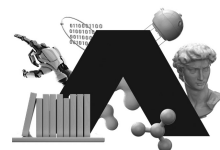




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 1(102)
2026

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!

Мы рады, что Вы сохраняете интерес к нашему журналу. Этот год является знаковым для русского балета многими знаменательными датами: 200-летием со дня рождения Людвига Минкуса – замечательного композитора, автора балетной музыки, 110-летием со дня рождения выдающейся советской артистки балет и педагога Софьи Головкиной, 140-летием со дня рождения Федора Лопухова – выдающегося русского хореографа и артиста балета. Многие из этих юбилейных дат найдут свое отражение в материалах на страницах нашего журнала.

Надеемся, что в наших выпусках Вы найдете для себя немало интересного и полезного. Примите наши пожелания плодотворного научного года, полного творческих успехов.

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



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

Безуглая Г. А. – д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства 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).

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

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

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

Ирхен И. И. – д-р культурологии, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

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

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

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

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

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).

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

<i>Груцынова А. П.</i> Слово явное и слово подразумеваемое во французском балете XIX – начала XX века	6
<i>Карпун Н. А.</i> Любовь и время в условно-реальном и символическом пространстве балета «Золушка» С. С. Прокофьева	21
<i>Федорченко О. А.</i> Луиза Круазет – первая исполнительница партии Сильфиды в России	33

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Марков А. В., Штайн О. А.</i> Хореонтология: неологизмы для анализа современной балетной хореографии.	46
---	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТА БАЛЕТА

<i>Васильева А. Л.</i> Анализ педагогического наследия Н. М. Дудинской. Часть 2 (урок для второго курса)	66
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Григорьев В. Е.</i> Семантика тембра электрогитары в постспектральной музыке: «Трэш ТВ Транс» Фаусто Ромителли	83
<i>Колокольникова А. В.</i> Исторические предпосылки музыкальной документалистики: границы художественной репрезентации реальности от Античности до Возрождения	99
<i>Красногорова О. А.</i> Музыкальный текст второй половины XX–XXI века и интерпретация в проекции философско-эстетических исследований.	109
<i>Никифоров И. О.</i> Карл Карлович Фан-Арк — личность и методические труды.	121
<i>Петров Р. Э.</i> К истории инструментального класса Придворной певческой капеллы. Сергей Белкин (1836–1918), преподаватель тромбона и тубы.	134
<i>Тарасова О. И.</i> Новояз антиискусства	144
<i>Фурманов А. А.</i> Эволюция театральных взглядов Ф. Т. Маринетти.	160

Правила публикации рукописей статей	171
Порядок рецензирования рукописей статей	181
Редакционная политика журнала	185
Редакционная этика журнала	186
К сведению подписчиков	187

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Grutsynova A. P.</i> The evident word and the implied word in French ballet of the 19th – early 20th centuries	6
<i>Karpun N. A.</i> Love and time in conditionally real and symbolic space in S. S. Prokofiev's ballet <i>Cinderella</i>	21
<i>Fedorchenko O. A.</i> Louise Croisette as the first performer of the role of La Sylphide in Russia	33

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Markov A. V., Shtayn O. A.</i> Choreontology: neologisms for the analysis of contemporary ballet choreography	46
---	----

BALLET DANCER TRAINING

<i>Vasileva A. L.</i> Analysis of the pedagogical legacy of N. V. Dudinskaya. Part 2 (Lesson for the Second course).	66
---	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Grigoriev V. E.</i> Semantics of electric guitar's timbre in postspectral music: Fausto Romitelli's <i>Trash TV Trance</i>	83
<i>Kolokolnikova A. V.</i> Historical preconditions of musical documentary practice: The boundaries of artistic representation of reality from Antiquity to the Renaissance . . .	99
<i>Krasnogorova O. A.</i> Musical text of the second half of the 20th–21st century and interpretation in the projection of philosophical and aesthetic research.	109
<i>Nikiforov I. O.</i> Personality and methodical works of Karl Karlovich Fan-Ark	121
<i>Petrov R. E.</i> To the history of instrumental class of the Court Singing Capella. Sergei Belkin (1836–1918), a teacher of trombone and tuba	134
<i>Tarasova O. I.</i> Newspeak of anti-art	144
<i>Furmanov A. A.</i> Evolution of F. T. Marinetti's theatrical views.	160

Requirements for author's manuscripts.	171
Peer-review	181
Editorial policy.	185
Ethics policy	186
To data of followers.	187

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

СЛОВО ЯВНОЕ И СЛОВО ПОДРАЗУМЕВАЕМОЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ БАЛЕТЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, М. Кисловский пер., д. 6, Москва, 6125009, Россия.

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

Статья посвящена проблеме существования слова во французском балете. В конце XVI века это были читаемые монологи и тексты вокальных номеров. С начала XVII века появился речитатив, но вокальные номера остались обязательной составляющей балетной партитуры. К XIX веку текст чаще всего был воплощен только в напечатанном либретто. Однако отсутствие текста компенсировалось двумя способами. Во-первых, это было точное следование в музыке пантомимных сцен слову текста либретто, во-вторых, – использование в музыке цитат, подразумевающийся текст которых вызывал ассоциации у зрителей. На рубеже XIX–XX веков французский балет входит в полосу упадка. Однако композиторы не прекращали обращаться к нему, создавая все новые партитуры. В то время во французских балетах встречаются все упомянутые способы интеграции слова в музыкальную драматургию. Присутствие в партитуре французского балета слова не является его недостатком. Это дополнительное средство выразительности, которое делает понимание музыки балета более глубоким

Ключевые слова: балет, музыка балета, либретто, музыкальная цитата, пантомима.

THE EVIDENT WORD AND THE IMPLIED WORD IN FRENCH BALLET OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Grutsynova A. P.¹

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

² The Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia.

The article is devoted to the problem of the existence of verbal text in French ballet. At the end of the 16th century, these were recited monologues and texts of vocal numbers. Recitative appeared from the beginning of the 17th century. But vocal numbers remained an obligatory component of the ballet score. By the 19th century, the text was most often embodied only in the printed libretto. However, the text missing from the ballet score was compensated for in two ways. Firstly, it was the exact following of the words of the libretto text in the music of the pantomime scenes. Secondly, the use of quotations in the music, the implied text of which evoked associations in the audience. At the turn of the 19th and 20th centuries, French ballet entered a period of decline. However, composers did not stop turning to it, creating new scores. At this time, all the aforementioned methods of integrating words into musical dramaturgy were encountered in French ballets, and vocal episodes (solo and choral) also began to be used in ballet music. The presence of words in the score of a French ballet is not its disadvantage. This is an additional means of expression that makes the understanding of ballet music more multifaceted.

Keywords: French ballet, ballet music, musical dramaturgy of the ballet, libretto, musical quotation, singing voice, pantomime.

В наше время искусство балета традиционно воспринимается как искусство немое, в котором главные средства выразительности – жест, танец, музыка, а слово присутствует скорее опосредованно. Слово – это название, слово – это изложение содержания (иногда развернутое до объема небольшой повести, иногда сокращенное до одной строки), но чаще всего не большее. В нашей статье мы не будем касаться тех случаев, когда в наше время хореографы пользуются проговариваемым словом на сцене как одним из элементов воздействия на зрителей, нередко заставляя танцовщиков что-либо читать или говорить (современный хореографический театр предлагает огромное разнообразие авторских решений). Сначала мы обратимся к более раннему периоду существования жанра, прослеживая, каким образом слово (неважно, явное или подразумеваемое) присутствовало в нем в разные эпохи, чтобы затем наибольшее внимание уделить слову во французском балете



Прим. 1. «Комедийный балет королевы». Страницы изданного либретто¹

конкретной эпохи – XIX и самого начала XX столетия. Тем более, что в каждую из эпох формировался новый взгляд на проблему, связанный с особенностями бытования жанра в целом.

Как известно, первый пример балета как самостоятельного жанра – это «Комедийный балет королевы», поставленный в 1581 году во дворце Пти-Бурбон по случаю свадьбы любимого миньона короля Генриха III – герцога де Жуайёза и сестры королевы – Маргариты Лотарингской.

Не останавливаясь подробно на особенностях этой постановки, лишь отметим то, какое место в ней занимало слово. И надо признать, что слово это было более чем явным, связанным не столько с пересказом содержания, сколько с присутствием декламируемых монологов, а также текстов вокальных номеров.

Начинался балет с пространной торжественной речи придворного (по сюжету спасшегося от чар Цирцеи), обращенной к королю, продолжался также декламируемой жалобой самой волшебницы и далее продолжался сольными, дуэтными и ансамблевыми вокальными эпизодами, которые сменялись декламируемыми монологами, и лишь в финалах обеих частей постановки следовали балетные (то есть, танцевальные) эпизоды (прим. 1), служившие своего рода послесловием по отношению к уже увиденному зрителями действию.

¹ Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. P. 8 r. P. 11 v. P. 27 v.

Таким образом, слово в первом балете было не просто явным, оно оказалось своего рода скрепляющим материалом постановки, подобно тому, как оно же составляло основу любого драматического действия. Более того, автор «Комедийного балета...» Бальтазар де Божуайё в либретто постановки, изданном в 1582 году, специально подчеркивал: «Я заключил, что не будет неподобающим смешать то и другое вместе, и музыку разнообразить поэзией, и поэзию переплести с музыкой, а более всего, смешать то и другое вместе: подобно тому, как античность никогда не декламировала свои стихи без музыки, а Орфей никогда не звучал без стихов. <...> Таким образом, я оживил и заставил балет говорить, а комедию петь и звучать» [1, р. eііj v].

Впрочем, разговорные тексты в балетах довольно быстро были замещены поющим речитативом. Это произошло после того, как в 1601 году в Париж приехали Оттавио Ринуччини и Джулио Каччини – знаменитые авторы жанра итальянской оперы. И, по меткому замечанию Анри Прюньера, уже поставленный в 1610 году «балет “Альсина” ...показал, что замена декламации пением стала свершившимся фактом» [2, р. 110].

Образовавшуюся при этом историческую связь оперы и балета весьма остроумно подметил Филипп Боссан: «при наличии одинаковой отправной точки в Париже химическая смесь поэзии, музыки и танца породила придворный балет, в то время как во Флоренции смесь тех же ингредиентов породила оперу» [3, с. 152].

Однако, присутствовал ли в балете текст в виде произносимых монологов, или он полностью переходил в формы речитатива (*recit*) или арии, в любом случае он был абсолютно явным и, более того, необходимым, так как основа содержания постановки передавалась именно с его помощью. Недаром уже цитированный Божуайё писал о танце, который полагал одним из средств выразительности своей постановки, следующее: «Что касается балета [т. е., танца. — А. Г.], то он является современным изобретением (по крайней мере, он столь далёк от Античности, что может быть так охарактеризован) ... и можно сказать, что это лишь геометрическое сочетание нескольких людей, танцующих вместе под разнообразную гармонию нескольких инструментов» [1, р. eііj v].

К концу XVIII века вокальная составляющая из музыки балета почти исчезла, а функция слова практически полностью отдана исключительно печатному либретто, которое фиксировало строгую последовательность сюжета, а конкретные реплики персонажей (если таковые и встречались) излагало сухо и кратко, вплетая в общее повествование, ведущееся «от автора».

В XIX веке примеры включения вокальных номеров в балетную партию были чрезвычайно редки и теперь уже представляли собой не насущно необходимый для понимания сюжета уровень изложения, а, скорее, почти

экзотическое средство выразительности. Текстовая (вокальная) составляющая при развитии музыкальной партитуры, способной не просто быть основой для танцевального движения, а передать движение души, оказалась лишней и перешла в иное состояние – состояние археологической редкости. Включение вокальных номеров (или просто текста) в балетную партитуру диктовалось не столько волей сценариста или композитора, сколько решением хореографа использовать их с какой-либо конкретной драматургической целью. Ситуация с вокальными номерами и либретто в XIX веке может быть проиллюстрирована пословицей «все новое – хорошо забытое старое», когда «хорошо забытые» вокальные фрагменты оказываются вовлеченными в процесс поиска новых средств выразительности в уже, казалось бы, сформировавшемся жанре.

Попытками включить вокальные номера в собственные балеты (причем, попытками, отмечавшими не одну постановку, а, значит, последовательными и осознанными) стал знаменит Жозеф Мазилье. Первый раз он попытался «оживить» балет вокальными номерами в 1840 году путем включения в балет «Влюбленный дьявол» двух номеров – свадебного хора и хора пиратов. Но, как писал С. Худеков, уже «во время репетиций это новшество было признано излишним и осуществлено не было» [4, с. 172].

Гораздо большие шансы стать «балетом с вокальным текстом» было у знаменитого «Корсара» в постановке того же Мазилье. При подготовке этого балета в 1856 году была предпринята попытка «ввести для хоров вокальные номера. Но на генеральной репетиции хоры были уничтожены» [4, с. 330]. Впрочем, путь к премьере у «Корсара» был настолько тернист, что было бы удивительно, если бы опыт удался.

В качестве удавшегося случая введения вокального голоса в балет может рассматриваться спектакль Мазилье «Гризельда, или Пять чувств»², где баллада звучала и за кулисами (в исполнении профессиональной певицы), и на сцене, повторяемая танцовщицей Карлоттой Гризи.

Явное слово, отсутствующее в балетной партитуре, в это время компенсировалось двумя способами: во-первых, – точным следованием в музыке слову либретто, приводившем к созданию свободных и прихотливо развивающихся пантомимных сцен. Иногда в последних слышались отдельные интонации произносимых слов; неконкретно выраженный в узнаваемых словах смысл угадывался в общем музыкальном развитии. Во-вторых, иногда подразумевалось знакомое зрителю слово в использовании широко известных, а потому узнаваемых не только музыкально, но и вербально, цитат. Они включались в партитуру ради тех смысловых аналогий, которые, так или иначе,

² Балет быстро сошел со сцены из-за революции 1848 года.



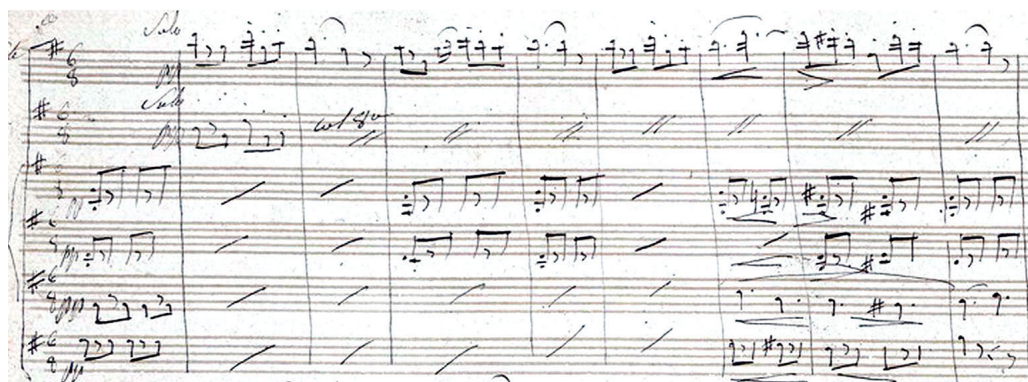
Прим. 2. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Сильфида» (наверху)⁴, фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу)⁵

были порождены связанными с ними словами. Так произошло со знаменитой арией «Потерял я Эвридику» из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», использованной в «Сильфиде» Ж.-М. Шнейцхоффер³ и в «Деве Дуная» А. Адана (прим. 2). В той же «Деве Дуная» звучала созданная раньше балета одноименная вокальная баллада А. Адана (прим. 3), в «Сильфиде» была использована тема вариаций для скрипки «Ведьмы» Никколо Паганини, послужившая характеристикой ведьмы Мэдж. Во всех этих случаях звучание цитат прежде всего связано с вербальными аналогиями и лишь во вторую очередь – с музыкальным тематизмом (доказательством тому служит, например, авторская подтекстовка, имеющаяся в партитуре балета «Сильфида»).

³ Впервые упомянуто в исследовании Г. А. Безуглой [5, с. 168].

⁴ La Sylphide. Ballet en 2 actes de Mrs Ad: Nourrit et Taglioni Musique. Composée par Mr Schneitzhoeffter (partition en 3 vol.). Vol. 3. [P. 520–521] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f11.item.r=Sylphide> (дата обращения: 10.02.2026), фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу) [La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 221] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026)

⁵ La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 221] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026).



Прим. 3. Фрагмент вокальной баллады «Дева Дуная» (наверху)⁶,
фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу)⁷

Конец XIX и начало XX веков в истории французского балета традиционно считаются временем упадка. Действительно, в то время уменьшилось количество хореографических школ, существенно сократился репертуар, и практически исключительное внимание руководителей театров и публики привлекали к себе танцовщицы, прежде всего – танцовщицы-виртуозки. Сюжетные спектакли стали более камерными, многоактные многофигурные постановки предшествовавших десятилетий, равно как и почти философские постановки эпохи раннего романтизма, уходили в прошлое.

Но парадоксально, что именно тогда композиторы все чаще начинают обращаться к балету. Долгий путь от восприятия партитуры для хореографического спектакля как сочинения, недостойного внимания «серьезного» композитора, к осознанию ее как одного из симфонических жанров, равных прочим, привел к росту интереса к партитуре авторов. Рубеж XIX–XX веков подарил нам целую россыпь имен французских композиторов, обращавшихся к балету: Камиль Сен-Санс, Андре Мессаже, Эдуар Лало, Луи Ганн, Жюль Массне, Поль

⁶ La fille du Danube. Ballade. Musique d'Adolphe Adam // le Ménestrel. 1836. 28 août. N° 143. [P. 2].

⁷ La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 19] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026).

Видор, Эрнест Гиро, Поль-Антуан Видаль и многие другие. И в большинстве своем это произведения сравнительно краткие, чрезвычайно свободные по построению (номерная структура авторами почти не использовалась) и гораздо чаще, чем в более ранние времена, объединенные лейтмотивами, без которых подобная музыкальная партитура превращалась бы в некое свободно развивающееся и никаким образом не структурированное звучащее пространство.

Если обратиться к интересующей нас теме и сосредоточиться на проблеме проявления текста в этих партитурах, то окажется, что во французских балетах рубежа XIX–XX веков проявляются все способы интеграции слова в музыкальную драматургию, сложившиеся на протяжении нескольких столетий бытования жанра. Теперь принципы, что появлялись в истории музыки балета, последовательно сменяя друг друга, оказались средствами выразительности, использовавшимися одновременно.

Реже всего можно было встретить разговорные фрагменты. Несмотря на все «размывание» жанра, происходившее на рубеже веков, более или менее развернутый текст, который предназначался бы для декламирования исполнителем, в постановках не использовался.

Однако можно встретить редкие указания на произносимые (а, вернее, *может быть*, произносимые) отдельные слова или возгласы. Один из таких примеров — в пантомиме Габриэля Пьерне «Сапфировое кольцо» (1891), в сцене, когда несчастный Жиль, убивший Торговца ради сапфирового кольца, но так и не добившийся любви Жилетты, вешается на ставшем бесполезным украшении. В эту трагическую минуту, как говорится в либретто Катюля Мендеса, «он взбирается на скамью, просовывает голову сквозь кольцо, бросается в пустоту, высовывает язык, говорит: “куик”!⁸» [6, р. 28] (прим. 4).



Прим. 4. Фрагмент страницы изданного клавира пантомимы «Сапфировое кольцо»⁹

⁸ Французский вариант словесной передачи жалобного писка.

⁹ G. Pierné. Le Collier de saphirs. Pantomime en un Acte. Paris. Alphonse Leduc, [1891]. P. 41.

Moderato (♩ = 69)

Très doux et sans nuances.

SOPRANO SOLO. Vé - nus! Vé - nus! Grâ - ce! Har - mo - ni - e!

TÉNOR SOLO. Vé - nus! Vé - nus! Grâ - ce! Har - mo - ni - e!

1^{re} et 2^e SOPRANI. Ah! Ah! Ah!

TÉNORS et BASSES. Ah! Ah! Ah!

VOLON SOLO.

HARPE. pp. Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Прим. 5. Фрагмент страницы изданного клавира балета «Фрина»¹⁰

Впрочем, как уже говорилось, подобные примеры чрезвычайно редки. Несмотря на всю свободу распоряжения сценическими средствами, авторы балетов (а также балетов-пантомим, пантомим-балетов и прочих схожих жанров) откровенным проговариванием текста не злоупотребляли. Намного чаще они включали в балетную партитуру вокальные фрагменты, практически всегда – хоровые. Причем, если в XIX веке такого рода эпизоды имели скорее «украшающий», чем драматургически важный характер (исключение, пожалуй, составляет баллада из балета «Гризельда, или Пять чувств»), то теперь хоровые фрагменты могли трактоваться по-разному, приобретая большую или меньшую значимость в драматургии спектакля.

Например, в балете Л. Ганна «Фрина» (1896) хор звучал дважды. В первой картине он появлялся в видениях скульптора Праксителя, когда его ожившие творения взывали к Венере и пели ей хвалу (прим. 5).

Вторая картина открывалась почти полным повторением хора, но теперь уже гимн богине любви пели куртизанки и их возлюбленные на празднестве у Фрины. Музыкальный материал этого номера не менялся (преобразованию подвергался лишь исполнительский состав), но одновременно можно сказать, что менялась его драматургическая роль. В первой картине это была необходимая часть действия, когда ожившие статуи, принося богине любви дары, просили исполнить мольбу Праксителя и даровать ему самую прекрасную

¹⁰ Phriné. Ballet en 2 Actes et 3 Tableaux de Auguste Germain. Musique de Louis Ganne. Paris, [1895]. P. 17.

модель для скульптуры. Во второй же картине хор оказывался просто живописным фоном пышного праздника.

Несколько иное значение приобретал хор (этот номер носил название «Колыбельная ангелов») в балете Ж. Массне «Цикада» (1904). В этом сочинении, сюжет которого был взят из басни Ж. де Лафонтена «Цикада и Муравей»¹¹, история приобретала совершенно отличную от первоисточника трактовку. В балете мораль басни оказывалась практически «вывернутой наизнанку». Назидательность и похвала труду, изначально противопоставленному бездельности и легкомыслию, превращались теперь в историю о страдающей от своей доброты мягкосердечной Цикаде и противостоящей ей мадам Муравей¹² — олицетворении мелочного и жестокого мещанства. Из-за неравенства сил в «земном» их противостоянии торжествовала мадам Муравей, тогда как в жизни «небесной» вознаграждалась именно легкомысленная, но добросердечная и исстрадавшаяся на земле Цикада. Завершавший балет хор ангелов, слышимый из-за сцены, становился его своеобразным апофеозом, подобным апофеозам романтических балетов, сияющим и торжественным (прим. 6). Таким образом, вокальный эпизод оказывался важной финальной точкой в развитии всего сюжета.

Возвращение в партитуру вокального голоса, нередко игравшего свою роль в драматургии спектакля, видится как своего рода возвращение к исконным национальным, именно французским, основам жанра. С одной стороны, это можно счесть этапом его «размывания», связанным со свободным использованием всех возможных выразительных средств, даже не характерных для конкретного жанра, и в полной мере проявившего себя уже в XX веке. С другой стороны, если вспомнить о том, с каким упорством и творческой ревностью французские музыканты и критики отстаивали в конце XIX века самостоятельность и ценность отечественной (т. е., французской) композиторской школы и в целом музыкального искусства (что происходило на фоне превалирования в репертуаре произведений иностранных авторов, прежде всего, — немецких), подобное решение можно счесть принципиальным. Впрочем, это лишь версия, высказанная спустя почти полтора века после создания балета и, скорее всего, столь далеко идущих замыслов у Массне не было.

Цитаты во французских балетах рубежа веков также встречаются, хоть и реже, чем это было в более раннюю эпоху. Как прежде, они связаны с конкретным, подразумеваемым (но не проговариваемым открыто) текстом, который, несомненно, «считывался» публикой, так как цитировались хорошо известные произведения.

¹¹ В России произведение более известно как «Стрекоза и Муравей» благодаря переводу И. А. Крылова.

¹² Во французском языке слово «муравей» (*la fourmi*) — женского рода.



Прим. 6. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Цикада»¹³

Так происходило, например, в одном из номеров балета «Мервейёзы и жиголетты» (1894) Луи Ганна. На сцене Тереза Тальен просила знаменитую Джузеппину Грассини (большинство действующих лиц первой картины балета представляли исторические личности) исполнить что-либо на ее выбор. Для своего маленького выступления певица выбирала сочинение Жана-Поля-Эжида Мартини «Plaisir d'amour». И далее композитор помещал долгую цитату из сочинения Мартини, представляющую собой инструментальное переложение романса. Любопытна ремарка в клавире, соответствующая этому фрагменту. Будучи вынужден изобразить *певицу* в балетном спектакле, композитор специально указывал: «Певница мимирует: "Plaisir d'amour" Мартини», связывая тем самым вокальное и пластическое искусства. В клавире даже указан текст сочинения Мартини, который предназначался уже не для постановки, а для любителей музыки, взявших в руки данное издание (прим. 7).

В этой сцене сочетание инструментального изложения и подразумеваемого текста, который, несомненно, был знаком публике, должно было создавать иллюзию звучащего вокального сочинения.

Несколько иным образом используется вокальная цитата в уже упомянутой «Цикаде». В этом балете Массне для создания *Интерлюдии*, во время которой Цикада, постучавшая в дверь мадам Муравей и ожидающая, что ей откроют, «танцуя, играет на своей гитаре песню: "Ради любви к Богу, отвори мне дверь!"» [7, с. 273].

Для создания этого эпизода композитор выбирает в качестве темы чрезвычайно популярную во Франции песенку «Au clair de la lune», называя ее в тексте балета не традиционно — по первой строке первого куплета, — а по последним

¹³ Cigale. Divertissement-ballet en deux actes. [P. 459-461] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103089087.r=Massenet%20Cigale?rk=128756;0> (дата обращения: 10.02.2026).

La cantatrice mime: "PLAISIR D'AMOUR" de Martini.

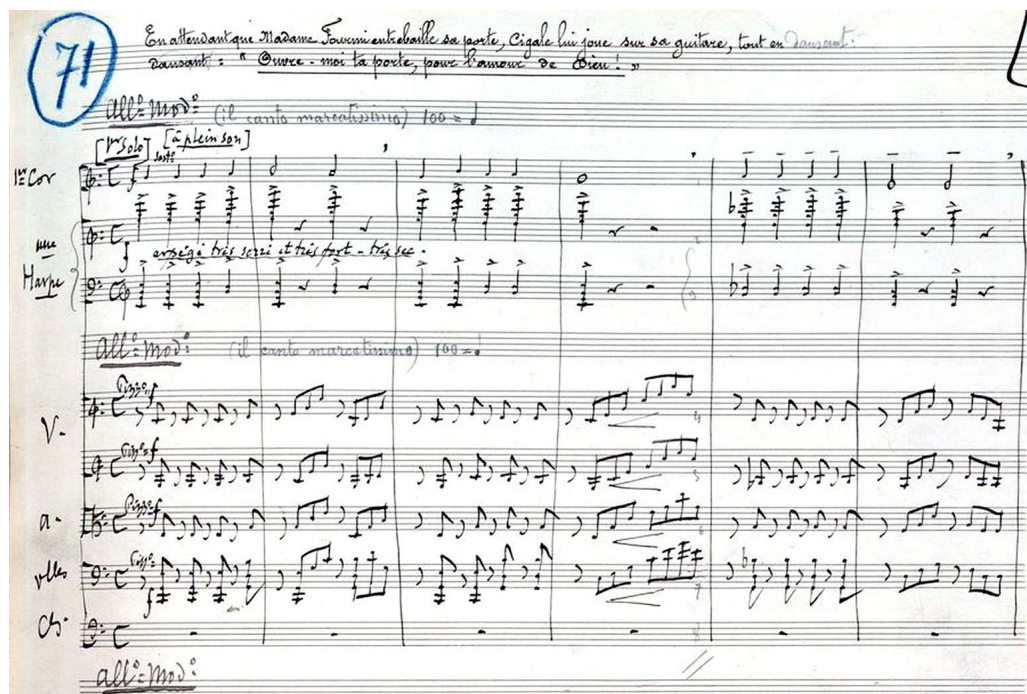
- sir d'a - mour ne du - re qu'un mo - ment, Cha -

Прим. 7. Фрагмент страницы изданного клавира балета «Мервейёзы и жиголетты»¹⁴

двум строкам, созвучным по смыслу со сценической ситуацией: «Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu!» («Ради любви к Богу, отвори мне дверь!»). Ко времени создания балета Массне эта песня¹⁵ получила неисчислимое количество всевозможных обработок и стала основой для многочисленных произведений разных жанров и времен, а потому ее использование для характеристики эпизода выглядело более чем логичным. Несмотря на отсутствие текста, но благодаря его невидимому присутствию, зрители могли понять особенность сценической ситуации (прим. 8 на стр. 18).

¹⁴ Une Aventure de la Guimard. Ballet en un acte de Henry Cain. Musique de André Messager. Paris: Choudens. Editeurs, 1901. P. 23.

¹⁵ Некоторые авторы ее создание приписывают Ж.-Б. Люлли, как, например, Жан-Батист Дювернуа. Последний, в частности, в своей четырехручной обработке этой темы («Les Harmonieuses» op. 313 № 2) указывал: «"Au clair de la lune" (de Lully)». Однако это утверждение было недоказанным, и ныне авторство песни остается предположительно анонимным.



Прим. 8. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Цикада»¹⁶

Наконец, наиболее часто используемым «словом» во французском балете рубежа веков становится точное следование тексту либретто в музыке. Это может быть объяснено тенденциями развития музыки балета, которая в XIX веке пришла к гибкой и полноценной (насколько это возможно в партитуре) передаче интонации речи. Тому же способствовал и жанр, в котором писались в то время сочинения такого рода: балет-пантомима, пантомима-балет или просто пантомима. И подобное определение – не игра словами, а конкретная характеристика особенностей сочинения.

Яркими примерами передачи интонации слова в музыке балета могут служить сцены балета «Сапфировое кольцо», где слышен печальный выразительный голос Жилия, задающий бесконечные вопросы с повисающими в воздухе восходящими мотивами.

Ответы же Жилетты, напротив, абсолютно утвердительны, коротки и категоричны, а начинающее ее речь «Pourquoi?» («Почему?»), которое она повторяет вслед за Жилем, кажется даже не точной передачей пантомимного жеста, а прямой и почти вербально воспринимаемой речитативной репликой.

¹⁶ Cigale. Divertissement-ballet en deux actes. [P. 361] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103089087.r=Massenet%20Cigale?rk=128756;0> (дата обращения: 10.02.2026)

Разумеется, невозможно судить о том, насколько точно передавалось заявленное в либретто (и перешедшее в ремарки издания) слово в исполнении конкретных танцовщиков, однако с полной убежденностью можно утверждать, что авторами сочинения оно, несомненно, предусматривалось. Таким образом, речевая интонация, ставшая музыкальным мотивом, но не потерявшая своей узнаваемости, оказывалась своего рода невербальным словом (нечто схожее, например, использовал Бетховен, начинавший свою фортепианную сонату № 26 выразительным «Lebewohl» («Прощай!»), дополнительно выписанным над нотной строкой, чтобы у исполнителя не оставалось никаких сомнений относительно интонирования этого мотива).

Присутствие в партитуре французского балета слова в том или ином его виде трудно считать недостатком, происходящим от малого профессионализма их авторов. Напротив, оно становится дополнительным средством выразительности, которое делает музыку балета не просто более глубоко понимаемой, но и выходящей за пределы понимания хореографического жанра в том виде, в каком он сложился к концу XIX века. Это было прослеживание будущих путей развития, которые уже в XX, а, тем более, в XXI веке приведут к многочисленным экспериментам с музыкой хореографического спектакля, включающим и эксперименты со словом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. 165 p.
2. Prunières H. Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully suivi du Ballet de la délivrance de Renaud. Paris: Henri Laurens, 1913. 282 p.
3. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 265 с.
4. Худеков С. Н. История танцев. Пг.: Тип. «Петроградской Газеты», 1915. Ч. III. 400 с.
5. Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2022. 320 с.
6. Mendes Catulle. Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, 1891. 34 p.
7. Цикада. Балет-дивертисмент в двух актах [ремарки клавира балета] // Груцынова А. П. Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков: очерки. Саратов: Саратов. гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. С. 271–275.

REFERENCES

1. Ballet comique de la Roynе, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. 165 p.
2. *Prunières H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully suivi du Ballet de la délivrance de Renaud. Paris: Henri Laurens, éditeur, 1913. 282 p.
3. *Bossan F.* Lyudovik XIV, korol'-artist. M.: Agraf, 2002. 265 s.
4. *Hudekov S. N.* Istoriya tancev. Ch. III. Pg.: Tipografiya «Petrogradskoj Gazety», 1915. 400 s.
5. *Bezuglaya G. A.* Muzykal'nost' klassicheskoy horeografii. Issledovanie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj, 2022. 320 s.
6. Mendes Catulle. Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, éditeur, 1891. 34 p.
7. *Cikada.* Ballet-divertissement v dvuh aktah [remarki klavira baleta] // *Grutcyanova A. P.* Muzyka francuzskogo baleta konca XIX – nachala XX vekov. Ocherki. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2019. S. 271–275.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства – ГИТИС; anna_gru@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutcyanova A. P. – Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Prof, Prof. of the Chairs;
anna_gru@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4014-4722

УДК 782.91

ЛЮБОВЬ И ВРЕМЯ В УСЛОВНО-РЕАЛЬНОМ И СИМВОЛИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛЕТА «ЗОЛУШКА» С. С. ПРОКОФЬЕВА

*Карпун Н. А.*¹

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

Статья посвящена анализу музыкальной драматургии балета С. С. Прокофьева «Золушка». Категории Любви и Времени, являющиеся важнейшей частью поэтики как сочинения, так и творчества композитора в целом, получают оригинальное воплощение. Фабула сказки становится лишь отправной точкой для развития конфликта, а противостояние героев в условно-реальном пространстве меняется на осмысление онтологических проблем бытия в символическом, обобщенном ключе. В статье рассматриваются приемы и способы данной символизации, предпринимается попытка объяснения парадоксальных, на первый взгляд, драматургических решений.

Ключевые слова: музыкальный театр XX века, С. С. Прокофьев, балет, «Золушка», музыкальная драматургия, пространство в музыкальной драматургии.

LOVE AND TIME IN CONDITIONALLY REAL AND SYMBOLIC SPACE IN S. S. PROKOFIEV'S BALLET *CINDERELLA*

*Karpun N. A.*¹

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

The article is devoted to the analysis of the music dramaturgy of S. S. Prokofiev's ballet *Cinderella*. Love and Time as categories, which play an important role in the ballet's poetics and in the composer's works as a whole, have original embodiment. A plot of a fairy tale story becomes only a beginning for the conflict's development, and the confrontation of heroes in conditionally real space modulates into understanding the ontological problems in a symbolic, generalized way. The article considers techniques and methods of this symbolization, attempts to explain the seemingly paradoxical decisions in music dramaturgy.

Keywords: musical theater of the 20th century, S. S. Prokofiev, ballet, *Cinderella*, music dramaturgy, space in music dramaturgy.

Категории жизни и смерти, любви и времени занимают значительное место в поэтике сочинений С. С. Прокофьева 1940–1950-х годов. В последних симфониях и фортепианных сонатах, симфонии-концерте для виолончели с оркестром, так или иначе, находит отражение тот самый «вопрос, брошенный в вечность», о котором говорил композитор по поводу своей Шестой симфонии¹. При этом, за некоторыми исключениями, финалы поздних произведений являются яркими образцами знаменитого прокофьевского оптимизма. В них — и воспевание жизни, и принятие ее временности.

В балете «Золушка» предложен еще один путь осмысления этой темы. За сказочным сюжетом и традиционным счастливым финалом скрывается, как пишет Т. А. Курышева, философская «поэма о всепоглощающей любви, притча о добре и зле» [1, с. 114], разворачивающаяся почти исключительно музыкальными средствами. Не последнюю роль при этом играет логика взаимодействия условно-реального и символического пространств² балета, определяющая своеобразие музыкальной драматургии сочинения. Музыкальное воплощение истории о бедной падчерице раз за разом, от действия к действию как бы приподнимается над конкретными образами происходящих согласно фабуле ситуаций, в финале окончательно утверждая господство символического ряда над бытовым.

В рамках условно-реального пространства конфликт сосредоточен на отношениях Золушки с мачехой и сестрами. И если, согласно фабуле сказки (и либретто балета), эта конфронтация длится до самой развязки, то в музыкальном плане конфликт оказывается преодолен уже в первом действии. Далее образ Золушки во многом развивается уже в совсем иной, символической плоскости, а музыкальные характеристики мачехи и сестер не только не изменяются в дальнейшем, но и как бы растворяются в гротескном изображении остальных гостей бала во втором акте. Ту же картину можно наблюдать и в третьем действии, в котором лишь два номера посвящены мачехе,

¹ По воспоминаниям М. А. Мендельсон-Прокофьевой, композитор «как-то сказал: „...Ну, у Симфонии будет, в общем, очень драматический конец — вопрос, брошенный в вечность”» [6, с. 281].

² Анализ условно-реального и символического пространств в контексте музыкальной драматургии опирается на исследования феномена пространства в работах В. В. Горячих, в первую очередь, в учебном пособии «Время и пространство в опере». Под условно-реальным пространством, таким образом, понимается вид сюжетного пространства, характерный (наряду с собственно сказочным пространством) для жанра сказки [9, с. 67]. И условно-бытовое, и сказочное пространство представляет собой указанные в клавише и партитуре места действия, «в их естественном, неосложненном воплощении» [9, с. 65]. Символизация пространства заключается, в свою очередь, «в изменении “физических” характеристик — замедлении, как бы растягивании времени, искажении параметров самого пространства, придания ему сверхъестественных свойств» [9, с. 66].

Худышке и Кубышке. При этом музыкальный текст № 46 «Утро после бала» основан на повторении уже звучавшего материала, а сцена примерки туфельки из № 47 «Посещение Принца», хотя и добавляет яркие штрихи к портрету, все же слишком краткая, чтобы качественно развить образы героинь.

В первых же номерах балета положительные и отрицательные персонажи противопоставлены друг другу. № 2 «Па-де-шаль» — гротескный портрет мачехи и сестер, наполненный типичными для скерцозных прокофьевских образов приемами и средствами. Среди них — угловатая мелодия у деревянных духовых на *staccato* в начале (особенно завершения фраз у низких деревянных духовых, напоминающие схожие тембровые решения в целом ряде других сочинений — от симфонической сказки «Петя и Волк» до первого фортепианного концерта), неожиданные регистровые контрасты, остигательные фигуры в аккомпанементе. Типична и появляющаяся далее хроматическая тема ссоры сестер, исполняемая струнными *sul ponticello* (ц. 9)³. Облик Худышки и Кубышки — по-прокофьевски зримый, наглядный: музыкальными средствами переданы не только их движения и характер, но и тембры голосов, интонации — например, в забавных мотивах-жалобах у скрипок в ц. 14.

Нарочито неизящному образу мачехи и сестер противопоставлен лирический облик главной героини, представленный во Вступлении и в № 3. Здесь звучат три лейтмотива, традиционно характеризующиеся вслед за Прокофьевым как темы «обиженной», «чистой и мечтательной» и «влюбленной, счастливой» Золушки [2, с. 212]. Нетрудно увидеть в них отражение трех этапов развития ее характеристики⁴. В то же время, композитор явно обозначает ведущую драматургическую роль первой и третьей тем, экспонируя их, вопреки установленному им самим порядку, уже во Вступлении. Это подчеркивает в том числе надсюжетную, символическую функцию данного номера: именно выбранные лейттемы не только очерчивают крайние точки сюжетной фабулы, но и фокусируются исключительно на лирической сфере и выводят «за скобки» характеристику сферы зла. Вторая тема Золушки в этом плане сложнее:

³ Здесь и далее обозначения и нотные примеры приводятся по изданиям клавира и партитуры: Прокофьев С. С. Золушка. Балет. Клавир; перелож. для фортепиано Л. Атовмьяна. М.: Музыка, 1974. 165 с.; Прокофьев С. С. Собрание сочинений. Т. 10 (А). Золушка: Балет в 3-х д.: Соч. 87: Действие 1 / ред. Аносов Н. П. и др.; вступит. ст. Д. Кабалевского и И. Нестьева. М.: Музгиз, 1959. 213 с.; Прокофьев С. С. Собрание сочинений. Т. 10 (Б). Золушка: Балет в 3-х д.: Соч. 87: Действия 2 и 3 / ред. Аносов Н. П. и др.; вступит. ст. Д. Кабалевского и И. Нестьева. М.: Музгиз, 1959. 427 с.

⁴ Наличие именно трех лейттем Золушки не представляется случайностью: на наш взгляд, это одно из претворений принципа троичности, характерного для жанра сказки и поддержанного Прокофьевым. Среди других примеров функционирования данного принципа в балете — наличие трех вальсов, трех галопов Принца, три появления феи-крестной, наконец, в самом крупном плане, три действия-этапа развития сюжета.

двухдольный затакт в размере 4/4, умеренный темп, квадратность указывают на жанр гавота, а значит, тема оказывается ближе к условно-реальному пространству, участвует в противопоставлении на расстоянии образов Золушки и сестер (уже в № 7 Худышка и Кубышка также танцуют гавот под руководством учителя танцев).

Развитие конфликта на уровне условно-реального пространства в последующих номерах воплощено сугубо музыкальными средствами. Первая лейттема Золушки в № 4, в процессе развития которой обостряются интонации вздоха (ц. 31), контрастна теме сцены ссоры с Отцом у струнных — вновь *sul ponticello* на *staccato*. Так же, как и тема обиженной Золушки, музыкальная характеристика мачехи и сестер изменяется: скерцозное начало отходит на второй план, тираты, синкопы, подчеркнутые тембрами трубы, ксилофона, малого барабана демонстрируют жестокий нрав персонажей уже напрямую, без юмористического «смягчения».

№№ 6–8, с одной стороны, возвращают гротескные черты портретов Худышки и Кубышки. С другой, конфликт между ними и Золушкой музыкально подходит к своему завершению, причем развязка наступает не за счет драматического столкновения тем, а с помощью изменения *одной* темы. Гавот, первоначально исполняемый сестрами на уроке танцев, затем звучит в сольном номере Золушки, значительно преображаясь. Несколько резкое, механистическое звучание двух скрипок в № 7, одновременно и оправданное сюжетно, и характеризующее «деревянные» па сестер, меняется на изобретательную оркестровку в № 10, к тому же обновляемую с каждым последующим разделом сложной трехчастной формы. Изложение темы теперь поручено струнной либо деревянной духовой группам, осложнено тембровыми переключками, включениями ударных инструментов на *p* или *tr*. Особое изящество придает подчеркивание каждой доли у бубна и коробочки в начале предложений при проведении основной темы, отдельные вкрапления треугольника и арфы.

Новое качество Гавот приобретает и благодаря целостному проведению в № 10 против краткого проведения в «Уроке танцев», ограниченного первым разделом и к тому же постоянно прерываемого комически-ворчливыми «репликами» учителя. Появление материала трио в № 10 качественно переосмысливает первоначально скерцозный номер: неслучайно контуры темы среднего раздела близки второй лейттеме Золушки (те же плавные опевания, поступенный спуск далее, движение по звукам трезвучия в конце предложения, прим. 1–2). Таким образом, карикатурная зарисовка, изображающая антагонистов сюжета, модулирует в комплекс тем, характерных для главной героини. Метаморфозы, происходящие с Гавотом, его лиризация знаменуют в музыкальном плане победу Золушки над сестрами, как бы предвосхищают счастливый финал всего сочинения.



Прим. 1. Вторая лейттема Золушки



Прим. 2. «Гавот» (тема трио)

Преждевременное разрешение в музыкальном плане конфликта условно-реального пространства повлекло за собой возникновение и обострение иного, уже в рамках символического пространства, конфликта, развитие которого простирается на все три действия. В качестве высшей ценности и абсолютного добра здесь выступает Любовь, что подтверждается и словами самого Прокофьева, который считал тему любви Принца и Золушки «центром сюжета и музыкальной канвы» (цит. по: [3, с. 88]). Антагонистом Любви становится Время, мешающее счастью героев на уровне условно-реального пространства, а в символическом плане являющееся метафорой смерти.

Музыкальным воплощением темы любви становятся три вальса — g-moll («Отъезд Золушки на бал»), e-moll («Большой вальс») и Des-dur («Медленный вальс»). Как и лейттемы Золушки, три вальса отражают фабулу сюжета и, в то же время, имеют ключевое значение для музыкальной драматургии балета. Примечательно, что идея включения этого жанра в композицию пришла к Прокофьеву практически сразу. Уже в 1940 году он писал: «Особенно мне хочется дать несколько развернутых вальсов, не менее 2-х или 3-х» (цит. по: [4, с. 152]). Замечание композитора представляется неслучайным и указывает на важность вальсов для художественного целого, задуманную автором изначально⁵. И действительно, именно данные номера становятся ключевым фактором объединения композиции. Вальсы g-moll и e-moll звучат во всех актах, скрепляя их таким образом и обеспечивая сходство первого и второго действий: в середине обоих звучит «Большой вальс» (№ 9 в первом

⁵ Помимо включения вальсов в комплекс тем, характеризующих сферу Любви, выбор данного жанра, возможно, был обусловлен также традицией русского классического балета, что, в свою очередь, может быть связано с неоклассицистским драматургическим планом, в рамках данной статьи не рассматриваемым.

действии, № 30 во втором), в конце — вальс g-moll (№ 19 и № 37 соответственно). В заключительном акте, выполняющем функцию одновременно обобщения и финала, фрагменты двух вальсов приводятся как воспоминания о прошлом (№ 45, вместе с реминисценцией темы из вариации Золушки), а затем — «Медленный вальс».

