отличие от языка исконного искусства в его классическом понимании, основан не на сотворении и претворении смыслообразов и/или чувствообразов, а на производстве симулякров. Тех симулякров, которые замкнуты на самих себе, являются знаком без означаемого, повествуют о смерти смысла и небытии, бесконечно тиражируются в массмедиа. И при этом симулякр не связан с таинством бытия, его информационно-содержательный максимум – это банальный, сиюминутный факт (как в практике *readymade*).

Развитие духовного отчуждения, упрощение человека и его бытия – это проявление своеобразной инверсии духа, связанной со страхом красоты, отрицанием сакральности, доминированием контрреволюции в искусстве, когда мозаичная дискретность камуфлирует пустоту постмодерна, а деконструкция искусства скрывает его экзистенциальный вакуум. Это то время, когда от бытия остается только ничто. Это период, когда умножаются ограничивающие концепты, но отсутствует универсальная, всеобъемлющая экзистенциальная концепция человека и его бытия. Потому что «весь постмодерн построен, прежде всего, именно на отрицании сакральности. Ибо сакральность предполагает некое Высшее Основание, на котором в конечном итоге строится и система верований человека, и его отношение к жизни, и весь многосложный мир человеческих отношений... Сакральность невозможна без вектора устремления! Но здесь никакого вектора не может быть вообще, ибо весь действительный мир с точки зрения постмодерна онтологически пуст» [13, с. 80].

Известный древний принцип массовой культуры «Хлеба и зрелищ!» в современных социокультурных процессах трансформировался в равнодушное и бездумное потребительство *кайфа* и бесконечного *шоу* для бесчисленных, глобально перемещающихся гастарбайтеров, равнодушных к Культуре, Сакральному, ценностям Жизни и Бытия. Психическая неспособность к работе духа у современной массы потребителей прикрывается толерантностью и бесцельным движением как «полноценной имитацией неполноценного существования», чему, собственно, и посвящен постмодернизм. Потому что тотальный «отказ от сакральности как принципа духовного творчества – это отказ от Основы, на которой зиждется жизнь» [13, с. 82].

Становится очевидным, что современное и постсовременное антиискусство («современное не-искусство» или «искусство без искусства»), пройдя путь деконструкции и замены живого чувства на искусственные технологии развлечения внимания, в основном посвящено не красоте, а безобразию и уродству, пытаясь игрой форм и технологий скрыть тотальное отсутствие не только и не столько художественного, а какого-либо смысла вообще.

Еще в античности Красота была категорией космического порядка. На Востоке говорят, что Красота – это то, что встречает наименьшее

сопротивление (Садхгуру), а европейская философия утверждает, что Красота противоположна не безобразному, а фальшивому (Э. Фромм). «Эстетика уродства страшится красоты, потому что красота разоблачает и делает пустым и ненужным занятием бесплодные самокопания в собственном теле, а красота – это восторг перед жизнью, переживание ее загадки и совершенства. <...> Красота как явление невидимого в видимом должна быть открыта заново, вместе с ощущением единства мира и восторгом перед его творениями» [14, с. 377–379].

Постмодерн и его антиискусство сиюминутны, недолговечны, неустойчивы, преходящи, потому что, говоря метафорически, у них очень краткий срок «ядерного полураспада», поскольку они не связаны ни с вечными человеческими вопросами, ни с вечными образами бытия. Подлинное искусство, в отличие от симультанно мелькающих арт-практик, создает и открывает возможность прорыва к трансцендентному, связано с настоящим и будущим, обладает и эстетическими устоями, и этической устойчивостью. Поскольку подлинное искусство отличается, живет и развивается не сюжетно-тематическим или стилистическими экспериментами, а духовно-эстетическими и синергийными качествами, обладая преемственностью духа, а не клонированием тела. Как утверждает А. А. Мелик-Пашаев, вневременное высшее творческое «Я» человека – это «реальность, обладающая более высоким онтологическим статусом, чем наше эмпирическое, повседневное “Я”» [15, с. 102].