Вальсы оказываются тесно связанными с образом главной героини: их темы интонационно родственны трем лейттемам Золушки, что было замечено, например, Курышевой [5, с. 396], вальсовость присутствует также в «Вариации Золушки» (№ 32). Вместе с тем, упомянутые темы не просто все сходны между собой, но и образуют пары. Так, тема «обиженной Золушки», с ее стремительным взлетом в начале, заостренными малосекундовыми интонациями, оказывается близка вальсу g-moll. Более того, сама тональность g-moll скрепляет данные темы: единственный раз в балете, помимо вальса, она появляется при проведении первой лейттемы в № 3, тем самым создавая связь номеров на расстоянии. Тема «мечтательной» Золушки, за исключением проведения в № 3, появляется всегда в связке с вальсом e-moll, как в первом, так и во втором действии (№№ 9 и 29–30). Наконец, тема «влюбленной и счастливой» Золушки становится основой материала для заключительного «Аморозо», следующего за «Медленным вальсом».

Общность тем вальсов и Золушки подчеркивается и тональными связями. Помимо упомянутой выше связи вальса g-moll и первой лейттемы, важную роль играют тональности «Большого вальса»: e-moll (тональность, в которой звучит первая лейттема в №№ 1, 4, 5, также № 32 «Вариация Золушки»), C-dur (появляется в № 1 и 3, а также в Адажио Золушки и Принца в № 36 и в финале всего балета), E-dur (как и начало финального «Аморозо»). Особняком стоит d-moll — тональность первого эпизода «Большого вальса». С одной стороны, в ней же написан «Гавот» из первого действия и фрагмент № 45 «Пробуждение Золушки» (тема-реминисценция вариации Золушки). С другой, эта тональность прочно связана с № 38 «Полночь» — воплощением силы, враждебной Любви, что напоминает также и о главном конфликте балета. Таким образом, три вальса оказываются своеобразной проекцией трех состояний главной героини на более обобщенном, абстрактном уровне, тем самым скрепляя условно-реальное и символическое пространства балета.

Особое значение для воплощения конфликта на уровне символического пространства имеет вальс g-moll. Впервые он звучит в сцене отъезда на бал, однако по музыкальному материалу мало соответствует сюжетной ситуации: изломанная мелодия, стремительно взлетающая вверх (две с половиной октавы за шесть тактов при движении преимущественно четвертями), наполненная множеством неожиданных широких скачков, не передает восторженное предвкушение от поездки «навстречу счастью», а оказывается близка первой

лейттеме Золушки, с ее лирико-драматическим подтекстом. Это несоответствие было замечено, например, балетмейстером К. М. Сергеевым, возражавшим против использования этого вальса⁶ в качестве основы сцены отъезда, однако сам Прокофьев настаивал, что «это будет хорошим финалом для первого акта» [6, с. 187].

Несколько парадоксальная уверенность в уместности вальса *g-moll* мало объяснима с точки зрения условно-бытового пространства. И тем более странным кажется возвращение этой темы в № 37 «Вальс-кода», завершающем большую лирическую сцену Золушки и Принца во втором акте. Разгадка же, на наш взгляд, скрыта в задуманной автором символизации пространства в финалах обоих действий: именно на них приходится драматическое столкновение Любви и ее главного врага — неумолимого течения Времени.

Вальс *g-moll* в первых двух действиях всегда появляется в сопряжении с темой часов, которую без сомнения можно считать самой мрачной в балете. Общую логику развития конфликта можно описать так: столкновение Любви и Времени, наметившееся в первом действии, приводит к почти что трагической кульминации во втором и полной победе Любви в третьем.

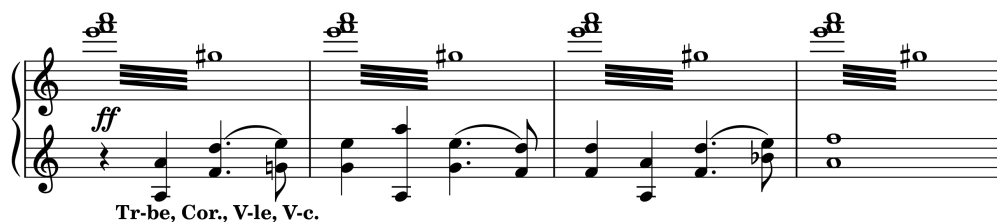
Б. А. Королёв в статье «Неспокойной ночи», посвященной «Золушке», цитирует размышления М. П. Мищенко о часах в Шестой симфонии, проводя параллели с образом в балете: «Часы — так называемое онтологическое необратимое время — это психологический феномен, порождение человеческого сознания, которому обращены мучительные вопросы бытия. Тайный ужас раскрывается в безжалостном тиканьи механизма» [7]. Подобная эсхатологическая трактовка кажется музыкально оправданной, особенно в финале второго действия. Однако примечательно постепенное и последовательное становление этого образа, случающиеся с ним метаморфозы. Экспозицией же его следует считать отнюдь не проведение собственно темы часов в финале первого действия. Подобно теме Любви, тема Времени оказывается связана с условно-реальным пространством задолго до № 18.

Впервые отзвук темы часов появляется уже в «Па-де-шаль». Развитие первой темы этого номера приводит к появлению в ц. 7 у фagота, арфы и фортепиано нового варианта басового «ответа». Вместе с тем, построенная лишь

⁶ Этот вальс был взят из музыки к к/ф «Котовский». С. А. Петухова приводит еще один, сугубо практический, аргумент включения его в балет: по ее словам, Прокофьев был недоволен, что музыка вальса в киноленте практически не слышна. «Несомненно, — пишет автор, — в “Золушке” вальс слышен лучше; другой вопрос, что представить себе танцующих под эту музыку стрекоз чрезвычайно затруднительно» [10, с. 118]. Петухова трактует этот случай как пример, оспаривающий убежденность музыкантов-профессионалов в «стилевой чуткости и эмоциональном отношении» Прокофьева к собственному музыкальному тексту [10, с. 118], что представляется весьма спорным.



Прим. 3. «Па-де-шаль»



Прим. 4. Тема часов

на трех тонах (*d, e, a*), с характерным ямбическим квартовым скачком, эта фраза очевидно интонационно предвосхищает тему часов — причем именно в том тональном решении, в котором она будет изложена в сцене Полночи. Сходным оказывается и ритмическое решение (прим. 3–4). Таким образом, Прокофьев связывает «реальное» и абстрактное зло, вновь усиливая связи между сюжетным повествованием и символическим обобщением.

Следующее, уже целостное проведение темы часов, относится к № 18. Точно так же, как и возвращение вальса в конце второго действия, появление в первом акте данного номера обусловлено скорее символизацией пространства балета и стремлением к последовательному развитию конфликта Любви и Времени, чем сюжетной необходимостью⁷. Здесь уже присутствуют остинатные репетиции у деревянных духовых и струнных, а также глissандо, придающие сцене фантастический колорит. На этом фоне двукратное

⁷ «Излишнее» проведение темы часов в первом акте балета замечает и музыковед А. В. Ляхович в статье «Метасюжет “механического” в музыке Прокофьева», однако связывает лишь со значимостью собственно этой темы для художественного пространства балета [11]. С нашей точки зрения, главнейшим для драматургии оказывается именно сопряжение двух тем (вальса и часов), а не каждая из них по отдельности.

проведение темы часов, хотя пока практически без использования меди (у английского рожка, фাগота, валторны и виолончели), и его продолжение, тяжелые удары медных духовых и фортепиано, напоминающие тиканье часов, звучат как зловещее предостережение — гораздо мрачнее, чем слова феи-крестной из сказки-первоисточника.

Противопоставление Любви и Времени достигает своей кульминации в финале второго акта, в № 37 «Вальс-кода» и № 38 «Полночь». В отличие от первого действия, в котором напряжение сцены с часами снималось благодаря вальсу *g-moll* в финале, здесь последовательность номеров другая. «Вальс-кода», несмотря на то, что материал его поначалу повторяет № 19 (с тембровым варьированием, несколько облегчающим общее звучание⁸), получает иное заключение: сокращается повторение второй части двойной двухчастной формы, вместо него — развернутая кода. Выполняя функцию завершения для масштабной сцены Золушки и Принца⁹, тематизм № 37 закономерно растворяется в общих формах звучания, во все более ускоряющемся темпе. С сюжетной точки зрения, это бесконечное кружение воплощает состояние Золушки, забывшей обо всем на свете. Драматургически функция коды № 37, несомненно, — торможение темпа смены событий, оттягивание самой напряженной точки в балете.

О символическом значении номера «Полночь», в материале которого невозможно не услышать воплощение драматического и даже трагедийного пафоса, выходящего далеко за рамки происходящих по сюжету событий, упоминали многие — от Д. Д. Шостаковича¹⁰ до последних исследователей балета (Королёк [7], Курышева [5]). С самого начала номера оглушительное звучание оркестра намного превосходит то, что было в сцене часов в первом действии. Включение в партитуру ксилофона и особенно маятников, как справедливо полагает Королёк, рождающих у слушателей премьеры в 1946 году вполне очевидные ассоциации [7], придает сцене сбывшегося предсказания феи-крестной по-настоящему катастрофический размах. Сама тема теперь поручена трубам и валторнам с поддержкой гобоя, альтов и виолончелей. Усугубляет впечатление особый эффект как бы звенящего, давящего

⁸ Среди примеров изменения оркестровки — поручение мрачного хроматического подголоска, первыми своими звуками напоминающего даже тему креста (*d-cis-es-d*), бас-кларнету, альту и виолончели вместо тубы и валторны (ц. 118 и 264), а во втором предложении валторне и виолончели вместо тромбонов и тубы (4 тт. до ц. 120 и ц. 266).

⁹ №№ 26, 29–30, 32–33, 36–37 как бы являются переосмыслением формы классического Па-де-де, но рассредоточенного по всему второму действию: выход (№№ 26 и 29), адажио (отчасти №№ 30 и 36), вариации (№№ 32–33), кода (№ 37).

¹⁰ Об оценке Д. Д. Шостаковичем балета «Золушка» упоминает Е. Б. Долинская [12, с. 221–222].

пространства, достигаемый одновременным звучанием остиной пульсации в высоком и предельно высоком регистре у флейт и флейты пикколо (до а⁴), тремоло у контрабасов в очень низком регистре (Gis₁, A₁) и заполнением этого пространства не только проведением темы, но и пассажами шестнадцатыми у деревянных духовых. Таким образом, туттийное звучание кажется не просто массивным, а перегруженным.

Кульминация приходится на бой часов. Время еще больше замедляется, и каждый новый удар воспринимается как неизбежное приближение к страшному концу. Первые четыре из них подобны друг другу и повторяют один и тот же комплекс средств: резкий удар, затем страшное хроматическое «сползание» в очень низкий регистр на *f* у бас-кларнетов, фаготов, контрфаготов, тромбонов и тубы, фортепиано, низких струнных. Непрерывающаяся при этом пульсация шестнадцатыми становится еще более изломанной, напоминающей вихри. С последующими ударами фактура все больше расслаивается, добавляются новые пугающие детали: хроматизированные взлеты-тираты, пассажи-вихри не только у кларнетов, но и у скрипок, остиной гобоя, подключение новых ударных инструментов. Вместе с тем, даже в кульминации Прокофьев не отказывается полностью от комического начала. На сцене, как и в сцене с часами, появляются, согласно определению Н. Д. Волкова, «уморительные карлики» (цит. по: [3, с. 90]). Однако в сочетании с музыкальным материалом такое сценическое решение выглядит не столько забавным, сколько инфернально-гротескным, особенно в «Полуночи», когда, как написано в ремарках, «из часов выскакивают карлики» (ц. 276), свет гаснет, «на сцене темнота. Карлики пляшут чечетку в темноте» (ц. 277).

И все же финал второго акта не знаменует собой победу Времени. В самый страшный момент, после двенадцатого удара часов, как бы преодолевая весь ужас только что отзвучавшего эпизода, звучит третья лейттема Золушки — как торжество Любви и обещание счастливой развязки.

После подобного преодоления логичным и неоспоримым с драматургической точки зрения кажется полное отсутствие темы часов в третьем, заключительном акте. Все внимание теперь сосредоточено на воспевании Любви — настолько, что условно-реальное пространство полностью пропадает: согласно ремарке, «по мановению феи дом исчезает, остаются лишь двое влюбленных в чудном цветущем саду» [8, с. 171]. Два заключительных номера, «Медленный вальс» и Аморозо, оказываются как бы вне сюжетного действия, тем самым окончательно возводя сказочный сюжет на уровень философского обобщения. Так, конфликт, разворачивающийся в рамках символического пространства, становится определяющим в музыкальной драматургии балета, а история Золушки и Принца как бы растворяется в экзистенциальном размышлении о силе любви и ее победе над трагедией временности бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Курышева Т. А.* Новаторство поздних балетов Сергея Прокофьева // *Mūzikas akadēmijas raksti*. Т. 5. Rīga: Musica Baltica, 2008. С. 109–119.
2. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
3. *Карнович О. А.* Сказка на балетной сцене. (Интерпретация сюжета «Золушки»): дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2016. 220 с.
4. *Перхин В. В.* История «Золушки»: шестнадцать писем С. С. Прокофьева о балете (1940–1946) // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 151–169.
5. *Курышева Т. А.* Балет // История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 2 / ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. С. 381–432.
6. *Мендельсон-Прокофьева М. А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.
7. *Королёк Б. А.* Неспokoйной ночи [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/nespokoynou-nochi> (дата обращения: 28.09.2025).
8. Первое интервью С. С. Прокофьева о балете «Золушка» / публ. В. Перхина // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 170–172.
9. *Горячих В. В.* Время и пространство в опере: учебное пособие / СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.; Саратов: Амирит, 2020. 76 с.
10. *Петухова С. А.* «Свое» как «чужое», «чужое» как «свое»: автоцитаты, цитаты и компиляции у Прокофьева // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 1. С. 117–139.
11. *Ляхович А. В.* Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/metasyuzhet-mekhanicheskogo-v-muzyke-prokofeva> (дата обращения: 28.09.2025).
12. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.

REFERENCES

1. *Kuryшева Т. А.* Novatorstvo pozdних baletov Sergeya Prokof'eva // *Mūzikas akadēmijas raksti*. Т. 5. Rīga : Musica Baltica, 2008. S. 109–119.
2. Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yu / red.-sost. V. Varunc. M.: Sov. kompozitor, 1991. 285 s.
3. *Karnovich O. A.* Skazka na baletnoj scene (Interpretaciya syuzheta «Zolushki»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2016. 220 s.

4. *Perkhin V. V.* Istoriya «Zolushki»: shestnadcat' pisem S. S. Prokof'eva o balete (1940–1946) // S. S. Prokof'ev: k 125–letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 151–169.
5. *Kuryшева T. A.* Balet // Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki: uchebnik. Vyp. 2 / red. M. Tarakanov. M.: Muzyka, 1999. S. 381–432.
6. *Mendel'son-Prokof'eva M. A.* O Sergee Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967. M.: Kompozitor, 2012. 632 s.
7. *Korolyok B. A.* Nespokojnoj nochi [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/nespokojnoy-nochi> (data obrashcheniya: 28.09.2025).
8. Pervoe interv'yu S. S. Prokof'eva o balete «Zolushka» / publ. V. Perkhina // S. S. Prokof'ev: k 125–letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 170–172.
9. *Goryachikh V. V.* Vremya i prostranstvo v opere: uchebnoe posobie / Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova. SPb.; Saratov: Amirit, 2020. 76 s.
10. *Petukhova S. A.* «Svoe» kak «Chuzhoe», «Chuzhoe» kak «Svoe»: avtocitaty, citaty i kompilyacii u Prokof'eva // Sovremennye problemy muzykoznanija. 2017. № 1. S. 117–139.
11. *Lyakhovich A. V.* Metasyuzhet «mekhanicheskogo» v muzyke Prokof'eva [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/metasyuzhet-mekhanicheskogo-v-muzyke-prokofeva> (data obrashcheniya: 28.09.2025).
12. *Dolinskaya E. B.* Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki. M.: Kompozitor, 2012. 376 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Карпун Н. А. – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; nadya.karpun@bk.ru
ORCID: 0000-0003-1239-4054

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Karpun N. A. – Cand. Sci. (Arts), Lecturer of the Chair, nadya.karpun@bk.ru
ORCID: 0000-0003-1239-4054

ЛУИЗА КРУАЗЕТ – ПЕРВАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ПАРТИИ СИЛЬФИДЫ В РОССИИ

*Федорченко О. А.*¹

¹ Российский Институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Французская балерина Луиза Круазет выступала в Санкт-Петербурге в 1830–1840-е годы, однако ее творчество является «белым пятном» и совершенно не изучено историками балета. Танцовщица прибыла в Россию из Парижа по приглашению Дирекции Императорских театров и долгие годы была одной из ведущих балерин петербургской труппы. Занимая положение первой пантомимной танцовщицы, она с успехом выступала в разноплановом репертуаре, демонстрируя широкий художественный диапазон. Круазет исполняла преромантические балеты Шарля Дидло («Зефир и Флора»), пантомимные Антуана Титюса («Кесарь в Египте», «Киа Кинг»), Алексиса Блаша («Дон Жуан»). Ее главные художественные свершения – участие в петербургских премьерах романтических шедевров: оперы «Роберт-дьявол» и балетов «Сильфида» и «Восстание в серале». Деятельность Луизы Круазет в Санкт-Петербурге является «мостиком», который соединил ярчайшие достижения актерского балетного театра Шарля Дидло с хореографическим прорывом в романтической «Сильфиде». Круазет, выступавшая в балетах Марии Тальони до приезда последней в Санкт-Петербург, явилась «провозвестником» романтических хореографических идей на российской балетной сцене. В статье впервые исследуется биография и творчество балерины Луизы Круазет.

Ключевые слова: «Сильфида», «Восстание в серале», «Роберт дьявол», Мария Тальони, Антуан Титюс, Луиза Круазет, романтический балет.

LOUISE CROISSETTE AS THE FIRST PERFORMER OF THE ROLE OF LA SYLPHIDE IN RUSSIA

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Square, St. Petersburg, 191011, Russia.

French ballerina Louise Croisette performed in St. Petersburg in the 1830s and 1840s, but her work is a “blank spot” and has not been studied at all by ballet historians. The dancer arrived in Russia from Paris at the invitation of

the Directorate of the Imperial Theaters and for many years was one of the leading ballerinas of the St. Petersburg troupe. Occupying the position of the first pantomime dancer, she successfully performed in a diverse repertoire, demonstrating a wide artistic range. She successfully performed in the pre-romantic ballets of Charles Didelot (*Zephyr and Flora*), in the pantomime of Antoine Titus (*Caesar in Egypt, Kia King*), Alexis Blache (*Don Juan*). But her main artistic achievements are her participation in the St. Petersburg premieres of romantic masterpieces: the opera *Robert le Diable* and the ballets *La Sylphide* and *La Révolte au sérail*. Louise Croisette's work in St. Petersburg is a "bridge" that connected the brightest achievements of the Charles Didelot Ballet Theater with the choreographic breakthrough in the romantic *La Sylphide*. Croisette, who performed in Maria Taglioni's ballets before Taglioni arrived in St. Petersburg, became the «forerunner» of romantic choreographic ideas on the Russian ballet stage. For the first time, the article examines the biography and work of the ballerina Louise Croisette.

Keywords: *La Sylphide*, *Robert le Diable*, *La Révolte au sérail*, Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Antoine Titus, Louise Croisette, romantic ballet.

Французская балерина Луиза Круазет, исполнившая российскую премьеру балета Сильфида (28 мая 1835 года, Санкт-Петербург), не стала достоянием хореографической истории. Ее имя словно потерялось за фигурами двух великих Сильфид – Марии Тальони и Екатерины Санковской, ставших во второй половине 1830-х годов эталонными исполнительницами этой партии в Санкт-Петербурге и Москве. Ее имя не встречается в исследованиях, посвященных истории романтического балета Айвора Геста [1]; не уделили ей внимания и отечественные историки балета Юрий Слонимский [2] и Вера Красовская [3]. Пришло время вернуть истории балета имя первой российской исполнительницы партии Сильфиды.

До сих пор не удалось установить год ее рождения: в «Деле о службе» [4] Луизы Круазет в российских Императорских театрах он отсутствует. Рафаил Зотов, говоря о приглашении Круазет в Петербург в 1830 году, замечает, что она была «девушка лет 20-ти» [5, с. 90], т. е. возможный год ее рождения – 1810-й. Заметим, что приезд достаточно молодой танцовщицы на положение балерины в истории отечественного балета был едва ли не первым: все же Дирекция Императорских театров старалась приглашать артистов опытных, если и не имевших титул «звезды», то обладавших определенной художественной репутацией. Единственное, что могла предъявить Круазет в качестве своих успехов – выступления на сцене Парижской оперы: Александр Вольф в «Хронике» аттестует ее как «парижскую танцовщицу» [6, с. 26].

Известно, что в 1828 году Круазет танцевала в кордебалете Оперы: в монографии С. А. Петуховой, посвященной опере-балету «Немая из Портичи», опубликована афиша премьерного спектакля, состоявшегося в Париже 29 февраля 1828 года. На ней значится имя Луизы Круазет, в составе кордебалета в *La Quarache* (гуараш¹) из первого акта и в «Сальтарелло» третьего акта [7, с. 59]. Еще одно свидетельство о парижской карьере Круазет находим в записных книжках Филиппо Тальони [8]. 19 февраля 1830 г. Тальони записал: «*La 28e repr. de la Belle le debut de Mlle Croisette élève de M. Mase*» («28-е предст<авление> «Красавицы», дебют м-ль Круазет ученицы г. Маза») [9, р. 431]. Эта запись позволяет назвать имя педагога, у которого она училась – Жорж Маз (Georges Maze), преподаватель в старших классах балетной школы при Опере [1, р. 132]. 14 марта 1830 г. Тальони вновь упоминает Луизу: «*Le Rosignol m. Croisette a continué ses débuts*» (««Соловей» Круазет продолжает дебюты») [8, р. 432]. Речь идет об одноактной опере Ле Бруна «Соловей», в дивертисменте которой дирекцией Оперы часто «проверялись» дебютанты. Таким образом, можно предположить, что Луиза Круазет прошла неплохую танцевальную школу в кордебалете Парижской оперы, воспитав в себе важные для будущей балерины профессиональные качества: чувство ансамбля, хорошую физическую выносливость и актерское обаяние.

Получив некоторый опыт выступления в сольных партиях на сцене Парижской оперы, летом 1830 года Луиза Круазет подписала контракт с Дирекцией Императорских театров.

Служба Луизы Круазет в российских Императорских театрах началась 16 июля 1830 года – в тот день, когда она села на пароход в Любеке, идущем в Санкт-Петербург [4, л. 10]. Она заключила контракт с обязательством выступать в амплуа «мимической артистки и первой танцовщицы во всех родах, как серьезных, так и полухарактерных» с ежегодным жалованием 10 000 рублей [4, л. 9].

20 августа 1830 года Луиза Круазет дебютировала на петербургской сцене, выступив в испанском па с Михаилом Спиридоновым в дивертисменте «Неожиданное возвращение, или Вечер в саду», а также в американском па в паре с Алексисом в балете Ш.-Л. Дидло «Молодая островитянка, или Леон и Тамаида» [9, с. 173]. Современники в общих чертах обрисовали внешность дебютантки: ее лицо было «правильно и красиво» [5, с. 90]; она «была высокая девушка» [5, с. 90]. Из профессиональных данных отметили «благородную мимику», «большую отчетливость в хореографическом искусстве» [5, с. 90] и недостаток «легкости, или баллона (*du ballon*)» [6, с. 27].

Через неделю Луиза Круазет получила первую главную роль на петербургской сцене: она станцевала балет Ш.-Л. Дидло «Зефир и Флора», который шел

¹ Термин из монографии С. А. Петуховой о «Фенелле».

уже более четверти века. Луиза Круазет достойно справилась с партией. Вскоре в «Северной пчеле» вышла развернутая рецензия о ее дебютах. Рецензент очень доброжелательно откликнулся на выступления Круазет, заметив, что посетил уже несколько спектаклей с ее участием, а, значит, танцовщица его заинтересовала. Анонимный критик, засвидетельствовав «прекрасный рост, приятную наружность» новой балерины, обрисовал ее танцевальные способности («привлекательность в аттитюдах, довольно верный *aplomb*»), подметил точность в трактовке партии кроткой Флоры: Круазет продемонстрировала «скромность даже в резвых *pas*». Ей удалось завоевать доверие публики: за «*Pas de guirlande*» во втором акте танцовщица «заслужила рукоплескания зрителей» [10, с. 2].

В конце своего первого петербургского сезона Круазет получила бенефис: 7 мая 1831 года состоялось возобновление балета «Павел и Виргиния» (возобновление спектакля Ивана Вальберха 1810 года). Сюжет балета повествовал о двух влюбленных, выросших вместе на острове Иль-де-Франс (ныне Маврикий); приятные радости честного труда по возделыванию своего райского сада сочетались с невинными и трогательными отношениями девушки и юноши. Их чистой любви умилялись все, видевшие и знавшие Поля и Виргинию. Судьба их разлучала: девушка отправлялась во Францию в пансион, предварительно, поклявшись в вечной любви. Некоторое время спустя, при возвращении Виргинии на родной остров, корабль терпел крушение, героиня тонула, а безутешный юноша, наблюдавший с берега гибель корабля, умирал от горя.

В мелодраматическом балете было все, чтобы держать внимание зрителей от начала до конца: «прихотливая и стремительная свобода действия, острота конфликтов, контрастность коллизий, повышенная чувствительность характеров» [11, с. 219]. К тому же, Круазет решила рискнуть и взялась за исполнение мужской партии юного Поля: рослой и статной танцовщице очень шел мужской камзол. «Какая стройность! Осанка...», – восхищенно ахнул рецензент, увидевший ее на сцене [12, с. 257].

Бенефис Луизы Круазет 7 мая 1831 года собрал в театре публику «в значительном количестве» [12, с. 256], как утверждал рецензент журнала «Гирланда». Уточнение важное: весной 1831 года театры посещались не очень усердно (одна из причин – разразившаяся в Петербурге эпидемия холеры), бывало, даже бенефисы любимых артистов не могли собрать полный зал. Зрителей привлекла и сама балерина, к которой публика уже питала доброе расположение, и желание увидеть «чудеснейший балет» [12, с. 256].

Луиза Круазет своим пантомимным талантом вернула балет «Павел и Виргиния» русской сцене: рецензент с радостным удивлением констатировал: «Балет был действительно чудный!» [12, с. 256], а сама Круазет создала

цельный образ юноши Поля, скромного и трепетного влюбленного в начале спектакля, тоскующего и страдающего по отбывшей во Францию Виргинии в середине, и отчаявшегося несчастного жениха, на глазах которого гибнет любимая – в финале балета. Луиза подтвердила авторитет талантливой пантомимной актрисы. Критик восторгался балериной: «Г-жа Круазет (Павел) была прекрасна. ...В ней виден был нежный, страстный, добродетельный и отважный юноша». В центральной сцене, самой драматической, когда Павел в отчаянии наблюдает за гибелью Виргинии, не в силах ей помочь, балерина захватила зрителей яркой актерской игрой, в ней «г-жа Круазет в полном блеске обнаружила свое дарование: она заставила нас принять участие в страданиях несчастного юноши, который с потерей Виргинии лишился блаженства» [12, с. 257].

Исполнение роли Павла в балете «Павел и Виргиния» стала большой художественной победой Луизы Круазет и утвердило балерину в серьезном драматическом репертуаре. Ей удалось соединить актерскую выразительность и высокое танцевальное мастерство. Ее имя все чаще появлялось на страницах отчетов о балетных представлениях, причем, хвалили ее и за пантомиму, и за танцы.

Образ Круазет – классической балерины – зафиксировал критик на страницах газеты «Северная пчела» в 1831 году [13]. Рецензируя балет «Медея и Язон» (с участием, между прочим, Авдотьи Истоминой!), значительную часть заметки критик посвятил Луизе Круазет. Отметив сначала, что «г-жа Круазет несколько тяжела» (возможно, имеется в виду ее высокий рост и производимое впечатление крупной артистки), он отмечал, что в классических танцах Круазет особенно хорошо удаются медленные темпы адажио, где красота ее скульптурных поз подчеркивалась в зафиксированных длительных остановках и замираниях: «В ее плавных, целомудренных па, в ее скромных движениях есть какая-то особенная прелесть» [13, с. 3]. Уникальная манера танцовщицы словно «вылепливать» танец, когда Круазет неторопливо переходила из позы в позу, не нарушая пластической гармонии, приводит критика к очень любопытной мысли: «Может быть, это манера знаменитой Тальони?» [13, с. 3] И эта фраза замечательна во многих смыслах! Прежде всего, она является одним из первых упоминаний Марии Тальони в русской прессе (публикация начала 1831 года, когда балерина еще не стала ни «божественной», ни Сильфидой). Во-вторых, звучит очень важное размышление, что Круазет, приехавшая из Парижа, где танцевала на одной сцене с Марией Тальони, вольно или невольно позаимствовала ее знаменитую манеру, которая еще была неизвестна европейской публике, но вскоре станет легендой. Таким образом, можно сделать предположение, что еще до приезда в Петербург Марии Тальони в 1837 году на русской балетной сцене появляются первые робкие ростки «тальонизма» и тальониевской техники, позаимствованные непосредственно у самой балерины.

В 1832 году произошло несколько событий, сыгравших значительную роль в творческой судьбе Луизы Круазет: на положение балерины в российскую столицу была приглашена 29-летняя Лаура Пейсар (Пейсар и Круазет в ближайшие три года будут «в очередь» танцевать все балетные премьеры); в Петербурге дебютировал танцовщик Фредерик (Пьер Фредерик Малавернь), который станет постоянным сценическим партнером Луизы Круазет; также приехали два балетмейстера – Антуан Титюс и Алексис Блаш. Блаш и Титюс не были реформаторами хореографического искусства, но их приезд значительно оживил и «встряхнул» русский балет в начале 1830-х: в течение нескольких лет состоится около десяти балетных премьер, в большинстве из них исполнительницей главной женской партии будет Луиза Круазет.

Алексис Блаш поручил Луизе Круазет роль доны Эльвиры, невесты главного героя, в балете «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» (25 июля 1832) [подробнее о спектакле см.: 14]. Тяжеловесный спектакль Блаша был преисполнен морализаторства и лишен легкости и энергичности одноименной оперы. Дона Эльвира предстала кротким и тихим созданием, а Луиза Круазет удостоилась упоминания в ряду других участников премьеры – Николая Гольца, Фредерика, Лауры Пейсар, Веры Зубовой, чьи таланты «довершили удовольствие» [15, с. 2] от спектакля.

Красота и статная фигура Круазет вдохновляли Блаша. В танцовщице он видел античную героиню и дважды поручал ей роль богини красоты Венеры – в балетах «Телемак на острове Калипсо» (премьера 19 сентября 1832 г.) и «Марс и Венера, или Вулкановы сети» (1 сентября 1833 г.).

Балет «Марс и Венера» стал большой творческой удачей для Луизы Круазет. Алексис Блаш перенес в Петербург один из самых удачных балетов своего отца, насчитывающий почти четвертьвековую историю (с 1826 года он шел на сцене Парижской оперы, и Круазет, несомненно, хорошо знала этот спектакль).

В балете иронически противопоставлялись разные типы влюбленности. Аполлон покорял Венеру художественным творчеством – стихами и песнями, которые со временем богине приелись и стали нагонять скуку. Марс, сраженный красотой Венеры, сразу же решительно пошел на приступ, уверяя Киприду, что любовь «усугубила в нем желание новых сражений» [16, с. 2]. По наущению отвергнутого Аполлона Юпитер повелевал выдать Венеру замуж за грубого и неотесанного Вулкана, обладающего немалой физической силой, но неспособного к изъятию нежных чувств. Будучи отданной Вулкану, Венера продолжала любовные встречи с Марсом, и тогда мстительный Аполлон подговаривал Марса застать парочку с поличным, накинув на них железную сеть. Стараниями Амура, покровительствующего влюбленным, удавалось обвести Вулкана вокруг пальца.

Роль Венеры увлекала разнообразием эмоций, легкой пикантностью ситуаций, интересно очерченным характером – всем тем, чего так не хватало Луизе Круазет в ее последних созданиях. Можно представить себе какой утомительно-скучающей была Венера, выслушивавшая лирические признания красавчика Аполлона, как тщетно она сопротивлялась решительному натиску Марса, или каким поэтическим содержанием Венера Круазет наполняла «тихий» эпизод, когда ее героиня в истоме нежно «играла конскими волосами, развевавшись на шлеме бога войны» [16, с. 2]. Можно представить себе ужас и отвращение прекрасной богини, когда ей в мужья назначали уродливого Вулкана, который, демонстрируя свою радость, заставлял плясать перед ней не менее уродливых циклопов; ее отчаяние и страх перед гневом нелюбимого супруга. И какой притворной скромницей она выходила из храма богини Минервы, демонстрируя невиновность, как сердито топала ножкой, требуя извинений от хромого ревнивца, и как подавала тайные знаки Марсу, договариваясь о новом свидании... А еще новая роль решалась танцем, который органично сплетался с пантомимой; и Луиза Круазет, вместе с другими солистками – Лаурой Пейсар, Екатериной Телешевой, Марией Новицкой – «доставила полное удовольствие публике» [17, с. 870] отличным выступлением.

Сотрудничество с Антуаном Титюсом принесло Луизе Круазет участие в последних европейских балетных новинках, которые хореограф переносил в Санкт-Петербург.

Благодаря Титюсу в России появились парижские постановки Филиппо Тальони, сочиненные для его дочери – оперы «Роберт-дьявол» и «Влюбленная баядерка», балеты «Сильфида» и «Восстание в серале». Почти все российские премьеры были поручены Луизе Круазет.

Эти спектакли преобразили балерину. Если до участия в постановках Тальони в ней отмечали лишь прекрасную наружность и замечательную актерскую игру, то теперь тон рецензий преобразился: критики описывали порхание, легкий и воздушный танец Луизы Круазет.

В опере Джакомо Мейербера «Роберт-дьявол» (премьера в Петербурге состоялась 14 декабря 1834) Луиза Круазет в очередь с Лаурой Пейсар исполняла партию Елены. Призрак развратной аббатисы холодной тенью поднимался из могилы и, постепенно распаляясь, вовлекал в свою сладостную пляску и своих мертвых подруг, и невинного Роберта. Хореографию в этой сцене называли «очаровательной и соблазнительной» [18, с. 597], а талант Луизы Круазет, которая полностью отдавалась вихрю страстных танцев, несомненно, способствовал бурному успеху спектакля у русской публики. «Вся петербургская публика во время этой сцены приходила в какой-то не только восторг, но и азарт, – вспоминал один из офицеров. – При свете восходящей луны начинают постепенно вставать из гробов мертвецы; внезапно сбрасывают с себя

саваны и, переобразовавшись в прелестных дев, при блудящих по кладбищу огоньках, приступают соблазнять Роберта всеми возможными обольщениями, которые только могла природа произвести на чувства и ощущения человеческие» [18, с. 598].

Не меньший успех ждал Луизу Круазет в опере Даниэля Обера «Влюбленная баядерка» (под таким названием в России давали его оперу «Бог и баядерка»; премьера в Петербурге состоялась 15 декабря 1835). Роль баядерки Золоэ сочетала пантомимные диалоги с поющими персонажами оперы и восхитительные танцы в ориентальном стиле, которые зрители сочли «прелестными, исполненными поэзии, вкуса и изящества» [19, с. 1068]. Лучшим из танцев критики называли *Pas de châte*, в котором Луиза Круазет находилась в центре композиции. Хореограф умело включил в номер воздушные газовые вуали, которые становились полноправными участниками танца. Они обвивали гибкие станы, вздымались в воздух и, опадая, окутывали, словно облаком, плечи танцовщиц: «Баядерки... вынимают множество шарфов, розовых, голубых, легких, воздушных, прозрачных и начинают танцевать! ...Все, что только роскошное, шаловливое воображение девушки может придумать, все это делают они из своих шарфов: волшебная ткань принимает в их руках тысячи форм, тысячи видов, фантастических, разнообразных; то окружает фестонами их стройные талии, то летит вверх прозрачным облаком вечерней зари, то скрывает, не закрывая, их прелести, то раскидывается розовыми лучами» [19, с. 1067–1068]. Луиза Круазет чутко уловила поэтику восточного танца, одушевив негой и нежностью хореографические па. Наградой ей было признание хроникера, что роль Золоэ она «танцевала очаровательно» [6, с. 47].

Венцом карьеры Луизы Круазет стал балет «Сильфида» (премьера 28 мая 1835 г.). И хотя отзыв был опубликован только один, в «Северной пчеле», и в нем многократно повторялось слово «Прелестно», текст рецензии позволяет нам представить, какой легкой, эфемерной и невесомой была Сильфида Луизы Круазет. Критик описал появившуюся на сцене Круазет в виде девы воздуха: «прекрасная, стройная, полупрозрачная». Он говорил о «плавных воздушных плясках» балерины, «порхающей легким мотыльком» вокруг Джеймса; он восхищался ею во втором акте: «неуловимая и пленительная» [20, с. 525–528]. Именно такой была в партии Сильфиды Луиза Круазет. Ее интерпретация этой легендарной роли романтического балета полностью соответствовала образу, созданному Марией Тальони.

Премьерой «Сильфиды» Луиза Круазет достигла своей творческой вершины. Пусть в дальнейшем у нее было еще несколько важных партий (в том числе она станцевала Зюльму на петербургской премьере «Восстания в севрале» 18 декабря 1835 года) и отдельных танцев, но все же после премьеры «Сильфиды» ее деятельность в Петербурге постепенно идет на спад.

С Круазет дважды продлевали контракты. Первый – в 1833 году на три года с увеличением жалованья на 2 000 рублей и ежегодным бенефисом [4, л. 20], второй – в 1836 году на четыре года. Но все же, следует признать, она не занимала исключительного положения в балетной труппе. Так, на ее просьбу увеличить жалованье с новым продлением контракта в 1836 году, был дан отказ: мол, Дирекция и так «обременена значительными расходами» [4, л. 35]. На ее обращение продлить контракт не на три, а на четыре года (тогда срок службы в России достигал бы 10 лет, и Круазет, соответственно, обретала право на пенсию от Дирекции Императорских театров) министр Императорского двора поставил условие: «сие может быть допущено в таком только случае, если она значительно уменьшит просимую ею прибавку» и решительно добавлял: «Буде же она не согласится ограничить своих требований, то ее уволить, а на место ея выписать другую танцовщицу» [4, л. 35 об.]. Разумеется, Круазет согласилась на все условия Дирекции. Следующие четыре (с 1836 по 1840) года гарантировали ей службу в петербургской балетной труппе на положении первой танцовщицы «как серьезных, так и полухарактерных» партий, жалованья по 14 000 рублей в год, «вознаграждение отличного ея к службе усердия» по 1 000 рублей в год и ежегодный бенефис [4, л. 36]. Император Николай I посылает ей то «серьги бриллиантовые с хризолитами» в октябре 1836 года [4, л. 37], то «фермуар бриллиантовый» в феврале 1837 года [4, л. 38]. Причем, балерина может себе позволить покапризничать: ее чем-то не устраивает бриллиантовый фермуар, и она его возвращает в Министерство Императорского двора, получая взамен «серьги бриллиантовые с сапфирами» [4, л. 39].

Осенью 1837 года в Петербург приезжает Мария Тальони. Луизе Круазет достается не самая благодарная роль: она предваряет российские дебюты Марии Тальони. 26 августа 1837 года Круазет в присутствии прибывшей в Петербург звезды танцует в Большом театре «Сильфиду». Надо полагать, это был нелегкий для балерины («милрой артистки», как ее поощрительно аттестовали) спектакль: танцевать перед самой создательницей этой партии, перед наэлектризованной публикой, желающей видеть только Тальони, было очень, очень сложно. Тем не менее, Луиза собралась и продемонстрировала «легкие грациозные па и одушевленную мимику», а петербургские зрители «исторгали громкие рукоплескания» [21, с. 782], приветствуя артистку.

6 сентября 1837 года на русской сцене была коронована Мария Тальони, ее владычество длилось 5 сезонов, она станцевала в Петербурге более 200 раз. На долю Круазет выпадали редкие выступления во время зимнего сезона, но она много танцевала в отсутствие Тальони в весенние и летние месяцы. Круазет грамотно распорядилась внезапно появившимся свободным временем: в 1838 году у нее родился ребенок [4, л. 46]. В 1839 году она станцевала петербургскую премьеру «Хромого беса» (премьера 3 июля 1839),

в котором главную партию Флоринды (сочиненную в Парижской опере для Фанни Эльслер) поручили Луизе Круазет, и ее испанский танец «привел всех в восторг» [22]. Это была последняя премьера в творческой судьбе Луизы Круазет. Она еще числилась в петербургской балетной труппе, но все ее главные роли уже перешли другим исполнительницам: 15 июля 1838 года Елена Андреевна выступила в партии Елены в опере «Роберт-дьявол», 25 января 1840-го Татьяна Смирнова исполнила Сильфиду, 17 мая 1840-го Аполлонская исполнила роль доны Эльвиры в блашевском «Дон Жуане», 28 июня 1840 года Екатерина Телешева дебютировала в партии Зюльмы в «Восстании в серале».

16 июля 1840 года истек срок третьего контракта Луизы Круазет. За выслугу 10-летнего срока службы, «всегдашнего по службе усердия и отличного таланта, приносящего пользу театра», балерине был пожалован пенсioen в размере 571 рубль 42 копейки серебром в год [4, л. 48 об.]. Но она не покинула Россию: в «Деле» сохранилась информация, что в июне 1846 года Круазет проживала в Петербурге [4, л. 62]. Скорее всего, она скончалась в 1881 году: в фонде Кабинета Его Императорского Величества Министерства Императорского двора в декабре 1883 года ей прекратили платить пенсию «за нетребованием более двух лет» [23, л. 3].

Десять лет, что Луиза Круазет выступала на петербургской сцене, вместили решительное изменение художественной парадигмы балетного искусства: от классицистских и преромантических балетов – к романтическим постановкам, очертившим новое направление в мировой культуре. Луизе Круазет суждено было объединить эти «материки»: она начала свою творческую карьеру с наивысших достижений преромантического пантомимного балета, а в финале пришла к вершине романтической хореографии, войдя в историю отечественного балета как первая исполнительница партии Сильфиды в России. Она начала свою творческую деятельность в Парижской опере рядом с Марией Тальони и завершила свой творческий путь в Петербурге, в пору художественных побед великой романтической балерины. Луиза Круазет, получившая свои первые творческие уроки у Марии Тальони, была провозвестницей нового хореографического искусства и познакомила Санкт-Петербург с тальониевской манерой и техникой несколько ранее, чем это было принято считать в отечественном балетоведении.

Осталось лишь единственное изображение первой российской Сильфиды – в числе более чем двухсот персонажей на знаменитом полотне Григория Чернецова «Парад и молебствие по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
2. *Слонимский Ю.* «Сильфида». Л.: Academia, 1927. 57 с.
3. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.
4. Дело о службе состоявшей при С. Петербургских театрах уволенной танцовщицы Луизы Круазет // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4817.
5. *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. Автобиографические записки. СПб.: Тип. Я. Югсона, 1859. 118 с.
6. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. 190 с.
7. *Петухова С. А.* Фенелла. Феномен немого персонажа в музыкальном театре XIX столетия. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2025. 332 с.
8. Note des representation faites depuis mon depart de l'Italie pour la Suede le 1er decembre 1817 // Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / a cura di Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023. С. 361–503.
9. Петербургский балет. Три века. Хроника. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. Т. II. 1800–1850. 368 с.
10. Русский театр. ...Г-жа Круазет в роли Флоры в балете «Зефир и Флора» // Северная пчела. 1830. 11 окт. С. 2.
11. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.
12. *Шепелев Д.* Русский театр // Гирланда. Журнал словесности, музыки, мод и театров. 1831. № 10. С. 256–257.
13. Ю. Русский театр. ...«Медея и Язон», балет (бенефис г-жи Каратыгиной на Большом театре 18-го февраля) // Северная пчела. 1831. 12 марта. С. 1–3.
14. *Федорченко О. А.* Драматические балеты Алексиса Блаша // Временник Зубовского института. 2021. № 4. С. 29–47.
15. Петербургский театр. Дон Жуан, балет в трех действиях, представленный в первый раз на Большом театре 25-го июня // Северная пчела. 1832. 3 авг. С. 1–2.
16. *Блаш А.* Марс и Венера: либретто. СПб. 1833.
17. Русский театр. «Марс и Венера, или Вулкановы сети» // Северная пчела. 1833. 27 сент. С. 870.
18. *Колокольников Д.* Лейб-гвардии Преображенский полк в воспоминаниях старого офицера в 1831–1846 гг. // Русская старина. 1883. Т. XXXVIII. Вып. 6. С. 593–622.
19. *П. М.* Петербургский театр. «Баядерка», опера в двух действиях; слова Скриба, музыка Обера // Северная пчела. 1835. 25 нояб. С. 1067–1068.
20. *И. М-ский.* Петербургский театр. Первое представление балета «Сильфида» на Александринском театре // Северная пчела. 1835. 15 июня. С. 525–528.

21. П. М. Большой театр. Открытие театров // Северная пчела. 1837. 2 сент. С. 782.
22. Ф. [Булгар]ин. «Хромой колдун», пантомимный балет в трех действиях и девяти картинах // Северная пчела. 1839. 19 июля. С. 633–635.
23. Решенное дело в 1883 году о производстве пенсии танцовщицы спб театров Луизе Круазет // РГИА. Ф. 468. Оп. 4. Ед. хр. 1283.

REFERENCES

1. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
2. Slonimskij Yu. «Sil'fida». L.: Academia, 1927. 57 s.
3. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr ot vzniknoveniya do serediny XIX veka. M.; L.: Iskusstvo, 1958. 312 s.
4. Delo o sluzhbe sostoyavshej pri S. Peterburgskih teatrah uvolennoj tancovshchicy Luizy Kruazet // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. hr. 4817.
5. Zotov R. M. Teatral'nye vospominaniya. Avtobiograficheskie zapiski. SPb.: Tip. Ya. Iogsona, 1859. 118 s.
6. Vol'f A. I. Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda. SPb.: Tip. R. Golike, 1877. Ch. I: Godovye obozreniya russkoj i francuzskoj dramaticheskoy sceny, opery i baleta. 190 s.
7. Petuhova S. A. Fenella. Fenomen nemogo personazha v muzykal'nom teatre XIX stoletiya. SPb.; M.; Krasnodar: Lan'; Planeta muzyki, 2025. 332 s.
8. Note des representation faites depuis mon depart de l'Italie pour la Suede le 1er decembre 1817 // Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / a cura di Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023. S. 361–503.
9. Peterburgskij balet. Tri veka. Hronika. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. T. II. 1800–1850. 368 s.
10. Russkij teatr. ...G-zha Kruazet v roli Flory v balete «Zefir i Flora» // Severnaya pchela. 1830. 11 okt. S. 2.
11. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Preromantizm. L.: Iskusstvo, 1983. 432 s.
12. Shepelev D. Russkij teatr // Girlanda. Zhurnal slovesnosti, muzyki, mod i teatrov. 1831. № 10. S. 256–257.
13. Yu. Russkij teatr. ...«Medeya i Yazon», balet (benefis g-zhi Karatyginov na Bol'shom teatre 18-go fevralya) // Severnaya pchela. 1831. 12 marta. S. 1–3.
14. Fedorchenko O. A. Dramaticheskie balety Aleksisa Blasha // Vremennik Zubovskogo instituta. 2021. № 4. S. 29–47.
15. Peterburgskij teatr. Don Zhuan, balet v trekh dejstviyah, predstavlenyj v pervyj raz na Bol'shom teatre 25-go iyunya // Severnaya pchela. 1832. 3 avg. S. 1–2.
16. Blash A. Mars i Venera: libretto. SPb. 1833.

17. Russkij teatr. «Mars i Venera, ili Vulkanovy seti» // Severnaya pchela. 1833. 27 sent. S. 870.
18. *Kolokol'nikov D.* Lejb-gvardii Preobrazhenskij polk v vospominaniyah starogo oficera v 1831–1846 gg. // Russkaya starina. 1883. T. XXXVIII. Vyp. 6. S. 593–622.
19. *P. M.* Peterburgskij teatr. «Bayaderka», opera v dvuh dejstviyah; slova Skriba, muzyka Obera // Severnaya pchela. 1835. 25 noyab. S. 1067–1068.
20. *I. M-skij.* Peterburgskij teatr. Pervoe predstavlenie baleta «Sil'fida» na Aleksandrinskom teatre // Severnaya pchela. 1835. 15 iyunya. S. 525–528.
21. *P. M.* Bol'shoj teatr. Otkrytie teatrov // Severnaya pchela. 1837. 2 sent. S. 782.
22. *F. [Bulgar]in.* «Hromoj koldun», pantomimnyj balet v trekh dejstviyah i devyati kartinah // Severnaya pchela. 1839. 19 iyulya. S. 633–635.
23. Reschennoye delo v 1883 godu o proizvodstve pensii tantsovschitse spb teatrov Luise Kruazet // RGIA. F. 468. Op. 4. Ed. Hr. 1283.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения; o.fedorchenko@artcenter.ru
ORCID: 0000-0001-5812-6675

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. – Cand. Sci. (Arts); Senior Researcher, Source Studies Sector; o.fedorchenko@artcenter.ru
ORCID: 0000-0001-5812-6675

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.072.4; 7.091:1/14

ХОРЕОНТОЛОГИЯ: НЕОЛОГИЗМЫ ДЛЯ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ БАЛЕТНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Марков А. В.¹, Штайн О. А.²

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

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, пр-кт Ленина, д. 51, Екатеринбург, 620075, Россия.

Статья предлагает принципиально новый подход к анализу современного балета через синтез философии спекулятивного реализма и объектно-ориентированной онтологии. Вводится понятие хореонтологии — онтологии танца как поля взаимодействия равноправных объектов. На материале постановок Матса Эка, Уильяма Форсайта, Пины Бауш и других доказывается, что их хореография основана не на повествовании, а на демонстрации контингентности связей между жестом, телом, музыкой и вещью. Обоснованный и разработанный терминологический аппарат («жест-разрыв», «соматический гиперобъект», «объект-интерфейс», всего двадцать базовых терминов) позволяет описать балет как форму не-антропоцентрической философской практики, исследующей саму ткань реальности.

Ключевые слова: хореонтология, объектно-ориентированная онтология, спекулятивный реализм, контингентность, современный балет, жест-разрыв, соматический гиперобъект, объект-интерфейс, акторно-сетевая теория.

CHOREONTOLOGY: NEOLOGISMS FOR THE ANALYSIS OF CONTEMPORARY BALLET CHOREOGRAPHY

Markov A. V.¹, Shtayn O. A.²

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia.

² Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, 51, Lenin Ave., Yekaterinburg, 620075, Russia.

This article proposes a fundamentally new approach to the analysis of contemporary ballet through a synthesis of Speculative Realism and Object-Oriented Ontology. It introduces the concept of choreontology — an ontology of dance as a field of interaction among equal objects. Analyzing works by Mats Ek, William Forsythe, Pina Bausch, and others, the article demonstrates that their choreography is based not on narrative, but on revealing the contingency of relations between gesture, body, music, and object. The justified and developed terminological apparatus (including “gesture-rupture”, “somatic hyperobject”, “interface-object”, 20 basic terms in total) allows for the description of ballet as a form of non-anthropocentric philosophical practice that investigates the very fabric of reality.

Keywords: choreontology, object-oriented ontology, speculative realism, contingency, contemporary ballet, gesture-rupture, somatic hyperobject, interface-object, actor-network theory.

Введение

Современная хореография, как и любое искусство, требует целостного аппарата анализа [1]. Унаследованные от XIX и XX веков языки описания — будь то формальный анализ, семиотика, феноменология или психоаналитическая интерпретация — все чаще демонстрируют свою неадекватность, сталкиваясь с произведениями, которые сознательно уклоняются от репрезентации, деконструируют нарратив и ставят в центр не переживание, а материальность. Мы больше не можем с уверенностью говорить, о чем танец Матса Эка [2], Уильяма Форсайта или Пины Бауш, потому что сама постановка вопроса: «О чем?» предполагает корреляционистскую установку, то есть сведение бытия спектакля к его восприятию и осмыслению человеком. Хореография перестала быть окном в мир или, что то же, зеркалом, отражающим человеческие страсти и социальные коллизии; она стала реальностью сама по себе, автономной областью бытия, населенной специфическими объектами. Для адекватного описания этой новой реальности требуются и новые аналитические инструменты, свободные от антропоцентрического бремени. Такой теоретической протезой,

позволяющей заглянуть за пределы корреляционистского круга, и выступает для нас спекулятивный реализм в лице трех ключевых фигур: Грэма Хармана, Квентина Мейясу и Бруно Латура.

Объектно-ориентированная онтология (далее – ООО) Грэма Хармана предоставляет нам фундаментальный принцип демократии объектов [5], радикально уравнивающий в правах человеческое и не-человеческое [6]. В рамках хореографии это означает, что тело танцовщика, луч света, скрип половицы, балетная пачка и алгоритм, генерирующий последовательность движений, — все это сущности, обладающие равным онтологическим статусом. Они не сводятся друг к другу и не сводятся к своим отношениям [7]. Танец, таким образом, предстает не как целенаправленное действие субъекта, а как плоская онтология, сетевое сражение автономных акторов, чьи альянсы временны и контингентны. Харман позволяет нам перестать видеть в «Жизели» Эка историю о любви и безумии и начать видеть в ней столкновение таких объектов, как «соматический гиперобъект» (напряженные мышцы), «жест-разрыв» (тряска виллис) и «объект-интерфейс» (лопаты, задающие новый ритуал) [8]. Это освобождает анализ от тирании смысла и позволяет сосредоточиться на том, как эти сущности существуют и взаимодействуют, оставаясь в своей глубине непостижимыми друг для друга [9].

Понятие контингентности, разработанное Квентином Мейясу [10], дает нам ключ к пониманию драматургической структуры современного балета. Если классический танец был основан на принципе необходимости — необходимой связи музыки и движения, сюжета и жеста, социальной нормы и телесного канона, — то хореография Эка, Форсайта или Нахарина систематически обнажает случайный, не-необходимый характер всех этих связей. Музыка может опережать движение или отставать от него; жест может не означать то, что означал столетиями; тело может быть тяжелым и угловатым, а не легким и грациозным. Мейясу учит нас, что мышление должно иметь доступ к абсолюту, и этим абсолютом является возможность того, что любая вещь может без причины радикально измениться или прекратить существовать [11]. Современный балет — это практическая демонстрация этого принципа. Он показывает, что связь между «Лебединым озером» Чайковского и идеализированным женским телом не необходима; она контингентна, а значит, может быть разорвана, и на ее месте может возникнуть другая, как это происходит в постановке Эка, где лебеди — это птицы-монстры, ковыляющие по земле. Анализ через призму контингентности позволяет зафиксировать эти разрывы не как произвол, а как онтологические жесты, освобождающие объекты от диктата предустановленных гармоний.

Наконец, акторно-сетевая теория (далее – АСТ) Бруно Латура предлагает нам инструментарий для описания самого механизма сборки

хореографического произведения. АСТ отказывается от классических оппозиций субъекта и объекта, природы и общества, заменяя их понятием гибрида и актанта [12]. В перформативной ситуации актантом является все, что модифицирует ситуацию, вносит различие: не только танцовщик, но и костюм, затрудняющий движение; не только хореограф, но и архитектура зала, диктующая траекторию; не только музыка, но и политический контекст, в котором рождается спектакль [13]. Такой подход позволяет рассматривать постановку как временную и хрупкую сеть, сборку (ассамбляж), где агентность распределена между гетерогенными элементами. Пьеса Жерома Беля — это не идея в голове хореографа, реализованная танцовщиками, а сложный конгломерат, включающий в себя биографии исполнителей, институциональные рамки театра, технологическое оборудование и дискурсы, циркулирующие вокруг работы [14]. Латур помогает нам понять балет не как замкнутый артефакт, а как процессуальную реальность [15], постоянно собираемую и пересобираемую множеством человеческих и не-человеческих сил [16].

Предлагаемый словарь является попыткой синтезировать эти три теоретических импульса в единый аналитический аппарат, который мы называем хореонтологией. Наши неологизмы — от «жеста-разрыва» до «импакт-объекта» — это не просто термины для каталогизации явлений. Это концептуальные инструменты, призванные совершить онтологический поворот в самом способе нашего мышления о танце. Они позволяют сместить фокус с того, что танец значит, на то, как он существует; с человеческого переживания на не-человеческую материальность; с интерпретации на описание. Мы убеждены, что только такой подход может быть адекватен вызову, брошенному современной хореографией, которая давно перестала быть просто искусством и превратилась в форму философской практики, исследующую саму ткань реальности через телесное движение и организацию объектов в пространстве и времени.

В российской традиции исследования, сближающие хореографию XX века с неврозом [17], дисциплиной [18] и повседневностью [19], дискретностью [20], редукцией [21], биовластью [22], мистериальностью [23], инструктивностью [24] и лабораторностью [25] (работы екатеринбургского философа Н. В. Курюмовой и выдающегося историка психологии и кинематических практик И. Е. Сироткиной) показывают скорее поиск терминологии, черпаемой из гетерогенных социально-гуманитарных наук (психологии, социологии, общей теории систем). Недавние работы молодой исследовательницы, балерины из Ижевска Э. М. Горвиц [26] и [27] оказались методологически перспективны, стремясь выработать канон материальной телесности, специфицирующий саму дисциплинарность балетных исследований на русском языке.

Материалы и методы

Материалом работы стали доступные для просмотра видеозаписи, а методом стало выделение доминантных хореографических решений в каждой записи и их интерпретация через аппарат ООО и АСТ. В работе применяется методология сравнительного исследования случаев (case studies), где каждая постановка рассматривается как уникальная онтологическая конфигурация. Применение методологии обобщено в диаграмме 1 (см. Приложение на с. 64).

Предложенный терминологический аппарат не является произвольным изобретением, но выводится через строгую концептуальную транскрипцию. Возьмем, к примеру, краеугольное понятие «хореонтология». Оно является прямым следствием онтологического уравнения Грэма Хармана, где бытие признается плюралистичным и нередуцируемым. Если Харман применяет этот принцип к миру в целом, мы локализуем его в поле танца, утверждая, что хореографическое событие — это не представление, а специфический режим бытия, населенный собственными объектами. Таким образом, хореонтология — это не что иное, как ООО, примененная к анализу танца как автономной онтологической плоскости. Из этого же корня произрастает и термин «немая агентность», который является адаптацией хармановской идеи о том, что объекты существуют независимо от нашего восприятия и обладают собственной, сокрытой жизнью. В хореографическом контексте это означает, что вещь (стул, луч света, ткань) действует не как символ или реквизит, а как полноценный актер, чья способность влиять на событие не зависит от приписываемых ей человеком значений.

Другой пласт терминов обязан своим происхождением акторно-сетевой теории Бруно Латура. Понятие «перформативный актант» — это дословный перенос латуровского «actant» в перформативную среду, где под актантом понимается любая сущность, человеческая или нет, обретающая действенность внутри сети. Это позволяет нам описать сцену как демократическое поле сил, где агентность дирижера, скрипа оркестра, политического контекста создания спектакля и материала костюма признается равноправной. Отсюда же происходит и логика «хореографии сборки», где латуровская «сборка» (assemblage) понимается как метод сборки спектакля из гетерогенных, разнородных элементов, не сводимых к единому замыслу. Такая хореография работает не с целостными образами, а с временными, контингентными сборками, что радикально меняет сам принцип ее анализа.

Наконец, третий источник нашей терминологии — спекулятивный реализм Квентина Мейясу, а именно его учение о контингентности как единственном доступном нам абсолюте. Именно отсюда выводится центральный для нашего словаря термин «жест-разрыв». Если Мейясу утверждает, что любой физический закон мог бы быть иным, то мы утверждаем, что и любой

хореографический закон (связь жеста и смысла, музыки и движения) также контингентен. «Жест-разрыв» — это и есть материальное воплощение этой философской максимы: жест, который обнажает пропасть между собой и своим устоявшимся значением, демонстрируя, что эта связь не необходима. В этом же ключе работает и понятие «момент краха интерфейса», которое описывает точку, где рушится сама возможность непротиворечивого перевода между объектами (например, между звуком и пластикой), обнажая их радикальную автономию и независимость, предсказанную Мейясу. Таким образом, каждый из наших неологизмов представляет собой не метафору, а точный операциональный концепт, позволяющий использовать мощь спекулятивно-реалистической философии для таксономии и анализа конкретных хореографических явлений.

Результаты и обсуждение: словарь

Атопосная хореография — хореография странных, неуместных объектов, существующих в режиме чистой контингентности (от греч. *atopos* — странный, неуместный). Танец, освобожденный от необходимости быть красивым, осмысленным или вписанным в логоцентрический порядок. В «Place» Матса Эка (р. 1945) два тела существуют рядом, но не вместе, их микро-жесты (вдох, смещение веса) не складываются в дуэт, а остаются одинокими событиями. В «Mount Olympus» («Гора Олимп», 2016) Яна Фабра (р. 1958) перформеры на протяжении 24 часов издают нечленораздельные звуки, ползают по сцене, принимают абсурдные позы, создавая театр телесной неуместности. В «Self Unfinished» («Я-незавершенный», 1998) Ксавье Ле Руа (р. 1963) тело танцовщика деформируется, превращаясь в неопознанный биоморфный объект, бросающий вызов категориям. В «The Artificial Nature Project» («Проект искусственной природы», 2012) Метте Ингвартсен (р. 1980) перформеры взаимодействуют с пеной и дымом, создавая ландшафты из неустойчивых, исчезающих материалов.

Временный интерфейс — объект-интерфейс, чье существование и функциональность в хореографическом процессе ограничены по времени. Его появление и исчезновение само по себе является хореографическим событием. В «Place» («Место», 2009) Матса Эка Барышников снимает туфлю с ноги Лагуны: на несколько мгновений обувь становится интерфейсом интимного ритуала, после чего отбрасывается, выполнив свою роль. В «One Flat Thing, reproduced» («Одна плоская вещь, воспроизведенная», 2000) Уильяма Форсайта двадцать столов сначала являются интерфейсом хаотичного навигационного поля, но в финале их выстраивают в идеальный ряд, превращая в интерфейс порядка и завершения. В «Desh» («Родина», от слова «Бангладеш», 2011) Акрам Хана (р. 1974) кусок мела в руках танцовщика

становится временным интерфейсом для рисования на полу, создавая и стирая нарративы.

Жест-разрыв — жест, который обнажает пропасть между объектами, их привычными чувственными качествами и устоявшимися значениями. Он не столько означает, сколько существует, нарушая ожидаемые связи. В «Swan Lake» («Лебединое озеро», 1987) Матса Эка лебеди не парят, а ковыляют на согнутых ногах, их знаменитая тряска (тверк, завершающийся имитацией птичьих криков) разрывает вековую связь между «лебедем» и «грацией», обнажая птицу-монстра, птицу-аппарат, существо из плоти и перьев. В «The Loss of Small Detail» («Утрата мелкой детали», 1991) Уильяма Форсайта (р. 1949) танцовщик внезапно замирает посреди виртуозной комбинации, его тело становится скульптурой, разрывая ожидание непрерывного потока движения. В «Blessed» («Благословенны», 2007) Мег Стюарт (р. 1965) перформер навязчиво трясет собственной рукой, будто пытаясь стряхнуть с нее чужеродный объект, разрывая связь между волей и конечностью. В «Bernadetje» («Бернадетже», 1996) Алена Плателя (р. 1956) участник издает гортанный крик, который не является выражением эмоции, а существует как звуковой объект, разрывающий ткань тишины.

Импакт-объект — объект, чье появление в перформативном пространстве вызывает радикальное перераспределение агентности и отношений между другими актантами. В «Месте» Матса Эка большое покрывало, которым Лагуна накрывает Барышникова, меняет его онтологический статус с «тела» на «место». В «Артефакте» («Artifact») Уильяма Форсайта железный занавес, падающий и поднимающийся, физически и символически делит миры. В «Квартире» Матса Эка включенный душ меняет режим существования с социального на приватный. В «Мамутот» («Mamootot») Охада Нахарина (р. 1952) появление микрофона превращает личный импульс в коллективный ритм. В «Ариях» («Arien») Пины Бауш (1940–2009) вода, заполняющая сцену, трансформирует все отношения между объектами. В «Веронике Дуано» («Veronique Doisneau», 2004) Жерома Бея (р. 1964) балетный станок становится свидетелем и обвинителем всей системы классического танца.

Контингентный альянс — временный, лишенный необходимости союз между двумя или более объектами в хореографии, который может распасться в любой момент. В «Месте» Матса Эка дуэт Барышникова и Лагуны — череда временных соединений и разъединений, а не развитие отношений. В «Гетеротопии» («Heterotopia», 2006) Уильяма Форсайта столы и тела образуют неустойчивые архитектурные комплексы, которые тут же рушатся. В «Квартире» Матса Эка персонажи и предметы мебели вступают в секундные коалиции для бытовых ритуалов. В «Декадансе» («Decadance», 2000) Охада Нахарина дуэты случайным образом составляются из разных

участников труппы в каждом исполнении. В «Вальсе» («Walzer», 1982) Пины Бауш партнеры меняются в безумном круговороте, ни один союз не длится дольше такта. В «Гала» («Gala», 2015) Жерома Бея сообщество людей с разными телами и способностями собирается в хрупкую общность, подчеркивая случайность этого собрания.

Момент краха интерфейса — хореографическое событие, в котором рушится сама возможность непротиворечивой связи между двумя объектами (напр., музыкой и движением, жестом и значением). В «Кармен» («Carmen», 1992) Матса Эка страстная музыка Бизе сопровождается угловатыми, почти утилитарными движениями, разрыв между звуковым и визуальным рядом создает эффект отчуждения. Во «В противном случае» («Secus», 2012) Охада Нахарина нежные мелодии сопровождаются агрессивными, почти борцовскими танцами множества тел, обнажая пропасть между условностью музыки и реальностью телесного контакта. В «Репетиции» («Répétition», 1981, открытые репетиции) Уильяма Форсайта диктор за кадром описывает движение, которое не совпадает с тем, что исполняется на сцене, вызывая коллапс между языком и телом. В «Слабом танце, сильных вопросах» («Weak Dance Strong Questions», 2001) Джонатана Берроуза перформер бесконечно повторяет одно простое движение, пока оно не теряет всякий смысл, обнажая крах интерфейса «жест-значение».

Немая агентность — способность не-человеческих объектов (вещей, света, алгоритмов) активно влиять на ход хореографического события, не обладая при этом речью или интенциональностью в человеческом понимании. В «Квартире» Матса Эка душ диктует ритм и пластику движениям персонажей. В «Правах человека» («Human Writes», 2005) Уильяма Форсайта гигантские листы бумаги и уголь активно пачкают и ограничивают движения перформеров. В «Дидоне и Энее» («Dido & Aeneas», 2005) Саши Вальц (р. 1963) вода (также парусы, раковины) захватывает и увлекает тела, подчиняя их своей динамике. В «Z/na» (1995) Охада Нахарина ряды стульев организуют и канализируют чувственное занятие. В «Весне священной» («Das Frühlingsopfer», 1975) Пины Бауш торф на сцене меняет физику каждого шага, делая его тяжелым и рискованным. В «Шоу должно продолжаться» («The Show Must Go On», 2001) Жерома Бея (р. 1964) фонограмма управляет действиями танцовщиков, заставляя их замирать или двигаться по ее команде.

Объект-алгоритм — абстрактная сущность — набор правил, ограничений или процедур, обладающая собственной онтологической плотностью и действующая как независимый актор, формирующий движение. В «Артефакте» (1984) Уильяма Форсайта работает алгоритм канона: одна и та же последовательность движений запускается разными группами с временным сдвигом, создавая сложный визуальный контрапункт. В «Накоплении» («Accumulation»,

1971) Триши Браун (1936–2017) действует алгоритм пермутации: к простому жесту на каждом повторении добавляется новый, выстраивая танец как нарастающую структуру. В «Дуэте сидящих» («Both Sitting Duet», 2002) Джонатана Берроуза (р. 1960) два перформера подчиняются строгому алгоритму счета, их руки исполняют сложный ритмический рисунок, независимый от эмоций. В «Танце» («Dance», 1979) Люсинды Чайлдс (р. 1940) алгоритм повторения и вариации простых шагов и поворотов создает гипнотический, механицистский паттерн.

Объект-интерфейс — вещь в перформативном пространстве (стол, стул, одежда), основной функцией которой является быть точкой контакта и взаимодействия между другими объектами (например, телом и социальной нормой). Его онтология — в связывании, но само связывание контингентно. Пример: В «Квартире» Матса Эка стол становится интерфейсом семейного конфликта: персонажи садятся за него, чтобы имитировать трапезу, затем отодвигают его, чтобы создать пространство для танца-ссоры, и, наконец, залезают под него, находя временное убежище. В «Кафе Мюллер» («Café Müller», 1978) Пины Бауш стулья — это интерфейсы памяти и помехи: их бесконечно расставляют и убирают, они определяют маршруты движения, становятся барьерами и ловушками. В «Шоу должно продолжаться» (2001) Жерома Беля микрофон становится интерфейсом саморефлексии: танцовщик говорит в него о своих сомнениях, превращая технический прибор в исповедальню. В «Дожде» («Rain», 2001) Анны Терезы Де Керсмакер (р. 1960) огромный белый лист на сцене — это интерфейс для игры с перспективой и масштабом, на котором тела отбрасывают гигантские тени.

Онтологический поворот — *обозначаемый нами макротренд в современном балете и танце*, характеризующийся смещением интереса от репрезентации (изображения внешнего по отношению к танцу мира) к исследованию собственного бытийного статуса танца и его компонентов. Творчество Матса Эка — это поворот от сказки к исследованию материальности тела. Работы Уильяма Форсайта — это поворот от повествования к исследованию правил и структур движения. Проекты Саши Вальц — это поворот от психологии к исследованию тела как биологического и архитектурного объекта. Метод «гага» Охада Нахарина — это поворот от техники к исследованию внутренних телесных ощущений. Театр Пины Бауш — это поворот от драмы к исследованию памяти, хранящейся в жесте. Постановки Жерома Беля — это поворот от зрелища к исследованию условий и контекстов самого танцевального высказывания.

Онтологическое освобождение — процесс, в ходе которого хореография актуализирует контингентные возможности объекта, освобождая его от диктата необходимых связей (функции, значения, нормы). В «Жизели»

(«Giselle», 1982) Матса Эка классический прыжок лишается воздушности, превращаясь в тяжелый толчок от земли — это освобождение тела от диктата грации. В «Артефакте» (1984) Уильяма Форсайта балетный класс освобождается от дидактики, становясь полем для спекулятивных исследований движения. В «Телах» («Körper», 2000) Саши Вальц кожа перестает быть просто оболочкой, становясь ландшафтом для тактильного исследования и документации шрамов. В «Шоу должно продолжаться» (2001) Жерома Беля поп-музыка освобождается от коммерческого контекста, превращаясь в инструмент коллективного ритуала. В «Венесуэле» («Venezuela», 1997) Охада Нахарина поза йоги теряет связь с духовной практикой, становясь чисто физическим, почти механическим событием. В «Кафе Мюллер» (1978) Пины Бауш сон освобождается от психологизма, становясь чистой архитектурой движущихся тел и стульев.

Перформативный актант — любая сущность (человеческая или нет), которая оказывает воздействие, модифицирует ситуацию и является участником сети, порождающей перформанс, заимствование из АСТ. В «Жизели» Матса Эка лопаты виллис — равноправные участники ритуала, а не реквизит. В «Эйдос:Телос» («Eidos:Telos», 1995) Уильяма Форсайта [28] компьютерная программа, генерирующая хореографию по образцу генной инженерии, — равноправный со-автор спектакля. В «Телах» (2000) Саши Вальц проекции внутренних органов на стены — активные собеседники живых тел. В «Потопе» («Mabul», 1992) Охада Нахарина вода на сцене — главный драматургический персонаж, меняющий все отношения. В «Синей Бороде» («Blaubart» 1977) Пины Бауш запись оперы Бартока — тиранический партнер, подчиняющий себе действия на сцене. В «Изабель Торс» («Isabelle Torse», 1976) Жерома Беля текст-инструкция, которую он читает вслух, вдохновленный «И-Цзин» — непосредственный руководитель движений танцовщицы.

Реальная объектность тела — скрытая, недоступная прямым наблюдениям сущность тела-объекта, его глубинная материальность, которая никогда полностью не выражается в танцевальном движении (его чувственных качествах). Пример: метод «гага» Охада Нахарина — это практика настройки на внутренние ощущения тела (лимфа, мышечный тонус, трение костей), а не на внешнюю форму. В «Жизели» Матса Эка за внешней формой жеста видится реальность уставших мышц и тяжелого дыхания. В «Телах» Саши Вальц рентгеновские снимки и анатомические атласы — это попытка показать скрытую структуру, реальное тело под кожей. В «Трех атмосферных этюдах» («Three Atmospheric Studies», 2005) Уильяма Форсайта тело в панике — это не образ, а физиология выброса адреналина, дрожь и спазм. В «Кафе Мюллер» Пины Бауш сомнамбулические движения — это проявление до-рефлексивного телесного состояния, реальности сна. В «Я-незавершенный» («Self Unfinished»,

1998) Жерома Бея тело расчленяется, обнажая свою объектную, а не субъектную природу.

Сетевое сражение объектов — метафора, описывающая хореографию как поле не кооперации, а конфликта, притяжения и отталкивания автономных объектов, каждый из которых преследует свою собственную «повестку». В «Кармен» (1992) Матса Эка тела, стулья и платья вступают в конфликт, где ни один элемент не подчиняется другому. В «Головокружительном восторге точности» («The Vertiginous Thrill of Exactitude», 1996) Уильяма Форсайта пачки, музыка Шуберта и виртуозные ноги соревнуются за доминирование в визуальном поле. В «Телах» Саши Вальц органы, кости и кожа борются за пространство на гигантских экранах. В «Анафазе» («Anaphase», 1993) Охада Нахарина индивидуальные ритмы тел сталкиваются с ритмом группы, создавая напряжение. В «Арии» (1979) Пины Бауш вода, грязь, воздушные шары и голые тела сосуществуют в хаотичном противостоянии. В «Седрике Андриё» («Cédric Andrieux», 2009) Жерома Бея личный опыт танцовщика в красном, его травмы и критика институций сталкиваются на сцене как равнозначные силы.

Соматический гиперобъект — мышечное напряжение, усталость, весомость тела, рассмотренные не как физиологический процесс, а как распределенный, тотальный актор, захватывающий все тело и вступающий в отношения с другими объектами (гравитацией, пространством). В «Дыму» («Smoke», 1995, на музыку А. Пярта) Матса Эка движение рождается из глубокого, почти стонущего выдоха, из дрожи в напряженных бедрах, из медленного, сопротивляющегося скручивания позвоночника, где каждое усилие видимо и слышимо. В балете «Весна священная» (1975) по версии Пины Бауш танцовщица в финальной сцене из последних сил отрывает тело от земли, ее танец — это не триумф, а агония, где гравитация — главный партнер-мучитель. В «Вое» («Skowyt», 2019) Дамьена Жале (р. 1972) тела исполнителей покрыты влажной глиной, утяжеляющей каждое движение, превращающей танец в ритуал преодоления собственной материальности. В «Политической матери» («Political Mother», 2010) Хофеша Шехтера (р. 1975) сбитое, прерывистое дыхание толпы танцовщиков становится самостоятельным ритмическим и драматургическим объектом, звуковым воплощением коллективного напряжения.

Тактуальный прорыв — момент в танце, когда осознание тела приходит не через визуальный образ или смысл, а через физическое ощущение его контакта с другим материальным объектом, напр., в «Квартире» Матса Эка — это сцена в душе, где струи воды становятся катализатором тактильного пробуждения кожи. В «Одной плоской вещи...» («One Flat Thing, reproduced», 2000) Уильяма Форсайта скольжение ладоней по металлической поверхности столов порождает звук и трение как полноценные компоненты танца. В «Двух

странах» («Zweiland», 1997) Саши Вальц контакт тел с разнообразными непривычными для балета тканями обостряет восприятие текстуры ткани и температуры тела. В «Мамутот» (2003) Охада Нахарина перформеры передают друг другу ощущение мышечного импульса через прикосновение; танец рождается из прямой тактильной передачи. В «Контактхоф» («Kontakthof», 1978) Пины Бауш рукопожатие или поцелуй исследуются как физические явления с их давлением, длительностью и сопротивлением. В «Пичет Кланчун и я» («Pichet Klunchun and myself», 2005) Жерома Бея прикосновение к чуждой телесной традиции (тайскому танцу) становится способом онтологического познания другого.

Телесность сопротивления — тип телесности, возникающий из альянса «соматического гиперобъекта» (напряжения) и объекта «гравитация». Проявляется в тяжелых, вкопанных в землю, медленных движениях, сопротивляющихся иллюзии невесомости. В «Лебедином озере» (1987) версии Матса Эка лебеди ковыляют, а не скользят, их тела плотно вдавлены в пол, сопротивляясь классическому идеалу полета. В «Дуо» («Duo», 1996) Уильяма Форсайта партнеры сталкиваются как бильярдные шары, их движения — это расчет инерции и отдачи, а не эмоциональный диалог. В «Телах» Саши Вальц танцовщики падают на пол с глухим стуком, демонстрируя вес костей и плоти, а не легкость духа. В постановке «Минус один» («Minus One», 1999) Охада Нахарина группа движется как единая масса, где индивидуальный порыв подавлен коллективной тяжестью. В «Весне священной» (1975) Пины Бауш Избранная пляшет не в экстазе, а в судорогах усталости; ее тело сопротивляется до последнего удара. В «Веронике Дуано» (2004) Жерома Бея тело балерины говорит о своей усталости и возрасте, сопротивляясь мифу о вечной юности танцовщицы.

Хореография после Конца — хореография, существующая после крушения веры во всеобъемлющий Текст (Логос). Это танец, который имеет дело не с созданием новых смыслов, а с демонстрацией самой материальности и контингентности объектов. В «Месте» («Place», 2009) Матса Эка танец сведен к минимуму, уступая место простому присутствию тел как объектов в пустом пространстве. В «Декреации» («Decreation», 2003) Уильяма Форсайта происходит распад нарратива и движения на элементарные частицы, которые больше не стремятся к сборке. В постановке «Не тело» («noBody», 2002) Саши Вальц тело рассматривается как архитектурный обломок, лишенный индивидуальной истории. В «Хора» («Hopa», 2009) Охада Нахарина коллективный танец лишается общей цели, распадаясь на коллекцию изолированных мышечных усилий. В «...como el musguito en la piedra, ay si, si, si...» («Like Moss on the Stone», «...как мох на камне, ай си, си, си...», 2009) Пины Бауш пение и движение существуют параллельно, не иллюстрируя друг друга. В «Театре

инвалидов» («Disabled Theater», 2012, с участием актеров с умственной отсталостью) Жерома Бея сцена отказывается от театральной иллюзии, показывая перформеров с инвалидностью как они есть, без попытки «хореографизировать» их особенности.

Хореография сборки — хореографический метод, при котором произведение понимается не как целостный организм, а как временная, контингентная сборка (assemblage) гетерогенных элементов-актантов. В «Жизели» Матса Эка спектакль собирается из обломков классического сюжета, бытовых жестов, народных танцев и спортивных элементов. В «Дыре в голове» («Whole in the Head», 2010) Уильяма Форсайта перформанс монтируется из лекции, скейтбординга и балетных па. В «Квартире» Матса Эка жизнь смонтирована из ритуалов приема пищи, уборки, ссор и примирений. В «Дека-дансе» («Deca-dance») Охада Нахарина каждый спектакль — это уникальная компиляция фрагментов из разных работ. В «Конактхоф» Пины Бауш социальное поведение анализируется как сборка из заученных жестов, поз и взглядов. В перформансе «Пичет Клуман и я» Жерома Бея встреча двух культур происходит через сборку из вопросов, демонстраций, неловких пауз и моментов понимания.

Хореонтология — онтология танца; теоретический подход, изучающий танец как поле взаимодействия равноправных объектов (тел, жестов, вещей, алгоритмов), чьи связи контингентны, а не необходимы. Он смещает фокус с вопроса: «Что значит танец?» на вопрос: «Как он существует?». В «Оцепенении» («Betroffenheit», 2015) Кристал Пайт (р. 1970) мы видим не историю травмы, а столкновение объектов: тело-марионетка дергается в конвульсиях под властью невидимых нитей-алгоритмов; гротескные костюмы-личины насильственно вступают в альянс с живой плотью; архитектурные коробки-лабиринты замыкаются и размыкаются, перестраивая ландшафт паники. В «Телах» (2000) Саша Вальц танцовщики не выражают эмоции, а исследуют поверхность: пальцы скользят по стенам, как по коже незнакомца; спины трутся о спины, словно камни, обтачивающие друг друга; все тело становится инструментом для тактильного познания другого тела-объекта. В «Венесуэле» (1997) Охада Нахарина танец — это не повествование, а физиологический процесс: мышечная дрожь пробегает по торсу, не означая страх, а являясь им; волна расслабления, идущая из центра, опрокидывает тело на пол в момент чистой гравитационной отдачи.

Выводы

Проведенное исследование демонстрирует, что применение концептуального аппарата спекулятивного реализма и объектно-ориентированной онтологии к анализу современного балета является не просто возможным,

но и эвристически необходимым. Предложенная хореонтология с ее разработанным терминологическим словарем («жест-разрыв», «соматический гиперобъект», «объект-интерфейс» и др.) позволяет осуществить онтологический поворот в танцеведении, сместив фокус с интерпретации репрезентируемых смыслов на описание способов бытия и взаимодействия автономных объектов в хореографическом поле. Этот подход позволяет адекватно анализировать не-нарративные, постдраматические и имманентные стратегии современных мировых хореографов, раскрывая их работу как практику раскрытия контингентности всех связей и освобождения объектов — от тела до бытовой вещи — от диктата предустановленных функций и значений.

Таким образом, хореонтология утверждает современный балет как полноценную форму философской практики, исследующую фундаментальные вопросы бытия через организацию материальности в пространстве и времени. Внедрение этого методологического инструментария открывает новые перспективы для анализа всего корпуса современного танца, позволяя описывать его не как искусство иллюзии или выражения, а как специфическую онтологическую среду — поле битвы, переговоров и временных альянсов между равноправными человеческими и не-человеческими актантами. Это подтверждает, что танец сегодня является не периферийной, а одной из центральных лабораторий по производству не-антропоцентрических моделей реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миронова В. М. Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) // Временник Зубовского института. 2023. № 4. С. 89–101.
2. Yaneva A. Structural shapes and patterns of choreographic direction in the art of ballet (19th-21st centuries) // Papers of BAS. Humanities and Social Sciences. 2023. Т. 10. № 1. С. 47–63.
3. William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point / Edited by Steven Spier. Padstow, 2011. 186 p.
4. Duan X., Yan B. Presenting Presence: A Study on the Application of Pina Bausch's Question-Based Choreographic Method in Dance Creation // Global Review of Humanities, Arts, and Society. 2025. Т. 1. № 2. P. 103–113.
5. Harman G. A new sense of mimesis // Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy. Boston: MIT, 2019. P. 49–64.
6. Harman G. Reversibility and Atmosphere: The Shared Philosophical Implications of Architecture and Videogames // Architecture and Videogames. Routledge, 2025. P. 332–341.

7. *Harman G.* Agential and Speculative Realism: Remarks on Barad's Ontology // *Rhizomes: Cultural studies in emerging knowledge*. 2016. № 30. URL: <https://doi.org/10.20415/rhiz/030.e10> (дата обращения: 10.03.2026).
8. *Anderson M. E., Haley R.* The Objects of Virtual Performance: Dance of the Human and Non-Human // *Liminalities*. 2023. Т. 19. № 2. URL: <http://liminalities.net/19-2/dance.pdf> (дата обращения: 10.03.2026).
9. *Melkumova-Reynolds J.* On crutches, choreography and (crip) care: Curative objects and palliative things in two performance pieces // *Wearable Objects and Curative Things: Materialist Approaches to the Intersections of Fashion, Art, Health and Medicine*. Cham: Springer International Publishing, 2023. P. 33–58.
10. *Harman G.* Quentin Meillassoux: A New French Philosopher // *Philosophy Today*. 2007. Vol. 51. № 1. P. 104.
11. *D'Amato A.* Movement as matter: a practice-based inquiry into the substance of dancing // *Dance Research Journal*. 2021. Vol. 53. № 3. P. 69–86.
12. *Müller S. M.* Distributed corporeality: Anatomy, knowledge and the technological reconfiguration of bodies in ballet // *Social Studies of Science*. 2018. Vol. 48. № 6. P. 869–890.
13. *Markula P.* Barre matters: Hybrid formations of ballet and group fitness // *Somatechnics*. 2021. Vol. 11. № 2. P. 191–210.
14. *Daltro E., Matsumoto R. K.* Composition/Teaching/Learning Processes in Dance // *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2016. Vol. 6. P. 147–172.
15. *Rousselot M.* De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui: pour un décentrement des regards : thesis. Université Bourgogne Franche-Comté, 2023.
16. *Acaso A. C.* Performing "Acts": The Entwined Lives Of Ballet Costumes And People Through Social Action: thesis. Toronto Metropolitan University, 2020.
17. *Курюмова Н. В.* Неклассический танец как культурная модель невротической телесности // *Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность»*. Омск : Изд-во ОГТУ, 2010. Вып. 5 (91). С. 234–238.
18. *Курюмова Н. В.* Танцующее тело: попытка освобождения от власти дисциплинарных практик и власти языка: тез. докл. // *Власть и властные отношения в современном мире: Материалы IX междунар. научн.-практ. конф. Гуманит. ун-та (г. Екатеринбург, 30–31 марта 2006 г.): в 2 т. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2006. Т. 1. С. 116–121.*
19. *Курюмова Н. В.* Современный танец и повседневность: тез. докл. // *Человеческая жизнь: ценности повседневности в социокультурных программах и практиках: Матер. X научн.-практ. конф. Гуманит. ун-та (г. Екатеринбург, 5-6 апреля 2007 г.): в 2 т. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2007. Т. 1. С. 124–130.*
20. *Сироткина И. Е.* Дискретное и континуальное в танце // *Вопросы философии*. 2016. № 10. С. 132–142.

21. Сироткина И. Исчезновение тела: Fin de siècle в танце // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 47. С. 199–216.
22. Сироткина И. Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 97–115.
23. Сироткина И. Е. Одержимые пляской: мистериальные сюжеты в балете модернизма // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2020. № 3. С. 132–149.
24. Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2019. № 1 (44). С. 153–164.
25. Сироткина И. Е. Кинемология, или наука о движении: забытый проект ГАХН // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. 2017. Special issue: Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art (ed. by Ana Hedberg Olenina and Irina Schulzki). URL: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2017.0005.81> (дата обращения: 10.03.2026).
26. Горвиц Э. М. «Балетное тело»: между каноном классики и вызовами современности // Pan-Art. 2025. Т. 5. № 3. URL: <https://doi.org/10.30853/ra20250057> (дата обращения: 10.03.2026).
27. Горвиц Э. М. Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана // Артикульт. 2025. № 1 (57). С. 79–89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89
28. Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3. С. 41–53.

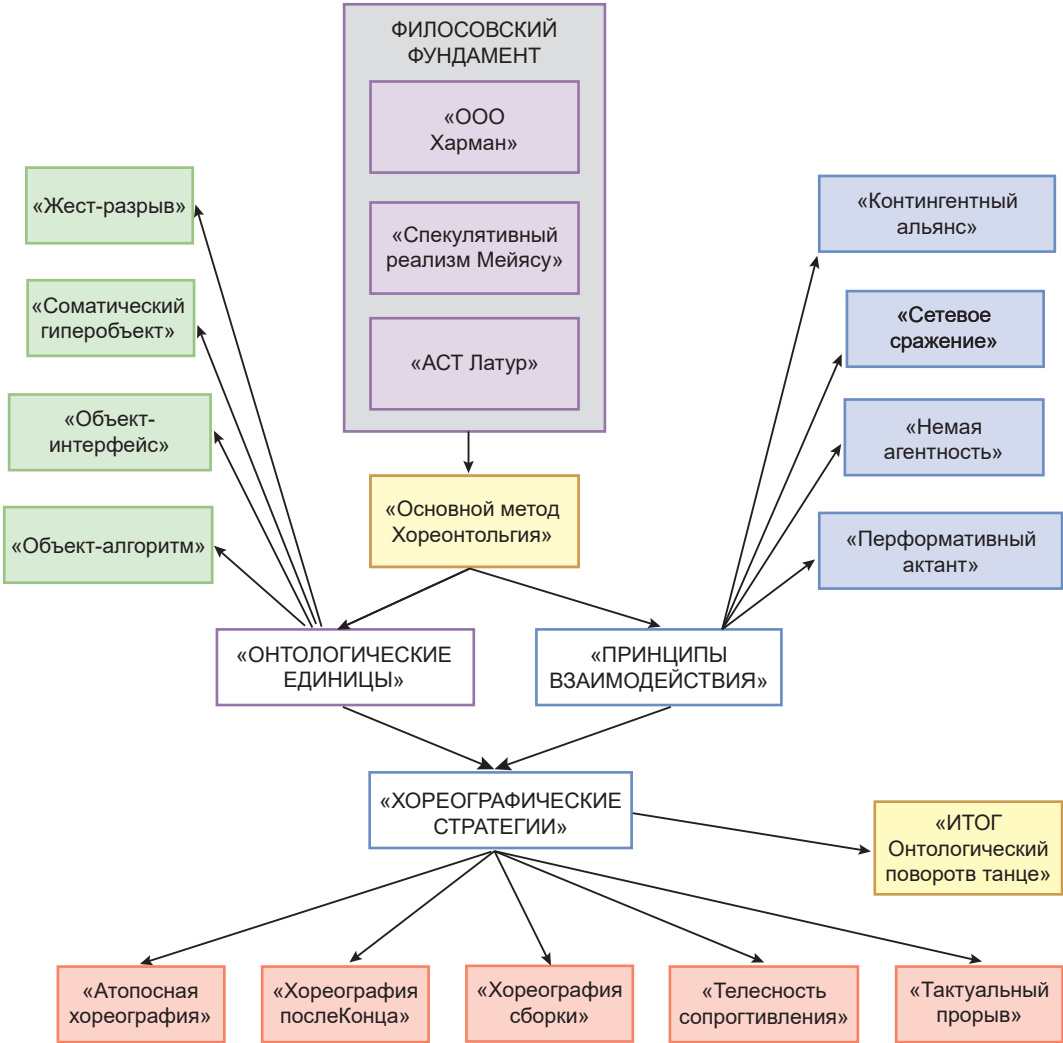
REFERENCES

1. Mironova V. M. Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) // Vremennik Zubovskogo instituta. 2023. № 4. S. 89–101.
2. Yaneva A. Structural shapes and patterns of choreographic direction in the art of ballet (19th-21st centuries) // Papers of BAS. Humanities and Social Sciences. 2023. Т. 10. № 1. S. 47–63.
3. William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point / Edited by Steven Spier. Padstow, 2011. 186 p.
4. Duan X., Yan B. Presenting Presence: A Study on the Application of Pina Bausch's Question-Based Choreographic Method in Dance Creation // Global Review of Humanities, Arts, and Society. 2025. Т. 1. № 2. P. 103–113.
5. Harman G. A new sense of mimesis // Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy. Boston: MIT, 2019. P. 49–64.