Становится очевидным, что новые перспективы эстетики будущего и художественного творчества в XXI веке связаны с развитием постматериальной картины мира, переосмыслением антропологических и онтологических координат искусства, с новой теорией времени (Х. Зедльмайер) и положением человека в космосе (М. Шелер) [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасова О. И. Каллиграфия танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 1 (96). С. 67–79.
2. Современный философский словарь / под ред. В. Е. Кемерова. М.: Академический проект, 2004. 864 с.
3. Культурология. XX век: энциклопедия. СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. Т. 1. 447 с.
4. Тарасова О. И. О художественном мировоззрении и мифологемах танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6 (71). С. 178–187.
5. Меньшиков Л. А. Дзен и антиискусство // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4. С. 129–139.

6. Маньковская Н. Б. Что такое искусство? // *Философский журнал*. 2016. Т. 9. № 4. С. 34–37.
7. Меньшиков Л. А. Архитектоника антиискусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 2 (43). С. 181–188.
8. Моль А. Социодинамика культуры. М.: ЛКИ, 2008. 416 с.
9. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика, 2006. 280 с.
10. Тарасова О. И. Антропологический кризис и феномен понимания. Волгоград: ВолГУ, 2009. 220 с.
11. Меньшиков Л. А. «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 6. С. 180–187.
12. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2007. 421 с.
13. Штуден Л. Л. О сакральном // *Идеи и идеалы*. 2009. № 1. С. 69–82.
14. Айламазьян А. М. Страх красоты // *Идеи и идеалы*. 2024. Т. 16. № 3. Ч. 2. С. 366–381.
15. Мелик-Пашаев А. А. Быть «над самим собой» (о третьем измерении человеческой жизни) // *Мир Психологии*. 2001. № 2. С. 102–104.

REFERENCES

1. Tarasova O. I. Kalligrafiya tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 1 (96). S. 67–79.
2. *Sovremennyy filosofskij slovar'* / pod red. V. E. Kemerova. M.: Akademicheskij proekt, 2004. 864 s.
3. Kul'turologiya. XX vek: enciklopediya. SPb.: Universitetskaya kniga; Aletejya, 1998. T. 1. 447 s.
4. Tarasova O. I. O hudozhestvennom mirovozzrenii i mifologemah tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2020. № 6 (71). S. 178–187.
5. Men'shikov L. A. Dzen i antiiskusstvo // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 4. S. 129–139.
6. Man'kovskaya N. B. Chto takoe iskusstvo? // *Filosofskij zhurnal*. 2016. T. 9. № 4. S. 34–37.
7. Men'shikov L. A. Arhitektonika antiiskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 2 (43). S. 181–188.
8. Mol' A. Sociodinamika kul'tury. M.: LKI, 2008. 416 s.
9. Bodriyyar Zh. Obshchestvo potrebleniya. M.: Respublika, 2006. 280 s.
10. Tarasova O. I. Antropologicheskij krizis i fenomen ponimaniya. Volgograd.: VolGU, 2009. 220 s.
11. Men'shikov L. A. «Neulovimoe esteticheskoe» v prostranstve antiiskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2015. № 6. S. 180–187.
12. Florida R. Kreativnyj klass: lyudi kotorye menyayut budushchee. M.: Klassika-XXI, 2007. 421 s.
13. Shtuden L. L. O sakral'nom // *Idei i idealy*. 2009. № 1. S. 69–82.

14. *Ajlamaz'yan A. M. Strah krasoty // Idei i idealy. 2024. T. 16. № 3. Ch. 2. S. 366–381.*
15. *Melik-Pashaev A. A. Byt' «nad samim soboj» (o tret'em izmerenii chelovecheskoj zhizni) // Mir Psihologii. 2001. № 2. S. 102–104.*

ОБ АВТОРЕ

Тарасова О. И. – доктор философских наук, доцент; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2025 ГОДУ

Абызова Л. И. Звучащее слово в балетах Анжелена Прельжокажа. № 3. С. 6–23.