6. *Harman G.* Reversibility and Atmosphere: The Shared Philosophical Implications of Architecture and Videogames // *Architecture and Videogames*. Routledge, 2025. P. 332–341.
7. *Harman G.* Agential and Speculative Realism: Remarks on Barad's Ontology // *Rhizomes: Cultural studies in emerging knowledge*. 2016. № 30. URL: <https://doi.org/10.20415/rhiz/030.e10> (дата обращения: 10.03.2026).
8. *Anderson M. E., Haley R.* The Objects of Virtual Performance: Dance of the Human and Non-Human // *Liminalities*. 2023. Т. 19. № 2. URL: <http://liminalities.net/19-2/dance.pdf> (дата обращения: 10.03.2026).
9. *Melkumova-Reynolds J.* On crutches, choreography and (crip) care: Curative objects and palliative things in two performance pieces // *Wearable Objects and Curative Things: Materialist Approaches to the Intersections of Fashion, Art, Health and Medicine*. Cham: Springer International Publishing, 2023. P. 33–58.
10. *Harman G.* Quentin Meillassoux: A New French Philosopher // *Philosophy Today*. 2007. Vol. 51. № 1. P. 104.
11. *D'Amato A.* Movement as matter: a practice-based inquiry into the substance of dancing // *Dance Research Journal*. 2021. Vol. 53. № 3. P. 69–86.
12. *Müller S. M.* Distributed corporeality: Anatomy, knowledge and the technological reconfiguration of bodies in ballet // *Social Studies of Science*. 2018. Vol. 48. № 6. P. 869–890.
13. *Markula P.* Barre matters: Hybrid formations of ballet and group fitness // *Somatechnics*. 2021. Vol. 11. № 2. P. 191–210.
14. *Daltro E., Matsumoto R. K.* Composition/Teaching/Learning Processes in Dance // *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2016. Vol. 6. P. 147–172.
15. *Rousselot M.* De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui: pour un décentrement des regards : thesis. Université Bourgogne Franche-Comté, 2023.
16. *Acaso A. C.* Performing "Acts": The Entwined Lives Of Ballet Costumes And People Through Social Action: thesis. Toronto Metropolitan University, 2020.
17. *Kuriumova N. V.* Neklassicheskii tanets kak kul'turnaia model' nevroticheskoi telesnosti // *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istoriia. Sovremennost'»*. Omsk : Izd-vo OGTU, 2010. Vyp. 5 (91). S. 234–238.
18. *Kuriumova N. V.* Tantsuiushchee telo: popytka osvobozhdeniia ot vlasti distsiplinarnykh praktik i vlasti iazyka: Tez. dokl. // *Vlast' i vlastnye otnosheniia v sovremennom mire: Materialy IX mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Gumanit. un-ta (g. Ekaterinburg, 30–31 marta 2006 g.): v 2 t. Ekaterinburg : Gumanitarnyi un-t, 2006. T. 1. S. 116–121.*
19. *Kuriumova N. V.* Sovremennyi tanets i povsednevnost': Tez. dokl. // *Chelovecheskaia zhizn': tsennosti povsednevnosti v sotsiokul'turnykh programmakh i praktikakh: Mater. Kh nauchn.-prakt. konf. Gumanit. un-ta (g. Ekaterinburg, 5-6 apreliia 2007 g.): v 2 t. Ekaterinburg : Gumanitarnyi un-t, 2007. T. 1. S. 124–130.*

20. *Sirotkina I. E.* Diskretnoe i kontinual'noe v tantse // *Voprosy filosofii*. 2016. № 10. S. 132–142.
21. *Sirotkina I.* Ischeznoenie tela: Fin de siècle v tantse // *Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura*. 2018. № 47. S. 199–216.
22. *Sirotkina I. E.* Zhelanie vs biovlad': tantseval'naia revoliutsiia XX veka // *Sotsiologiya vlasti*. 2017. T. 29. № 2. S. 97–115.
23. *Sirotkina I. E.* Oderzhimye pliaskoi: misterial'nye siuzhety v baletе modernizma // *Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii*. 2020. № 3. S. 132–149.
24. *Sirotkina I. E.* Pliaska po instruktsii: sozdanie «sovetskogo massovogo tantsa» v 1920-e gody // *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istorii*. 2019. № 1 (44). S. 153–164.
25. *Сироткина И. Е.* Кинемология, или наука о движении: забытый проект ГАХН // *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. 2017. Special issue: Mise en geste. *Studies of Gesture in Cinema and Art* (ed. by Ana Hedberg Olenina and Irina Schulzki). URL: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2017.0005.81> (дата обращения: 10.03.2026).
26. *Горвиц Э. М.* «Балетное тело»: между каноном классики и вызовами современности // *Pan-Art*. 2025. Т. 5. № 3. URL: <https://doi.org/10.30853/ra20250057> (дата обращения: 10.03.2026).
27. *Gorvits E. M.* Aktualizatsiia klassiki v sovremennoi tantseval'noi kul'ture: «Zhizel'» Akrama Khana // *Artikul't*. 2025. № 1 (57). S. 79–89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89
28. *Kondratova P. A.* Traditsii i innovatsii v tvorchestve Uil'яма Forsaita // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*. 2024. № 3. S. 41–53.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Диаграмма методологии исследования (составлена авторами статьи)



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Марков А. В. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Штайн О. А. – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Markov A. V. – Dr. Habil. (Philology), Ass. Prof., Prof. of the Chair; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Shtayn O. A. – Cand. Sci. (Philosophy), Ass. Prof. of the Chair; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 798.8

АНАЛИЗ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Н. М. ДУДИНСКОЙ. ЧАСТЬ 2 (УРОК ДЛЯ ВТОРОГО 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 вводятся записи уроков Дудинской, хранящихся в личном архиве автора. С целью выявления специфики педагогического подхода Дудинской анализируется опыт практического применения методики А. Я. Вагановой на втором курсе Ленинградского хореографического училища.

Ключевые слова: классический танец, методика А. Я. Вагановой, педагогическое наследие Н. М. Дудинской, Ленинградское хореографическое училище, записи уроков Н. М. Дудинской.

ANALYSIS OF THE PEDAGOGICAL LEGACY OF N. M. DUDINSKAYA. PART 2 (LESSON FOR THE SECOND COURSE)

*Vasileva A. L.*¹

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

The article is dedicated to the study of pedagogical legacy of the outstanding ballerina N. M. Dudinskaya, a key figure in the preservation and development of the classical ballet system of A. Y. Vaganova. For the first time in the scholarly discourse of art history and the methodology of teaching classical dance, the notes of Dudinskaya's lessons, kept in the author's personal archive, are introduced. With the aim of identifying the specifics of Dudinskaya's pedagogical approach, the analysis

focusses on the practical application of A. Y. Vaganova's methodology in the second course of the Leningrad Choreographic School.

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

Данная статья является продолжением исследования, направленного на анализ педагогического наследия Наталии Михайловны Дудинской (см.: [1]). Материалом послужили 45 уроков для второго курса (как полных, так и фрагментарных) из личного архива автора, записи которых были сделаны в течение 1989/90 учебного года. Для наглядности в статье представлен репрезентативный пример одного из уроков (см.: Приложение на с. 73)

К задачам второго курса (седьмой класс/год обучения) относятся:

- изучение сложной формы adagio с включением больших прыжков;
- дальнейшее совершенствование техники вращения;
- изучение раздела *sissonne* с заносками и *en tournant*;
- освоение больших прыжков в танцевальных комбинациях;
- прыжки на пальцах с продвижением по прямой, по диагонали и *en tournant* [2, с. 9].

Анализ уроков второго курса позволяет выявить характерные особенности педагогического метода Н.М. Дудинской на данном этапе обучения.

Экзерсис у палки

Одной из основных черт педагогической системы Наталии Михайловны была устоявшаяся каноничность в построении комбинаций у палки. Комбинация *plié* практически никогда не менялась. В архиве автора есть только одна запись *plié* для урока на первом курсе; комбинации для второго и третьего курсов отсутствуют. Возможно, факт ее частых опозданий к началу урока привел к выработке неизменной комбинации, которую ученики могли выполнять самостоятельно. С другой стороны, эта комбинация, включавшая в себя только *grand plié*, носила скорее «разогревочный» характер, в силу чего не требовала вариативности. В приложении к данной статье приведен пример указанной комбинации, уже публиковавшейся в первой части исследования в рамках урока для первого курса (см. об этом: [1, с. 120]).

В следующей комбинации отрабатывалось сочетание *battement tendu* с *demi-plié* по V позиции – прием, направленный на выработку эластичности связок. Излюбленным движением педагога было *battement tendu pour le pied*, или, как его называла Наталия Михайловна, «с нажимом». Этот «нажим» по II позиции мог повторяться до 7 раз подряд, не возвращая ногу

в V позицию, что служило эффективным упражнением для укрепления стопы. Также, как и на первом курсе, комбинация всегда шла в сочетании с *battement tendu jeté*, которое исполнялось исключительно на 1/8 4, 5 или 7 раз подряд. В комбинацию часто включались *battements tendus jetés piqués* подряд в разных направлениях, например, вперед, в сторону и назад, образуя траекторию аналогичную *rond*. Иногда эта последовательность сопровождалась *port de bras*: рука поднималась в III позицию, при исполнении *piqué* вперед, возвращалась на II позицию вместе с ногой в сторону, проводилась в позу *arabesque*, когда нога шла назад. В движении также участвовал корпус. В заключение добавлялось 2 такта 4/4 для того, чтобы исполнить 16 *battements tendus jetés* в сторону по I позиции.

По сравнению с уроком для первого курса, комбинация *rond de jambe par terre* строилась по принципу наращивания нагрузки. Например, *ronds de jambe* на 45° выполнялись не 2–3 раза подряд, а по 4, что требовало большей мышечной выносливости и концентрации для сохранения неподвижности корпуса. Если раньше III *port de bras* в заключение комбинации исполнялось в основном только в V позиции, то в этом учебном году буквально с первых уроков оно практиковалось с ногой, поднятой на 90°

Переходя к анализу комбинации на *battement fondu* и *battement frappé*, стоит отметить, что в разделе *fondu* она практически не отличалась от комбинации для первого курса. Но вторая часть (*battement frappé*) усложнялась за счет введения серий *doubles frappés* на 1/8 3 или 7 раз подряд, что развивало четкость ударов и быструю технику, а также регулярного включения *flic-flac en tournant* 2 раза подряд. Отличительной особенностью было включение в раздел *battement frappé* *battement fondu* как плавных (на 2/4), так и акцентированных (на 1/8).

Комбинация *rond de jambe en l'air* усложнялась за счет серии повторов быстрых *ronds* на 1/8 5 раз подряд. Кульминацией комбинации становилась связка вращений, например: 1 *tour* из V позиции, 2 *tours* из V позиции, 2 *tours* с *temps relevé*, *flic-flac en tournant*. В зависимости от педагогической задачи, комбинация могла обогащаться дополнительными элементами. Иногда включались *battement battu*, а завершающим движением серии вращений, оканчивающихся в большую позу, могло быть *battement développé tombé*.

Следующая комбинация для выработки мелкой техники могла состоять из *petits battements* или *battements battus* с окончанием в маленькие позы на *demi-plié*, *doubles frappés*, *battements tendus pour batteries*, а также элементов *adagio*, таких как *battement développé* с последующим *demi-rond de jambe*, сняв руку с палки (для выработки *aplomb*).

Базовая структура *adagio*, по сравнению с уроком для первого курса, не изменилась: оно исполнялось в четырех направлениях: вперед, в сторону, назад,

в сторону. Но комбинация существенно обогащалась введением технически сложных элементов в различных связках: *battement développé d'ici de là*, *battement développé* с коротким *balancé* повороты *fouettés* с ногой на 90°, а также *tour fouetté* на 90° из позы в позу, *flic-flac en tournant* с окончанием на 90°.

Комбинация на *grand battement jeté* могла включать в себя *grands battements jetés balançoires* (как с наклоном корпуса, так и со статичным корпусом), *grand battement jeté pointé* с окончанием на полупальцах, *grand battement jeté* на 1/8, а также связку 1 *grand battement jeté* и 1 *grand battement jeté développé*.

Экзерсис на середине

Как отмечалось ранее, педагогический метод Наталии Михайловны отличался опережением программы. Так, маленькое *adagio* на середине в уроках первого курса практически всегда начиналось с программного движения второго курса *tours* в больших позах с *grand plié*. На рассматриваемом этапе комбинации усложнялись введением *port de bras* во время *grand plié*, а также серий *tours* с *grand plié*, например, в позе *effacée* вперед, затем *tour* в *à la seconde* и третий раз *tour* в позе *attitude croisée*. Такое сочетание вырабатывало у учеников выносливость. Исполнялся сложно координационный *tour* в позе *écartée* назад из *grand plié* по II позиции (с *port de bras* и наклоном корпуса в сторону). Из программных движений второго курса в комбинацию включались III или V *port de bras* с ногой поднятой на 90°, *flic-flac en tournant* из позы в позу на 90°, *tour fouetté* на 90°. Также Наталия Михайловна показывала маленькое *adagio* из педагогического наследия А. Я. Вагановой (см.: пример из Приложения на с. 72), тем самым подчеркивая преемственность традиций.

Комбинация на *battement tendu* в структуре урока Дудинской могла занимать две позиции: следовать непосредственно за *adagio* или представлять собой самостоятельную тренировочную комбинацию. *Battement tendu* традиционно исполнялось в больших позах, сочеталось с *battements tendus jetés* на 1/8 (5–7 раз подряд), *flic-flac en tournant* и двойными *tours* из различных позиций.

По сравнению с первым, на втором курсе комбинация на вращения значительно усложнялась за счет серийности, т. е. исполнения тройных *tours* из IV позиции 2 раза подряд, двойных *tours fouettés* несколько раз подряд, связок (например, 2 *tours en dehors* из IV позиции, 2 *tours à la seconde* с приема *temps relevé*, 1 *tour* в *attitude croisée*). Иногда исполнялись две комбинации на вращения, в одной из которых основным движением были *tours* из IV позиции в различных сочетаниях, в другой – *tours* в больших позах.

Если в экзерсисе на середине на первом курсе могло исполняться выборочно или *battement fondu* или *grand battement jeté* (иногда – обе комбинации),

то на втором курсе включение обоих упражнений становится нормой (что подтверждается анализом записанных уроков).

Комбинация *battement fondu* в сочетании с *rond de jambe en l'air* на полупальцах на 1/8 вырабатывала устойчивость. Нередко в нее включались также *tours* в больших позах.

Построение комбинации на *grand battement jeté* отличалось вариативностью: она могла начинаться с *changements de pieds* или с *tour* в большой позе. Далее включались такие движения как *VI port de bras*, *grand fouetté en tournant* в III *arabesque* или в позу *croisée* вперед (через *à la seconde*), *tour lent* в *arabesque* на *plié*, *pas ciseaux* (программное движение второго курса). Для выработки силы ног, выносливости и контроля за корпусом Наталия Михайловна задавала следующую комбинацию: по 1 *grand battement jeté* в сторону 8 раз разными ногами (закрывая ногу в V позицию назад), затем в обратном направлении (закрывая ногу в V позицию вперед).

В среднюю часть большого *adagio* включались большие прыжки, что соответствовало задачам данного года обучения.

Allegro

Данный раздел традиционно начинался с несложной комбинации на *pas échappé*, выполнявшей функцию разогрева. В случае, когда в структуре урока отсутствовала отдельная комбинация на *pas assemblé*, эта начальная комбинация усложнялась за счет включения не только *pas assemblés*, но и *pas brisés*, и даже трех быстрых *sissonnes fermées* (на 1/8 каждый).

Усложнение комбинаций в рамках данного этапа обучения наглядно демонстрирует эволюция комбинации на *pas assemblé* в «чистом» виде. Если на первом курсе Наталия Михайловна задавала 4 *pas assemblés* в сторону, 4 *pas assemblés battus* в сторону с последующим повторением в обратном направлении, то теперь нагрузка увеличилась, необходимо было исполнить 7 *pas assemblés battus* в сторону, 7 *pas jetés battus* в сторону, а затем в обратном направлении. Все это свидетельствует о возросших требованиях к выносливости, силе ног и технической отточенности движений.

Последующие комбинации на *pas jeté*, *double rond de jambe en l'air sauté* существенно не отличались от предыдущего года обучения. Использовались более сложные связки, чаще включались *gargouillade*, *cabriole* на 45°.

Продолжалось совершенствование техники исполнения программных прыжков первого курса *grand assemblé en tournant*, *grand jeté* с различных приемов. Изученные ранее *jeté entrelacé* и *saut de basque* исполнялись теперь с приема *pas chassé*. Значительный объем учебного времени отводился на раздел *cabriole*. Ежедневно отрабатывались комбинации с включением *cabriole fermée* на 45°, *grande cabriole* вперед и назад с различных приемов, *grand fouetté*

cabriole в I и IV arabesque с продвижением по диагонали. Отдельное внимание уделялось освоению новых программных прыжков *grand fouetté sauté en effacé*, *grande sissonne renversée*.

Раздел *allegro* завершался комбинацией, объединявшей *changement de pied*, заноски (*entrechat-quatre,-six, royale*), итальянские *sissonnes*.

Экзерсис на пальцах

Аналогично построению первой комбинации *allegro*, две начальные комбинации на пальцах — *pas échappé* и *sissonne simple* — были совмещены или исполнялись отдельно.

Double rond de jambe en l'air усложнялся тем, что исполнялся два раза подряд, не ставя ногу в V позицию, или в сочетании с 2 *petits battements* (при которых нога переносилась на *cou-de-pied* 4 раза), что было направлено на выработку устойчивости.

Следующей шла комбинация на *tours* из IV и V позиций, затем — *grande sissonne ouverte*. В нее были включены элементы программы второго курса: *tours* в большие позы, *renversé*, освоение которых началось уже годом ранее. *Tours* в больших позах отрабатывались также и в отдельной комбинации. Нередко Наталия Михайловна задавала комбинацию «итальянские» *battements* на пальцах.

Затем следовали комбинации на технику вращения: *tours dégagés* и *tours piqués en dedans* по диагонали в усложненных сочетаниях, *tours piqués* по кругу с *chaînés*, *tours fouettés*. Помимо вращений, исполнялись прыжки на пальцах: *pas ballonnés sautés* с продвижением по диагонали, *temps levés* в позах, *changements de pied*.

Завершали экзерсис на пальцах следующие комбинации: *tours* из V позиции (16 раз подряд), итальянское *fouetté* — программное движение второго курса, *sissonnes simples* в быстром темпе (как в вариации Китри из па-де-де последнего акта), в заключение — V *port de bras* на пальцах по два раза с каждой стороны.

Проведенный анализ позволил выделить следующие особенности педагогической практики Н. М. Дудинской в уроках второго курса:

Построение комбинаций у палки принципиально не отличалось от уроков первого курса; усложнение достигалось за счет ускорения темпа и включения серий движений, исполнявшихся на 1/8 (в частности, *doubles frappés*, *ronds de jambe en l'air*). Вращения присутствовали практически во всех комбинациях экзерсиса (*battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*). Связки этих вращений усложнялись, двойные *tours* исполнялись подряд с различных приемов. В *adagio* включались *fouetté* с ногой на 90°, *tour fouetté* на 90° из позы в позу, *flic-flac en tournant* с окончанием на 90°.

Лейтмотивом экзерсиса на середине являлась отработка tours в больших позах. Данный элемент последовательно включался в комбинации, начиная с маленького adagio (tours с grand plié), затем в комбинации на вращении, в battement fondu, grand battement jeté, а также выносился в отдельную комбинацию.

В разделе allegro особое внимание уделялось исполнению больших прыжков, за счет чего целенаправленно развивалась элевация. Отрабатывались различные виды cabriole и заноски.

Комбинации экзерсиса на пальцах были направлены на развитие aplomb, совершенствование техники вращения, освоение прыжков на пальцах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева А. Анализ педагогического наследия Н. М. Дудинской. Часть 1 (урок для первого курса) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 6 (101). С. 112–135.
2. Классический танец. Программа. 6–8 классы. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2001. 19 с.

REFERENCES

1. Vasilieva A. Analiz pedagogicheskogo naslediya N. M. udinskoy. Chast 1 (urok dla pervogo kursa) // Vestnik Akademii Russkogo balleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2025. № 6 (101). S. 112–135.
2. Klassichesky tanets. Programma. 6-8 klassy. SPb: Akademiya Russkogo balleta im. A. Ya. Vaganovoy, 2001. 19 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ. УРОК Н. М. ДУДИНСКОЙ. 2 КУРС (1989/1990 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	2 battements tendus вперед
2	1–2	1 battement tendu в сторону, 1 battement tendu pour le pied с опусканием пятки на II позицию в demi-plié
	3–4	2 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
4	1–2	1 battement tendu вперед, 1 battement tendu вперед с demi-plié
	3–4	1 battement tendu в сторону, пауза
5–6	1–8	повторить 1–2 такты в обратном направлении
7–8	1–8	повторить 3–4 такты в обратном направлении, исполняя battement tendu без demi-plié
9	1–2	4 battements tendus jetés вперед
	3	1 battement tendu jeté вперед, 1 battement tendu jeté piqué вперед
	4	1 battement tendu jeté piqué в сторону, 1 battement tendu jeté piqué назад (закончить на воздух)
10	1–4	повторить 9 такт в обратном направлении
11	1–2	4 battements tendus jetés в сторону
	3	1 battement tendu jeté piqué в сторону, 1 battement tendu jeté piqué вперед
	4	1 battement tendu jeté piqué в сторону, закрыть ногу в V позицию
12	1–4	повторить 11 такт в обратном направлении
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	1–4	4 grands ronds de jambe jetés закончить вперед на 90°
4	1–4	III port de bras с ногой на 90°
5–8	1–16	повторить все en dedans
9	1–4	III port de bras с plié на опорной ноге (растяжка) – наклон вперед и подъем, опорное колено вытянуть
10	1–2	перегиб назад
	3–4	rond de jambe en dedans
11	1–4	III port de bras с plié на опорной ноге (нога на носок вперед) – наклон вперед и подъем, колено вытянуть
12	1–2	перегиб назад и подъем
	3–4	полуповорот в V позиции на полупальцах к палке

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	1 battement fondu вперед
	4	plié-relevé с demi-rond de jambe в сторону
2	1	1 tour en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°, открыть ногу в сторону
	2	1 tour en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°, открыть ногу в сторону
	3–4	3 battements frappés doubles в сторону
3–4	1–8	повторить все в обратном направлении
5	1–2	1 battement fondu double в сторону
	3	1 battement fondu вперед
	4	plié-relevé с demi-rond de jambe в сторону
6	1–2	2 tours en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°
	3–4	3 battements frappés doubles в сторону
7–8	1–8	повторить 5–6 такты в обратном направлении

5. Rond de jambe en l'air

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

Такты	Счет	
1	1	1 tour с temps relevé en dehors на 45°
	2	1 tour en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°
	3–4	5 ronds de jambe en l'air en dehors
2	1–2	2 tours с temps relevé en dehors на 45°
	3–4	2 tours en dehors, начиная из положения ноги в сторону на 45°

3	1–2	3 ronds de jambe en l'air en dehors закончить в plié
	3–4	3 ronds de jambe en l'air en dehors
4	1–2	2 tours c temps relevé en dehors на 45°
	3–4	flic-flic en tournant en dehors закончить à la seconde на 90°
5–8	1–16	повторить все en dedans

6. Petit battement sur le cou-de-pied

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

Такты	Счет	
1	1–4	7 petits battements закончить на sur le cou-de-pied вперед
2	1–2	battement développé на 90° вперед на полупальцах
	3–4	demi-rond rond de jambe en dehors в сторону, руки на II позиции (левую руку снять с палки)
3–4	1–8	повторить все en dedans
5–8	1–16	повторить 1–4 такты еще раз

7. Adagio

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

Такты	Счет	
1	1	battement développé вперед на plié
	2	demi-rond rond de jambe en dehors в сторону закончить на полупальцах
	3	tour fouetté en dehors на 90° закончить вперед на plié
	4	demi-rond rond de jambe en dehors в сторону закончить на полупальцах
2	1	tour fouetté en dehors на 90° закончить в сторону на полупальцах
	2	demi-rond rond de jambe en dedans вперед на полупальцах
	3–4	demi-rond rond de jambe en dehors закончить в позу écartée назад
3–4	1–8	повторить все в обратном направлении
5	1	battement développé в сторону на plié
	2	demi-rond rond de jambe en dedans вперед на полупальцах
	3	tour fouetté en dedans на 90° закончить в сторону на plié
	4	demi-rond rond de jambe en dedans вперед на полупальцах
6	1	tour fouetté en dedans на 90° закончить вперед на полупальцах
	2	demi-rond rond de jambe en dehors в сторону на полупальцах
	3–4	demi-rond rond de jambe en dehors в позу effacée назад
7–8	1–8	повторить 5–6 такты в обратном направлении

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
2	1	1 grand battement jeté назад
	2	1 grand battement jeté в сторону

	3	1 grand battement jeté вперед
	4	пауза
3–8	1–12	повторить комбинацию в сторону, назад, в сторону
9–16		повторить с другой ноги

Экзерсис на середине

1. Маленькое adagio (вагановское)

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

Такты	Счет	
1	1	en face: battement développé вперед на plié (руки в I позиции)
	2	шаг в позу arabesque на полупальцах в т.1 (руки открыть на II позицию)
	3–4	demi-rond rond de jambe en dedans в сторону на полупальцах, пятку поставить на пол
2	1–2	flic-flac en face en dedans закончить à la seconde на 90° на полупальцах
	3	préparation к tour fouetté en dedans закончить à la seconde на 90° на полупальцах
	4	passé на 90°
3–4	1–8	повторить с другой ноги
5–8	1–16	повторить 1–4 такты, исполняя flic-flac en tournant и tour fouetté
9–16		повторить 1–8 такты в обратном направлении

2. Battement tendu jeté, tours

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

Такты	Счет	
1	1–2	4 battements tendus jetés в сторону
	3	1 battement tendu jeté в сторону
	4	flic-flac en tournant en dehors закончить à la seconde на 45° на полупальцах
2	1–2	2 tours en dehors со II позиции закончить à la seconde на 45° на полупальцах
	3–4	2 tours en dehors со II позиции закончить à la seconde на 45° на полупальцах
3	1–2	4 battements tendus jetés в сторону
	3	1 battement tendu jeté в сторону
	4	flic-flac en tournant en dedans закончить à la seconde на 45° на полупальцах
4	1–2	2 tours en dedans со II позиции закончить в IV позицию (préparation к tours en dedans) в т. 8
	3–4	2 tours en dedans из IV позиции
5–8		повторить 1–4 такты с другой ноги

3. Tours

Музыкальный размер – 3/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*. На 2 такта 3/4 – *préparation к tours en dedans из IV позиции в точку 8*.

Такты	Счет	
1	1–3	2 tours в à la seconde en dedans
2	1–3	закончить tours через passé на 90° в III arabesque на plié в т. 8

3	1–3	tour lent en dehors в позе III arabesque на plié до т. 8
4	1–2	
	3	
5	1–2	вскок в à la seconde в сторону на 90° на полупальцах в т. 1
	3	plié на II позицию в т. 1
6	1–2	2 tours в à la seconde en dehors (вправо), руки на II позиции
7	3	plié, сохранить позу à la seconde
8	1–3	2 tours tire-bouchon en dehors руки в III позиции, закончить в préparation к tour en dedans из IV позиции в т. 2
9–16		повторить 1–8 такты с другой ноги

4. Battement fondu, rond de jambe en l'air

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

Такты	Счет	
1	1–2	1 battement fondu double в сторону
	3–4	3 ronds de jambe en l'air en dehors закончить в plié
2	1	1 rond de jambe en l'air en tournant en dehors закончить в plié в т.3
	2	1 rond de jambe en l'air en tournant en dehors закончить в plié в т.5
	3	1 rond de jambe en l'air en tournant en dehors закончить в plié в т.7
	4	1 rond de jambe en l'air en tournant en dehors закончить в plié в т.1
3	1–4	5 ronds de jambe en l'air en dehors закончить на effacé вперед на 45° на полупальцах в т., 2 (правая рука в I позиции)
4	1–2	2 tours в позе attitude effacée с приема pas tombé, начиная из точки 2 закончить на plié в позе effacée назад, руки allongées
	3–4	2 tours en dedans tire-bouchon, руки в III позиции закончить в V позицию <i>épaulement croisé</i> в т. 2
5–8		повторить с другой ноги
		отдельно исполнить в обратном направлении. 2 tours в позе effacée вперед закончить на plié, руки allongées вперед (arabesque), 2 tours en dehors tire-bouchon, руки в III позиции

5. Grand battement jeté

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

Такты	Счет	
1	1–4	2 grands fouettés en tournant en dedans в III arabesque (через à la seconde)
2	1–2	2 grands battements jetés назад в III arabesque закончить в plié в V позиции
	3	grand battement jeté développé в позу croisée вперед на полупальцах, правая рука в III позиции, левая на II позиции
	4	pas tombé в IV позицию в т.8 (préparation к tour en dedans)
3	1–2	2 tours в позе I arabesque
	3–4	2 tours en dedans tire-bouchon закончить в позу I arabesque на plié в т. 2
4	1–2	pas de ciseaux
	3–4	закрыть ногу в V позицию, <i>épaulement croisé</i> в т.2
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	1–2	pas échappé battu на II позицию без перемены ног
	3–4	2 temps levés sautés в V позиции с продвижением вперед в т. 8, руки – allongées вперед (arabesque)
2	1–2	pas échappé battu на II позицию с переменной ног
	3–4	2 temps levés sautés в V позиции с продвижением назад лицом в т. 2, руки – allongées вперед (arabesque)
3	1	1 pas échappés battu на II позицию
	2–3	2 temps levés по II позиции
	4	battu в V позицию с переменной ног
4	1–4	3 pas assemblés battus в сторону
5–8		все повторить с другой ноги
		отдельно исполнить в обратном направлении

2. Pas jeté в сторону

Музыкальный размер – 4/4, 8 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé* в точку 2.

Такты	Счет	
1	1	1 pas jeté battu в сторону
	2	temps levé
	3–4	2 pas jetés battus в сторону
2	1–2	coupé, 3 ballonnés вперед на effacé с продвижением в т. 2 закончить на sou-de-pied
	3	double rond de jambe en l'air sauté en dehors
	4	pas assemblé battu закончить в V позицию (поменять ногу)
3–4		все повторить с другой ноги
5–8		сразу исполнить в обратном направлении

3. Sissonne fermée

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

Такты	Счет	
1	1	sissonne fermée в позу écartée назад без перемены ног с продвижением в т. 2
	2	sissonne fermée в позу écartée вперед без перемены ног с продвижением в т. 6
	3–4	double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors из V позиции в позу écartée назад, pas assemblé в V позицию (поменять ногу)
2	1	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 8, взгляд в т. 8, ногу закрыть в V позицию вперед
	2	sissonne fermée в позу II arabesque в т. 2, взгляд в т. 2, ногу закрыть в V позицию вперед
	3	entrechat-quatre
	4	вытянуть ноги, V позиция
3–4	1–8	повторить с другой ноги

4. Grande cabriole

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта.

Исходное положение – *épaulement croisé* в точку 2, левая нога открыта вперед.

Такты	Счет	
1	1–2	glissade, grande cabriole в позе effacée вперед
	3–4	grande cabriole в позе I arabesque с приема <i>sissonne tombée</i>
2	1	pas failli
	2	coupé, pas assemblé вперед в V позицию, руки в III позиции
	3–4	glissade, cabriole fermée в сторону
3–4	1–4	повторить с другой ноги

5. Jeté entrelacé

Музыкальный размер – 3/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement effacé*.

Такты	Счет	
<i>Préparation</i> на 2 такта 3/4		
1	1–3	I arabesque на полупальцах в т. 2.
2	1–3	chassé
1–2	1–6	из т.2 в т.6: jeté entrelacé в I arabesque, chassé
3–4	1–6	jeté entrelacé, руки в III позиции allongées, chassé
5–6	1–6	jeté entrelacé в I arabesque, сохраняем позу I arabesque на plié
7	1–3	préparation: épaulement croisé в т.2, левая нога открыта вперед, руки в заниженной II позиции
8	1–3	из т.6 в т.2: pas couru
9–10	1–6	grand jeté в позу attitude croisée, руки в заниженной II позиции
11	1–3	coupé-шаг, grand jeté в позу attitude croisée, руки в заниженной II позиции
12	1–3	coupé-шаг, grand jeté в позу attitude croisée, руки в заниженной II позиции
13–14	1–6	сценический <i>sissonne</i> в I arabesque
15–16		убежать

6. Changement de pied

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

Такты	Счет	
1	1–2	3 petits changements de pieds
	3	entrechat-six
	4	вытянуть ноги, V позиция
2	1–4	повторить еще раз
3	1–4	7 petits changements de pieds
4	1–4	7 «итальянских» <i>sissonnes</i>

Экзерсис на пальцах

1. Pas échappé

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

Такты	Счет	
1	1–2	2 pas échappés на II позицию
	3	pas échappé закончить на plié на II позицию
	4	pas relevé по II позиции
2	1–3	3 pas relevés по II позиции
	4	pas relevé по II позиции, закрыть ноги в V позицию (поменять)
3	1	sissonne simple на croisé в маленькую позу (не менять)
	2	sissonne simple на effacé (поменять)
	3–4	2 sissonnes simples en face разными ногами, руки в заниженной II позиции (allongées)
4	1–4	повторить 3 такт, начиная с другой ноги
5–8		повторить 1–4 такты с другой ноги

2. Pas échappé, tours из V позиции

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

Такты	Счет	
1	1	pas échappé на II позицию (без перемены ног)
	2	préparation к tour en dehors из V позиции
	3	tour en dehors из V позиции закончить в V позицию назад
	4	sissonne simple с другой ноги (поменять), руки в заниженной II позиции (allongées)
2	1–4	повторить 1 такт (исполнить 2 tours en dehors из V позиции)
3	1–2	2 pas échappés на II позицию
	3	préparation к tour en dehors из V позиции
	4	tour en dehors из V позиции
4	1–3	3 раза по одному tour en dehors из V позиции
	4	2 tours en dehors из V позиции

3. Double rond de jambe en l'air

Музыкальный размер – 4/4, 4 такта.

Исходное положение – V позиция правая нога впереди, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1	double rond de jambe на 45° en dehors (руки в заниженной II позиции), закончить на cou-de-pied назад (левая рука в I позиции, правая на II)
	2	double rond de jambe на 45° en dedans (руки в заниженной II позиции allongées), закончить на cou-de-pied вперед (левая рука в I позиции, правая на II)
	3	2 petits battements, стоя на пальцах (правая рука в I позиции, левая на II)
	4	вскок в позу écartée вперед на 90° (нога в т.2), закрыть ногу в V позицию назад
2	1–4	повторить с другой ноги
3–4	1–8	повторить 1–2 такты

4. Tours из IV позиции

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

Такты	Счет	
1	1–2	3 <i>sissonnes</i> simples одной ногой en face (правая рука в I позиции, левая на II), меняя каждый раз, закончить в IV позицию (<i>préparation</i> к <i>tours en dehors</i> из IV позиции) в т. 2
	3–4	2 <i>tours en dehors</i> из IV позиции
2	1–2	2 <i>tours en dehors</i> из IV позиции, закончить на <i>sou-de-pied</i> назад
	3–4	<i>pas de bourrée</i> en dehors с переменной ног
3–4	1–8	повторить 1–2 такты

5. Grande sissonne ouverte

Музыкальный размер – 3/4, 16 тактов. Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1–2	<i>grande sissonne ouverte effacée</i> вперед на 90°
	3	<i>passé par terre</i> через I позицию
2	1–2	вскок в позу III <i>arabesque</i> на 90°
	3	<i>passé par terre</i> через I позицию
3	1–3	вскок в позу <i>effacée</i> вперед на 90°
4	1–3	<i>tombé</i> в IV позицию (<i>préparation</i> к <i>tours en dedans</i> из IV позиции) в т. 2
5	1–3	2 <i>tours en dedans</i> из IV позиции
6	1–3	закончить <i>tombé</i> в V позицию, правую ногу согнуть на <i>sou-de-pied</i> назад
7	1–3	<i>pas de bourrée</i> en dehors с переменной ног
8	1–3	пауза
9–16		повторить 1–8 такты

6. Tours в arabesque

Музыкальный размер – 3/4, 8 тактов.

На 2 такта 3/4 – *préparation* к *tours en dedans* с IV позиции в точку 8.

Такты	Счет	
1	1–3	1 <i>tour</i> в позе I <i>arabesque</i>
2	1–2	1 <i>tour</i> в позе I <i>arabesque</i>
	3	<i>passé</i> на 90° на <i>plié</i> , руки в I позиции
3	1–2	вскок в позу <i>écartée</i> вперед на 90° (левая нога в т. 2)
	3	<i>pas de bourrée</i> en dedans en tournant
4	1–3	
5–8		повторить 1–4 такты

7. Tours по кругу

Музыкальный размер – 3/4. Исходное положение – правая нога на носок вперед в точку 1 (правая рука в I позиции, левая на II).

2 раза по 1 tour piqué en dedans, 3 tours chaînés.

8. Tours piqués en dedans по диагонали

Музыкальный размер – 3/4, 8 тактов.

Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*.

Такты	Счет	
1	1–3	1 tour piqué
2	1–3	2 tours piqués
3	1–3	1 tour piqué
4	1–3	2 tours piqués
5	1–3	2 tours piqués
6	1–3	2 tours piqués
7	1–3	2 tours piqués
8	1–3	2 tours piqués

9. Tours fouettés

10. Changement de pied на пальцах

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

Такты	Счет	
1–2	1–8	8 petits changements de pieds
3	1	préparation к tours en dehors из V позиции
	2–4	3 раза по 1 tour en dehors из V позиции
4	1–3	3 раза по 1 tour en dehors из V позиции
	4	2 tours en dehors из V позиции
1–8		повторить 1–4 такты с другой ноги

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 7.01

СЕМАНТИКА ТЕМБРА ЭЛЕКТРОГИТАРЫ В ПОСТСПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: «ТРЭШ ТВ ТРАНС» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ

*Григорьев В. Е.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В современном искусстве электрогитара занимает особое место, являясь одним из ключевых инструментов в массовой музыкальной культуре, особенно в рок-музыке и ее ответвлениях. Тембр электрогитары обладает уникальными характеристиками, которые позволяют музыкантам создавать разнообразные звуковые образы и передавать огромный спектр эмоций и настроений. В данной статье рассматривается семантика тембра электрогитары в постспектральной музыке, выявляются особенности ее использования и влияния на восприятие слушателями музыкального материала на примере произведения «Трэш ТВ Транс» (*Trash TV Trance*) Фаусто Ромителли. Также рассматривается взаимосвязь тембра электрогитары с музыкальным контекстом, внемузыкальными ассоциациями, образами электрогитары в массовом сознании и содержанием композиции.

Ключевые слова: электрогитара, семантика тембра, культурная идентичность, современная музыка, популярная музыка, академическая музыка, спектрализм, постспектрализм, Фаусто Ромителли.

SEMANTICS OF ELECTRIC GUITAR TIMBRE IN POSTSPECTRAL MUSIC:
FAUSTO ROMITELLI'S *TRASH TV TRANCE*Grigoriev V. E.¹

¹ The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 3, Teatral'naya Sq.,
St. Petersburg, 190000, Russia.

The electric guitar occupies a special place in the contemporary art, serving as a key instrument in popular music culture, particularly in rock music and its offshoots. The electric guitar's timbre possesses unique characteristics that allow musicians to create diverse sonic images and convey a vast range of emotions and moods. This article examines the semantics of the electric guitar's timbre in the postspectral music, highlighting the specifics of its use and influence on listeners' perception of musical material using Fausto Romitelli's *Trash TV Trance* as an example. It also explores the relationship between the electric guitar's timbre and musical context, extra-musical associations, images of the electric guitar in the popular consciousness, and the composition's content.

Keywords: Electric guitar, semantics of timbre, cultural identity, contemporary music, popular music, classical music, spectralism, postspectralism, Fausto Romitelli.

В современном музыкальном искусстве электрогитара является одним из самых знаковых музыкальных инструментов. Благодаря своему повсеместному использованию в массовой музыкальной культуре и ярко выраженной семантике она постепенно становится все более распространенным инструментом в академической музыке. Ее ассоциации с популярной музыкой оказали влияние на то, как композиторы, исполнители и слушатели воспринимают музыкальные произведения, исполняемые на этом инструменте [1]. Это проявляется в различных музыкальных стилях и направлениях, в том числе в спектрализме и постспектрализме.

Сначала необходимо определиться с тем, что мы понимаем под разделением на спектральную и постспектральную музыку, и какие композиторы относятся к этим направлениям. Под композиторами-спектралистами мы подразумеваем Жерара Гризе, Тристана Мюрая, Юга Дюфура, Микаэля Леви́наса и Марка-Андре Дальбави. Так как они являются родоначальниками спектрализма и авторами идеи рассмотрения «жизни» звука «под микроскопом». В спектральной музыке звук музыкального инструмента трактуется как спектр-модель, которая становится основой всего произведения. При этом в творчестве композиторов-спектралистов встречаются произведения, которые можно отнести к постспектральной музыке, например, пьеса

«Вампир!» (*Vampyr!*) Мюрая. В ней происходит синтез рока и спектрализма, а также спектр звука используется не только для демонстрации его внутренней «жизни», но и для решения сюжетно-драматургических задач [2]. По существу пьеса «Вампир!» Т. Мюрая является прототипом для постспектральных произведений (протопостспектральным произведением).

На наш взгляд, постспектральными стоит считать те сочинения, в которых спектральная техника композиции была каким-то образом усовершенствована, доработана¹ и т. д. Соответственно, постспектралистами уместно называть только следующее за спектралистами поколение композиторов, обратившихся к какому-то варианту спектральной техники композиции² и сумевших как-то обогатить ее. По нашему мнению, Фаусто Ромителли относится к композиторам-постспектралистам, так как он является учеником Юга Дюфура и использует в своем творчестве спектральные техники композиции не ортодоксально, а привнося в них что-то новое.

Произведение «Трэш ТВ Транс» Ф. Ромителли было написано в 2002 году. В основном встречаются варианты его исполнения, в которых гитаристы одеваются в обычную, повседневную одежду, например, кеды, джинсы и футболку, а не в какой-то специальный костюм (например, хэллоуинский) или традиционный для академической концертной практики черный дресс-код (костюм, платье). Внешний вид исполнителя, также как программа концерта, модель и марка электрогитары и многое другое влияет на восприятие публикой данного произведения [1]. Тем не менее, поскольку Ромителли не оставлял в партитуре «Трэш ТВ Транс» указаний на этот счет, то подробно останавливаться на разборе отдельных исполнений в этой статье мы не будем.

При анализе «Трэш ТВ Транс» Ромителли первое, на что стоит обратить внимание, – это название произведения. Названия, связанные со средствами массовой коммуникации и информации, встречаются и в рок-музыке³, и в электронных музыкальных направлениях, таких как нойз, андеграундное техно и т. д. Обращение к таким наименованиям направлено на то, чтобы вызвать у слушателей ассоциации с искусственной, техногенной природой звука, и чтобы отразить влияние СМИ (часто пагубное) на массовое и индивидуальное сознание людей. Поэтому есть основания полагать, что название пьесы является отсылкой не только к рок-, но и к нойз-идиомам.

¹ Такая трактовка не противоречит значению приставки «пост» в русском языке.

² (например, к спектральной лиминальной композиторской технике Гризе, к спектральной частотно-ориентированной композиторской технике Мюрая или др. вариантам).

³ (например, название британской рок-группы *Psychic TV*).

Кроме того, на композитора большое влияние оказали идеи и труды канадского культуролога Маршалла Маклюэна, в частности «Понимание Медиа: Внешние расширения человека» [3]. Ромителли читал лекции, посвященные работам Маклюэна, и рассказывал слушателям о том, как маклюэновские концепции могут быть претворены в музыке. Идеи М. Маклюэна нашли свое оригинальное воплощение в музыке Ф. Ромителли. Электрогитара стала своеобразным символом и аналогом его композиторской техники. Ромителли считал, что «восприятие мира создается каналами передачи: то, что мы видим и слышим, не просто воспроизведено, но обработано и заново создано посредником, накладывающим отпечаток на реальный опыт и даже подменяющий его собой» [4, с. 1]. Именно по такому принципу работает электрогитара. Звук от струны снимается, оцифровывается и передается по кабелю в педаль эффектов для искажений (или сразу в кабинет/усилитель), после чего он уже в искаженном цифровом варианте также через кабель идет на усилитель (на этом этапе звук тоже может искажаться), где многократно усиливается и транслируется в пространство, помещение. Те люди, которые далеки от музыки, ошибочно считают, что именно так звучит электрогитара. На самом деле, без оцифровки, искажений и усиления она звучит, как акустическая гитара, но значительно тише. Таким образом, происходит та самая подмена реальности, когда результат манипуляций со звуком воспринимается слушателями как изначальный сигнал. Другие электронные инструменты, ассоциирующиеся с массовой музыкальной культурой, не так ярко иллюстрируют эту идею⁴. Если записать принцип работы электрогитары в виде схемы, то получится следующая цепочка производства звука: сигнал – компьютерная обработка / оцифровка – искажения – усиление / трансляция. Именно так можно кратко описать и творческий метод композитора. Он применяет тот же самый принцип по отношению к любому музыкальному материалу, с которым работает, будь то вступление к песне группы *Pink Floyd* или цитата из «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса.

Активное обсуждение представителями СМИ и учеными в 1990–2000-е годы темы «мусорного телевидения» (англ. – *Trash TV*) как социокультурного феномена, возможно, стало импульсом для создания Ромителли произведения с таким названием. Словосочетание «мусорное телевидение» в научном сообществе используется по отношению к информационно-развлекательному телевидению, которое не выполняет просветительскую функцию. По словам Питера Гаттриджа: «Мусорное телевидение – это эфемерное, бесполезное

⁴ (например, синтезатор не подходит в связи с тем, что у него нет изначального сигнала: звук синтезируется с нуля; он сразу же имеет электронную природу).

телевидение, не имеющее никаких достоинств и преследующее только одну цель: развлечение» [5].

Ромителли, по свидетельствам коллег и исполнителей, называл рок-музыку «мусором»⁵: «С этого времени он был одержим поиском нового звука, который был бы антиестественным, жестоким и сказочным, вдохновленным рок-музыкой, которую он назвал «Trash» (цит. по: [6]). При этом композитор хорошо разбирался в массовой музыкальной культуре, включая рок-музыку, на которую делал аллюзии и цитировал в своих произведениях, что не совсем соответствует столь пренебрежительному отношению и подобным высказываниям. Ф. Ромителли часто говорил⁶ о том, что в своем творчестве он хочет добиться синтеза между популярной музыкой и своим музыкальным языком.

Помимо словосочетания «трэш ТВ» Ромителли использует в названии произведения слово «транс» (англ. – *Trance*), которое несет в себе несколько смыслов: 1) – ассоциации с измененным состоянием сознания, в котором меняется степень сознательного участия в обработке информации⁷; 2) – отсылка к жанру электронной танцевальной музыки, появившемуся в 1990-е годы.

В «Трэш ТВ Транс» Ромителли с помощью музыкальных средств пытается передать состояние психоделического транса, появляющегося в результате влияния СМИ на сознание людей. Он, как и композиторы-спектралисты, в своих произведениях уделяет особое внимание изучению «жизни» и свойств звука, при этом культурные отсылки являются важной чертой его творчества⁸.

«Трэш ТВ Транс» – это не первый случай, когда Ромителли обращается к электрогитаре в своем творчестве. Ранее он использовал ее в составе своих камерных произведений⁹. Тем не менее, по сравнению с другими сочинениями композитора, «Трэш ТВ Транс» – необычная пьеса, поскольку она написана для электрогитары соло. Это произведение ярко иллюстрирует электрогитарный стиль и музыкально-эстетические взгляды композитора. В «Трэш ТВ Транс» Ф. Ромителли акцентирует внимание слушателей на перспективе эстетического «восстановления», эмансипации шума, порожденного

⁵ Возможно, что это акт своеобразного музыкального фриганизма: поиск аудиальных драгоценностей, интеллектуальной пищи в грудe мусора, состоящей из различных клишированных образцов массовой музыкальной культуры.

⁶ Аналогичные заявления делал Т. Мюрай, с которым общался Ф. Ромителли.

⁷ Обращение к трансным состояниям характерно для позднего творчества композитора.

⁸ В своем творчестве он часто использует стилистические аллюзии на другие жанры, внемузыкальные художественные источники и пр.

⁹ (например, в триптихе «Профессор Бэд Трип» (*Professor Bad Trip*) (1998–2000)).

электрогитарной обратной связью, расширяя при этом художественный диапазон и словарь электрогитары.

«Трэш ТВ Транс» – это сложное, но внешне менее виртуозное произведение, чем «Вампир!» Т. Мюрая [2]. Партитуры этих сочинений сильно отличаются друг от друга. В пьесе Ромителли представлена большая палитра разнообразных приемов звукоизвлечения, а также видна более тщательная работа с педалями и пр. Замыслы Ромителли трудно зафиксировать с помощью традиционной нотации, но, несмотря на это, композитор не отказывается от нее в пользу других типов фиксации музыкального материала (например, проекта). В партитуре «Трэш ТВ Транс» всё¹⁰ выписано подробнее, чем в «Вампире!» Т. Мюрая. Контролируемая алеаторика этих двух произведений имеет разный характер. Если Мюрай оставляет на усмотрение исполнителя продолжительность части пауз, длительностей некоторых звуков или созвучий, а также дает лишь отсылку к качествам звука электрогитары (упоминание исполнений Э. Клэптона и К. Сантаны в примечаниях [2]), то Ромителли выписывает все длительности, длину и количество пауз максимально точно. Все исполнительские жесты зафиксированы, но при этом композитор не лишает их свободы. Это происходит за счет обильного использования таких приемов, как глиссандо, фермата, примерная звуковысотность, а также эффектов по типу *wah-wah*, зацикливания звуковых фрагментов (лупов) и т. п. К тому же конечный звуковой результат проходит через фильтры слишком большого количества переменных, чтобы его можно было предугадать, так как электрогитара не является инструментом, который можно считать одинаково звучащим независимо от гитариста. Каждому исполнителю приходится делать свой выбор цепочки производства звука электрогитары: от модели гитары и усилителя, струн, модели звукоснимателя до громкости и уровня усиления, конкретных процессоров эффектов, имеющих свои нюансы и, что не менее важно, продумывать порядок в цепочке обработки звука. Поэтому вариантов исполнения и звучания этого произведения бесчисленное множество. Тем не менее, жест становится очень важной эстетической характеристикой этой пьесы. В каком-то смысле здесь происходит не только исследование звука и тембра, но и исполнительского жеста.

С первых тактов «Трэш ТВ Транс» Ф. Ромителли делает отсылки к рок-музыке и нойзу. Внедрение новых тонов спектра звука *ми* и вариантность являются основными способами развития музыкального материала в этом произведении. В начале произведения представлен разнородный звуковой материал (преимущественно шумовой), созданный почти исключительно с помощью нетипичных исполнительских жестов (расширенными техниками),

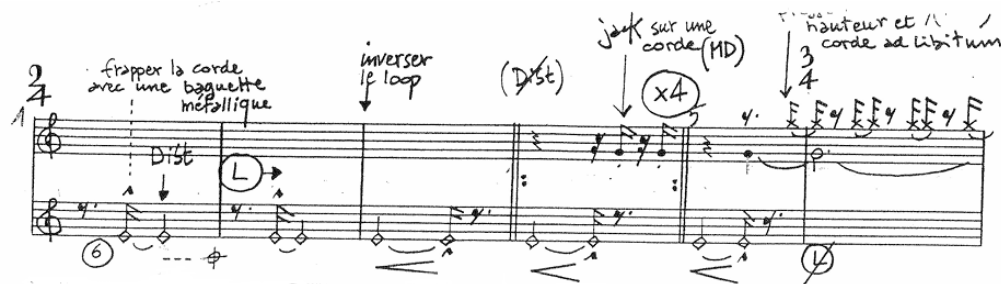
¹⁰ Нюансы, знаки артикуляции, эффекты и пр.

расположенными в разных частотных регистрах электрогитары. Так композитор пытается выстроить шумовое подобие спектральной вертикали. Он использует обратную басовую педаль, ударные шумовые призывки, возникающие от прикосновения джека к струнам, пронзительное нисходящее глissандо¹¹, исполняемое монетой вместо медиатора, и атональные реплики в технике тэппинга. С помощью всего этого Ромителли создает сложную конструкцию из шумов, после чего переходит к ее деконструкции.

В отличие от музыки Т. Мюрая, музыка Ф. Ромителли начинается не со звука, а с шума. Шум у Ромителли – это не какое-то переходное состояние-модуляция от одного звука к другому, а неотъемлемая часть «звука»; это то, что всегда окружает звук и слушателей. Стоит отметить, что Ромителли вводит в это произведение третий элемент, который практически не был представлен в пьесе «Вампир!» Мюрая: отсутствие звука – тишину¹².

Ф. Ромителли, в отличие от Т. Мюрая, использует в своем произведении для электрогитары соло не только звуковые, но и физические объекты (джек, монеты, слайдер, губку, смычок, стример и пр.). В «Трэш ТВ Транс» можно выделить несколько значимых фрагментов, каждый из которых характеризуется определенным музыкальным жестом. Эти жесты тесно связаны с использованием физических объектов, способов звукоизвлечения и электронных эффектов, создающих саунд-модели.

В первом такте «Трэш ТВ Транс» композитор демонстрирует нам изначальный сигнал – звук *ми*, который извлекается с помощью удара по струне металлической палочкой, стальным прутом¹³ и исполняется с эффектом *distortion*¹⁴.



Прим. 1. «Трэш ТВ Транс». Начало (тт. 1–6)

¹¹ Излюбленная композитором фигура падения.

¹² Количество пауз в «Трэш ТВ Транс» значительно превышает количество пауз в «Вампир!».

¹³ Указание в партитуре: «frapper la corde avec une baguette metallique».

¹⁴ *Distortion* часто используется для придания звуку более агрессивного характера, а также насыщенного и «грязного» звучания. Он особенно популярен в рок-музыке и ее более тяжелых ответвлениях.

Во втором такте появляется первая саунд-модель: изначальный сигнал (звук *ми*) заикливается¹⁵ и затем реверсируется с помощью педали эффектов для электрогитары. (Многократное повторение одних и тех же паттернов характерно не только для некоторых жанровых разновидностей рок-музыки, но и для электронной музыки, например, техно.)

Во второй саунд-модели¹⁶, которая появляется в т. 4¹⁷, в качестве физического объекта используется джек. Основным звуковым образом являются шумы-помехи. Здесь исполнитель вытащенным из гнезда джеком дотрагивается до струнодержателя, в результате чего создается специфический шумовой звук, имеющий техногенное диссонирующее звучание. Касания джеком¹⁸ струнодержателя звучат, словно потеря сигнала у телевизора, или пульс, отображающийся на прикроватном мониторе пациента, находящегося на грани жизни и смерти в реанимации. Электрогитара словно борется за жизнь: с отключенным джеком она находится в «музыкальной коме», вне своего физического существования, вот-вот рискуя потерять слабую связь с реальностью. Возникает ощущение, что это зашифрованное послание публике: замедленный сигнал бедствия, *SOS*¹⁹, быстро тонущий в потоке помех «мусорного телевидения» и оповещающий нас о неминуемой катастрофе, которая произойдет в финале произведения. Все это звучит на фоне первой саунд-модели: лупа, который фактически выполняет роль ритм-секции. Сочетание первой и второй саунд-моделей (т. 4) является в произведении своеобразным лейтмотивом.

Принципиально новый звуковой образ появляется в т. 20. Здесь звучит первое длинное нисходящее глиссандо²⁰ с эффектом *wah-wah*, которое исполняется с помощью монеты. Сразу же после него снова звучат первая и вторая саунд-модели, но уже с эффектом *wah-wah*. Затем происходит развитие этих трех моделей, длящееся до т. 42 (включительно).

¹⁵ L – луп.

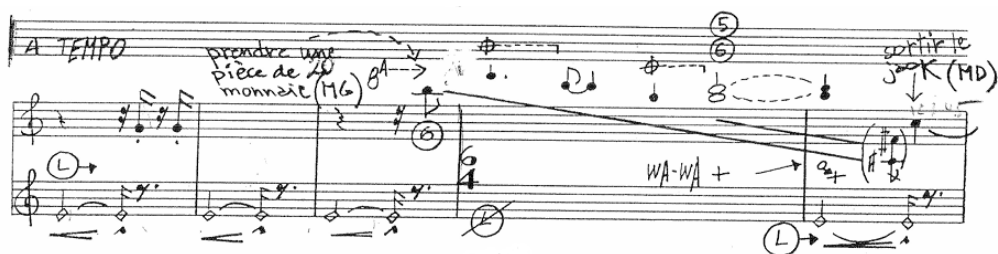
¹⁶ Развитие этой модели продолжается до т. 19.

¹⁷ Такты указаны в соответствии с номерами, присвоенными им Ромителли (т. е. без учета не выписанных повторов).

¹⁸ Эффект касания джеком струнодержателя используется в начале песни *Pink Floyd* “Welcome to the machine”; шумовые звуки очень распространены в музыкальном жанре «нойз».

¹⁹ Такая ассоциация возникает не из-за ритмического рисунка мотива (т. е. соотношению коротких и длинных длительностей), а из-за его смыслового содержания.

²⁰ Характерная для позднего творчества Ромителли фигура падения.



Прим. 2. «Трэш ТВ Транс». Тт. 18–22

В т. 43 появляется и развивается (вплоть до т. 48) четвертая саунд-модель.



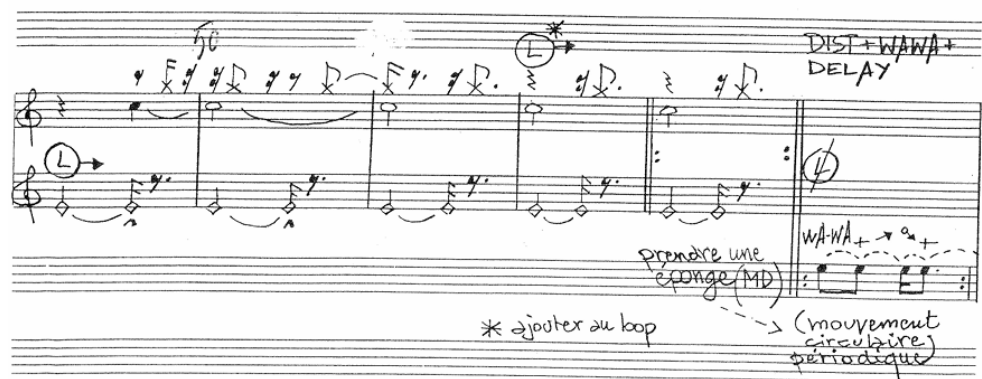
Прим. 3. «Трэш ТВ Транс». Тт. 38–48

Здесь звучит первая развитая мелодическая фраза в произведении. В ней обыгрываются интонации интервалов чистой квинты и тритона²¹. Весь музыкальный материал, который звучал до этого, больше напоминал звуковой фон с большим количеством помех, словно до этого сигнал телетрансляции

²¹ Возможно, что это искаженная цитата фрагмента песни *Pink Floyd* "Shine on you crazy diamond".

был потерян, и перед зрителями был лишь серый экран телевизора²². Здесь же впервые появляется ощущение, что сквозь этот фоновый шум и помехи пробиваются элементы записи рок-концерта. Но эта «трансляция» довольно быстро прерывается, словно она тонет в «мусорном» вещательном потоке.

В тт. 49–53 звучит материал первой саунд-модели, эта музыкальная арка свидетельствует о завершении первого раздела произведения. В этом разделе ключевую роль играют различные виды *ostinato*, имеющие техногенный характер звучания. Важно отметить, что раздел заканчивается стиранием лупа. Со сменой лупа происходит своеобразное обновление музыкального материала, новый виток развития.



Прим. 4. «Трэш ТВ Транс». Тт. 49–54

В т. 54 звучит пятая саунд-модель²³. Она связана с появлением нового физического объекта – губки. В т. 64 впервые звучит новый луп, представляющий зацикленную запись движения губки по струнам. В т. 70 используется новый объект – смычок. Несмотря на появление нового физического объекта, этот материал относится к пятой саунд-модели, т. к. смычок выполняет функцию (создание непрерывного плавного шумового фона, но не такого резкого и техногенного, как звучание приемов игры, связанных с использованием джека), которая до этого была отведена губке. На этом фоне усиливается и развивается мелодический материал из четвертой саунд-модели. В т. 87 появляется восходящее аккордовое глissандо. Это первый аккорд, звучащий в произведении. Аккорды возникают в результате развития четвертой саунд-модели и добавления к ней нескольких звуков-подголосков.

²² У разных моделей телевизоров потеря сигнала отличается: помимо серого экрана, бывают синие, радужные и др.

²³ Развитие пятой саунд-модели продолжается до т. 95.

Кульминация второго раздела произведения начинается в т. 95. Здесь появляется шестая саунд-модель: исполнитель заменяет смычок на слайдер для электрогитары (*bottleneck*). Это шумовая кульминация произведения, которая длится до т. 108. В ней происходит переход от шума к звуку.

В отличие от первого раздела «Трэш ТВ Транс», в котором композитор с помощью музыкальных средств пытается передать своеобразное техногенное состояние транса, второй раздел создает квази-колыбельный транс. Последний достигается за счет практически не прерывающегося колористического глассандирующего фона звуков и шумов от различных объектов (губки, трости смычка и др.). Кроме этого, успокаивающему характеру звучания раздела (помимо непрерывности) способствует намеренное использование композитором предметов и способов звукоизвлечения, у которых отсутствует ярко выраженная атака, а также эффект эха. По мере приближения к концу второго раздела квази-колыбельное трансовое состояние сменяется экстатическим. В конце второго раздела произведения (как и в конце первого раздела) происходит стирание лупа, которое сигнализирует о завершении этой части.

В т. 109 начинается третий раздел произведения, появляется первый аккорд, в котором точно указана звуковысотность всех нот.



Прим. 5. «Трэш ТВ Транс». Тт. 109–112

Здесь все физические объекты отложены в сторону: гитарист использует только медиатор. Этот аккорд, исполняемый на *fff*, врывается в музыкальную ткань и словно оповещает слушателей о начале раздела, в котором сильнее всего будут проявляться связи с рок-музыкой. В т. 115 вновь появляется мелодический музыкальный материал из четвертой саунд-модели. Происходит постепенное уменьшение плотности фактуры и деконструкция (распад) музыкального материала нескольких саунд-моделей. Третий раздел произведения уникален тем, что в нем Ромителли не прибегает к использованию лупов, кроме того в разделе отсутствуют шумы, весь материал представлен только традиционными способами игры на электрогитаре, практически все ноты точно выписаны композитором (т. е. почти полностью отсутствует контролируемая алеаторика). Если попробовать придать данному разделу образную трактовку,

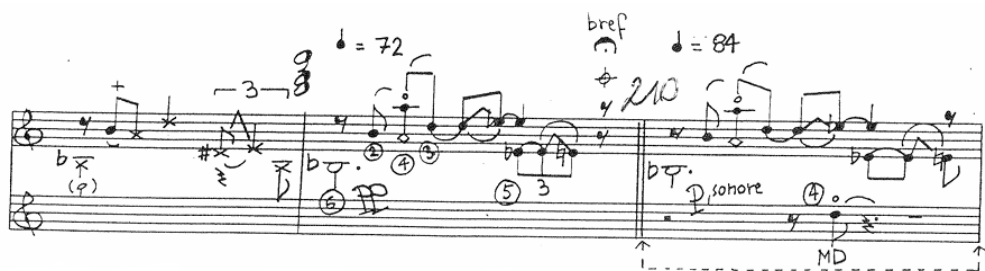
соответствующую программному названию произведения, то можно сказать, что именно здесь сквозь все «мусорные» помехи наконец-таки прорывается телетрансляция, причем трансляция не какой-то вечерней программы или фильма, а рок-шоу. Заканчивается этот раздел навязчивыми повторениями аккордовых глissандо, которые перебивают мотивы следующего раздела (тт. 145–150).



Прим. 6. «Трэш ТВ Транс». Тт. 145–152

В т. 151 начинается четвертый раздел произведения. Здесь происходит возвращение от звука к шуму. Исполнителю вновь необходимо использовать физические объекты и педаль с эффектом заикливания. Если предыдущий раздел по своему звучанию больше напоминал психоделический рок с элементами блюза, то звучание этого раздела напоминает построк или андеграундное техно. В этом разделе много отсылок к первому разделу произведения, что позволяет говорить о некоторых чертах репризности (при этом композитор продолжает развивать музыкальный материал).

В т. 171 появляется новый физический объект – стример (или электрическая бритва), относящийся к шестой саунд-модели. Стример становится новым генератором обратной связи (до этого эту функцию выполнял джек). В партитуре указаны амплитудные огibaющие, которые должны быть получены с его помощью. Они звучат на фоне лупа, записанного во время исполнения тт. 161–162. В т. 209 происходит переход от шума к звуку, проявляющийся даже визуально: в нотации Ромителли снова использует указания точной звуковысотности нот.



Прим. 7. «Трэш ТВ Транс». Тт. 208–210

В т. 210 начинается последний (пятый) раздел произведения. Весь раздел выстроен по принципу крещендо: от *p* к *ff*, от относительно разряженной музыкальной ткани к более насыщенной... По мере приближения к концу произведения возрастает степень агрессивности звучания музыкального материала и степень загрязнения звука. В этом разделе, по сравнению со всеми предыдущими, Ромителли больше всего использует эффект зацикливания. Накопление музыкальных слоев с помощью лупов приводит к перенасыщению звуковой информации и лишает слушателей способности к декодированию, делая музыкальный материал трудно различимым или вовсе неразборчивым. В результате этого перенасыщения звук превращается в шум и в конце концов носитель информации²⁴ поглощает сообщение²⁵, носителем которого является. В кульминации раздела звучит ряд диссонирующих аккордов, которые исполняются на фоне лупа, записанного в т. 234. Финальные «живые»²⁶ фразы звучат, постепенно смещаясь по времени относительно повторов (лупов). В последних тактах создается ощущение, что гитарист пытается перебить своей «живой» игрой на электрогитаре механистический техногенный поток зацикленных звуков. Но все его попытки тщетны: заглушить поток не удастся; «живая» партия электрогитары тонет в нем. Весь музыкальный материал резко обрывается, после чего наступает тишина, будто сигнал внезапно окончательно теряется (экстренно отключается телевидение из-за его перенасыщенности, агрессивности и разрушительного влияния). В финале «Трэш ТВ Транс» у слушателей могут возникнуть образы, ассоциирующиеся с темой смерти, которая была характерна для позднего творчества Ф. Ромителли.

Если говорить о семантике тембра электрогитары и влиянии популярных гитаристов на творчество Ромителли, проявляющемся в этом произведении,

²⁴ (в данном случае – педаль эффектов).

²⁵ (зацикленный музыкальный материал и партию электрогитары, которая исполняется вживую).

²⁶ (т. е. не зацикленные фразы).

то стоит отметить следующих исполнителей: Джими Хендрикса, Джеффа Бека, Эрика Клэптона и Дэвида Гилмора. Их влияние находится далеко за пределами академической музыки, при этом у Ромителли оно никогда не выводит слушателей за пределы созданной им музыкальной вселенной. Это произведение является своеобразным проявлением музыкального фриганизма: Ромителли извлекает из блюза, психоделического рока, нойза и пр. жанров массовой музыкальной культуры энергию звука, их саунд. При этом композитор отсеивает и выдавливает из своего творчества различные архаизмы и формализмы (принадлежащие академической музыке), которые считает неэффективными.

Ромителли является одним из новаторов музыкального языка, демонстрировавшего в конце XX века некоторые признаки стагнации. Ему удалось создать свой собственный музыкальный стиль, в ДНК которого автор вплел наиболее жизнеспособные молекулы из популярной и академической музыки. Он создал стиль, насыщенный различными музыкальными, философскими, культурологическими и социологическими отсылками, неразрывно связанными с технологическим прогрессом. Одним из главных инструментов позднего творчества Ф. Ромителли стала электрогитара²⁷ с ее ярко выраженной культурной идентичностью.

Можно сделать вывод, что семантика тембра электрогитары в постспектральной музыке связана с ассоциативными связями этого инструмента с массовой музыкальной культурой. В конкретных произведениях для электрогитары их семантика может сильно различаться. Электрогитара в рамках всего творчества одного автора или же в конкретном его произведении может быть наделена художественным образом или идеей. В постспектральной музыке Ромителли музыкальный инструмент используется для создания сложных звуковых текстур, выходящих за рамки традиционного электрогитарного звучания, а также для трансляции мыслей композитора о состоянии современной культуры. При вдумчивом подходе культурные ассоциации, связанные с электрогитарой, могут создать новые смыслы в музыке, написанной для этого инструмента. В свою очередь, эти новые смыслы могут придать большую актуальность произведению и увеличить его значимость в современной культуре. Таким образом, семантика тембра электрогитары является важным фактором, обеспечивающим понимание постспектральной музыки Ф. Ромителли.

²⁷ (благодаря двойственной природе звука – акустической и электронной, – а также от идеи музыкального инструмента как примера воплощения авторской концепции оцифрованного мира).

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в современной музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 3 (98). С. 140–149.
2. Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в спектральной музыке: «Вампир!» Тристана Мюроя // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 5 (100). С. 53–67.
3. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаев. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
4. Королёв А. А. Ф. Ромителли. Dead City Radio (2016) [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/29828229/%D0%A4_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8_Dead_City_Radio (дата обращения: 16.05.2025).
5. Guttridge P. ARTS: underrated the case for Trash TV (1995) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/arts-underrated-the-case-for-trash-tv-1591966.html> (дата обращения: 16.05.2025).
6. Plouvier J. Interview: Plouvier about Romitelli. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ricordi.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (дата обращения: 16.05.2025).
7. Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience. Harvard University Press, 1999. 392 p.
8. Jameson B. 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!". Cambridge University Press, 2015. P. 22–32.
9. Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Академия Русс. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.

REFERENCES

1. Grigor`ev V. E. Semantika tembra e`lektrogitary` v sovremennoj muzy`ke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 3 (98). S. 140–149.
2. Grigor`ev V. E. Semantika tembra e`lektrogitary` v spektral`noj muzy`ke: «Vampir!» Tristana Myuraya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 5 (100). S. 53–67.
3. Maklyue`n M. Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaev. M.; Zhukovskij: KANON-press-Cz; Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
4. Korolyov A. A. F. Romitelli. Dead City Radio (2016) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.academia.edu/29828229/%D0%A4_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8_Dead_City_Radio (data obrashheniya: 16.05.2025).

5. Guttridge P. ARTS: underrated the case for Trash TV (1995) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/arts-underrated-the-case-for-trash-tv-1591966.html> (data obrashheniya: 16.05.2025).
6. Plouvier J. Interview: Plouvier about Romitelli. 2014 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.ricordi.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (data obrashheniya: 16.05.2025).
7. Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience. Harvard University Press, 1999. 392 p.
8. Jameson B. 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!". Cambridge University Press, 2015. P. 22–32.
9. Lavrova S. V. Sal`vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital`yanskoj muzy`ke koncza XX – nachala XXI veka. SPb.: izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 230 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьев В. Е. — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения; grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grigoriev V. E. — Applicant of the Degree of Candidate of Science (Art History); grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299

УДК 78.01

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ:
ГРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Колокольникова А. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, пр. Буденновский, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Статья исследует предпосылки возникновения документального музыкального искусства через рассмотрение исторических моделей художественной репрезентации реальности. Анализ охватывает философские и эстетические взгляды, доминирующие в эпоху Античности, Средневековья и Возрождения, с особым вниманием к музыке как специфическому медиуму. Демонстрируется, что господствующие в эти эпохи модели репрезентации исторически исключали автономную ценность эмпирического факта, подчиняя его философскому, теологическому или эстетическому обобщению. Автором статьи подчеркивается, что возникновение современного документального искусства и, в частности, музыкальной документалистики представляет собой радикальный разрыв с рассмотренными историческими традициями, и дальнейшее исследование должно быть направлено на изучение онтологических, эпистемологических, технологических и социально-политических условий, позволивших перейти от репрезентации к работе с реальностью как с художественным материалом.

Ключевые слова: документальное искусство, репрезентация, мимесис, документальность в музыке, история искусства.

HISTORICAL PRECONDITIONS OF MUSICAL DOCUMENTARY
PRECTICE: THE BOUNDARIES OF ARTISTIC REPRESENTATION
OF REALITY – FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE

*Kolokolnikova A. V.*¹

¹ Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatoire, 23, Budennovsky Ave., Rostov-on-Don, 344002, Russia.

The article investigates the preconditions for the emergence of documentary art by examining historical models of artistic representation of reality. The analysis covers Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, with particular

attention to music as a specific medium. It is demonstrated that the dominant representational models of these eras historically excluded the autonomous value of empirical fact, subordinating it to philosophical, theological, or aesthetic generalization. The article emphasizes that the emergence of modern documentary art constitutes a radical break with the considered historical traditions, and further research should be aimed at studying the ontological, epistemological, technological, and socio-political conditions that enabled the shift from representation to working with reality as artistic material.

Keywords: documentary art, representation, mimesis, documentary practices in music, art history.

Искусство всегда находилось в сложных отношениях с реальностью. На протяжении истории оно стремилось ее воспроизводить, преобразовать, интерпретировать или, напротив, от нее отстраниться, но никогда не оставалось от нее полностью изолированным. Именно это напряжение между действительностью и ее художественным отражением породило одно из центральных понятий эстетики – репрезентацию. Вопрос о том, каким образом искусство репрезентирует реальность, имеет не только художественное, но и философское измерение. Репрезентация может пониматься как миметическое подражание, как символическая система, как социальный или культурный конструкт. В зависимости от эпохи и теоретической оптики изменяется само представление о том, что такое «реальность» и каким образом ее можно представить средствами искусства.

В контексте художественной практики XX–XXI веков проблема репрезентации обретает новое измерение. Это время стремительных социальных, политических и технологических изменений, которые трансформировали представления о природе искусства, его задачах и адресате. С одной стороны, в рамках модернистского проекта развивается тенденция к дегуманизации искусства, о которой писал Хосе Ортега-и-Гассет: искусство все чаще отворачивается от человека, от повествования, от психологии. Оно устремляется в сторону чистой формы, абстракции, игры с языком и медиумом [1]. С другой стороны, набирает обороты стремление художников к разрушению границ между искусством и реальностью, и одним из итогов этого процесса становится появление искусства документального. Все чаще реальные документы и свидетельства включаются в художественный текст произведений, становясь полноценным элементом высказывания.

Нельзя забывать, что музыка в данном контексте занимает особое положение. В отличие от визуальных искусств и литературы, она лишена прямой референциальности и не обладает устойчивым предметным коррелятом.

Как процессуальное искусство, до появления технологий звукозаписи она не оставляла материального следа, способного функционировать в качестве документа. В этой связи музыкальная репрезентация исторически ориентируется не на воспроизведение реальности, а на моделирование абстрактных структур и аффективных состояний. Тем самым медиальная специфика музыки оказывается ключевым фактором, объясняющим позднее формирование документальных практик в музыкальном искусстве по сравнению с визуальными медиа.

Появление технических средств фиксации звука стало для музыки тем же, чем изобретение фотографии для визуальных искусств – оно предоставило медиум, благодаря которому самое абстрактное из искусств научилось не только имитировать и звукоизображать, но и напрямую «предъявлять» реальность, вступая с ней в отношения индексальности¹. Такое расширение творческих возможностей открыло пути звуковой «документальности», которая в XX веке принимает различные формы – от электроакустических экспериментов, конкретной музыки до саунд-арта и документальной оперы.

Несмотря на яркость явления, документальное искусство до сих пор исследовалось фрагментарно и разрозненно. В искусствоведческой литературе преобладают исследования документального кино. Таковы работы А. В. Екимовой, С. Френда, В. Мура [2; 3; 4] и др. Подходы к документальности как эстетической и концептуальной стратегии в искусстве в целом могут быть обнаружены в смежных дисциплинах: визуальные исследования, театроведение, литературоведение, философия искусства...

В связи с этим открытым для исследования остается интереснейшее и важное проблемное поле: «Каким образом документ, оказавшись в художественном контексте, меняет свое значение, как художественная форма влияет на восприятие факта, и где проходит граница между фиксацией и интерпретацией»? Все это делает необходимым возвращение к ключевым философским и эстетическим основаниям репрезентации, тому теоретическому фундаменту, на котором выстраивается здание документального искусства. Необходимо отметить, что предлагаемый далее исторический обзор не преследует цели обнаружить документальность в искусстве прошлых эпох в ее современном понимании. Задача состоит в том, чтобы проследить, каким образом изменялись сами основания художественного отношения к реальности, внутри которых документальное мышление в принципе могло или не могло возникнуть. Документальность рассматривается здесь не как жанровая категория,

¹ Документ, обращаясь к терминологии Ч. Пирса, не подражает и не символизирует: он функционирует как индекс – знак, находящийся в реальной, причинной или физической связи со своим референтом. См. подробнее: [5].

а как эстетическая и концептуальная стратегия, формирующаяся на пересечении онтологических, эпистемологических и медиальных факторов.

Исторически первой и, пожалуй, наиболее влиятельной концепцией репрезентации стала теория мимесиса, разработанная в античной философии. В ней утверждается, что главным источником художественного произведения выступает окружающий нас мир. В переводе с греческого мимесис означает подражание, однако трактовки этого понятия оказываются гораздо шире его дословного перевода. Среди исследователей нет единого мнения касательно этимологии этого понятия. Согласно одной из версий его первичное значение связывают с обрядами дионисийского культа: «Mimesis-подражание было названием культовых действий жреца, состоящих из танца, музыки и пения; об этом свидетельствуют как Платон, так и Страбон» [6, с. 284].

«Подражание» понималось не как воссоздание внешнего, но внутреннего мира человека экспрессивными средствами искусства танца, мимики и музыки. Смещение значения этого понятия из сферы культа в область философии происходит позже, примерно в V–IV вв. до н. э., когда мы обнаруживаем слово «mimesis» в значении подражания природе сначала у Демокрита, а затем у философов афинской школы – Сократа, Платона, Аристотеля. Однако и здесь речь идет не о простом воспроизведении действительности, а о гораздо более сложном процессе ее художественного освоения. Если Демокрит понимал под мимесисом взгляд на природу как на образец для подражания, применимый в первую очередь в искусстве прикладном – «в ткачестве подражают пауку, в строительстве – ласточке, в пении – лебедю и соловью» [6, с. 284], то для Сократа и развивших его идеи Платона и Аристотеля мимесис уже относился к подражанию внешнему виду вещей. Это транспонировало его применение преимущественно в области живописи и скульптуры. Такое понимание не детерминировало уровень точности или допустимой свободы подобного подражания, каждый философ преломил его сквозь собственную смысловую оптику, что привело к возникновению нескольких вариантов теории мимесиса.

В варианте Платона подражание действительности было понято преимущественно как точное, беспристрастное ее копирование, что в некоторой степени сближает его со взглядами натуралистов. Однако для философа это был прием сугубо отрицательный, не ведущий к познанию истины, что виделось важной целью искусства. Это связано с его онтологическим учением о трех уровнях реальности, в рамках которого произведение искусства, вдвойне удаленное от истины (эйдоса), лишь создает иллюзию и обманывает чувства, подменяя знание впечатлением. Стрела платоновской критики, таким образом, в первую очередь была направлена на изобразительное искусство.

Другая функция искусства, не менее важная для философа, была связана с его возможностью воздействовать на человеческую душу, формируя ее

нравственный строй. Именно здесь в разговор включается музыка. Обладая особой силой эмоционального воздействия, она рассматривается не как нечто автономно эстетическое, а как явление, имеющее прямое отношение к этике. Подражая состояниям человека, она способна вызывать в душе слушателя соответствующие этому состоянию чувства. Согласно представлениям Платона, различные лады и ритмы воспроизводят определенные типы поведения: «дорийский» связывается с мужеством и стойкостью, тогда как «ионийский» и «лидийский» осуждаются как расслабляющие и «женственные» и т. д. [7, с. 164–165]². Музыкальный мимесис в данном случае предстает как репрезентация моделей поведения, которые могут быть полезны либо опасны для воспитания идеального гражданина. Платон выступает за строгую регламентацию музыкальной практики, подчеркивая, что влияние искусства на этическое становление человека требует политического контроля.

Наряду с этическим аспектом, в философии Платона также прослеживается и иное понимание репрезентации – космологическое, основанное на представлении о гармонии как универсальном принципе мироустройства. Так, в диалоге «Тимей» [7] музыкальная гармония мыслится как аналог космического порядка, на основании которого демиург упорядочивает вселенную. Здесь музыка уже не столько подражает конкретным состояниям, сколько воспроизводит структуру бытия, демонстрируя альтернативный, «нефигуративный» тип мимесиса – «подобие» космической гармонии. Эта линия интерпретации также важна для более широкого понимания категории репрезентации в искусстве, поскольку вводит модель, в которой искусство не только становится зеркалом реальности, но и соотносится с ней на уровне структурных соответствий.

Следующий шаг развития теории мимесиса связан с трудами Аристотеля [9]. В его понимании мимесис не равен механическому копированию. Напротив, подражание понимается им как отбор, селекция и переработка явлений видимого мира с целью выявления их скрытого, сущностного содержания. Аристотель подчеркивает различие между правдой и правдоподобием: если второе связано с внешней достоверностью, то первое выражает более глубокую художественную истину, которая может требовать отступления от фактической точности. Художник, по Аристотелю, имеет право поступить с деталями, если тем самым он достигает большей «правдивости» и выразительности. Таким образом, для Аристотеля искусство также является формой познавательной и воспитательной деятельности, однако, в отличие от взгляда Платона, мимесис становится не угрозой истине, а инструментом ее раскрытия

² Традиция наделения музыкальных ладов определенным этосом была унаследована средневековьем. Об этом пишет, опираясь на труды средневековых авторов, В. П. Шестаков книге «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» [8, с. 37–39].

через переживание и эмоциональное восприятие. Продолжая платоновскую линию, функцией музыкального искусства становится передача различных аффектов, однако меняется конечная цель. Из инструмента «пайдеи», онтологического и политического строительства, из служения коллективному благу музыка превращается в средство воздействия на человеческую душу, чувствительную к ритму и гармонии. Вызывая катарсическое переживание или становясь инструментом интеллектуального наслаждения, музыка, в конечном итоге, служит благополучию индивида, помогая достичь душевного равновесия.

Исследуя преемственную связь между мимесисом как ранней теорией репрезентации и современными документальными художественными практиками, можно заметить, что если античные философы стремились «представить» действительность через подражание, то документальное искусство стремится реальность «предъявить», сделав ее своим материалом, и таким образом преодолеть или хотя бы сократить одну из трех ступеней, которые, по Платону, отделяют художественный образ от истины.

По мере изменения философских и религиозных ориентиров европейской культуры трансформировались и представления о природе реальности, а вместе с ними – и способы ее художественной репрезентации. Изменение статуса реальности обусловлено прежде всего трансформацией представлений об источнике истины. Если в античности истина мыслится как имманентная миру закономерность, то в христианской парадигме она выносится за пределы эмпирического бытия и связывается с трансцендентным началом.

Уже в христианском искусстве поздней античности репрезентация приобретает символический характер. Реальность становится пространством поиска следов вечного и совершенного мира, и, как отмечает исследователь «при помощи символов эту цель быстрее достичь, чем посредством непосредственного представления действительности» [6, с. 288]. Образ становится знаком, требующим расшифровки, а не прямым отображением. Такое понимание репрезентации принципиально исключает возможность документальности в ее современном смысле. Документальное искусство предполагает опору на факт как носитель смысла, в то время как в Средневековье даже тексты, которые по формальным признакам могут напоминать хронику или свидетельство, подчинены прежде всего идее провиденциальной истории, в которой конкретное событие растворяется в универсальном сакральном нарративе. Идеальный эстетический объект этой эпохи добывает истину «через сгущение, уплотнение, модификацию реальной предметности, особую организацию пространственной и временной композиции» [10, с. 157]. Произведения, которые несмотря ни на что пытались подражать действительности «не только теологи, но также поэты, например, Ален из Лилля (Anticlaudianus, I. 4) недоброжелательно называли “обезьянничанием истины” (simia veri)» [6, с. 288].

Не менее наглядно эта установка проявляется в музыкальном искусстве. Литургическая музыка Средневековья изначально ориентирована не на выражение индивидуального переживания или отражение конкретного события, а на служение внеисторическому и трансцендентному порядку. Анонимность авторства, отсутствие стремления к выразительной индивидуализации, сами принципы организации звуковысотного пространства, – все призвано подчеркнуть дистанцию между музыкальным высказыванием и эмпирической реальностью. Музыка не свидетельствует и не фиксирует, а соучаствует в ритуале, становясь медиатором между земным и божественным. Таким образом, средневековая модель репрезентации демонстрирует принципиально иной способ соотнесения искусства и реальности, в рамках которого документальность не просто отсутствует, но оказывается концептуально невозможной.

По мере движения к закату Средневековья, мы наблюдаем постепенное изменение культурных и интеллектуальных ориентиров, и, как следствие, ослабление символической модели репрезентации. Не отвергая ее полностью, культура Возрождения, тем не менее, знаменует собой поворот к земному миру и человеку как его центральному субъекту. Реальность вновь начинает рассматриваться как пространство, достойное внимания художника. Однако в отличие от античности, где подражание природе имело философско-онтологическое обоснование, в искусстве Возрождения, а также на протяжении следующих за ней двух столетий, мы наблюдаем возвращение к миметической теории, однако «в особом идеалистическом восприятии: искусство подражает действительности, но только в том, что в ней общее и совершенное» [6, с. 294]. Художественный образ по-прежнему ориентирован не на фиксацию факта как такового, реальность выступает материалом для художественного обобщения.

Тем не менее, в это время формируется ряд установок и художественных стратегий, которые в ретроспективе могут быть осмыслены как «протодокументальные». Так, одним из проявлений данного сдвига можно считать ренессансный портрет. В отличие от средневековой типизации, портрет Возрождения ориентирован на фиксацию индивидуального человеческого облика, включая возрастные, физиогномические и телесные особенности. Изображение конкретного человека с указанием имени, социального статуса и времени создания произведения позволяет рассматривать портрет как визуальный документ присутствия субъекта в историческом времени. Здесь художественная репрезентация перестает быть исключительно символической и начинает выполнять функцию свидетельства.

Сходные тенденции проявляются и в других живописных жанрах. Изображение процессий, праздников, въездов правителей, религиозных церемоний сопровождается вниманием к топографической точности,

архитектурным деталям, костюму и атрибутике. Несмотря на сохраняющуюся идеологическую и аллегорическую нагрузку, такие произведения уже могут функционировать как визуальные отчеты о реальных событиях и формах социальной жизни. Факт события здесь приобретает самостоятельную ценность, а символическое значение наслаивается на него, но не подменяет его полностью. Наиболее ярко это проявилось у художников Северного Возрождения, у которых исследователи отмечают наибольший натурализм и даже научную объективность в изображении деталей [11].

Наконец, важнейшим фактором становится развитие научного взгляда и практик визуального наблюдения. Анатомические, ботанические и зоологические зарисовки, а также исследования перспективы свидетельствуют о стремлении зафиксировать наблюдаемую реальность с максимальной точностью. Художественный жест в данном случае сближается с исследовательским: изображение становится формой записи знания о мире.

В музыкальном искусстве эпохи Возрождения также можно выявить ряд структурных сдвигов. Прежде всего, это связано с развитием и стабилизацией музыкальной нотации. В XV–XVI веках нотационная система перестает быть лишь вспомогательным средством и начинает функционировать как относительно точная фиксация музыкального текста. Произведение обретает автономное существование вне конкретного акта исполнения, что позволяет рассматривать нотный текст как форму документации звучащей реальности.

С этим процессом тесно связано утверждение авторства. Композитор в эпоху Возрождения постепенно выходит из тени анонимности, и закрепление имени за музыкальным текстом обозначает первые шаги на пути к осознанию индивидуального стиля, формирует представление о произведении как свидетельстве субъективного художественного мышления. Возрастает значимость выразительности и индивидуального начала. Развитие и усложнение многоголосия, внимание к тексту и его аффективному содержанию свидетельствуют о смещении фокуса с абстрактно-сакрального к человеческому. Кроме того, жанровая система музыкального искусства Возрождения отражает конкретные социальные функции звучания. Музыка придворных церемоний, городских праздников и бытовых развлечений фиксирует не события как таковые, а формы ее социального бытования. В этом смысле музыкальные жанры выступают документами социальной реальности, в которой музыка существует и функционирует.

Следовательно, рассмотренные исторические модели репрезентации позволяют проследить эволюцию способов мыслить реальность в искусстве и демонстрируют, что вплоть до эпохи Возрождения художественное отношение к реальности развивалось в рамках миметической, символической или идеалистически обобщающей парадигмы. Даже в тех случаях, когда искусство

обращалось к эмпирическому миру, реальность выступала не как самостоятельная ценность, но как материал для философского, теологического или эстетического осмысления. Все это подтверждает тезис о концептуальной невозможности документальности в ее современном понимании в рамках доминирующих доктрин прошлого. Возникновение документального искусства станет не естественным развитием, а радикальным разрывом с традициями рассмотренных исторических моделей. Таким образом, следующий этап анализа должен быть посвящен исследованию условий этого разрыва – онтологических, эпистемологических, технологических и социально-политических, – которые сделали возможным переход от репрезентации реальности к работе с реальностью как с художественным материалом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
2. *Екимова А. В.* Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм: дис. ... канд. иск. 2017. 155 с.
3. *Friend S.* Falsehoods in film: documentary vs fiction // *Studies in Documentary Film*. 2021. Vol. 15, N 1. P. 151–162.
4. *Moura V.* Show and tell: The identification of documentary film // *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* / Ed. by N. Carroll, L. Di Summa, S. Loht. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. P. 603–626.
5. Пирс Ч. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубович и др. М.: Логос, 2000. 448 с.
6. *Татаркевич В.* История шести понятий / пер. с пол. Б. Домбровского. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. 376 с.
7. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с.
8. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М. Музыка, 1966. 571 с.
9. Аристотель. Поэтика. Л.: Академия, 1927. 120 с.
10. *Кривцун О. А.* Эстетика: учебник. 2-е изд., доп. М.: Аспект Пресс, 2003. 447 с.
11. *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. М.: Искусство, 1973. 304 с.

REFERENCES

1. *Ortega-i-Gasset H.* Estetika. Filosofiya kul'tury / sost. V. E. Bagno. M.: Iskusstvo, 1991. 588 s.
2. *Ekimova A. V.* Novye tendencii v rezhissure dokumentalistiki «pogranichnyh» form: dis. ... kand. isk. 2017. 155 s.