Андреева М. О. Экзистенциальная ирония и макабрический гротеск в опере Дьёрдя Лигетти «Le Grand Macabre». № 3. С. 115–124.

Асташев Д. А. Руководства по пению Огюста Андрада и Александра Варламова: теоретические параллели. № 4. С. 45–55.

Ащеулова А. С. Фредди Меркьюри и русский балет, или Как рок-сцена превратилась в театральные подмостки. № 3. С. 84–93.

Байгузина Е. Н. Золотая лихорадка на балетной сцене, или Спектакль, не состоявшийся в бенефис Марии Петипа. № 3. С. 24–39.

Безменов В. С. Чарли Чаплин – композитор. № 4. С. 56–65.

Безуглая Г. А. Европейский балльный оркестр первой половины XIX века: лаборатория оркестровой практики. № 4. С. 6–27.

Безуглая Г. А. Французская кадриль как явление музыкальной жизни Парижа второй и третьей четвертей XIX века. № 2. С. 57–73.

Бородин Б. Б. Письма Ферруччо Бузони к жене за 1902 год: перевод, комментарии, предварительные замечания. № 4. С. 66–88.

Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете — путь к совершенству. № 1. С. 6–13.

Букина Т. В. Становление концепции «звучащего вещества» в музыкально-критическом наследии Б. В. Асафьева начала 1920-х годов: монография «Симфонические этюды». № 6. С. 136–151.

Василисина К. Е., Войткевич С. Г. Опера В. Дашкевича и Ю. Кима «Ревизор»: к вопросу об интертекстуальных связях либретто и музыки. № 6. С. 152–172.

Васильев А. К. Четыре премьеры спектакля «Князь Игорь» А. Бородина в Мариинском театре (1988, 1996, 1998, 2001). № 4. С. 89–100.

Васильев А. К. Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Спектакли Мариинского театра 1994 и 2001 годов. № 2. С. 142–154.

Васильева А. Л. Анализ педагогического наследия Н. М. Дудинской. Часть 1 (урок для первого курса). № 6. С. 112–135.

Васильева А. Л., Барсова Н. С. Альмеи российской балетной сцены и альмеи Востока: точки соприкосновения и взаимное влияние. № 2. С. 6–25.

Войткевич С. Г. О двух музыкальных воплощениях дистопических мотивов легенды о Великом Инквизиторе из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». № 2. С. 87–101.

Войцешко А. С. Я. П. Полонский – либреттист оперы А. Н. Серова «Вражья сила». № 3. С. 125–139.

Воронецкая-Соколова Ю. Г. Танец как часть мира подростка в советских фильмах о войне. № 6. С. 56–72.

Галичанин А. Е., Ирхен И. И. Классический танец: «аполлоническое» против «дионисийского». № 2. С. 26–36.

Горн А. В. Вокализ и вокально-речевые элементы в художественном пространстве балетов «Дом у дороги» В. Гаврилина, «Летят журавли» В. Успенского, «Дубровский» В. Кикты. № 6. С. 73–86.

Грибов С. С. Рекурсивные структуры в танцевальном медиаперформансе «Опаловая петля / Инсталляция облака» Триши Браун. № 6. С. 6–22.

Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в современной музыке. № 3. С. 140–149.

Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в спектральной музыке: «Вампир!» Тристана Мюрая. № 5. С. 53–67.

Груцынова А. П. Жесты в либретто балетов Мариуса Петипа 1860-х годов. № 1. С. 14–23.

Грызунова О. В. Предпосылки применения искусственного интеллекта как постановочного инструмента в современной хореографии. № 3. С. 40–53.

Догорова Н. А., Фань Цзюнь. Реконструкция истории формирования первой программы классического танца в Пекинской школе танца (1953–1962). № 3. С. 94–114.

Кабирзянов Р. Р. Телевизионные эстрадно-вокальные конкурсы России XXI века как средство формирования современного артиста музыкальной эстрады. № 2. С. 101–112.