3. *Friend S.* Falsehoods in film: documentary vs fiction // *Studies in Documentary Film*. 2021. Vol. 15, N 1. P. 151–162.
4. *Moura V.* Show and tell: The identification of documentary film // *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* / Ed. by N. Carroll, L. Di Summa, S. Loht. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. P. 603–626.
5. *Pirs Ch.* Izbrannye filosofskie proizvedeniya / per. s angl. K. Golubovich i dr. M.: Logos, 2000. 448 s.
6. *Tatarkevich V.* Istoriya shesti ponyatij / per. s pol. B. Dombrovskogo. M.: Dom intellektual'noj knigi, 2002. 376 s.
7. *Platon.* Sobranie sochinenij: v 4 t. M.: Mysl', 1994. T. 3. 654 s.
8. Muzykal'naya estetika zapadnoevropejskogo srednevekov'ya i Vozrozhdeniya. M. Muzyka, 1966. 571 s.
9. *Aristotel'. Poetika.* L.: Akademiya, 1927. 120 s.
10. *Krivcun O. A.* Estetika: uchebnik. 2-e izd., dop. M.: Aspekt Press, 2003. 447 s.
11. *Benesh O.* Iskusstvo severnogo Vozrozhdeniya. M.: Iskusstvo, 1973. 304 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колокольникова А. В. – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой продюсерства исполнительских искусств; dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kolokolnikova A. V. – Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., Head of the Chair; dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

УДК 78.01

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX-XXI ВЕКА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ПРОЕКЦИИ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Красногорова О. А.*¹

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

В статье рассматриваются подходы к интерпретации музыки второй половины XX–XXI века на основе изучения музыкальных текстов. Автором намечаются ракурсы исследования особенностей восприятия исполнителем текстов новейшей музыки. Философско-эстетической основой анализа явились труды М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, М. Кляйна, Р. Хаттена, Т. Адорно, в которых исследуются качества художественного текста, значимые для постижения взаимосвязи музыкального текста и интерпретации. В теории Бахтина выделяется несколько весьма значимых для анализа понятий «полифоничность текстов», «диалог с восприятием». В теории М. Кляйна отмечаются дефиниции между монологическим и диалогическим письмом, использующиеся для описания различий между структуралистскими и постструктуралистскими аналитическими взглядами. В трудах Р. Хаттена выявляются взгляды на стилистическую эволюцию, определение способов, которыми различные тематические элементы объединяются при создании новых выразительных смыслов («тропинг»). Из работ Кристевой в статье заимствуются понятия «генотекст» и «фенотекст», представляющие взаимосвязанную дихотомию двух разных сил. Подчеркивается, что столкновение текстуальности и исполнительского воплощения анализируется Бартом, определяющим первичность значения эмпирического опыта исполнителя.

Ключевые слова: музыкальный текст, концепция, постмодернизм, интерпретация, восприятие, семиотика, интертекстуальность.

MUSICAL TEXT OF THE 20th–21st CENTURY AND INTERPRETATION IN THE PROJECTION OF PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC RESEARCH

*Krasnogorova O. A.*¹

1 V. S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russia.

This article examines approaches to interpreting music from the second half of the 20th and 21st centuries based on the study of musical texts. The author outlines perspectives for studying the characteristics of performers' perception of modern music texts. The philosophical and aesthetic basis of the analysis is provided by the works of M. Bakhtin, J. Kristeva, R. Barth, M. Klein, R. Hatten, and T. Adorno, which explore the qualities of artistic texts that are significant for understanding the relationship between musical text and interpretation. Bakhtin's theory identifies several concepts that are highly significant for analysis: "polyphony of texts" and "dialogue with perception". M. Klein's theory notes the definitions between monologue and dialogic writing, used to describe the differences between structuralist and poststructuralist analytical views. R. Hatten's works reveal views on stylistic evolution, defining the ways in which various thematic elements are combined to create new expressive meanings ("troping"). From Kristeva's work, the article borrows the concepts of "genotext" and "phenotext", representing the interrelated dichotomy of two distinct forces. It emphasizes that the clash of textuality and performative embodiment is analyzed by Barthes, who defines the primacy of the performer's empirical experience.

Keywords: musical text, concept, postmodernism, interpretation, perception, semiotics, intertextuality.

В музыкальном искусстве второй половины XX–XXI века без изучения вопросов классификации текста и его различных функций осмысление задач интерпретации не представляется возможным. В данной статье анализируются подходы к этой проблеме в избранных философско-эстетических исследованиях.

Под воздействием постмодернистской парадигмы художественный текст оказался в дискурсивном поле на пересечении нескольких научных направлений — философии, искусствоведения, литературоведения, лингвистики, семиотики. Подобный ракурс обозначил Михаил Бахтин: «Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, — то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства), ...приходится называть наш анализ

философским, прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ ... исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях» [1].

Музыкальные тексты второй половины XX–XXI века, как и другие виды художественных текстов эпохи постмодернизма, впечатляют разнообразием знаковых систем: звуковые события фиксируются композиторами способами, подчас выходящими далеко за пределы традиционной нотации, и осознаются в зависимости от контекста восприятия. Артистическая практика воплощения новейшей музыки приобретает генетические отличия от создания интерпретации произведений предшествующей истории: поиски путей приближения исполнителя к абсолютному инварианту интерпретации движутся по иной траектории.

В трудах теоретиков постмодернизма (Р. Барта, Ж. Делёза, Ю. Кристевой), важных для исследования вопросов интерпретации, предпринимаются попытки определить разновидности художественных текстов новейшего времени. Философские основы исследования текстов представлены в работах М. Бахтина. Несмотря на то, что труды ученого посвящены преимущественно изучению текстов «словесных», в его работах рассматриваются качества художественного текста, значимые для постижения взаимосвязи музыкального текста и интерпретации в новейшей музыке.

В философских трудах пристальное внимание уделяется выяснению вопроса, является ли язык музыкального текста собственно языком.

В книге «Языки искусства» Нельсон Гудмен подходит к проблематике фиксации нотного текста с точки зрения необходимости разработки новой эстетической теории, основанной на философии языка. В этом труде исследователь предпринимает определение знаковой сущности произведений искусства в символических системах, рассматривая проблемы художественной репрезентации с семантически обоснованных ракурсов. В разделе «Подход к общей теории символов» автор концентрирует внимание не только на художественных проблемах, но и на трактовке символов в искусстве и науке. С позиции Гудмена символы, будучи широко распространенными, «становятся исключительно важными для осмысления окружающего мира» [2, с. 129–130].

Гудмен стремится обнаружить критерии определения подлинности репрезентации в искусстве. Развивая концепцию знаков и выявляя различия между знаковыми системами, он отталкивается от фундаментальных с его точки зрения дефиниций, определяя границы между аллографическими и аутографическими видами искусства.

Нотация с точки зрения исследователя представляет аналоговую систему в исполнительских «аллографических искусствах» (термин Гудмена).

Характерным примером этой системы является музыкальная партитура, в которой композитором зафиксированы наиболее существенные особенности исполнения. Музыкальное произведение предполагает серию интерпретаций, соответствующих символам [2, с. 210]. Только в случае точного воплощения всех элементов записанного текста, по мнению философа, трактовка может считаться достоверной. Гудмен полагает, что символы не существуют вне системы.

Аутографические искусства, принадлежащие к области изобразительных, — живопись, графика, скульптура, архитектура, согласно позиции исследователя, не выражаются текстом и не предполагают интерпретации. В этом виде искусств исходные данные, предшествующие созданию произведения, не имеют знаковых систем, в соответствии с которыми происходит их репрезентация.

Согласно Гудмену, партитуру можно выразить в нотной системе только тогда, когда «она определяет, какие варианты исполнения относятся к произведению» [2, с. 129–130]. Сущность теории заключается в том, что записанная партитура, в соответствии с которой исполнитель работает над произведением, является единственным фактором, определяющим адекватность интерпретации.

Музыкальные партитуры квалифицируются Гудменом как системы символов. Существует два правила, согласно которым система нотации должна при держиваться строгих дефиниций. Первое правило состоит в том, что все символы взаимозаменяемы, то есть существует эффект «безразличия символов» по отношению друг к другу, они не пересекаются. Второе синтаксическое правило заключается в том, что символы не должны быть «бесконечно дифференцируемы» [2, с. 129–130]. Система является дифференцированной, т. е. всегда можно распознать, к какому именно элементу относится символ.

Таким образом, в трактовке Гудмена нотация — это система, в которой каждый символ соответствует одному звуковому элементу, а каждый звуковой элемент только одному символу. Рассмотрение традиционной системы нотных обозначений позволяет философу прийти к выводу о языковой сущности музыкального текста: «Большинство обозначений партитуры ...синтаксически не пересекаются и различаются. Таким образом, язык партитуры действительно является языком», — заключает исследователь [2, с. 129–130]. Проблему семантической дифференциации Гудмен признал дизъюнкцией между обычным использованием языка и его философским пониманием, не высказывая ожиданий, что практика будет соответствовать заявленной теории.

Очевидно, что подобный подход к исследованию музыкального текста не соответствует действительности и является упрощением реального положения дел, поскольку «исполнение музыкального произведения чрезвычайно чувствительно к... неразрывной связи плана содержания и плана выражения в музыкальном знаке» [3, с. 145–148].

Глубокое понимание неразрывной взаимосвязи художественного текста и особенностей его воплощения прослеживается в философских исследованиях Бахтина, выделяющего два полюса текста: «Каждый текст, предполагает... систему знаков, «язык» (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит «язык», то это уже не текст, а естественно-натуральное (не знаковое) явление... Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов» [1]. Соприсутствие текстов подразумевает произведение как палимпсест современной культуры, запечатлевший всевозможные ассоциации.

Целесообразность изучения проекции философских взглядов Бахтина на музыкальные тексты обусловлена его постулатами о «двуплановости» и «двусубъективности» гуманитарного мышления. Определения ученым понятия «текста как высказывания» и связанная с этим проблема второго, «воспроизводящего субъекта», проявляется в воплощении исполнителем авторского замысла.

В теории Бахтина представлено несколько значимых для анализа понятий. Одним из таковых становится то, что художественные тексты являются объектами диалога. Они полифоничны и апеллируют к другим текстам, диалогизируют с восприятием, воспоминаниями. Полифонические свойства заложены в самих текстах — в них много исторических голосов. Ощущение полифоничности происходит от амбивалентности ассоциаций, которые Бахтин и развивающая его точку зрения Кристева обозначают как авторскую манипуляцию чужим словом, придающую высказыванию новое значение. Теории полифоничности текстов Бахтина, а также интертекстуальности Барта и Кристевой, в сущности, во многом близки.

Мысль Бахтина о том, что текст является непосредственной реальностью, «действительностью мысли и переживаний» созвучна постмодернистскому тезису «мир как текст». В концепции постмодернизма культура представлена как система знаков, что проецируется и на музыкальный текст. Система знаков более не подразумевает исключительно нотацию: звуковое событие может быть зафиксировано любым методом. В качестве письменного текста композитор представляет художественную идею.

Восприятие мира как истории текстов распространяется на важнейшие понятия нарратива, дискурса, интертекстуальности в музыкальном искусстве второй половины XX–XXI века. Деконструкция как метод постмодернистского анализа текстов актуальна в отношении композиторской деятельности: при создании музыкального произведения невозможно избежать интертекстуальности – присутствие художественного опыта прошлого лишает музыкальный текст полной автономии. Мишель Фуко утверждал, что для каждой

эпохи существует своя система дискурсивных практик, которую он называет эпистемой — «тотализирующим дискурсом» [4, с. 224].

Майкл Кляйн выступает в пользу аналитической парадигмы, ориентируясь на постструктуралистское понимание текстуальности [5]. Кляйн обращается к теории художественного текста Бахтина и ее развитию в работах Кристевой и проводит дефиниции между монологическим и диалогическим письмом, используя их для описания различий между структуралистскими и постструктуралистскими аналитическими взглядами.

Согласно Кляйну, структуралистский анализ музыки есть не что иное, как «поэтика формализма» [5]. Музыкальный постструктурализм, с другой стороны, признает, что произведения выражают множественные и семантические значения, изменяющиеся в зависимости от художественного и интеллектуального опыта воспринимающего. В связи с этим можно прийти к выводу, что существуют различные вариативные формы интертекстуальности. Эти формы сосредоточены на трансформации и расширении восприятия, а не на репрезентации интертекста в некой «абсолютной» интерпретации. В этом аспекте отсутствие стилевых и хронологических ограничений — важная составляющая постижения музыкального текста.

Поскольку с постмодернистской позиции ничего не существует вне текста, анализ оказывается в границах совокупности текстов, которые составляют художественный мир музыкального произведения, функционирующий в пространстве, где авторские намерения вступают в резонанс с восприятием интерпретатора и слушателя.

Роберт Хаттен опирается на принципы семиотической теории, транслируя ее на основы музыкального анализа. В своей концепции он балансирует между структуралистскими представлениями об имманентно опосредованной, компетентностно-центрированной структуре и постструктуралистскими постулатами об интертекстуальности и герменевтике. Семиотический ракурс представлен в статье Хаттена «Место интертекстуальности в музыкальных исследованиях» [6].

Исследователь различает «радикальную интертекстуальность» и ее ограниченный вариант, в котором интертекстуальность используется в аналитическом контексте. Радикальная интертекстуальность, по Хаттену, — это постструктуралистская интертекстуальность, в частности концепция Жака Деррида, изложенная в труде «О грамматологии» [7]. Интертекстуальность в его анализе применяется к конкретным ассоциациям в различных произведениях. В этой работе Хаттен артикулирует концепции стиля и стратегии как ограничивающие (сдерживающие) элементы, направляющие анализ. Стилль определяется как «предполагаемая музыкальным произведением способность к символическому функционированию» [8, с. 243]. Эта точка зрения соотносится с постструктурализмом.

Представление Хаттена раскрывает потенциальный эстетический разрыв в особенностях концепций композиторов одного исторического периода. Хаттен определяет свою стратегию как конкретное проявление потенциальных структур и процессов стилевой репрезентации [8, с. 10]. Таким образом, стиль принадлежит общему, а стратегия — индивиду. Понятие стиля для Хаттена оказывается эквивалентом лингвистическим понятиям кода и стратегии.

Один из способов проявления интертекстуальности — это стратегия воспроизведения композитором тематических элементов и процессов, которые настолько выделяются из общего контекста, что привлекают восприятие слушателя, особенно, если эта стратегия направляет внимание в иное стилистическое пространство. В трактовке Хаттена понятие «тематический» больше связано с областью лингвистики, чем с музыкознанием [8, с. 243]. Темы не являются грамматико-синтаксическими идеями произведения. С позиции Хаттена, концептуальные десигнаты, отображаемые в знаковых средствах музыкального языка, передают содержание процессов, которые могут быть характерны и для произведений других композиторов.

Хаттен отмечает важность стилистической аллюзии как верную направленность анализа, отмечая, что к другим стилям композиторы апеллируют подчас без прямого заимствования или цитирования. Позиция исследователя заключается в том, что почти все заимствования (за небольшими исключениями) имеют ассоциативные тематические значения в тексте [8, с. 246]. Важно отметить, что подобные стилистические сдвиги — это нечто больше, чем просто цитирование или моделирование. Трактовка интертекстуальности, концептуализированная в статье Хаттена, исторична. В труде прослеживаются интертекстуальные цепочки от сочинений Баха, Шумана, Малера до Берио. Завершающий пункт — Симфония Берио — представляет своеобразный поток недифференцируемых цитат. Цель Хаттена — не просто показать стилистическую эволюцию с точки зрения синтаксически анализируемой структуры. Его интересовало определение способов, которыми различные тематические элементы объединяются, чтобы создать новые выразительные смыслы. Этот процесс он определил понятием «тропинг» [9].

Композиторы эпохи Возрождения писали в технике *cantus firmus*, используя тематический материал, который был синтаксически и тематически заимствован из современной светской музыки, подчас внедряя его смысловые значения в новый контекст. Однако слуховое восприятие подверглось в истории существенным изменениям. Так, средневековая аудитория воспринимала музыку, осознавая смысловую нагрузку самих хоралов и их значение в произведении, в отличие от современного слушателя. Это доказывает, что невозможно обосновать семантические выводы без осмысления рецептивных алгоритмов.

Представления Хаттена о стиле, стратегиях, тематике и выразительности были артикулированы и в его предшествующих работах, поскольку в них уже встречается теоретическое описание выразительных смысловых значений в музыке. Хаттен обосновывает как структуралистские, так и постструктуралистские аналитические стратегии.

Говоря о типологии музыкального текста, очевидно, что здесь в первую очередь нужно выявить траектории его репрезентаций: текст как «вещь в себе», или же текст как динамическая система; открытый или закрытый текст; репрезентация ссылок на другие тексты или источники информации: интертекст или гипертекст. Представляя текст как динамический процесс, Кристева выделяет взаимосвязанную дихотомию двух разных «сил»: генотекста и фенотекста. Фенотекст — готовый организованный семиотический объект с устойчивым смыслом, означающий силу языка (коммуникации) с ее синтаксически выраженной рациональностью. Генотекст — подвижный многозначный, представляющий собой акт означивания в формировании материала, с позиции которого и осуществляется сигнификация. Генотекст не равен структуре. Он представляет собой нечто бесконечное. Иными словами, генотекст — это аутопоэтическая система, динамическое пространство сосуществования означающих, которые непрерывно транслируют и модифицируют смыслы.

Термины «фенотекст» и «генотекст» были предложены Кристевой в работе «Семиотика» и доработаны в труде «Революция поэтического языка», знаменующая попытки заглянуть в довербальную форму существования с господством бессознательного, поскольку понятие «генотекст» олицетворяло силу «дотекстического», долингвистического и иррационального [10; 11]. Эти два определения фактически воспроизводят идеи глубинной и поверхностной структур текста, предложенных Хомским, являя собой идентичные формы, принадлежащие к различным этапам.

Любые поверхностные синтаксические структуры в музыке, которые нарушают чувство целостности, не могут быть включены в теоретическую систему структурного анализа, так как будут способствовать ее разобщенности, вносить конфликты, различия и двусмысленности, что должно быть преодолено в соответствии с единой перспективой. «Иррациональный» генотекст Кристевой — это апория Деррида. При формальном анализе он сокращается или игнорируется, либо применяются дополнительные методы, которые помогают сохранить целостность аналитической модели.

Это две противоположные модели анализа, одна из которых синонимична со структурализмом, а другая с постструктурализмом. Структуралистский формалистический анализ рассматривает структуры как область пространственных отношений. Этот тип анализа связан с «символическим пониманием». Использование понятия «символический» в данном контексте не равно

«метафорическому» или «метонимическому», так как речь идет не о художественных символах и знаках, а скорее о формальных и структурных элементах, не наделенных конкретным или переносным значением.

Структуралистская цель создания синтаксической иерархии способна ассимилировать все, вплоть до минимальной, грамматически функциональной единицы языка. Концептуализация структуры становится главным основополагающим вопросом в музыке постсериализма, которая находится в состоянии постоянной внутренней полемики со структурой.

Пьер Булез в начале своего сериального пути полагал, что структура является эквивалентом слова. Далее он начал подвергать свои прежние убеждения сомнениям и расшатывать границы структуры. Он писал: «Я, пожалуй, шесть месяцев был сериалистом, в ранние годы, в 1952, в период сочинения “Структур 1а” и очень скоро познал границы. Я говорил, что необходимо пройти через эту строгость, чтобы найти плодородную землю. Сериальность является лишь границей плодородия. Однако нельзя двигаться на границе. Я предпринял расшатывание [сериализма] в “Молотке без мастера”. Нужен был закон. Этот закон должен был быть свободой, чтобы двигаться вне границ. Сегодня я придерживаюсь той точки зрения, что закон должен действовать локально, лишь внутри произведения он должен иметь свою определенность и отсутствовать вне композиции» [12, с. 292].

В «Негативной диалектике» Адорно утверждал, что в новых условиях должна быть оставлена не концептуальность как таковая. Он предлагает освободиться лишь от того, что он называет «концептуальным фетишизмом»: концепции, рассматриваемой как «вещь в себе», неизменной с течением времени и абстрагированной от социально-исторического происхождения [13]. Осознание несоответствия выразительных свойств языка не указывает на то, что от его посреднической функции следует отказаться во имя чистого опыта.

Новая музыка XX–XXI веков напрямую связана с культом структурированности. В классической музыкальной традиции, понятие глубинной структуры, происходящее из проекции бессознательного в углубленный структурный уровень, представляется крайне сложной задачей. В новой музыке глубинная структура переплетается с поверхностной, или же можно сказать, что они прорастают друг в друга.

Для структурализма и в пределах генотекста — язык как лингвистический (литературный) интертекст обуславливает интерпретацию, выступая в качестве конвенциональных оснований. Для постструктурализма в границах генотекста, напротив, язык — это интертекст, который порождает напряжение между стабилизирующим и дестабилизирующим языковыми ресурсами. Эти аспекты позволяют определить два вида восприятия. Структуралистское

восприятие, сложившееся под влиянием соответствующего уровня компетентности, может представлять собой пассивное постижение идей. В свою очередь, постструктуралистский вид восприятия, находящийся под влиянием культурно-эстетической идентичности реципиента, определенного культурного контекста и специфики их текстового опыта (интертекста), играет более активную роль в трансформации коммуникации.

В эссе «Зерно голоса» Барт анализирует роль голоса в столкновении текстуальности и вокального выражения. Следуя концепции «генотекста» (то есть текста по отношению к процессу генерации значений) и «фенотекста» (то есть текста как факта, конкретного проявления) Кристевой, Барт предлагает понятия «фенопения» и «генопения» [14].

Барт определяет особенности, относящиеся к структуре вокализованного языка, как жанра закодированной мелизматической формы композиторского идиолекта и интерпретационной стилистики. Сочинения Барта о голосе подчеркивают первенство практического начала — первичность эмпирического опыт исполнителя, преобладающего над другими факторами.

Партитура, исполнитель и интерпретация находятся в непосредственной взаимосвязи друг с другом, создавая траекторию передачи художественной информации. Эта взаимосвязь в интерпретации является определяющей особенностью коммуникации, представляя в тоже время наиболее изменчивый локус. Принципиальное отличие интерпретации новой музыки состоит в том, что стратегии, сосуществующие в концептуальных границах музыкального произведения, по своей природе множественны. Они нестабильны и противостоят уникальным зафиксированным идентичностям в пользу различных значений по отношению к иным возможным стратегиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблема текста [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/article/problema-teksta/?ysclid=mjmyh3rkyl850986734> (дата обращения: 02.01.2026)
2. Goodman N. Languages of art: An approach to a theory of symbols. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. 210 p.
3. Прозерский В. В. Система классификации искусств в эстетике Нельсона Гудмена и проблема единства художественного мира // Интерактивная наука. 2017. 13. С. 145–148.
4. Foucault M. Le sujet et le pouvoir. Paris: Gallimard, Vol. IV. 2001. P. 1041–1062.
5. Klein M. Intertextuality in Western Art Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 210 p.
6. Hatten R. The Place of Intertextuality in Music Studies // The American Journal of Semiotics. 1985. No. 4. Vol. 3. P. 69–82.

7. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с франц. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.
8. Hatten R. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349 p.
9. Hatten R. Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture // Muzikološki Zbornik. 41. 2005. No. 1. P. 5–30.
10. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2013. 288 с.
11. Kristeva J. Revolution in Poetic Language. N.Y: Columbia University press, 2024. 304 p.
12. Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: дис. ... д-ра искусствовед. М. 2003. 408 с.
13. Adorno T. W. Gesammelte Schriften Band 20 // Vermischte Schriften. Bände. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986. 881 p.
14. Барт Р. Зерно голоса / пер. с франц. А. Логутов // Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 77–84.

REFERENCES

1. Bahtin M. Problema teksta [Elektronnyj resurs]. URL: <https://voplit.ru/article/problema-teksta/?ysclid=mjmyh3rkyr850986734> (data obrashcheniya: 02.01.2026)
2. Goodman N. Languages of art: An approach to a theory of symbols. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. 210 p.
3. Prozerskij V. V. Sistema klassifikacii iskusstv v estetike Nel'sona Gudmena i problema edinstva hudozhestvennogo mira // Interaktivnaya nauka. 2017. 13. S. 145–148.
4. Foucault M. Le sujet et le pouvoir. Paris: Gallimard, Vol. IV. 2001. P. 1041–1062.
5. Klein M. Intertextuality in Western Art Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 210 p.
6. Hatten R. The Place of Intertextuality in Music Studies // The American Journal of Semiotics. 1985. No. 4. Vol. 3. P. 69–82.
7. Derrida Zh. O grammatologii / per. s franc. N. Avtonomovoj. M.: Ad Marginem, 2000. 511 s.
8. Hatten R. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349 p.
9. Hatten R. Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture // Muzikološki Zbornik. 41. 2005. No. 1. P. 5–30.
10. Kristeva Yu. Semiotika. Issledovaniya po semanalizu. M.: Akademicheskij proekt, 2013. 288 s.
11. Kristeva J. Revolution in Poetic Language. N. Y: Columbia University press, 2024. 304 p.
12. Petruseva N. A. P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noj kompozicii: dis. ... d-ra iskusstvoved. M. 2003. 408 s.

13. *Adorno T. W. Gesammelte Schriften Band 20 // Vermischte Schriften. Bäende. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986. 881 p.*
14. *Bart R. Zerno golosa / per. s franc. A. Logutov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 6 (148). S. 77–84.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Красногорова О. А. – кандидат искусствоведения, первый проректор – проректор по учебно-воспитательной работе и развитию, профессор, заведующая кафедрой фортепиано; vicerector_axu@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5153-0939
Researcher ID: AFF-6519-2022

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krasnogorova O. A. – Cand. Sci. (Art History), First Vice-rector – Vice-rector for Education Work and Development, Prof., Head of Piano Chair; vicerector_axu@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5153-0939
Researcher ID: AFF-6519-2022

УДК 78.071.2(470)

КАРЛ КАРЛОВИЧ ФАН-АРК – ЛИЧНОСТЬ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ТРУДЫ

*Никифоров И. О.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Статья посвящена личности и педагогической деятельности одного из первых профессоров Санкт-Петербургской консерватории Карла Карловича Фан-Арка (1839-1902), ученика и адъюнкта Т. Лешетицкого, учителя Н. Н. Черепнина, В. П. Коломийцева, П. Л. Кона, Е. П. Рапгофа, Н. Е. Шишкина, И. П. Штейнберга и многих других музыкантов. Статья ставит перед собой цель обозначить место Фан-Арка в контексте петербургской фортепианной школы конца XIX века, восстановив его биографию и исследовав методические труды. В работе использованы биографический, историко-культурный и источниковедческий методы исследования для достижения наиболее полного охвата фигуры музыканта. Методическим материалом стали изданные в последней четверти XIX века сборники фортепианной техники, в которых Фан-Арк последовательно изложил свой взгляд на ее развитие. В свою очередь, анализ этих сборников позволяет говорить о высоких требованиях, предъявляемых к студентам первых десятилетий существования консерватории, и дает понимание о педагогической системе одного из первых профессиональных преподавателей петербургской фортепианной школы. Также в статье впервые публикуются служебные записки Фан-Арка к К. Ю. Давыдову и Н. И. Абрамычеву.

Ключевые слова: Карл Карлович Фан-Арк, Санкт-Петербургская консерватория, фортепианная педагогика, фортепианная техника, методика преподавания игры на фортепиано.

PERSONALITY AND METHODOICAL WORKS OF KARL KARLOVICH FAN-ARK

*Nikiforov I. O.*¹

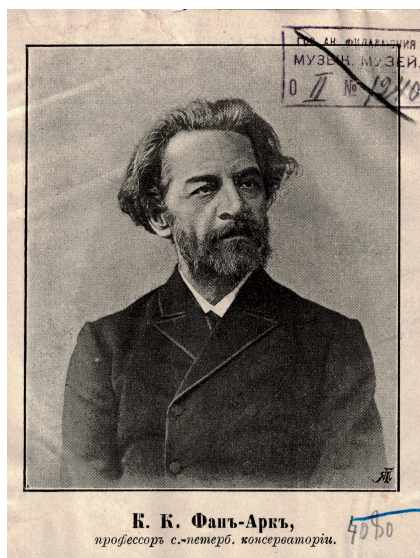
¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Square., St. Petersburg, 191011, Russia.

The article is devoted to the personality and pedagogical activity of one of the first professors of the St. Petersburg Conservatory Karl Karlovich Fan Ark (1839–1902), a student and adjunct of T. Leshetitsky, a teacher of

N. N. Cherepnin, V. P. Kolomiytsev, P. L. Kon, E. P. Rapgof, N. E. Shishkin, I. P. Steinberg and many other musicians. The article sets itself the goal of identifying the place of the Fan Ark in the context of the St. Petersburg piano school of the late 19th century, restoring its biography and exploring the methodological works. The work uses biographical, historical, cultural and source-dermal research of the study to achieve the most complete coverage of the musician's figure. The methodological material was the collections of piano technology published in the last quarter of the 19th century, in which Fan Ark consistently outlined his view of its development. In turn, the analysis of these collections allows us to talk about the high requirements for students of the first decades of the existence of the conservatory and gives an understanding about the teaching system of one of the first professional teachers of the St. Petersburg piano school. Also, the article first publishes the service notes of the Fan Ark to K. Yu. Davydov and N. I. Abramichev.

Keywords: Karl Karlovich Fan Ark, St. Petersburg Conservatory, piano pedagogy, piano technique, piano teaching methodology.

Карл Карлович Фан-Арк¹ (1839–1902) (илл. 1) является интереснейшей, но мало освещенной фигурой, вошедшей в историю Санкт-Петербургской консерватории конца XIX века. В отечественном музыкознании о нем существуют лишь энциклопедическая статья [1], небольшая работа Т. С. Меликовой [2], упоминания в книге А. Д. Алексеева «Русские пианисты» [3] и работах И. Ф. Петровской [4] и раздел в диссертации Е. С. Сартаковой [5]. Собрав по крупницам имеющийся материал, проанализировав воспоминания современников и неопубликованные архивные материалы, можно ярче и полнее охарактеризовать его личность и педагогическую деятельность, которые сегодня остаются в тени



Илл. 1. Карл Карлович Фан-Арк²

¹ В различных источниках можно встретить несколько вариантов написания фамилии Карла Карловича: Фан-Арк, фан Арк, фон Арк. Для этой статьи выбран наиболее часто встречающийся вариант. Сам же профессор подписывался: «К. К. фан Арк».

² КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 5. Ед. хр. 239/2.

более знаменитых А. Г. Рубинштейна и Т. Лешетицкого. В стенах консерватории и других учебных музыкальных заведений Фан-Арк стал учителем для многих своих «птенцов» (так он называл учеников). Наиболее из них известны В. П. Коломийцев, П. Л. Кон, Е. П. Рапгоф, Н. Е. Шишкин, Н. Н. Черепнин, И. П. Штейнберг, а также в течение нескольких лет у него занималась А. Н. Есипова.

О его детстве и юности известно мало. Карл Карлович родился 28 августа 1839 года в Санкт-Петербурге. Его отец приходился органистом при Нидерландской посольственной церкви и работал преподавателем. Вполне вероятно, что музыкальные корни стали причиной его выбора профессии в будущем. Общее образование Фан-Арк получил в Петропавловской церковной школе; в 1850-е годы частным образом занимался фортепиано у Т. Лешетицкого, позже (с 1861 по 1863 гг.) брал уроки гармонии, контрапункта и формы у Н. И. Зарембы в музыкальных классах Русского музыкального общества и консерватории. В 23 года, при открытии последней, получил приглашение от А. Г. Рубинштейна на должность адъюнкта в класс Т. Лешетицкого. С 1874 года вступил в должность преподавателя, в 1879-м ему было присвоено звание профессора II степени, а в 1889-м – I степени. В консерватории Фан-Арк оставался до конца жизни и за четыре десятка лет работы был награжден орденами Св. Анны II степени, Св. Станислава II степени и Св. Владимира IV степени. В 1878 году Фан-Арк сменил Т. Лешетицкого на посту инспектора музыки в Смольном институте и давал там уроки наиболее способным воспитанницам. С 1892 года являлся заведующим высшим курсом фортепианных классов, учрежденных М. К. Бенуа-Эфрон. Рожденный в Петербурге, но голландец по происхождению, Фан-Арк принял подданство Российской Империи лишь в конце своей жизни, в 1895 году. В последние два года жизни профессор часто болел, о чем свидетельствует его переписка с Н. И. Абрамычевым. Пошатнувшееся здоровье дало о себе знать, и 11 августа 1902 года Карл Карлович скончался. В некрологе, помещенном в Русской музыкальной газете, встречаем следующие строчки: «Смерть проф. фан Арка оставила крупный пробел в профессорском персонале нашей консерватории. Стариков выдающихся осталось мало» [6]. Очевидно, что «выдающийся» профессор занимал не последнее место в стенах учебного заведения и пользовался большим авторитетом.

Во время работы в консерватории Фан-Арк выступил создателем нескольких методических сборников фортепианной игры, о которых речь пойдет ниже. Также ему принадлежит ряд фортепианных миниатюр. (В нотном отделе Российской национальной библиотеки (далее – РНБ) удалось обнаружить ноты первого Экспромта из Deux Impromptus lyriques – салонной пьесы

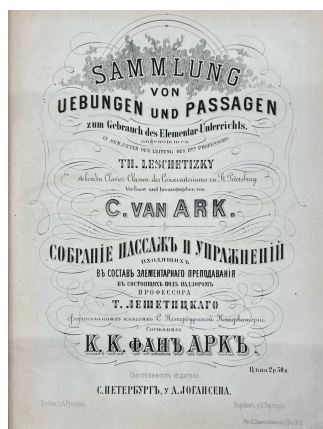
в духе Мендельсона. По-видимому, существуют и другие сочинения, использовавшиеся в педагогической практике³.)

На эстраде пианист появлялся редко: существует лишь два упоминания о выступлениях в дуэте с П. И. Чайковским [7] (в воспоминаниях М. И. Чайковского и Г. А. Лароша; и, вполне возможно, что говорят они об одном и том же событии). К сожалению, программа этого выступления не сохранилась. Однако Н. Н. Черепнин, ученик Фан-Арка, отзывался о его игре в классе следующим образом: «Он обладал чрезвычайно мягким, полнозвучным, певучим туше и пленял нас продуманностью и законченностью игры. Исполнение им в классе, хотя бы и в отрывках, с чисто педагогическими целями произведений классического репертуара неизгладимо запечатлелось в моей памяти» [8, с. 23]. По воспоминаниям Черепнина и из программ ученических концертов⁴ [9] также можно сделать вывод, что в классе преподавателя проходились произведения популярных тогда (но редко исполняемых сегодня) Хиллера, Бургмюллера, Волленгаупта, а также – что было смелым решением на то время – Фан-Арк использовал в своем педагогическом репертуаре сочинения Баха, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа.

О педагогической деятельности Фан-Арка можно судить, прежде всего, по изданным методическим пособиям. Он является автором «Собрания пасажей и упражнений, входящих в состав элементарного преподавания в состоящих под надзором профессора Т. Лешетицкого» (издательство Иогансена, 1873 г. См.: илл. 1) [10] и «Школы фортепианной техники» (издательство Бесселя, 1875 г. См.: илл. 2) [11]; помимо этого Фан-Арк является составителем восьми тетрадей «Большой школы этюдов» (издательство Бесселя, 1886 г. См.: илл. 3) [12]. Последняя «школа» имеет следующий подзаголовок: «Составил из произведений известнейших авторов от средней до высшей трудности К. К. Фан-Арк», и, во всяком случае, вторая и пятая тетради, хранящиеся в нотном отделе РНБ, включают в себя этюды Черни, Мошелеса, Крамера, Клементи и Гуммеля – композиторов, на произведениях которых молодые пианисты оттачивают техническое совершенство своей игры и сегодня (этюды Мошелеса и Гуммеля в педагогическом репертуаре встречаются несколько реже). Этот сборник носит исключительно педагогический характер, включая в себя этюды на всевозможные виды техники – от различной мелкой и аккордовой до мелизмов, позиционных бросков руки и подкладывания пальцев. Можно с уверенностью сказать, что как и ранее упомянутые пособия, этот сборник был создан для «нужд» фортепианных классов консерватории

³ См.: Приложение 1 на с. 128.

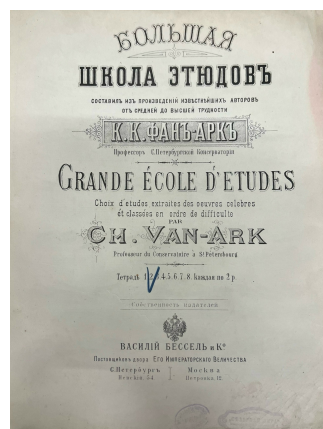
⁴ См.: Приложение 2 на с. 128.



Илл. 1. Титульный лист «Собрания пассажей и упражнений...»⁵



Илл. 2. Титульный лист «Школы фортепианной техники»⁶



Илл. 3. Титульный лист второй тетради «Большой школы этюдов»⁷

и за отсутствием большого количества альтернатив и высокой нагрузки педагогов пользовался спросом для самостоятельного изучения.

Что касается «Собрания пассажей и упражнений...» и «Школы фортепианной техники», то второй сборник отчасти дублирует первый (на титуле даже значится следующее: «“Школу фортепианной техники” не следует смешивать с прежними “Упражнениями для фортепиано” того же автора».) Поскольку цели этих сборников отличаются – «Собрание пассажей и упражнений...» создавалось для студентов класса Лешетицкого, а «Школа фортепианной техники» была разработана для «приготовительных классов игры на фортепиано», то и порог вхождения у сборников разный. В основном в них используются одни и те же технологические приемы, но в «Школе...» для каждого из них есть довольно обширные подготовительные упражнения, чего не имеет «Собрание пассажей и упражнений...» Ввиду этого подробнее остановимся на «Школе фортепианной техники».

Этот сборник был создан в 1875 году⁸. К тому времени Фан-Арк имел более десяти лет непрерывной педагогической работы; таким образом, можно говорить о сформированной и проверенной системе преподавания. Эта система прослеживается даже в делении издания на шесть отделов, выстроенных от простого к сложному:

⁵ ОНИИМЗ РНБ. М 22.1.36.

⁶ ОНИИМЗ РНБ. Ф. 20. М 590-4/56.

⁷ ОНИИМЗ РНБ. Ф. 20. М 590-4/58.

⁸ Е. С. Сартакова почему-то указывает 1874 год, хотя на карточке издания в ОНИИМЗ РНБ и в сборнике «Из истории Ленинградской консерватории» значится 1875 год.

1. упражнения для пяти пальцев;
2. подготовительные упражнения к изучению гамм;
3. пассажи из аккордов;
4. упражнения для кисти;
5. гаммы в двойных терциях и секстах;
6. гаммы и арпеджио в обеих руках.

Интересно, что Фан-Арк предполагает игру *всего* комплекса гамм и арпеджио отдельными руками, притом очевидно, что сборник рассчитан на непрерывное и поэтапное изучение, которое займет не одну неделю. Первый отдел содержит упражнения на укрепление каждого пальца. Особое внимание Фан-Арк, конечно, уделяет четвертому и пятому пальцам, предлагая различные комбинации для их усиления. Также в сборнике встречается пятипальцевая формула, использующаяся А. Корто в его редакции этюдов Шопена, в комментариях к этюду *Op 10, № 1*. Однако Фан-Арк использует формулу для укрепления каждого пальца, а Корто для расслабления руки после исполнения пассажей в широкой позиции. Скорее всего, французский пианист не был знаком со сборником Фан-Арка, но интересно, что оба они использовали одно и то же упражнение. Второй отдел включает в себя непосредственно сами гаммы с выписанной стандартной аппlikатурой⁹ (которые можно найти в большом количестве сборников, например, в «Школе игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева) и множество упражнений на подкладывание первого пальца и смену позиции (иногда весьма изощренных, но не теряющих от этого своей полезности). Третий отдел состоит из всевозможных пассажей в различных положениях аккордов и подготовительных упражнений к ним. Фан-Арк старается избегать использования первого пальца на черных клавишах (например, в доминантсептаккорде в *Fis* он предлагает использовать второй палец на до-диез в правой руке), однако же, этому принципу составитель сборника следует не всегда. Здесь стоит отметить, с какой скрупулезностью профессор относится к различного рода аппlikатурным исключениям и комментариям. Например, он приводит отдельную аппlikатуру для пианистов с небольшими руками.

Отдельно стоит поговорить о четвертом отделе, где педагог уделяет особое внимание упражнениям для кисти. Этот отдел наименее объемный по сравнению с другими (он занимает всего страницу), но важен с точки зрения

⁹ Исключением является хроматическая гамма. Фан-Арк приводит два варианта: с вторым или третьим пальцами на черных клавишах. Поскольку сборник требует поэтапного, а не частичного изучения, можно сделать вывод, что профессор настаивает на овладении обоими вариантами, что крайне полезно при исполнении хроматических гамм непосредственно в сочинениях – очень часто фактура требует нестандартной аппlikатуры в таком виде техники.

организации игрового аппарата пианиста. По тому, что Фан-Арк не дает указаний, как играть эти упражнения, можно сделать вывод, что сборник предназначается для пианистов, которые имеют не только базовые навыки игры на инструменте, но обладают знаниями о работе своего игрового аппарата. Педагог предлагает исполнять на *staccato* и *non legato* отдельные звуки, двойные ноты, аккорды и октавы, требуя от пианиста гибкости и амортизации кисти. Пятый отдел состоит из уже знакомых, но видоизмененных подготовительных упражнений и сложных гамм в терцию и еще более сложных в сексту для одной руки. В шестом отделе все вышеперечисленные виды техники предлагается исполнять двумя руками.

Как понятно из всего сказанного, почти все упражнения для освоения игры на фортепиано, перечисленные в этом сборнике, используются и могут использоваться в наше время. «Школа фортепианной техники» не только подводит черту под более чем десятилетней педагогической работой Фан-Арка, но является одним из итогов первого десятилетия существования консерватории и работы фортепианных классов. В отличие от знаменитых профессоров Рубинштейна и Лешетицкого, к сожалению, не оставивших, методических трудов, работа Фан-Арка документально свидетельствует о развитии фортепианной педагогической мысли в первые годы работы консерватории и, несомненно, перекликается с педагогикой Рубинштейна и Лешетицкого. Уделяя такое пристальное внимание гаммовым комплексам и понимая, как устроена физиология пианиста, Фан-Арк еще раз доказывает свой профессионализм.

В завершение хотелось бы сказать о теплоте, с которой педагог относился к каждому из своих многочисленных учеников, они же, в свою очередь, отвечали ему взаимностью. В уже упомянутых воспоминаниях Черепнина можно найти шутливо-благочеловечное описание своего учителя: «Маленького роста, с заросшим густою растительностью лицом, с неверной, ныряющей походкой и с искривленными короткими ножками, профессор Фан-Арк был чрезвычайно фантастичен по внешнему виду и походил на некоего сказочного карлика или гнома. Превосходный музыкант, даровитый и умелый педагог, Фан-Арк был профессором многих выдающихся пианистов, и класс его был на большой высоте» [8, с. 23]. Приведенные Т. Меликовой выдержки из переписки с его учеником П. Л. Коном, хранящейся в Музее консерватории, свидетельствуют об искреннем и трепетном отношении к своему воспитаннику: «Я прошу Вас считать меня лучшим Вашим другом, готовым во всякое время оказать Вам всякую помощь насколько это будет зависеть от меня» [2, с. 23]. В этой же переписке он сообщает своему ученику о том, что является, по его мнению, главной ценностью в музыке: «Больше всего меня радует, что видят в Вашей игре стремление к виртуозности не ради этого, а как необходимое средство для художества и искренности исполнения» [2, с. 23].

После смерти профессора между его бывшими ученицами и учениками возникла мысль поставить памятник на могиле исключительно на собственные средства. Деньги по подписке принимали пианистка М. Ф. Дитерихс-Габар, старший преподаватель консерватории П. И. Юргенс и помощник инспектора консерватории Н. И. Абрамычев – все бывшие ученики Фан-Арка. Таким образом, в мае 1904 года на Волковском лютеранском кладбище на могиле бывшего учителя появился памятник в форме креста из черного бельгийского гранита, с портретом в бронзовой раме и надписью: «Незабвенному профессору / ученицы и ученики». На сегодняшний день памятник, к сожалению, утерян. Место захоронения Фан-Арка на дореволюционном плане кладбища значится в его восточной части, между современными захоронениями, однако этот участок заброшен. Сохранившиеся на этом участке памятники и разрушенные надгробия датируются концом XIX – началом XX века. Скорее всего, могила профессора находится именно там.

ПРИЛОЖЕНИЯ¹⁰

1. Письмо¹¹ Карлу Юльевичу Давыдову

Без даты.

Милостивый государь, многоуважаемый Карл Юльевич.

Сим имею честь представить совету профессоров и преподавателей Консерватории несколько экземпляров моих пьес, которые выбраны и обработаны мною и издаваемые специально для учащихся с покорнейшей просьбой – не найдет ли Комитет возможным одобрить это издание с тем, чтобы замечание об этом было выставлено печатно.

Всепокорнейше
К. К. фан Арк

Комментарий:

Какие именно сочинения были представлены и какова их судьба – неизвестно. Данное письмо является личной запиской К. Ю. Давыдову; официальные документы и решение Комитета на сегодняшний день утрачены. Возможно, речь идет о «Большой школе этюдов», которая была издана в период руководства Консерваторией Давыдовым, однако Фан-Арк называет эти пьесы «своими». Вероятнее всего, здесь говорится о несохранившихся сочинениях самого профессора, упоминаемых в работе Меликовой [2, с. 19].

2. Письма¹² Николаю Ивановичу Абрамычеву

№ 1.

Суббота, 28 апреля, 1898 г.

Многоуважаемый Николай Иванович!

По своей рассеянности я вчера забыл передать Вам записку насчет вечера. Позволяю себе покорнейше просить Вас сообщить кому следует следующую программу для вечера 3-го марта:

- 1) У-ца Фосс — Hiller Concert fa# min I часть
- 2) У-ца Габар
 - а) Chopin Nocturne fa# min

¹⁰ В письмах из Приложений сохранена орфография и пунктуация К. К. Фан-Арка.

¹¹ ОР РНБ. Ф. 124. Оп. 1. № 197.

¹² ОР РНБ. Ф. 5. Оп. 1. № 2.

b) Mendelssohn-Liszt Hochzeitmarsch und Elfenreigen (Sommernachtstraum)
Простите великодушно, что беспокою Вас своими делами.

Искренно уважающий Вас
Ваш К. К. фан Арк

Комментарий:

Как уже говорилось, Фан-Арк использовал в своем классе не только сочинения популярных в то время композиторов, таких как Фердинанд Хиллер, но и опусы признанных сегодня мастеров. Из программ учебных концертов и этого письма можно сделать вывод, что профессор осознанно настаивал на инструктивном материале для научения одних студентов и выбирал программу с серьезным музыкальным содержанием для более продвинутых учеников.

№ 2.

Понедельник, 18 февраля 1900 г.

Многоуважаемый дорогой Николай Иванович,

Будьте так любезны известить учениц и учеников моего класса, что, к моему крайнему сожалению, по болезни сегодня не могу быть в консерватории.

Истинно уважающий Вас
Ваш К. К. фан Арк

№ 3.

Понедельник, 6 ноября 1900 г.

Многоуважаемый и добрейший Николай Иванович,

Обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой передать кому следует, что по болезни не могу быть сегодня в классе. Вместе с этим прошу Вас прислать мне, если это возможно, с посыльным Устав Консерватории. Заранее благодарный.

Искренне преданный Вам
К. К. фан Арк

№ 4.

Понедельник, 2 декабря 1900 г.

Многоуважаемый Николай Иванович.

Будьте так добры, дайте знать ученицам и ученикам моим, что сегодня не могу быть.

Преданный Вам
Ваш фан Арк

№ 5.

Среда, 24 января 1901 г.

Дорогой Николай Иванович,

Простите за беспокойство, но чувствую себя совсем не хорошо (простуда), принужден сегодня быть дома и дать покой моим старым костям и покорнейше прошу Вас передать моим птенцам мое крайнее сожаление, что не могу иметь удовольствия сам заниматься сегодня.

Искренне любящий Вас и преданный Вам
Ваш фан Арк

№ 6.

Воскресенье, 20 мая 1901 г.

Душевно рад, многоуважаемый Николай Иванович, что Вашу работу оценили по заслугам и по справедливости. Вы знаете, что я баллам нашей теперешней экзаменационной комиссии не придаю никакого значения, в чем я в этом году еще снова убедился. А всё-таки я весьма рад, что Вы довольны ими. Не со всеми и не всегда же Директор бывает справедлив и беспристрастен, и я серьезно в моем случае на экзамен оканчивающих этим обстоятельством крайне возмущен и должен Вам сказать, что для меня отныне оценка экзамен. комиссии равно никакого значения не имеет.

Спасибо Вам за Ваше дружеское отношение ко мне, надеюсь, что мы еще долго будем с Вами при деле в консерватории.

Всего хорошего. Искренне уважающий Вас
Ваш К. К. фан Арк

№ 7.

Четверг, 13 сентября 1901 г.

Добрейший Николай Иванович!

Оказывается, к сожалению, что по домашним обстоятельствам принужден отложить начало моих занятий с классом до понедельника 17-го.

Покорнейше прошу Вас, многоуважаемый друг, сообщить об этом ученицам и ученикам моим.

Простите, что беспокою Вас
Сердечно преданный Вам
К. К. фан Арк

№ 8.

Понедельник, 24 ноября 1901 г.

Многоуважаемый и добревший Николай Иванович!

Простите, что беспокою Вас покорнейшей просьбой оповестить мой класс о том, что не могу быть сегодня в консерватории.

Сердечно поздравляю Вас с утверждением на новой должности [неразборчиво]. Желаю [неразборчиво] Вам учеников.

Очень жалею, что не гостили. По воскресным дням и праздникам я бываю на даче.

Преданный Вам
К. К. фан Арк

Комментарий:

Фан-Арк поздравляет Н. И. Абрамычева с назначением на должность преподавателя специального класса игры на фортепиано Петербургской консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Римский Л. Б. Фан-Арк Карл Карлович // Музыкальная энциклопедия: 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 765.
2. Меликова Т. С. Карл Карлович Фан-Арк – выпускник и педагог Консерватории // Малоизвестные страницы истории Консерватории: Альманах. Вып 4. СПб.: СПбГК, 2003. С. 19–24.
3. Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма / ред. А. А. Николаев. М.: Музгиз, 1948. 314 с.
4. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917: Энциклопедия. СПб.: Петровский фонд, 1999. 367 с.
5. Сартакова Е. С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории (1862–1872): дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГК, 2008. 331 с.
6. Некролог // Русская музыкальная газета. 1902, 25-1 сент. № 34–35.
7. Воспоминания о П. И. Чайковском : сборник / ред.-сост. В. В. Протопопов. Л.: Музыка, 1980. 477 с.
8. Черепнин Н. Н. Воспоминания музыканта. Л.: Музыка, 1976. 128 с.
9. Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы / отв. ред. П. А. Вульфius. Л.: Музыка, 1964. 328 с.
10. Фан-Арк К. К. Собрание пассажей и упражнений, входящих в состав элементарного преподавания в состоящих под надзором профессора Т. Лешетицкого фортепианных классах С. Петербургской Консерватории. СПб.: А. Иогансен, 1873. 41 с.

11. *Фан-Арк К. К.* Школа фортепианной техники : руководство к развитию механизма фортепианной игры. СПб. : В. Бессель и К°, 1875. 34 с.
12. Большая школа этюдов / сост. К. К. Фан-Арк. СПб. : В. Бессель и К°, 1886. Тетр. 2; 5. 68; 72 с.

REFERENCES

1. *Rimskij L. B.* Fan-Ark Karl Karlovich [Fan-Ark Karl Karlovich] // *Muzykal'naya enciklopediya*. T. 5 / Gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. S. 765.
2. *Melikova T. S.* Karl Karlovich Fan-Ark – vypusknik i pedagog Konservatorii // *Maloizvestnye stranicy istorii Konservatorii: Al'manah*. Vyp 4. SPb.: SPbGK, 2003. S. 19–24.
3. *Alekseev A. D.* Russkie pianisty: Ocherki i materialy po istorii pianizma / Red. A. A. Nikolaev. M.: Muzgiz, 1948. 314 s.
4. *Petrovskaya I. F.* Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye obshchestvennye organizacii v Peterburge 1801–1917: Enciklopediya. SPb.: Petrovskij fond, 1999. 367 s.
5. *Sartakova E. S.* Istoriya fortepiannogo otdela Sankt-Peterburgskoj konservatorii (1862–1872): dis. ... kand. isk. SPb.: SPbGK, 2008. 331 s.
6. Nekrolog // *Russkaya muzykal'naya gazeta*. 1902. 25–1 sent. № 34–35.
7. Vospominaniya o P. I. Chajkovskom: Sbornik / Red.-sost. V. V. Protopopov. L. : Muzyka, 1980. 477 s.
8. *Cherepnin N. N.* Vospominaniya muzykanta. L.: Muzyka, 1976. 128 s.
9. Iz istorii Leningradskoj konservatorii. Materialy i dokumenty / Otv. red. P. A. Vul'fius. L.: Muzyka, 1964. 328 s.
10. *Fan-Ark K. K.* Sobranie passazhej i uprazhnenij, vkhodyashchih v sostav elementarnogo prepodavaniya v sostoyashchih pod nadzorom professora T. Leshetickogo fortepiannykh klassah S. Peterburgskoj Konservatorii. SPb.: A. Iogansen, 1873. 41 s.
11. *Fan-Ark K. K.* Shkola fortepiannoj tekhniki : rukovodstvo k razvitiyu mekhanizma fortepiannoj igry. SPb.: V. Bessel' i K°, 1875. s.
12. Bol'shaya shkola etyudov / sost. K. K. Fan-Ark. SPb.: V. Bessel' i K°, 1886. Tetr. 2; 5. 68; 72 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифоров И. О. – аспирант, преподаватель; ivan.nikiforov99@mail.ru
ORCID: 0009-0003-2948-9364

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikifirov I. O. – Postgraduate Student, Lecturer; ivan.nikiforov99@mail.ru
ORCID: 0009-0003-2948-9364

УДК 78.01

К ИСТОРИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КЛАССА
ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ.
СЕРГЕЙ БЕЛКИН (1836–1918),
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ТРОМБОНА И ТУБЫ

*Петров Р. Э.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского — Михайловский театр, Театральная пл., 1, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Получение профессионального музыкального образования на духовых инструментах в столице Российской империи долгое время связывалось с Санкт-Петербургской консерваторией Императорского русского музыкального общества, открытие которой состоялось в 1862 году. В ее стенах класс тромбона и тубы на протяжении почти сорока лет (с 1870 по 1909 г.) вел Франц Иосифович Тюрнер.

Инструментальный класс Придворной певческой капеллы, обучение в котором на духовых инструментах началось в полном объеме в 1887 году, за короткий срок своей деятельности смог составить выпускникам консерватории реальную конкуренцию. Во многом благодаря воспитанникам инструментального класса, непростая ситуация, возникшая в оркестрах Петрограда после событий октября 1917 года в связи с отъездом из страны большинства иностранных музыкантов, не стала критичной.

На основании материалов государственных архивов и периодических изданий эпохи раскрываются вопросы, касающиеся истории создания и становления, а также обучения на духовых инструментах в инструментальном классе. Впервые дана полная биография преподавателя тромбона и тубы инструментального класса, солиста оркестра русской оперы Мариинского театра Сергея Сергеевича Белкина (1836–1918), внесшего большой вклад в становление отечественной тромбоновой школы, и при этом незаслуженно забытого в наши дни.

В статье также приведены краткие биографические сведения о наиболее известных учениках С. С. Белкина.

Ключевые слова: С. С. Белкин, Н. А. Римский-Корсаков, Придворная певческая капелла, инструментальный класс, духовые инструменты.

TO THE HISTORY OF INSTRUMENTAL CLASS OF THE COURT
SINGING CAPELLA. SERGEI BELKIN (1836–1918),
A TEACHER OF TROMBONE AND TUBA

*Petrov R. E.*¹

¹ Mikhailovsky Opera and ballet Theatre in Saint Petersburg, 1, Arts Square, Saint Petersburg, 190000, Russia.

Obtaining professional music education on wind instruments in the capital of the Russian Empire had long been associated with the St. Petersburg Conservatory of the Imperial Music Society, the opening of which took place in 1862. In its walls the trombone and tuba class for almost 40 years was led by Franz Iosifovich Turner.

Instrumental class of the Court singing Capella training in which on wind instruments fully began in 1887 in a short period of its activity was able to meet real competition to graduates of the conservatory. Largely thanks to the students of the instrumental class the difficult situation that arose in Petrograd orchestras after the events of 1917 when most foreign musicians left the country, did not become critical.

Based on the material of the state archives and periodical issues of the epoch concerning the history of creation and formation are revealed as well as training on wind instruments in the instrumental class.

For the first time the full biography of the trombone and tuba teacher of the instrumental class as well as soloist Orchestra Russian Opera of the Mariinsky theatre Sergei Sergeevich Belkin (1836–1918) who made a great contribution for the formation of the local trombone school and at the same time was not deservedly forgotten in our days is preserved. The article also provides brief biographical information about the most famous of his students!

Keywords: S. S. Belkin, N. A. Rimsky-Korsakov, the Court singing Capella, instrumental class, wind instruments.

В фокусе данного исследования находятся: история инструментального класса Придворной певческой капеллы, процесс обучения в нем на духовых инструментах (на примере класса тромбона), а также биографические сведения о преподавателе класса тромбона С. С. Белкине и его наиболее известных учениках. Новизна исследования заключается в подробном анализе процесса обучения на духовых инструментах в инструментальном классе капеллы и в изложении фактов биографии С. С. Белкина и его учеников, что позволяет заполнить многие пробелы в освещении данной тематики.

Цель исследования — проследить формирование системы обучения на духовых инструментах (на примере класса тромбона в инструментальном классе Придворной певческой капеллы).

Материалами исследования стали, прежде всего, документы государственных архивов: РГИА (Российский государственный исторический архив)¹ и ЦГАСПб (Центральный государственный архив Санкт-Петербурга²). В исследовании также были использованы рукописные материалы А. Е. Хомутенко, хранящиеся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (фонд 1260. Ф. 13), периодические издания («Театральный и музыкальный вестник», «Сын отечества», «Театральный мирок») эпохи. Иные источники представлены монографией Н. А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни» и справочным изданием «Подробная учебная программа инструментального класса Придворной певческой капеллы».

Первая попытка создания инструментального класса в стенах Придворной певческой капеллы была предпринята в 1834 году ее директором Федором Петровичем Львовым. Класс, обучение в котором велось исключительно на струнных инструментах, просуществовал лишь два года, до смерти директора капеллы.

В 1839 году, благодаря инициативе его сына Алексея Федоровича Львова, обучение на музыкальных инструментах было возобновлено, причем не только на струнных, но и на духовых: среди пятерых учеников первого выпуска инструментального класса были гобоист и трубач. К сожалению, «в 1845 году класс сей был закрыт по причинам, от директора капеллы не зависящим» [1, с. 160].

Наконец 11 февраля 1858 года Высочайшее утверждение получило «Положение о классе инструментальной музыки при Придворной певческой капелле» № 828/194: «Учрежден для малолетних придворных певчих для обучения их правилам гармонии, игре на фортепиано, скрипке, виолончели и контрабасе» [2, л. 17].

Начавший работу в январе 1859 года, класс на тот момент еще не имел в своем штатном расписании преподавателей игры на духовых инструментах. Они появились чуть позже: в 1861 году был приглашен солист оркестра Итальянской оперы Цезарь Чиарди, а спустя год — его коллега кларнетист Эрнесто Каваллини³.

¹ Фонды 497 «Дирекция императорских театров», 499 «Придворная певческая капелла главного дворцового управления МИДа», 500 «Придворный оркестр МИДа».

² Фонд 2102 «Отдел записи актов гражданского состояния исполнительного комитета Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Спасского района Петрограда. 1918–1919».

³ Оба музыканта являлись профессорами Санкт-Петербургской консерватории.

Своим появлением инструментальный класс обязан наличию важной проблемы, с которой неизбежно сталкивались малолетние певчие — выпускники капеллы. Прослужив несколько лет на государственной службе, после мутации голоса они были вынуждены искать другую работу, в лучшем случае прислугой, мелким клерком, певчим в глубокой провинции, в худшем — связывались с криминалом.

Именно поэтому продолжение обучения в стенах *alma mater* представлялось для них вполне логичным: освоение струнного или духового инструмента давало возможность впоследствии заработать на жизнь. Но так было в теории. В реальности все обстояло гораздо сложнее, так как по факту выпускники инструментального класса не имели почти никаких прав. Им не предоставлялось звание свободного художника, а в параграфе 15 «Положения об инструментальном классе...» не было ни слова об их профессиональной принадлежности: «Ученики... избирают род жизни и занятия по собственному их желанию» [3, с. 810]. К сожалению, окончившие курс не имели права на первую вакансию в симфоническом оркестре, хотя большинство из них могли составить реальную конкуренцию иностранным музыкантам, занимавшим на тот момент львиную долю мест в оркестрах столицы. Ситуация изменилась в положительную сторону спустя четверть века после утверждения «Положения о классе инструментальной музыки».

В 1883 году в Придворной певческой капелле изменилась схема управления. Во главе учебного заведения теперь стоял начальник, который назначал управляющего, а тот, в свою очередь, приглашал себе помощника. В результате капеллу возглавил граф Сергей Дмитриевич Шереметев, управляющим стал Милий Алексеевич Балакирев, а его помощником — Николай Андреевич Римский-Корсаков.

«Весь строй учебного дела, как по инструментальному классу, так и по регентской специальности, установленной автором “Боже, царя храни” Львовым, никуда не годился. Надо было все переделать, или, лучше сказать, создать новое» [4, с. 234]. Проведя летний сезон 1883 года в Тайцах, Римский-Корсаков посвятил много времени составлению проекта музыкальных классов капеллы. Новые «Правила и подробная программа инструментального класса Придворной капеллы» [5, л. 41] должны были внести серьезные изменения в учебный процесс, максимально приблизив его к требованиям столичной консерватории. В результате проведенной в 1884 году реорганизации обучения в капелле выпускники инструментального класса удостоивались звания «Свободный художник», а лучшие из них получили возможность поступить на службу в Придворный музыкантский хор⁴.

⁴ С 1897 года — Придворный оркестр.

Созданный в июне 1882 года по велению императора Александра III как духовой, оркестр осенью того же года сформировал струнную группу, которая нуждалась в комплектовании квалифицированными кадрами. 5 января 1884 года министр Императорского двора И. И. Воронцов-Дашков в документе на имя заведующего Придворным музыкантским хором барона К. Штакельберга сообщил: «Государю Императору благоугодно было выразить желание, чтобы инструментальный класс капеллы специально занимался бы подготовкой молодых людей для пополнения Придворного музыкантского хора» [6, л. 1].

Воля государя была исполнена: талантливые выпускники капеллы отбирались для службы в Придворном хоре, а ученики школы — воспитанники оркестра получили возможность совершенствоваться в инструментальном классе. В дальнейшем придворный оркестр пополняли не только капелланы, играющие на струнных инструментах, но и духовики, которые, как ни странно, в 1884 году вновь не были представлены в инструментальном классе.

Изменить ситуацию помог случай. 13 февраля 1886 года состоялся концерт струнного оркестра капеллы, который почтил своим присутствием Государь Император. Удостоив похвалы участников концерта, Александр III, большой знаток и почитатель духовой музыки, спросил: «Отчего у вас одни только струнные инструменты? Следует завести и духовые» [7, л. 18].

Изучение духовых инструментов было введено незамедлительно, а через год, в сентябре 1887-го, духовой класс был уже полностью укомплектован. Медные духовые инструменты приняли солисты Оркестра русской оперы Императорского Мариинского театра Франц Шоллар (валторна), Карл Карлович Садовский (труба) и Сергей Сергеевич Белкин (тромбон).

Сергей Белкин (см. рисунок) родился в 1836 году в Нижегородской губернии, по происхождению был из дворовых людей князя Бориса Николаевича Юсупова. Получив вольную в 1861 году, Белкин прибыл в Санкт-Петербург, чтобы в следующем году поступить на службу в Оркестр русской оперы Мариинского театра.

Есть все основания предполагать, что тромбонист обладал высоким исполнительским мастерством, иначе вряд ли он смог бы составить достойную конкуренцию своим коллегам по оркестру, подавляющее большинство которых прибыли в Санкт-Петербург из Европы. При этом С. Белкин пользовался большим авторитетом у коллег-оркестрантов, а также у начальства театра.

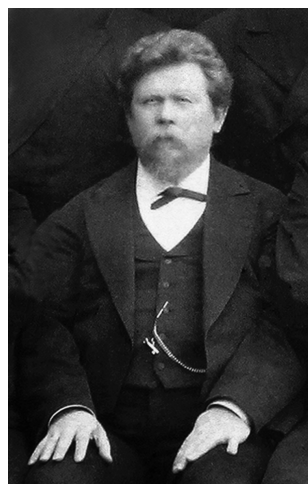


Рис. С. С. Белкин.
Фотография.
Из частной коллекции
А. Смирнова
(Санкт-Петербург)

В сентябре 1887 года он удостоился чествования своего 25-летнего служения в театре: «В Мариинском театре 10 сентября на втором спектакле абонемента состоялось семейное торжество, к сожалению, скрытое от публики. После 3-го действия оперы “Фауст”, при опущенном занавесе, на сцене собралась вся труппа русской оперы, хор и оркестр для чествования 25-летнего служения в Оркестре русской оперы тромбониста С. С. Белкина — всеми уважаемого и превосходного музыканта. Режиссер русской оперы Г. Морозов сказал прочувствованную речь, в которой очертил деятельность юбиляра и желал ему еще долго служить искусству. Артисты Оркестра русской оперы поднесли своему юбиляру-собрату массивный серебряный подстаканник, покрытый надписями музыкантов оркестра» [8, с. 7].

Весьма положительно отзывался о Белкине и маэстро Э. Ф. Направник: «В течение всей многолетней службы г-на Белкина я был свидетелем его в высшей степени усердной, примерной и полезной службы [9, л. 51 об.]. В 1890 году С. Белкин за отлично-усердную службу был пожалован золотой медалью для ношения на шее на Станиславской ленте.

Работу в оркестре тромбонист завершил в 1902 году, прослужив 40 лет (редкий случай для музыканта-исполнителя на духовом инструменте).

Педагогическую деятельность Сергей Белкин начал осенью 1887 года, имея за плечами, как уже было сказано выше, 25 лет службы в качестве исполнителя. О его назначении в капеллу сообщила газета «Театральный мирок»: «Тромбонист Оркестра русской оперы С. С. Белкин, 25-летие деятельности которого праздновали недавно, приглашен в Санкт-Петербургскую певческую капеллу профессором игры на тромбоне вместо г. Тюрнера» [10, с. 9].

Правила обучения на духовых инструментах в капелле были сформулированы в «Подробной учебной программе инструментального класса Придворной певческой капеллы» [11, титул], включавшей главный, обязательные и дополнительные предметы⁵. Соответственно, в классе тромбона и тубы С. С. Белкина главным предметом был раздвижной (или цуг) тромбон и туба. К обязательным предметам относились: элементарная теория музыки, сольфеджио, оркестровая и совместная игра (ансамбль). К дополнительным предметам — обучение на струнном инструменте или фортепиано. Кроме того, тромбонисты были обязаны овладеть игрой на добавочном инструменте тенор-горне, басовой трубе или вентильном тромбоне, а тубисты показать владение тубами различных строев.

На занятия по главному предмету выделялся один час в неделю, разбиваемый на два урока. В старших классах продолжительность и количество занятий могли быть увеличены по усмотрению заведующего инструментальных классов.

⁵ Срок обучения на медных духовых инструментах составлял 3–5 лет.

Формой отчета учащихся по главному предмету были музыкальные вечера — публичные и домашние. Причем на публичных вечерах выступали исключительно старшие ученики, на домашних — все ученики по очереди. Репертуар тромбонистов включал как оригинальные произведения, так и переложения произведений для виолончели, фагота и оперные арии.

Первый публичный музыкальный вечер учеников инструментального класса капеллы состоялся 10 марта 1889 года, через полтора года после начала деятельности класса в полном объеме. На нем ученик С. Белкина Филипп Набокин исполнил «Адажио» Э. Кайзера [12, б/н].

Учащиеся, успешно освоившие программу, допускались к выпускным испытаниям, включавшим:

1. Исполнение пьесы концертного характера с оркестром.
2. Исполнение пьесы, разученной без помощи преподавателя.
3. Исполнение камерного ансамбля.
4. Чтение с листа в разных музыкальных ключах.
5. Игру на добавочном инструменте (см. выше).

Таким образом, выпускник-тромбонист инструментального класса владел раздвижным тромбоном, родственным инструментом (как минимум одним), а также струнным инструментом или фортепиано.

За более чем 30-летний срок службы в инструментальном классе капеллы С. Белкин подготовил немало молодых исполнителей, сыгравших впоследствии заметную роль в музыкальной жизни города на Неве. Достаточно назвать имена тромбонистов Филиппа Набокина, Владимира Лагунова, Василия Юдина, тубиста Владимира Зинченко⁶.

⁶ Набокин Филипп Федорович (1871–1950). Сын рядового. Окончил инструментальный класс в 1890-м году. 1890–1892 и 1902–1914 — музыкант Придворного оркестра (с 1914 — солист). 1893–1896 и 1901–1902 — артист оркестра Мариинского театра. После октября 1917 г. эмигрировал в США.

Лагунов Владимир Алексеевич (1886–1955). Сын крестьянина. Окончил инструментальный класс как тромбонист и виолончелист. С 1907 — артист Придворного оркестра (тромбон), с 1926 г. — артист Оркестра филармонии (виолончель). 1919–1923 — артист оркестра бывшего Михайловского театра (тромбон).

Юдин Василий Иванович (1891–1952). Сын лакея. Окончил инструментальный класс в 1910 г. 1910–1917 — музыкант Придворного оркестра. В 1920-х гг. служил в оркестре бывшего Мариинского театра. 1926–1952 — артист оркестра Малого оперного театра. Участник исполнения 7-й симфонии Д. Шостаковича 9 августа 1942 г. в осажденном Ленинграде. Преподаватель тромбона в академической капелле и Ленинградском Дворце пионеров.

Зинченко Владимир Иванович (1887–1966). Сын прапорщика. Окончил инструментальный класс в 1905 г. 1905–1908, 1910–1914, 1916–1938 — солист Придворного оркестра (ЗКР симфонического оркестра Ленинградской филармонии). 1908–1910 — музыкант ЛГ Преображенского полка. 1935–1941 — преподаватель Ленинградской консерватории. Среди учеников: Л. Куйванен, А. Ершов, Г. Манукян. Преподавал в Морской музыкальной школе при консерватории, Дворце пионеров. В годы Великой Отечественной войны регент хора Князь-Владимирского собора. Автор духовной музыки.

Авторитет С. Белкина в капелле был высок, и его работа, конечно же, ценилась руководством⁷. Однако при этом педагог так и не получил постоянного денежного пособия, работая по вольному найму, получая плату поурочно за девять учебных месяцев ежегодно.

Последнее ходатайство С. Белкина о назначении ему постоянного пособия было вновь отклонено министром Императорского двора в ноябре 1912 года, несмотря на однозначно положительную характеристику от графа А. Д. Шереметева: «Белкин состоит преподавателем в Капелле на тромбоне и тубе более 25 лет и в настоящее время, несмотря на преклонный возраст, выделяется как преподаватель в высшей мере трудолюбивый и любящий свое дело» [13, л. 298].

Педагогическую деятельность С. Белкин продолжал до самой своей смерти. «19 октября 1918 года в 101/2 часов вечера в доме 65 по Садовой улице, квартира 48, скончался С. С. Белкин, отставной артист Государственных театров, вдовец, от паралича сердца <...>. Погребен на Смоленском кладбище» [14, л. 1].

После событий октября 1917 года инструментальный класс просуществовал до 1922 года, после чего возродился вновь через пять лет в ноябре 1927-го. Символично, что класс тромбона и тубы возглавил ученик С. Белкина Василий Иванович Юдин...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Р[аннопорт] М.* Инструментальный класс при Придворной певческой капелле // Театральный и музыкальный вестник. 1860. 22 мая. № 20. С. 160–161.
2. *Хомутенко А. Е.* Летопись 1762–1976. Материалы по истории Ленинградской Государственной академической капеллы им. М. Глинки. Л-д, 1975 // ОР РНБ. Ф. 1260. F 13. 160 л.
3. *Р[аннопорт] М.* Театральная и музыкальная летопись // Сын отечества. 1863. 2 мая. № 105. С. 809–810.
4. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: Тип. Глазунова, 1909. 368 с.
5. О музыкально-инструментальных классах // РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 1496а.
6. О подготовке молодых людей инструментального класса Придворной певческой капеллы для пополнения Придворного музыкантского хора // РГИА. Ф. 500. Оп. 1. Д. 49.
7. О музыкально-инструментальных классах // РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 1496а.

⁷ В 1902 г. С. Белкин получил подарок из Кабинета Его Величества.

8. Петербургский театр. Мариинский театр. Опера // Театральный мирок. 1887. 19 сентября. № 28–29. С. 7.
9. О службе артиста-тромбониста Сергея Белкина // РГИА Ф. 497. Оп. 5. Д. 267.
10. Эхо // Театральный мирок. 1887. 3 октября. № 32–33. С. 9.
11. Подробная учебная программа инструментального класса Придворной певческой капеллы. СПб.: Типо-литография В. А. Вацлика, 1893. 31 с.
12. Программа первого музыкального вечера учеников инструментального класса Придворной певческой капеллы. 1889. 10 марта. СПб. 1889.
13. Инструментальный класс // РГИА Ф. 499. Оп. 1. Д. 1595.
14. Дело о регистрации смерти. Белкин Сергей Сергеевич // ЦГА СПб. Ф. 2102. Оп. 1. Д. 335.

REFERENCES

1. *R[appoport] M.* Instrumental'nyj klass pri Pridvornoj pevcheskoj kapelle // Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik. 1860. 22 maya. № 20. S. 160–161.
2. *Homutenko A. E.* Letopis' 1762–1976. Materialy po istorii Leningradskoj Gosudarstvennoj akademicheskoy kapelly im. M. Glinki. L-d, 1975 // OR RNB. F. 1260. F 13. 160 l.
3. *R[appoport] M.* Teatral'naya i muzykal'naya letopis' // Syn otechestva. 1863. 2 maya. № 105. S. 809–810.
4. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. SPb.: Tip. Glazunova, 1909. 368 s.
5. О музыкал'но-инструментал'ных классah // РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 1496a.
6. О подготовке молодых людей инструментал'ного класса Придворной певческой капеллы для пополнения Придворного музыкантского хора // РГИА. Ф. 500. Оп. 1. Д. 49.
7. О музыкал'но-инструментал'ных классah // РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 1496a.
8. Peterburgskij teatr. Mariinskij teatr. Opera // Teatral'nyj mirok. 1887. 19 sentyabrya. № 28–29. S. 7.
9. О службе артиста-тромбониста Сергея Белкина // РГИА Ф. 497. Оп. 5. Д. 267.
10. Ekho // Teatral'nyj mirok. 1887. 3 oktyabrya. № 32–33. S. 9.
11. Podrobnaya uchebnaya programma instrumental'nogo klassa Pridvornoj pevcheskoj kapelly. SPb.: Tipo-litografiya V. A. Vaelika, 1893. 31 s.
12. Programma pervogo muzykal'nogo vechera uchenikov instrumental'nogo klassa Pridvornoj pevcheskoj kapelly. 1889. 10 marta. SPb. 1889.
13. Instrumental'nyj klass // РГИА Ф. 499. Оп. 1. Д. 1595.
14. Delo o registracii smerti. Belkin Sergej Sergeevich // CGA SPb. Ф. 2102. Оп. 1. Д. 335.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петров Р. Э. — артист оркестра; mr.spt54@mail.ru
ORCID: 0009-0007-0946-3270

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petrov R. E. — orchestra artist; mr.spt54@mail.ru
ORCID: 0009-0007-0946-3270

УДК 7.011.3

НОВОЯЗ АНТИИСКУССТВА

*Тарасова О. И.*¹

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

Статья посвящена сравнительному анализу искусства и антиискусства, метафорического языка художественного творчества и формализованного новояза антиискусства. Рассматривая процессы контрреволюции в искусстве было показано, что при превращении знака из указания в обозначение происходит переход от красоты к безобразию, от числа к цифре, от мифа к симулякру, от языка, через смерть речи, к новоязу. Сделан вывод, что функции искусства и антиискусства различны. Антиискусство не способно выполнить все функции искусства, т. к. часть из них атрофируется, а оставшиеся функции меняют свой знак с положительного на отрицательный. Перспективу исследований в данном направлении представляет процесс «антикатарсиса» антиискусства и последствия духовного (само)отчуждения человека.

Ключевые слова: искусство, антиискусство, метафора, мышление, язык, речь, сознание, симулякр, новояз, информация, этика, эстетика, метафизика, функции искусства, творчество, синтез, Дж. Оруэлл, К. Гедель, М. Хайдеггер.

NEWSPEAK OF ANTI-ART

*Tarasova O. I.*¹

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

This article is devoted to a comparative analysis of art and anti-art, the metaphorical language of artistic creativity and the formalized Newspeak of anti-art. By examining the processes of counterrevolution in art, it was shown that the transformation of a sign from indication to designation involves a transition from beauty to ugliness, from number to digit, from myth to simulacrum, from language, through the death of speech, to Newspeak. Conclusions: the functions of art and anti-art are different. Anti-art is unable to fulfill all the functions of art; some of them atrophy, and the remaining functions shift from positive to negative. The process of “anti-catharsis” of anti-art and the consequences of human spiritual (self-)alienation offer promising research in this area.

Keywords: art, anti-art, metaphor, thinking, language, speech, consciousness, simulacrum, newspeak, information, ethics, aesthetics, metaphysics, functions of art, creativity, synthesis, J. Orwell, K. Gödel, M. Heidegger.

*«Сказ есть способ, каким говорит событие;
способ не столько как модус и вид,
но способ как мелос, песня, поющий сказ. ...
Язык есть дом бытия, ибо в качестве сказа
он способ события, его мелодия»*

М. Хайдеггер, «Путь к языку»

*«Суэта вокруг “средств выражения”
продолжается еще долго
после того,
как сказать становится нечего»*

В. В. Биbihин, «Язык философии»

Искусство – это загадочный, художественно-эстетический, духовный и сакральный опыт человеческой души, способ непосредственного соприкосновения с Красотой. Искусство дает человеку возможность ощутить свою сопричастность Миру, Бытию, Вселенной, Универсуму. Оно сопровождает человечество на протяжении всей его истории, развивается, совершенствуется, эволюционирует вместе с ним. Искусство как один из исторических типов мировоззрения обладает особым, художественным способом понимания и описания мира и бытия человека в нем.

В своем классическом понимании, искусство, художественное творчество связано с метафизикой, и 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].

Искусство многогранно, многомерно, полифункционально. Это вид духовной деятельности, способ чувственного познания мира, процесс творчества, художественно-образное понимание и истолкование мира, результат художественно-эстетического процесса. 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. ...Искусство ...может быть трактуемо в качестве картины мира или своеобразной онтологии, сконцентрированной на динамике предметно чувственного бытия» [2, с. 290].

Художник, используя разные художественные формы и разные виды искусства раскрывает свое субъективное видение мира и бытия, доносит до зрителя эстетическую и психическую окраску событий, феноменов и процессов.

Искусство обладает универсальным, не нуждающимся в переводе, понятным для всех языком. Но язык искусства как исторически сформировавшаяся совокупность приемов и способов создания художественных образов, обогащается и эволюционирует при возникновении новых видов, стилей и жанров искусства, гибко сочетая при этом преемственность и новаторство, реализуя, таким образом, естественную, антропологическую каноничность и вариативность.

Язык – это «знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, включая мышление, хранение и передачу информации. ...Функции языка обнаруживают неисчерпаемый творческий потенциал естественного языка по сравнению с какими-либо другими знаковыми системами» [2, с. 839; 841]. Язык может быть разным по происхождению – естественным или искусственным, человеческим или техническим. С его помощью создается основное смысловое и понятийное содержание, и способ произнесения/написания. Язык не только базовый способ общения или трансляции информации, это важный способ выражения чувств, эмоций, мыслеобразов, волеизъявления и ценностей культуры. «Язык – откровение духа. Выше всего – энергия духа, и язык жив пока ей причастен, а без нее мертвоет. Только прикинувшись к ней, можно прикоснуться к истине языка» [3, с. 24; 25].

Без развития языка нет развития личности (исторически известен и подтвержден «эффект Маугли»), нет социальной идентичности, картины мира и национально-этнического самосознания. Без языка невозможно развитие человеческой цивилизации, в том числе – общества, науки, образования, искусства и т. д. Каждая культура обладает своей сложно-дифференцированной знаковой системой. Язык культуры – это «совокупность культурных объектов, обладающая внутренней структурой (комплексом устойчивых отношений, инвариантных при любых преобразованиях), явными (формализованными) или неявными правилами образования, осмысления и употребления ее элементов, и служащая для осуществления коммуникативных и трансляционных процессов (производства культурных текстов)» [4, с. 423].

Язык – явление многоплановое и полифункциональное. Все базовые функции языка – коммуникативная, когнитивная, аккумулятивная – проявляются в человеческом общении. Р. Якобсон выделял номинативную, референтную, регулятивную, фатическую, метаязыковую и эстетическую/поэтическую функции языка. Живой язык всегда полон метафор и игрой метафоричности, а тем более язык искусства, который и символичен, и метафоричен одновременно.

Язык символов – это изначальный «метаязык культур, выражение внутренней красоты и смысла космического целого. ...Символы можно рассматривать как язык, выражающий размышления о мире и бытии человека в нем, дошедший до нас от времени, когда концептуальные понятия еще не были выработаны. Однако появление последних отнюдь не отменяет символ, не лишает его существование смысла, поскольку символы не идентичны концепциям, их роль и функция различны. Все происходящее на трех уровнях бытия – в Космосе, на Земле, в человеке – символы раскрывают как проявление единой жизни. ...Благодаря установлению с помощью символики взаимозависимости между структурами человеческого и космического бытия человек не чувствовал себя одиноким во Вселенной: он был открыт миру, который ощущал близким себе» [4, с. 424].

И язык символов, и язык метафоры (как важнейшей онто-гносеологической категории) сопряжены с вариативной природой человеческого понимания, процедурами смыслопорождения и формирования универсалий. Дело в том, что метафора, которая является многослойным и многомерным смыслообразом, простейшим способом переносных смыслов, «удлиняющих руку интеллекта» (Х. Ортега-и-Гасет), обладает также и уникальной способностью выражать себя в разных значениях, на разных планах и языках описания. Метафора изначально связана не просто с субъектом, который познает действительность, но с человеком, полноценно пребывающим в бытии, со способом существования человека в мире, а не в виртуальной реальности или в виртуальной-манипулируемой картине мира [5, с. 26].

Современная наука говорит о том, что само существование метафоры утверждает первичность переносных мыслей (подробнее см.: [5]) потому, что «ассоциативная природа не замкнутого, континуального смыслового поля слова не сводима к рациональной составляющей его структуры. Смысловое поле слов открыто и вселенским высотам, и глубоким подвалам памяти» [6, с. 229].

В середине XX века, вскоре после окончания Второй мировой войны, появились два широко известных исследования-осмысления, посвященных сущности человека, его языка и человеческого бытия. Первое из них принадлежит Мартину Хайдеггеру, а второе – Джорджу Оруэллу. Символично, что они вышли практически одновременно.

В 1947 году в работе немецкого философа М. Хайдеггера (1889–1976) «Письмо о гуманизме» впервые прозвучали, ставшие затем общеизвестными и крылатыми, фразы о том, что «язык – это сказ», «язык – это дом Бытия», что «дар речи отличает человека и очерчивает его существо». Однако мысль М. Хайдеггера гораздо шире, и полностью она звучит следующим образом: «Сказ есть способ, каким говорит событие; способ не столько как модус и вид,

но способ как мелос, песня, поющий сказ. ...Язык есть дом бытия, ибо в качестве сказа он способ события, его мелодия» [7, с. 272].

В 1949 году в Англии британский писатель, публицист, журналист и литературный критик Джордж Оруэлл (1903–1950), незадолго до своей смерти опубликовал, ставший широко известным, роман-антиутопию «1984» [8]. Вместе с этим романом прозвучало, ставшее нарицательным, название «новояз» («newspeak»), а также выражения: «полиция мыслей», «большой брат», «холодная война», «двоемыслие» и др. «Новояз» по Оруэллу – это специально создаваемый, управляемый и вымышленный язык, который служит контролем над мыслями, над языком, над сознанием, над поведением человека, помогает стереть личность и ее самобытность, приведя все и вся к упрощению и тотальной унификации.

Практически одновременно два известнейших европейских мыслителя показали диаметрально противоположные возможности и перспективы человеческого бытия, через понимание и интерпретацию сущности человеческого языка. Если М. Хайдеггер говорит, что в языке бытие может раскрыть себя, и так оно становится понятным для человека, или, что в языке можно услышать голос самого бытия, в языке человек открывает для себя сущее, то у Дж. Оруэлла «новояз» используется для того, чтобы убрать правду, сделать ложь правдоподобной. Язык – это способ контроля над сознанием и мышлением, слова надо уничтожать, особенно глаголы и прилагательные, поскольку там скопился основной мусор. Новояз – это единственный в мире язык, который не растет, не живет, не развивается, не расцветает, а наоборот, постоянно сокращается, упрощается, т.е. стремится к смерти. Единственная «красота», доступная и допустимая в новоязе, – уничтожение слов и смыслов. Более того, в результате ограничений мышления через новояз – понятие «свобода» становится бессмысленным и ненужным. И если перефразировать мысль М. Хайдеггера на «староязе», то новояз – «анти-дом» бытия, или «технология небытия». Новояз – это технология симулякров.

XX столетие в истории человечества – не только век научно-технической и информационно-технологической революций. Это время последовательно упрощения символического и метафорического мышления, распространения мозаично-клипового мышления и одномерного сознания, отрицание поэтического восприятия мира в пользу однозначно прагматического, изменение ценности в стоимость, почти тотальная виртуализация восприятия мира, и параллельно – возникновение искусственных, однозначных технических языков, языка информации, языков программирования. Для искусства и культуры это проявилось и в создании мозаичной культуры, клипового мышления, одномерного сознания, антиэстетики и антиискусства, и в создании весьма агрессивного антихудожественного языка – «художественного новояза»,

повествующего в довлеющей немоте смыслов о пустоте ничто по ту сторону бытия и небытия.

Процессы духовного отчуждения, десакрализации культуры, упрощения, мозаичности, перепроизводства информации и т. д. во многом связаны с тем, что и культура, и искусство, и язык утрачивают/перестают выполнять свои функции. А процесс антикультуры, антиискусства, антиязыка/новояза запускается как уничтожение многоплановости, трансцендентности, символичности, метафоричности и т. д., через «функциональную неграмотность» (подробнее см.: [9]). При последовательном переходе от символа к знаку, от знаков к симулякрам сокращается смысловая и содержательная емкость не только искусства, но и всей живой повседневности. Утрата сакрального и отказ от возвышенного, выводит из повседневного обихода метафизику духа, затем за ненужностью исчезают способности прорыва к трансцендентному, остается только земное, которое сокращается в однозначное, приземленное и заземленное. Новая массовая культура, модное искусство «постмодерна» «целенаправленно разрушает классическую модель художественной коммуникации (автор – произведение – зритель), формирует новый способ творческой активности, который принято называть “антиискусством”» [10, с. 80]. Можно сказать, что это – эстетическая противоположность, а не новая, радикальная или художественная разновидность искусства.

В современной науке термин «антиискусство» применяется для обозначения целого ряда авангардистских течений и концепций (от первого дадаизма до современного флюксуса и неодада), которые отрицают и искусство, и классическую эстетику, ставят под вопрос все искусство в целом. Развитие антиискусства связано с известной эстетической и художественной контрреволюцией, которая была произведена еще в начале XX века М. Дюшаном (подробнее см.: [11]) путем замены творчества и искусства экспозицией/инсталляцией/шоу готового материального объекта. Важнейшее отличие искусства от антиискусства в том, что антиискусство ставит под сомнение само существование жизни, человека и искусства. И если для искусства доминантным является жизнь, созидание и красота, то для антиискусства доминантой является смерть, разрушение бытия и постоянная пропаганда безобразного.

Авангард, с одной стороны, пытается создать свое «неискусство», но в то же время старается быть максимально похожим на исконное искусство, имитируя его и подделываясь под него. При этом он ищет разные способы тотального выхода вон из искусства, как бы в «повседневное эстетическое». Но эти «симулякры эстетического» через метод «готовых вещей» (ready-made) по своей сути совершенно противоположны этико-эстетической повседневности традиционной, устно-поэтической культуры. Авангард, а затем и постмодерн,

не принадлежит «только искусству», а находится в пространстве между профессиональным и полупрофессиональным/любительским, «зависает» в поиске постоянных информационных инноваций и привлечения внимания, чтобы быть в центре внимания и на повестке дня, потому что внутренней энергичности, или, говоря метафорически, наличия творческой энергии для длительного и устойчивого «периода полураспада образа», чтобы сохранять художественно-эстетическую весомость, метафизическую значимость и духовную востребованность, у постмодерна в принципе нет. Однако «захватывая»/применяя для своего существования вещи бытовой повседневности, антиискусство пытается остаться постоянно используемым трендом и брендом, не являясь при этом художественным образом.

Герой одного из известнейших романов-антиутопий («451 градус по Фаренгейту») американского писателя фантаста Р. Брэдбери, рассуждает о необходимости и перспективах искусства следующим образом: «А зачем нам вообще искусство?» Необходимо реализовать лозунг «Долой драму!». И «тогда в театре останется только клоунада. В домах можно сделать прозрачные стены, и на них будут переливаться цветные фейерверки, как конфетти, кровь или вино...» (подробнее см.: [12, с. 71]). Как отмечает современная социально-гуманитарная наука, философия, эстетика, педагогика, психология и искусствоведение – «создание безобразного, как и создание прекрасного, не может быть произвольным. оно также должно подчиняться определенным законам. Антиискусство развивается по собственным правилам, сознательно нарушая меру отражения и творчества в сторону либо субъективности, либо объективности. ... Обе кривые дорожки – отрицание мира и отрицание человека – сходятся в той точке, где нет ни человека, ни объективного мира, где исчезает восприятие мира человеком, бывшие основой искусства. Чем меньше в искусстве отражения мира, тем меньше и творчества. Непризнание мимесиса прекрасно уживается с оправданием эпигонства. Крайности сходятся: культ нового – и творческое бессилие; отказ от традиции – и заимствование чужого. ...Переработка чужого при неспособности создать свое рано или поздно приводит к его уничтожению, пусть даже и называемому “постмодернистской деконструкцией”» [13, с. 99–101].

Постмодерн и его практика «антиискусство» как технология симулякров бытия, плагиата жизни и плагиата повседневности, имеют свою неизбежную «перспективу» в достижении онтологического тупика и антропологической катастрофы. Поскольку их задача – «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, заключающего в разрушении границ искусства и отождествлении его с жизнью, превращении в антиискусство» [14, с. 87].