Козлова К. А. История создания балета «Сольвейг» в письмах Л. В. Якобсона Б. И. Загурскому. № 1. С. 24–34.

Колпецкая О. Ю., Холодова М. В. Образ клоуна в музыкальном искусстве. № 1. С. 108–125.

Комаров А. В. Музыка П. И. Чайковского в балете как проблема. Рефлексии премьерной критики. № 5. С. 68–89.

Крончев И. А. К проблеме репрезентации: от религиозного знака до метаязыка визуального. № 4. С. 101–109.

Кумукова Д. Д. Маски «Балаганчика» и «Розы и Креста» А. Блока в ранних пьесах М. Цветаевой. № 3. С. 150–173.

Кухта В. А. Материальные музыкальные объекты в постмодернистской парадигме. № 5. С. 90–100.

Лаврова С. В. Хореографические траектории творчества Лучано Берио. № 6. С. 87–97.

Левина Е. В. Лиминальное пространство постмодерн-танца. № 1. С. 35–43.

Ли Мэнхань. Волны Мартено в композиторском творчестве XX века: от Эдгара Вареза к Пьеру Булезу и Тристану Мюряу. № 5. С. 101–110.

Ли Мэнхань. Волны Мартено и терменвокс — «очеловеченные голоса» переменного тока. № 4. С. 110–124.

Лю Сюэ. Осмысление феномена танца с позиций китайской классической философии. № 6. С. 98–111.

Лю Сюэ. Предыстория, стиль, хореография, современные интерпретации танца «Дуньхуан». № 3. С. 54–72.

Макарова О. Н. Балет в поисках актуальности. Опыт 1920-х. № 2. С. 37–244.

Максимов В. И., Ли Сяньмэй. Формирование стиля шинуазри и проявление китайской культуры в пьесе Вольтера «Китайский сирота». № 5. С. 111–124.

Мальцева О. Н. «Гамлет» Юрия Бутусова в театре им. Ленсовета: композиция и художественное содержание. № 4. С. 125–140.

Мальцева О. Н. Театральная критика о спектакле Юрия Бутусова «Гамлет» в театре им. Ленсовета. № 2. С. 155–164.

Манасфова М. М. Известные романсы Владимира Цытовича: по страницам неопубликованных рукописей. № 5. С. 125–142.

Марков А. В., Штайн О. А. Опыт составления «Кратчайшего словаря балетных непереводимостей». № 5. С. 38–52.

Никонова С. Б., Чжан Маньфэй. Традиционный китайский танец «ингэ» в контексте сохранения и развития национального культурного наследия. № 5. С. 6–21.

Новик Ю. О., Ли Минмин. «Балет» в системе понятий китайской науки о танце. № 6. С. 23–33.

Ногинова Т. К. Опыт работы над возобновлением костюмов к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского на сцене Большого театра России (2023–2024). № 1. С. 80–96.

Ногинова Т. К. Опыт работы над возобновлением костюмов к балету «Спящая красавица» в хореографической редакции Ю. Н. Григоровича на сцене Большого театра России (2024 год). № 2. С. 74–86.

Огаркова Н. А. Бальная музыка М. И. Глинки в церемониях русского Двора. № 5. С. 143–157.

Парфенов С. Е. К вопросу о терминах в искусстве эстрады. № 4. С. 141–149.

Попова Н. А. Ольга Благовидова в советском вокальном искусстве середины XX века. № 2. С. 165–174.

Розанова О. И. Три балетные премьеры на Волге (рецензии на спектакли). № 1. С. 139–152.

Русаков А. Ю. Отечественное искусство и образование на вираже «визуального поворота». № 3. С. 174–185.

Рыжик О. Н. Грани испанского танца и фламенко в театральных постановках «Треуголка» и «Безумец». № 1. С. 44–55.

Савостьянова Ю. С. Коммуникативная функция танцевальной импровизации в хореографических высказываниях. № 6. С. 34–44.

Сакардина Е. А. Агриппина Ваганова: Начало пути великого педагога. № 1. С. 56–66.

Смоленская А. И. Визуализация образа вишневого сада в театральных постановках XX–XXI веков. № 2. С. 113–128.

Соколов-Каминский А. А. Игорь Дмитриевич Бельский: рубеж. № 2. С. 175–180.

Тарасова О. И. Искусство без искусства. № 6. С. 173–184.

Тарасова О. И. Каллиграфия танца. № 1. С. 67–79.

Терехова Е. Н. Балет «Золотая орда» в контексте актуальных тенденций развития современного татарского балета. № 5. С. 22–37.

Тянь Яюань, Медведева Н. В. Опера-балет «Бог и баядерка» Д.-Ф.-Э. Обера и Э. Скриба: музыкально-драматическая трактовка образа Золоэ. № 4. С. 150–166.

Урсоленко Е. С. Семантические и функциональные особенности кипрского танца с серпом «Дрепани». № 2. С. 45–56.

Федорченко О. А. Особенности художественной рецепции премьер балета «Сильфида» в Париже (1832) и Санкт-Петербурге (1835). № 3. С. 72–83.

Фэн Хуа. Национальные компоненты китайского музыкального театра. № 2. С. 129–141.

Фэн Хуа. Особенности драматургии оперы «Зори здесь тихие» в редакциях Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина. № 1. С. 97–107.

Цветковская Т. А. Musicking: непере译имый неологизм или актуальный концепт? № 5. С. 158–170.

Чеблыков Д. В. Украшения в пении в трудах российских педагогов второй половины XIX века. № 1. С. 126–137.

Шабалина Н. С. «Шекспировская сюита» Мориса Бежара: фантазия в джазовых ритмах Дюка Элингтона. № 6. С. 45–55.

Щербак Н. Ф. Идеи автоматического письма и принципы аналитического мышления в творчестве Хемингуэя (парижские годы, 1922–1926). № 5. С. 171–184.

Югай И. И. К проблеме культурно-исторической оценки медианаследия Александра Ширяева. № 4. С. 28–44.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ 2025 ГОДА

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специальность 52.02.01 «Искусство балета»

Аманатова София Михайловна

Бабкин Егор Владимирович

Баландин Даниил Сергеевич

Билдей-оол Камиль Баяртаевич

Борисов Никита Вадимович

Виноградова Ариадна Игоревна

Енаева Ирина Николаевна

Зайцев Илья Викторович

Илиева Веселина Десиславова

Казарян Айк

Карпов Станислав Максимович

Кириянов Иван Викторович

Кисарова Милана Вадимовна

Козлов Максим Юрьевич

Корчагина Мария Андреевна

Корчагина Милана Игоревна

Котлярова Юлия Андреевна

Кузнецова Дарья Игоревна

Кутузова Алиса Михайловна

Лаврова Вероника Петровна

Лусканов Даниил Евгеньевич

Михай-Смиотанко Ева Станиславовна

Модерова Татьяна Михайловна

Морозова Екатерина Михайловна

Невеселая Анастасия Сергеевна

Новоселов Степан Павлович

Парадашвили Николоз Гиевич

Парфенова Полина Ростиславовна

Романович Софья Алексеевна

Своевский Никита Михайлович

Соснович Арсений Александрович

Сташкова Арина Сергеевна

Судаков Илья Андреевич

Сухарев Георгий Алексеевич

Тихомиров Андрей Олегович

Филюшин Николай Викторович

Хуртин Роман Романович
Чужанов Андрей Геннадьевич

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»

Исхакова Илида Исламовна
Кальманович Ева Дмитриевна
Логинова Виктория Вадимовна
Пеший Федор Дмитриевич

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство хореографа»

Бурлакова Екатерина Анатольевна
Горячая Софья Степановна
Егоров Антон Сергеевич
Кайрова Олеся
Козеева Дарья Андреевна
Кузьмина Ульяна Константиновна
Сафонова Арина Игоревна
Селиончик Надежда Евгеньевна
Угрехелидзе Мариам Минаговна
Фаски Эмиль Ахатович
Чередниченко Дарья Кирилловна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика балета»

Абдрахманова Камила Хаирбулатовна
Бочарова Алла Сергеевна
Гасанова Аида Назим кызы
Гуреева Анна Алексеевна
Корнеева Елизавета Олеговна
Насырова Румия Ильгизовна
Платонова Мария Александровна
Пономарева Алина Александровна
Сапугова Алия Абельденовна
Трусова Екатерина Николаевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Менеджмент хореографического искусства»

Алексеева Екатерина Сергеевна
Ван Дэр Хэйде Вера
Завальная Ксения Александровна
Кабаева Алина Юрьевна
Куприянова Елизавета Алексеевна
Мезенцева Арина Александровна
Самонкина Александра Александровна
Хлызова Виктория Николаевна
Черепнева Елизавета Сергеевна
Яковенко Елизавета Александровна

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Образовательная программа «Артист балета»

Арбатов Мирослав Александрович
Бочарникова Анна Вячеславовна
Вальчик Анна Максимовна
Волошко Анастасия Максимовна
Дударь Дарья Алексеевна
Зайцева Полина Сергеевна
Ильина Илана Денисовна
Калинина Валерия Алексеевна
Маралова Аида
Муржо Апполинария Александровна
Нугаева Айгуль Ренатовна
Сивидова Евгения Львовна
Соломатова Ярослава Алексеевна
Хорева Софья Владимировна
Шевела Мария Владиславовна

Направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»
Образовательная программа «Фортепиано»

Ельцова Яна Александровна
Новикова Мария Андреевна
Пламенева Татьяна Александровна
Чертополохова Мария Михайловна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Языки искусства»

Решетняк Ульяна Антоновна

Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств»

Образовательная программа «Арт-проектирование и продюсирование»

Кулижникова Мария Владимировна

Митрофанов Вадим Андреевич

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Искусство балетмейстера-постановщика»

Алиева Сабина Ровшановна

Добровольская Надежда Константиновна

Исокова Лола Еркин кизи

Чернобыльская Виктория Михайловна

Шibaева Анастасия Вячеславовна

Шуткина Анна Николаевна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Художественные практики современного танца»

Арчая Виктория Валерьяновна

Васильев Кирилл Андреевич

Гурвич Инга Олеговна

Медведев Сергей Федорович

Попова Мария Александровна

Соколовская Стефания Александровна

Хайруллин Тимур Ильфатович

Хвостова Александра Алексеевна

Хоменко Александра Андреевна

Юдина Валерия Васильевна

Направление подготовки 53.04.05 «Искусство»

Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Андреев Ксения Александровна

Бондаренко Екатерина Александровна

Виана де Соуза Андреса

Григорьева Ангелина Андреевна

Омельницкий Ян Владимирович

Рубцова Диана Евгеньевна

Хорева Мария Владимировна

Направление подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Музыка в искусстве балета»

Сабитова Алиса Рустамовна

Направление подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Этнохореография и этномузыкалогия»

Хороших Анастасия Алексеевна

АСПИРАНТУРА

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Направленность (профиль) образовательной программы: «Хореографическое искусство»

Жирова Виолетта Владимировна

Копунова Ксения Сергеевна

Краснова Лариса Евгеньевна

Лопухов Федор Владимирович

Направленность (профиль) образовательной программы: «Теория и история искусства»

Кухта Валерия Александровна

Лобан Елизавета Васильевна

Ткачева Алина Александровна

Научная специальность 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства»

Галичанин Альберт Евгеньевич

Любимов Данила Вадимович

Сунь Минмань (КНР)

Фэн Хуа (КНР)

Цзэн Лояо (КНР)

Цинь Шиюй (КНР)

Чэн Янь (КНР)

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



ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

№ 6 (101), 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
При перепечатке ссылка на
«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 05.12.2025. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 034557745
Отпечатано в типографии ООО «Тендер»,
394036, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10