Техника и технология «бесконечно малых эстетических величин» привели к ненужности творчества, пустоте постмодерна, «бегству от чувств» и опустошенности «художника-декоратора», занимающегося имитационными подделками жизни, творчества и бытия. Технология производства симулякров, сформулированная, например, в работах Жана Бодрийяра, и технология создания новояза, сформулированная Дж. Оруэллом, по своей сути идентичны, (хотя их исходная характеристика дается на разных языках описания).

Искусственно созданный «новояз», как утверждает у Дж. Оруэлла, был обязан сформировать мировоззрение и обеспечить всю мировоззренческую систему необходимыми и дозволенными знаковыми средствами, но при этом сделать невозможными любые другие смыслы, ни прямые, ни переносные, ни вариативные, ни метафорические, ни побочные, ни ассоциативные, ни синонимичные. Все должно быть только буквально, прямолинейно, однозначно (и в перспективе, как показало время XX века, оцифрованно), поскольку основная задача новояза – сузить горизонты мысли. Поэтому и весь набор слов должен быть формальным, минимальным, без разнообразия. Этому служили и три словаря, которые сам Оруэлл определяет и именуется как «Словарь А», «Словарь В», «Словарь С».

«Словарь А» – это однозначные, необходимые слова повседневной бытовой жизни, обеспечивающие исключительно низший, физиологический уровень «пирамиды потребностей», которые полезны только для конкретных объектов и физических действий, на нем невозможно выразить поэтические, эстетические, эмоциональные, этические, литературные и философские смыслы. Это одномерный и «безтолковый» словарь для одномерных действий и одномерных объектов, доступных для искусственно отформатированного интеллекта одномерного человека, поскольку в таком словаре полностью стирается универсальное, открытое, многомерное и многослойное, богатейшее своим разнообразием и потенциалом семантическое поле, и извне задаются жесткие границы сознания/поведения/действий.

Программируемая грамматика новояза, которую описывает Оруэлл, основывается на деконструкции правил словоупотребления и словообразования, разрушении лексических связей и смыслов, отсутствии границ и отличий между разными частями речи. Иными словами, грамматика новояза от процессов живого, как жизнь, языка, технологически переводится в искусственную «гнездовую» или «мозаичную структуру» случайных поверхностных связей, которую всего спустя десятилетие будет критиковать в своих работах французский социолог и философ А. Моль (1920–1992).

Задаваемое извне тотальное снижение разнообразия и создание одномерности языка и мышления в новоязе, это прямой аналог контрреволюции в искусстве, когда осуществляется замена созидания нового образа

и метафизического смысла на использование готового материального объекта. Утрата многогранности и поэтической целостности, закрытый доступ к метафизике и трансценденции закономерно приводят к эффекту тотального упрощения и «материализации сознания». Если и когда «приращение бытия» становится невозможным, то остается только его непрерывное (ис)потребление.

Второй словарь новояза – «Словарь В». Он специально сконструирован для политической сферы, для того чтобы ввести человека в определенную роль и обозначить его «правильную» позицию. Эти слова можно было употреблять только тогда, когда полностью освоены и усвоены программы и правила их применения. Этот уровень словаря более сложен, содержит четкие слова, слова-аббревиатуры, в которых нет никаких смысловых призывов или обертонов-ассоциаций для сознания слушателей, он стенографичен, монотонно-выразителен, служит только для донесения запрограммированных в нем идеологических идей. Для создателей новояза самое сложное – это сделать упрощенный набор «антиметафор» и «антисинонимов», т. е. показать, какой фрагмент семантического поля и соответствующее ему количество слов и смыслов живого языка аннулирует и замещает собой разрешенная лексика новояза. Третий, последний, «Словарь С» состоит только из научных терминов, в которых нет никаких других оттенков смыслов. Очень незначительная часть этих терминов может быть включена в части А или В.

Логика создателей новояза, как ее представляет Оруэлл, проста и стремится к максимальному упрощению и упрощенности: чем меньше слов, тем лучше, поскольку практика осознанности не нужна, она исключена из социальной и повседневной реальности. Думать гражданам предписано все меньше и меньше, потому что на все важные и главные идеологические темы «носителям новояза» высказываться можно и необходимо только автоматически, не задумываясь, так как шаблон значений и правильность готового ответа уже заложены в самом новоязе. Таким способом искусственная и мертворожденная система новояза программирует искусственное и мертворожденное сознание готового социального биоробота с искусственно взращенным послушным и управляемым/манипулируемым социальным интеллектом.

Можно сказать, что «новояз» Дж. Оруэлла – это своеобразный «художественный» вариант доказательств широко известной и в сфере гуманитарных исследований теоремы Курта Гёделя «О неполноте формальных систем», обнародованной на конгрессе, посвященном основаниям математики в сентябре 1930 года. Тогда К. Гёдель доказал, что при любом наборе арифметических аксиом есть теоремы, которые нельзя ни доказать, ни опровергнуть простыми доступными способом. На математическом языке это звучит так: «Окончательное доказательство непротиворечивости арифметики невозможно».

Оруэлл на примере новояза и процесса его «создания через упрощение» показывает базовые принципы тотальной формализации системы, в которой нет свободы, нет понимания свободы, нет свободы думать, нет свободы действия, нет возможности сравнивать и проводить аналогии, а есть только программа действовать так, как предписано, и не иначе. Известно, что все познается в сравнении, но в одномерной структуре новояза что-либо сравнивать невозможно. Поэтому Оруэлл и утверждает, что совершенно безразлично, какое мировоззрение у массы и каких взглядов она будет придерживаться. У массы нет интеллекта, поэтому можно предоставить «интеллектуальную свободу» и квази «свободу выбора», потому что массы никогда не догадаются и не осознают, что они угнетены и манипулируемы. «Свобода выбора» дается массам не на уровне «Быть или не быть?», и даже не на уровне «Покупать или не покупать?», а на уровне «дизайна поверхности» и «коммерческого предложения»: «Вам какого цвета, фасона или размера?». Все другие метафизические, метафорические, трансцендентные, семантические измерения и возможности отсутствуют.

Когда запрещено сравнивать и проводить аналогии, тогда исчезает возможность познания и творчества, а остается только информационная тавтология бытия. Любая другая мысль, выходящая за рамки допустимых информационных значений новояза, отсылающая к «смысло-образам старояза», становится «мыслепреступлением». Поэтому правильный и максимально лояльный Человек новояза – это одномерный человек с искорененным инакомыслием, у которого нет возможности думать иначе, который отчужден от самой возможности «ходить иными тропами мысли». Для одномерного человека достаточно однозначной информации, одномерного искусства и одномерной жизни.

В предельно формализованной системе новояза нет способности к превосхождению, нет пути к себе, нет метафоры. Метафора и образ отсутствуют как изначальный антропологический способ мышления. Базовый принцип деконструкции сознания также в культуре и искусстве, в антикультуре и антиискусстве раскрывает М. Хайдеггер: «обозначение уже не есть указывание в смысле приведения к явленности. Превращение знака из указания в обозначения покоится в изменении существа истины» [7, с. 261]. Снижение всей многомерности бытия до одномерности, в одну точку, или, говоря метафорически, до искусственно встраиваемой «кнопки Электроника» – это и есть онтологический тупик (М. Хайдеггер) и антропологическая катастрофа (М. Мамардашвили).

Упрощение новояза связано не только с одномерностью. Одна из его задач – умертвить метафору и, далее, с одной стороны, сделать невозможным любой другой или какой-либо оппозиционный образ мысли, а с другой – сделать ложь правдоподобной. «Беда не в тавтологиях самих по себе. Начала

вещей не поддаются определению. Беда в неспособности или отказе видеть тавтологию там, где она неизбежно есть» [3, с. 54].

Современное антиискусство занято тем, чтобы сделать иллюзию правдоподобной, а жизнь несущественной. Все накопление арт(е)фактов и арт-практик современного искусства, процесс становления искусства без искусства или антиискусства «как антихудожественной практики, основной задачей которой было провозглашено уравнивание искусства и жизни» [15, с. 139], было всего лишь делом некоторого социального времени, техники и технологий.

Однако формализованная система, в том числе и система новояза, является по своей сути нежизнеспособной, а дееспособной только в небольших, ограниченных пределах. Анти-искусство не просветляет, не очищает, не возвышает, оно темнит и затемняет истину бытия. «Физиология смерти как единственная тема искусства, безобразие как эстетический идеал, отсутствие мысли как норма. Становится страшно. Неизбежное следствие антиискусства – это утрата творческого начала, а затем и профессионализма. Антихудожник ничего не умеет» [13, с. 111].

В системе антиискусства художник не только ничего не умеет, он и не должен уметь (так же, как и в системе новояза, никто не должен уметь мыслить и говорить). О единстве языка и речи говорили в своих исследованиях Ф. де Соссюр, Л. В. Щерба, Н. Хомский, С. Л. Рубинштейн. Они признавали их диалектическое единство в процессах сознания, мышления и коммуникации, хотя по-разному видели их соотношения и взаимосвязи.

В искусственно смоделированном новоязе изначально отрицается и разрушено единство языка и речи, мышления и сознания, говорения и слушания. Новояз – это «язык вне речи», или язык, лишенный речи. Иными словами: «Говорение – слушание = информация», или: «Язык – речь = информация». В результате получается специфический вариант информационной кодировки, а в информирующем слове человек отсутствует. В этом слове нет внутренних творческих импульсов для полюса восприятия. Новояз можно только озвучить, как простейшую алфавитную систему на уровне «Словаря А», или озвучить/воспроизвести идеологическую речевку, на уровне «Словаря В». Однако в пространстве формализованного новояза категорически нельзя «молвить слово», нельзя «сказать Слово», нельзя «Держать Речь», потому что любое высказанное Слово, любая Речь, возвращающая целостность смысла, будет тем самым, жестоко преследуемым и наказуемым, «мыслепреступлением». Потому что именно «дар речи отличает человека, только и делая его человеком. Этой чертой очерчено его существо» [7, с. 259].

Как известно из истории математики, первые развернутые доказательства теоремы К. Гёделя «О неполноте формальных систем» были опубликованы в 1938 году в уникальном двухтомном издании Давида Гильберта

и Пауля Бернаиса «Основания математики» (см.: [16;17]). (Работа заложила основы для развития математической логики как самостоятельного направления исследований, а также и теории множеств). Во введении авторы говорили о том, что для окончательного доказательства поставленной цели только формализованных, финитных методов недостаточно и поэтому дополнили логические средства так называемой «трансфинитной¹ индукцией», тем, что позволяет выйти за пределы конечных объектов, а на гуманитарном языке дает возможность к превосходению и прорыву к трансценденции.

Если человек мыслит, то всегда мыслит образами. Процесс мышления связан с метафорами и метафоричностью. А в самой метафоре всегда проявляется творческое начало, как ее создателя, так и ее получателя. И создание, и понимание метафор – итог творческих усилий, которые мало подчиняются формальным правилам. Метафора, реализующая себя во всем многообразии семантического поля через подобию и аналогии, резонансы, диссонансы и консонансы связана не с грамматическими формами, а с качеством семантических преобразований, проявляет сложную совокупность свойств и способность к синтезу гармонического целого. Эстетическая способность метафоры дает человеку возможность чувствовать новизну и красоту мысли. Использование готовых вещей как объектов или артефактов (анти)искусства отрицает метафору как онтологическую основу творчества (в том числе и научного) и искусства (как художественной культуры в широком смысле слова), отрицает не только творческий процесс, но и саму его необходимость. Этот прием и открывает перспективу для симулякров, развития антикультуры, для тотального интеллектуального, эмоционального, духовного и материального и других видов потребительства.

Вне метафоры и открытого живого семантического поля атрофируется и исчезает человеческая способность различать мысль и немыслие, мышление и псевдомышление, подлинное и неподлинное, сущее и кажущееся, знание и информацию, бытие и симулякры. После бегства от мышления, от всех когнитивных процессов, от свободы воли у человека (или от человека?) остается только немота немыслия и одномерный дизайн поверхности, выдаваемый за вершину творчества.

Если искусство говорит о полноте Жизни и Красоте Бытия, то антиискусство привлекает внимание зрительской аудитории к пустоте небытия

¹ Термин из теории множеств. Трансфинитные (от лат. trans — за, finis — конец) – числа, или порядковые типы, превосходящие любое натуральное число, но являющиеся бесконечными. Они позволяют строить конструкции и доказывать теоремы, выходящие за пределы конечных объектов. Трансфинитная индукция – это метод доказательства, обобщающий математическую индукцию на случай несчетного числа значений параметра.

и безобразию смерти. Поэтому онтология Мифа как основы Искусства, с одной стороны, и симулякра как основы антиискусства, с другой, диаметрально противоположны. Миф говорит о трансцендентном, на основе переносных смыслов и смыслообразов, открытых живой бесконечностью. Симулякр – знак без означаемого, который показывает только самого себя. Если миф – это сообщение для распаковки и понимания, то симулякр – это сиюминутный, стремительно устаревающий, факт (подробнее см.: [18]). Для искусства превращение знака из указания в обозначение сказалось в переносе внимания с того, о чем говорится по сути, на способы и технологии, на то, как говорить, как сделано то или иное произведение, а «суэта вокруг средств выражения продолжается еще долго после того как сказать становится нечего» [3, с. 79]. В свою очередь, пустоту, опустошенность и бессмысленность симулякров антиискусства и призван скрывать постоянный информационный, новоязовский, рекламный и модный шум, непрерывные новостные эфиры как производство мгновенно устаревающих и теряющих актуальность происшествий, замещающих собой со-Бытие человека и мира.

Очевидно, что функции искусства и антиискусства, языка и новояза – различны. Новояз не способен выполнить все функции живого языка, объем всего множества функций сокращается до «прожиточного минимума» (номинативной и коммуникативной), а про фатическую, эстетическую, метаязыковую функции речи уже нет. Аналогично этому и антиискусство, как искусно сфабрикованный продукт, не способно реализовать все множество функций искусства. Поэтому некоторые из них полностью предаются забвению (например, эстетическая, прогностическая, познавательная, коммуникативная/диалогическая, компенсаторная), а часть функций (например, воспитательная, идеологическая, ценностная, социальная) начинает работать не со знаком «+», а со знаком «–», переориентируя и массовое, и индивидуальное сознание от возвышенного, человеческого, духовного (сакрального) к низменному, биологическому (животному) и искусственному (технично-технологическому).

Поэтому закономерны вопросы: «Куда ведет антиискусство? Какие у него перспективы в небытии? Какова роль антиискусства в процессах духовного (само)отчуждения? Каковы социокультурные роли антиискусства? В чем связь антиискусства с антропологической катастрофой? Какова антисакральная деятельность антиискусства? Что такое антикатарсис?» Поиск ответов на эти вопросы является задачами следующих исследований.

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 общ. ред. В. Е. Кемерова. М.: Академ. проект, 2004. 864 с.
3. Бибихин В. В. Язык философии. СПб.: Наука, 2007. 389 с.
4. Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. Т. 2. 447 с.
5. Тарасова О. И. О сущности метафоры // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2010. № 2 (12). С. 26–30.
6. Долинский В. А. Теория ассоциативных полей в квантитативной лингвистике. СПб.: Алетейя, 2022. 436 с.
7. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. «Время и бытие» (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. С. 259–273.
8. Оруэлл Дж. «1984» Приложение. О новоязе. URL: https://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/ru_app (дата обращения: 10.12.2025).
9. Тарасова О. И. Метафора и функциональная неграмотность // Alma Mater (Вестник высшей школы). 2003. № 1. С. 3–17.
10. Меньшиков Л. А. «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6. С. 180–187.
11. Тарасова О. И. Искусство без искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 6 (101). С. 173–184.
12. Бредбери Р. 451 градус по Фаренгейту. М.: Э, 2017. 256 с.
13. Завалько Г. А. Антиискусство как социальное явление // Философия и общество. 2009. № 1. С. 98–123.
14. Меньшиков Л. А. Архитектоника антиискусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 181–188.
15. Меньшиков Л. А. Дзен и антиискусство // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4. С. 129–139.
16. Гильберт Д., Бернайс П. Основания математики. Логические исчисления и формализация арифметики. Теория доказательств. М.: Наука, 1979. Т. 1. 560 с.
17. Гильберт Д., Бернайс П. Основания математики. Логические исчисления и формализация арифметики. Теория доказательств. М.: Наука, 1982. Т. 2. 656 с.
18. Панкратова А. В. Миф и Симулякр как противоположные категории // Грамота. 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 283–288.

REFERENCES

1. *Tarasova O. I. Kalligrafiya tantsa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2025. № 1 (96). S. 67–79.*
2. *Sovremennyy filosofskiy slovar' / pod obshch. red. V. Ye. Kemerova. M.: Akadem. Proyekt, 2004. 864 s.*
3. *Bibikhin V. V. Yazyk filosofii. SPb.: Nauka, 2007. 389 s.*
4. *Kul'turologiya. XX vek. Entsiklopediya. SPb.: Universitetskaya kniga; Aleteyya, 1998. T. 2. 447 s.*
5. *Tarasova O. I. O sushchnosti metafory // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya. Sotsiologiya i sotsial'nyye tekhnologii. 2010. № 2 (12). S. 26–30.*
6. *Dolinskiy V. A. Teoriya assotsiativnykh poley v kvantitativnoy lingvistike. SPb.: Aleteyya, 2022. 436 s.*
7. *Khaydegger M. Put' k yazyku // Khaydegger M. «Vremya i bytiye» (stat'i i vystupleniya). M.: Respublika, 1993. S. 259–273.*
8. *Oruell Dzh. «1984» Prilozheniye. O novoyaze. URL: https://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/ru_app (data obrashcheniya: 10.12.2025).*
9. *Tarasova O. I. Metafora i funktsional'naya negramotnost' // Alma Mater (Vestnik vysshey shkoly). 2003. № 1. S. 3–17.*
10. *Men'shikov L. A. «Neulovimoye esteticheskoye» v prostranstve antiiskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2015. № 6. S. 180–187.*
11. *Tarasova O. I. Iskustvo bez iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2025. № 6 (101). S. 173–184.*
12. *Bredberi R. 451 gradus po Farengeytu. M.: E, 2017. 256 s.*
13. *Zaval'ko G. A. Antiiskustvo kak sotsial'noye yavleniye // Filosofiya i obshchestvo. 2009. № 1. S. 98–123.*
14. *Men'shikov L. A. Arkhitektonika antiiskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2016. № 2 (43). S. 181–188.*
15. *Men'shikov L. A. Dzen i antiiskustvo // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2016. № 4. S. 129–139.*
16. *Gil'bert D., Bernays P. Osnovaniya matematiki. Logicheskiye ischisleniya i formalizatsiya arifmetiki. Teoriya dokazatel'stv. M.: Nauka. 1979. T. 1. 560 s.*
17. *Gil'bert D., Bernays P. Osnovaniya matematiki. Logicheskiye ischisleniya i formalizatsiya arifmetiki. Teoriya dokazatel'stv.. M.: Nauka. 1982. T. 2. 656 s.*
18. *Pankratova A. V. Mif i Simulyakr kak protivopolozhnyye kategorii // Gramota. 2018. № 11 (97). Ch. 2. S. 283–288.*

СВЕДЕНИЯ 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

УДК 792.03

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВЗГЛЯДОВ Ф. Т. МАРИНЕТТИ

Фурманов А. А.¹

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

Статья посвящена исследованию эволюции театральной концепции Ф. Т. Маринетти – итальянского писателя, поэта и основателя футуризма. Отталкиваясь от французского символизма и отрицания натурализма, Маринетти провозгласил театр центральным полем для художественных экспериментов. В основе его театральной реформы лежали принципы синтеза искусств, первостепенность внешнего действия и активного соучастия публики. Кульминацией творческих исканий Маринетти стал проект «Тотальный театр», в рамках которого идея синтетического зрелища, обнаруживающая параллели с эстетикой Баухауза, прошла путь от сцены кабаре до монументального массового празднества, соотношенного с техническим прогрессом и имперским размахом Древнего Рима.

Ключевые слова: футуризм, манифест, Ф. Т. Маринетти, Тотальный театр, Баухауз.

EVOLUTION OF F. T. MARINETTI'S THEATRICAL VIEWS

*Furmanov A. A.*¹

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

This article examines the evolution of the theatrical concept developed by F. T. Marinetti, an Italian writer, poet, and the founder of Futurism. Departing from French Symbolism and a rejection of Naturalism, Marinetti proclaimed theatre to be the central platform for artistic experimentation. The foundation of his theatrical reform lay in the principles of the synthesis of the arts, the primacy of external action, and the active participation of the audience. The culmination of Marinetti's creative quest was his "Total Theatre" project. Within this framework, the idea of a synthetic performance, which reveals certain parallels with the aesthetic principles of the Bauhaus, evolved from the cabaret stage to a monumental mass celebration, aligned with technological progress and the imperial grandeur of Ancient Rome.

Keywords: futurism, manifest, F. T. Marinetti, Total Theatre, Bauhaus.

XX век решительно ворвался в размеренный уклад жизни, перевернув все с ног наголову. Дерзко и решительно, отказавшись от связи с прошлым, он сделал главным символами новой эпохи скорость и техницизм. В искусстве происходил тот же процесс. На смену натурализму, который использовал модель традиционного театра XIX века и его переосмыслил, пришли новые художественные течения, которым было суждено сформировать дальнейшее развитие культуры будущего. Одним из первых подобных художественных направлений модернизма стал символизм. В полемике с натурализмом символисты сделали новый шаг в понимании искусства.

Как художественное направление, символизм заявил о себе в 1884 году, когда были опубликованы роман Жориса Карла Гюисмана «Наоборот», считающийся эталоном европейского декаданса, а также эссе Поля Верлена «Проклятые поэты», в котором, хотя и запоздало, но получили признание поэты Артюро Рембо, Тристан Корбьер и Стефан Малларме.

Неудивительно, что в 1886 году из-под пера французского поэта Жана Мореаса вышел манифест «Символисты», в котором он кратко изложил ключевые идеи символистского направления, ссылаясь на творчество вышеуказанных поэтов. В работе он подробно охарактеризовал сущность символов, являющихся зримыми отражениями невыразимой реальности.

Также в концепции символизма важен принцип синтеза. Наиболее это заметно в области театра. Так, немецкий композитор Рихард Вагнер в своих теоретических работах («Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1849), «Опера и драма» (1851)) изложил свое видение музыкальной драмы, на которое впоследствии ссылался поэт Шарль Бодлер в трактате «Романтическое искусство» (1868), подчеркивая, что все элементы театральной постановки «должны непрерывно соответствовать единому эффектному целому» [1, р. 277].

Условным апогеем символистского театра стало открытие театра Эвр Орельеном-Мари Люнье-По в 1893 году. Репертуар театра был сосредоточен на современной драматургии, перекликающейся с эстетикой символизма, и включал произведения, например, Августа Стриндберга, Оскара Уайльда, Габриеля д'Аннунцио. В 1896 году состоялась премьера постановки «Король Убю» по одноименной пьесе Альфреда Жарри, ознаменовавшей переход к театральному модернизму XX века.

Среди множества зрителей «Короля Убю» был и малоизвестный на тот момент итальянский литератор, поэт и публицист Филиппо Томмазо Маринетти. Спектакль настолько вдохновил итальянца, что, вернувшись на родину, он сочинил собственную пьесу «Король Пирушка» (*Le Roi Bombance*), которую сразу же опубликовал в журнале «Французский Меркурий» (*Mercur de France*) [2]. Все персонажи и элементы сцен в пьесе имеют отношение к гастрономии

(например, королевский замок в виде гигантского торта). Все это Маринетти сделал, чтобы подчеркнуть тематику голода, которая двигает сюжет. Также итальянец во многом подражал Жарри в сценической условности и юморе.

В апреле 1909 года пьеса Маринетти была поставлена в театре Люнье-По. Представление наделало не меньше шума, чем «Король Убю». Однако некоторые исследователи считают, что успех был обусловлен только режиссурой. Например, исследователь итальянского театра С. Бушуева отмечает, что «пьеса Маринетти выдержанная в жанре фарсовой комедии, была вполне традиционна... и в общем мало соответствовала футуристической программе» [3, с. 143]. Подтверждает эту мысль и сам Маринетти, написавший вскоре после премьеры: «Прошло почти пять лет с тех пор, как я написал эту сатирическую трагедию, и я никогда не хотел представить ее публике как окончательное выражение моего искусства. “Король Пирушка” — это не план, это, повторяю, произведение молодости, которое не кажется мне очень далеким от традиции» [4, р. 476].

В этом же году Маринетти сочинил другую пьесу под названием «Электрические куклы» (*Poupées Électriques*). В ней действуют муж, жена и пара «воплощающих» их роботизированных персонажей, созданных мужем-инженером (Уместное в данном контексте слово «робот» впервые появилось только в 1920 году в пьесе Карела Чапека «РУР».). Однажды электрические куклы выходят из-под контроля.

Апогеем периода формирования футуризма Маринетти стал «Манифест футуризма» (*Manifesto del Futurismo*), опубликованный 20 февраля 1909 года на первой полосе парижской газеты «Фигаро» (*Le Figaro*). В нем итальянец заявлял о принципиально новом художественном направлении, получившем название футуризм. Футуризм пропагандирует техницизм, молодость, маскулинность и пр. Лучшего момента для появления футуризма не было: «Италия слишком долго была главным рынком старьевщиков. Мы желаем избавить ее от бесчисленных музеев, покрывающих ее бесчисленными кладбищами» [5, с. 29].

Таким образом, этап формирования театральных поисков Маринетти можно охарактеризовать как переходный от эстетики символизма (от которого он находился под впечатлением, живя в Париже на стыке веков) к совершенно новому направлению, «взращенному» на противостоянии натурализма и символизма.

Первый период Маринетти условно начался с того момента, когда он сумел привлечь к своему новому движению авангардных художников Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссола и др. Произошло это в 1910 году. Результатом этого объединения стал «Технический манифест футуристической живописи» (*La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico*).

Однако программным для Маринетти все же будет являться «Манифест драматургов-футуристов» (*Manifesto dei Drammaturghi Futuristi*) 1911 года.

В нем итальянец с первых же строк заявил, что «из всех литературных форм наиболее мощным футуристическим значением обладает, без сомнения, театральная пьеса» [6, с. 225]. Современный же театр для Маринетти неприемлем, так как он стал способом развлечения зрителя и лишь средством для наживы для владельцев театров.

Главное, что итальянец пытался донести в этом манифесте, то, что театр не должен быть отражением реальной действительности. Цель искусства – создать новую реальность, которая была бы самодостаточной.

Также в основе концепции футуристического театра лежит синтез различных художественных форм. Цель этого соединения – не возвышение театра над прочими видами искусств, а радикальный пересмотр его традиционных устоев. Футуристы стремились к эпатажу, отвергая романтические идеалы, низвергая привычную реальность и разрушая сценические иллюзии. Через отрицание торжественности и возвышенности они пытались выразить подлинный ритм современной жизни. А вместо воплощения на сцене «жизни человеческого духа», Маринетти предложил вывести на первый план внешнее действие: «Современная драма должна выражать великую футуристическую мечту, которая выделяется из нашей современной жизни, раздражаемой земными, морским и воздушными скоростями и управляемой паром и электричеством» [6, с. 227].

Наконец, в манифесте Маринетти пропагандирует презрение к публике, которая оценивает любое сценическое произведение лишь за счет аплодисментов. Согласно его мнению, мгновенный успех у аудитории является верным признаком посредственности. Взамен этому футурист предлагает авторам и актерам стремиться к тому, чтобы «быть освиственным», так как лишь свист является живой реакцией зрителя, подтверждающей, что он вовлечен в действие на сцене. Этой мысли он посвятил отдельный манифест 1910 года – «Наслаждение быть освиственным» (*La Voluttà D'esser Fischianti*).

Напрямую к театру Маринетти обратился в 1913 году, когда опубликовал манифест «Театр Варьете» (*Il Teatro di Varietá. Manifesto Futurista*). В нем итальянец более четко сформировал претензию к современному театру и выдвинул в качестве альтернативы театр варьете, «который предлагает ныне единственное театральное зрелище, достойное истинно футуристического ума» [7, с. 311]. За основу берутся французские кабаре, репертуаром которых Маринетти вдоволь наслаждался, пока жил в Париже. Также в манифесте итальянец подробнее раскрывал аспекты, затронутые в предыдущих текстах.

Однако примечателен манифест тем, что в нем Маринетти довольно четко сформулировал задачи, стоявшие перед актером и зрителем данного театра. Последний должен стать активным участником действия (например, аккомпанировать оркестру, неожиданно вступить в полемику с актерами). Таким образом, во время действия должна была создаваться атмосфера подобная той,

которая царила когда-то на подмостках комедии дель арте, за тем исключением, что для комедии главным являлась сцена, а для футуристов первостепенна провокация зала. Основным действием подобного представления становилось не только пространство театра, но и жизнь за его пределами. Таким образом, театральное действие задает свои условия игры для реальной действительности, т. е. психологизму противопоставляется «физикофолia» (*fisicofolia*, неологизм Маринетти, обозначающий «физическое безумие»).

Во многом это напоминает перформативные практики, однако, как верно отмечает Э. Фишер-Лихте, важным различием перформанса и футуристического представления является то, что в последнем «превращение зрителя в актеров происходило в некотором смысле автоматически, поскольку оно не являлось результатом их осознанного решения, а было обусловлено постановочной концепцией», т. е. зрителю «навязывалась» роль, и его намерено провоцировали к действию [8, с. 28].

Естественно и то, что Маринетти принципиально отказывается от драматического актера, с его однообразными декламациями, анализом роли и пр., в пользу жонглера, гимнаста, танцора, т. е. артистов эффектных жанров. У исполнителей подобного типа программа состоит из коротких номеров, которые можно варьировать в зависимости, например, от состояния публики. Еще одной отличительной особенностью подобного театра, как отмечает Х.-Т. Леман, является «принцип парабазиса, то есть особые пассажи, когда актер как бы выходит на время за рамки своего персонажа и напрямую обращается к публике» [9, с. 100], что является отсылкой к основному приему аристофановской комедии, когда хор обращается к зрителю от лица автора.

В 1915 году выходит манифест, в котором соратники Маринетти продолжили разъяснять его концепцию театра – «Футуристический синтетический театр» (*Teatro Futurista Sintetico*).

Накануне вступления Италии в Первую мировую войну футуристы провозглашали театр ключевой силой, способной оказать патриотическое воздействие на национальное сознание. Свою программу они развивали, активно ссылаясь на принципы, уже изложенные в манифесте «Театр варьете».

В манифесте «Футуристический синтетический театр» авторы выделяют фундаментальные характеристики сценического искусства: синтетичность, выражающаяся в сжатии множества смыслов до нескольких минут. Это предвосхитило феномен «монтажа аттракционов» Сергея Эйзенштейна; атехничность, отвергающая традиционные драматургические каноны и сюжетные клише; динамичность, провозглашающая ценность импровизации; и алогичность, отрицающая рациональное начало (см.: [10, с. 364–369]).

Также футуристы заявляли, что они приступили к созданию собственного репертуара, в основе которого будут синтезы. На деле – это короткие пьесы,

напоминающие чем-то киносценарии. Каждый синтез имеет авторское жанровое определение («драма чисел», «синтез всех синтезов», «ночной синтез»), но при этом, в целом, все произведения могут быть охарактеризованы как способ донесения до зрителя синтетически-обобщенной мысли.

Примечательно и то, что в большинстве синтезов отсутствует конфликт в классическом понимании. Обуславливается это тем, что задача футуристов заключается не в том, чтобы вызвать в зрителе сопереживание, а в создании в театре ситуации конфликта с помощью показываемого на сцене (например, выпустить в качестве актера собаку или построить все сценические действия за счет игры исполнителей руками или ногами).

Одной из ключевых задач футуристического театра стало противостояние набиравшему популярность кинематографу. Для этого синтезы должны были сменять друг друга с кинематографической скоростью, поскольку, темп сценического действия должен был соответствовать ускоренному ритму современной жизни.

Наконец, в манифесте «Футуристический синтетический театр» впервые заявляются практические эксперименты в области театра. Во-первых, авторы упоминают синтез Маринетти «Электричество» (*Elettricità*), являющийся сокращенной версией его пьесы «Электрические куклы», впервые показанный труппой Гальтьеро Тумиати 13 сентября 1913 года в театре «Политеама Гарибальди» (*Teatro Politeama Garibaldi*) в Палермо. Во-вторых, в конце манифеста футуристы упоминают, что первые 11 совместных синтезов уже были представлены на суд итальянских зрителей. Речь идет о спектакле «Синтезы», поставленном театральной компанией Этторе Берти в болонском театре «Ди Корсо» (*Teatro del Corso*) 4 февраля 1915 года. Представление имело колоссальный успех, вследствие чего труппа отправилась в небольшое турне по Италии.

Таким образом, для периода довоенного футуризма важно было интегрировать искусство в практику жизни, создав новую, абстрактную реальность. Путь для подобного шага виделся футуристам лишь через реформу сценического искусства.

Что касается Маринетти, то ему удалось в довольно сжатые сроки сплотить вокруг себя единомышленников, а также за несколько лет выдвинуть фундаментальные программы по реформированию литературы, поэзии и театра. Именно его ранние манифесты и декламации заложили ту теоретическую базу, на основе которой футуризм смог приступить к повсеместному переосмыслению реальности во всех сферах человеческой культуры и, главное, к сценическим экспериментам.

После начала Первой мировой войны футуризм переживал период упадка. Попытка Маринетти возродить движение в послевоенные годы, дополнив его политической программой, не принесла значительных результатов. Тогда

же Маринетти познакомился с художницей Бенедеттой Каппой, ставшей его женой. Именно она познакомила футуриста с новой концепцией чувственности, которая легла в основу манифеста «Тактилизма» (*Il Tattilismo. Manifesto Futurista*), опубликованного в начале 1921 года. В нем Маринетти приходит к выводу, что традиционное общение через речь и зрительный контакт уступает той искренности, которую можно добиться через тактильные ощущения.

И хотя манифест не посвящен напрямую театру, среди множества сфер, требующих переосмысления через тактильность, Маринетти особо выделяет сценическое искусство. Он представляет футуристический театр, преобразованный для тактильных экспериментов, в котором, к примеру, зритель должен был класть руки на движущиеся ленты-конвейеры, ритмично доставляющие им различные тактильные ощущения в сочетании со светомузыкальным сопровождением (см.: [11, с. 163–166]).

Не забывал Маринетти и о концепции театра, заявленной до войны. В октябре 1921 года выходит манифест «Театр-сюрприз» (*Il Teatro della Sorpresa*). Принципиально нового в нем ничего нет, так как практически весь текст является цитированием прошлых манифестов. Его появление было связано с гастролями труппы Де Анджелиса, представившей программу «Сюрпризы» в городах Италии осенью того же года. Футуристы создали программу, сочетавшую танцевальные номера, музыкальные интермедии, танцевальные номера, элементы кабаре. Успех постановки был настолько ошеломительным, что пришлось организовывать второй тур под названием «Новый футуристический театр».

Таким образом, Маринетти в 1920-е активно участвовал в практической жизни театрального футуризма. С одной стороны, он продолжал идеи, высказанные в период «первого футуризма». С другой стороны, Маринетти был открыт всему новому. Хотя проект тактилизма и не был полностью реализован, однако он стал отправной точкой для инклюзивного театра, а также способствовал развитию арт-терапевтических практик.

Апогеем второго этапа театральных взглядов Маринетти можно считать проект «Тотального театра», подробно описанный в манифесте «Футуристский тотальный театр» (*Il Teatro Totale Futurista*) 1933 года. Вдохновением для подобного проекта явились театральные искания Баухауса, начатые Лотаром Шрейером и продолженные Оскаром Шлеммером в 1920-е годы. С учебным заведением тесно сотрудничали Энрико Прамполини, Иво Паннаджи, Николай Дюлгеро, с которыми Маринетти имел тесные связи, следовательно, был в курсе немецких экспериментов и стремился переосмыслить футуристическую эстетику в рамках нового времени. Также он был в курсе того, что главная идея нового заведения «заключалась в стремлении к объединению видов творчества и созданию единого художественного произведения» [12, с. 231]. Ключевым средством демонстрации этих поисков был именно театр, или, вернее сказать,

синтетический театр, исследованный во многих экспериментальных спектаклях в Веймере и Дессау. Примечателен в этом плане один из программных спектаклей Шлеммера «Фигуративный кабинет» 1922 года, где герои самого разнообразного облика были представлены в виде плоских фигур. Их носили в руках исполнители. (Прием обращения с фигурами имеет сходство с приемом, использованным в футуристической трагедии «Владимир Маяковский» 1913 года.) Фигуры напоминают и куклы Пауля Клее, и кинематографических героев немого кино, например, Чарли Чаплина, и сказочно-романтические мотивы Эрнста Гофмана. Сам Шлеммер вспоминал спектакль так: «Наполовину тир – наполовину метафизику абстрактум. Помесь, точнее разнообразие оттенков смысла и абсурда, приведенных в систему при помощи цвета, форм, природы искусства: человека и машины, акустики и механики. Организация – это все; труднее всего организовать разнородное» (цит. по: [13, р. 40]). Эти эксперименты вдохновили венгерского художника Ласло Мохоли-Надя написать теоретическую работу «Тотальный театр – театр будущего» (1927), а Вальтера Гропиуса на создание самого известного из всех утопических театральных проектов – Пискалаторского тотального театра. Когда Паннаджи официально присоединился к институту в 1932 году, он представил подробный и хорошо иллюстрированный отчет о проекте Гропиуса «Тотальный театр» в итальянском театральном журнале «Сценарий» (*Scenario*).

Видение Маринетти было изложено в манифесте, впервые опубликованном в журнале «Футуризм» (*Futurismo*) в 1933 году. Однако гораздо больший интерес представляет расширенная версия манифеста, содержащая рисунки Маринетти и опубликованная только в 1985 году [14, р. 400–407].

Его проект представлял собой круглое многоуровневое сооружение, где зрители, размещенные в подвижных креслах с тактильными панелями и обонятельными устройствами, могли вращаться вокруг сложной сценической конструкции. Пространство включало большую сцену для одновременного показа различных действий, купол с небесными телами, а также телеэкраны и систему коммуникаций между зрителями. Для иллюстрации концепции Маринетти описывал синхронное восприятие разнородных зрелищ: супружеская ссора, авиационный бой, шествие сквадристов (см.: [15, с. 226–229]).

Конечной целью этого театрального проекта было преодоление монотонности традиционной сцены с ее единством места и действия. Как и в раннем футуризме, ставка делалась на провокацию спонтанной реакции зала.

Главная же отличительная черта «Тотального театра» Маринетти от того же Баухауса состоит в том, что если последний стремился к трансформации и расширению сценического пространства, то футурист делал акцент на глобальном чувственном воздействии, где архитектура становилась инструментом управления восприятием зрителя.

На втором этапе театральных исканий становится очевидным, что Маринетти, в попытках вернуть былое величие футуризма 1910-х годов, пытается приспособить новый футуристический театр к идеям настоящего. Идеалом такого театра выступает проект тотального воздействия на зрителя всеми возможными способами восприятия.

Одним из фундаментальных различий между романтической идеей «ге-замткунстверка» и тем, что предлагали Маринетти и другие авангардные творцы, было их отношение к реальности. Романтизм интегрировал элементы искусства в единое целое и имел непосредственное отношение к реальности, которую идеализировал; новые модернистские течения носили фрагментарный характер и больше не отражали реальность. Искусство превратилось в сопряжение элементов, которые не обозначали действительность, а создавали новую реальность. Творцы создавали абстрактные произведения, которые преодолевали всякое миметическое отношение к реальности и конструировали искусство из его собственных компонентов.

Маринетти в «Тотальном театре» пытался окончательно реализовать то, что художники-футуристы стремились сделать еще в 1910-х годах, а именно: создать театральное произведение, которое стремилось бы стать тотальным произведением искусства, собранным из «хаоса и столкновения абсолютно противоположных ритмов» современности, но при этом стремящегося вместить в себя «новую гармонию» [16, с. 234].

Заслуга Маринетти заключается в том, что ему удалось переосмыслить понятие «манифест». Если до этого манифестами называли либо важные обращения правительства к народу, либо воззвания политических партий, то футуристу удалось сформировать новый художественный жанр, подразумевавший законченное теоретическое высказывание. Манифесты Маринетти отличались от манифестов других футуристов. Многочисленные воззвания вождя футуризма до сих пор не теряют актуальности, а главное – заряда энергии на преобразования. По своему строению они напоминают телеграфный стиль, а их роль во многом можно интерпретировать как способ максимального воздействия и призыв к действию, в то время как манифесты коллег были четкими программами для реализации. (Это доказывается тем, что Маринетти никогда не участвовал в футуристических театральных представлениях напрямую: он сочинял пьесы, продюсировал проекты, защищал от нападок критиков своих соратников и т.д.)

Что касается главного театрального проекта Маринетти – «Тотального театра» –, то очевидно, что для своего времени он был мало реализуемым. Тем не менее, описываемое виртуальное действо, футуристические идеи эпатажа и вовлечения зрителя, высказанные Маринетти в 1910-х годах, во многом сформировали сценические поиски, происходившие весь XX век и продолжающиеся до сих пор.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Baudelaire Ch.* L'Art romantique: Litterature et musique. Paris: Gallimar, 1968. 440 p.
2. *Marinetti F. T.* Le Roi Bombance. Paris: Société du Mercure de France, 1905. 299 p.
3. Бушужева С. К. Полвека итальянского театра (1880–1930). Л.: Искусство, 1978. 191 с.
4. *Marinetti F. T.* Teatro / Ed. G. Calendoli. Rome: Vito Bianco Editore, 1960. 611 p.
5. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.
6. Маринетти Ф. Т. Манифест драматургов-футуристов // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 225–228.
7. Маринетти Ф. Т. Театр Варьете. Футуристский манифест // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 311–318.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Международ. театр. агентство Play&Play; «Канон+»; «Реабилитация», 2021. 384 с.
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
10. Маринетти Ф. Т. Футуристический синтетический театр // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 363–370.
11. Маринетти Ф. Т. Тактилизм. Футуристический манифест // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 160–167.
12. Березкин В. И. История сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
13. *Schlemmer O. Laszlo Moholy-Nagy.* Theater, Circus, Variety. Available from: The Theater of the Bauhaus, 1987. 109 p.
14. *Marinetti F. T.* Critical Writing / Ed. G. Berghaus. Farrar, Straus and Giroux: New York, 1985. 584 p.
15. Маринетти Ф. Т. Футуристический тотальный театр // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 226–229.
16. Боччони У. Участники выставке – публике // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 229–236.

REFERENCES

1. *Baudelaire Ch.* L'Art romantique: Litterature et musique. Paris: Gallimar, 1968. 440 p.
2. *Marinetti F. T.* Le Roi Bombance. Paris: Société du Mercure de France, 1905. 299 p.

3. *Bushueva S. K.* Polveka ital'yanskogo teatra (1880–1930). L.: Iskusstvo, 1978. 191 s.
4. *Marinetti F. T.* Teatro / Ed. G. Calendoli. Rome: Vito Bianco Editore, 1960. 611 p.
5. *Marinetti F. T.* Pervyj manifest futurizma // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 25–31.
6. *Marinetti F. T.* Manifest dramaturgov-futuristov // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 225–228.
7. *Marinetti F. T.* Teatr Var'ete. Futuristskij manifest // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 311–318.
8. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti. M.: Mezhdunarod. teatr. agentstvo Play&Play; «Kanon+»; «Reabilitaciya», 2021. 384 s.
9. *Leman H.-T.* Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
10. *Marinetti F. T.* Futuristicheskij sinteticheskij teatr // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 363–370.
11. *Marinetti F. T.* Taktilizm. Futuristicheskij manifest // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 2. S. 160–167.
12. *Berezkin V. I.* Istoriya scenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny XX veka. M.: Editorial URSS, 1997. 541 s.
13. *Schlemmer O.* Laszlo Moholy-Nagy. Theater, Circus, Variety. Available from: The Theater of the Bauhaus, 1987. 109 p.
14. *Marinetti F. T.* Critical Writing / Ed. G. Berghaus. Farrar, Straus and Giroux: New York, 1985. 584 p.
15. *Marinetti F. T.* Futuristicheskiĭ total'nyiĭ teatr // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 2. S. 226–229.
16. *Bochchoni U.* Uchastniki vystavke – publike // Ital'yanskij futurizm: Manifesty i programmy. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 229–236.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фурманов А. А. — преподаватель кафедры русского театра; fuhrmannoff@mail.ru
SPIN-Code: 3063-5778
ORCID: 0000-0002-9874-6526

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Furmanov A. A. — Lecturer of the Department of Russian Theater; fuhrmannoff@mail.ru
SPIN-Code: 3063-5778
ORCID: 0000-0002-9874-6526

ПРАВИЛА ПУБЛИКАЦИИ РУКОПИСЕЙ СТАТЕЙ (действуют с 15.04.2026 года)

Материалы, предлагаемые для публикации, должны быть оригинальными, не опубликованными ранее в других печатных изданиях или в сети Интернет, и соответствовать научному направлению «Искусствоведение». Рекомендованный объем статьи — **20–25 тыс. печатных знаков** с пробелами.

Рукописи статей подлежат предварительной проверке научным редактором журнала на предмет соответствия установленным формальным требованиям к тематике, объему, структуре, оформлению, аннотациям и ключевым словам на русском и английском языках, библиографии, контактной и др. справочной информации, а также на предмет отсутствия в них неправомерных заимствований текста, иллюстраций и пр.

Предварительная проверка рукописи статьи проводится в срок **не более 30 дней**. В случае отклонения рукописи по результатам предварительной проверки автору направляется электронное уведомление.

Статьи рецензируются согласно «Порядка рецензирования рукописей статей».

Плата за публикацию с авторов **не взимается**.

Комплектность и форма предоставления рукописи

Обязательными элементами рукописи являются:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи (См.: <http://www.udcsummary.info/php/index.php>);
- фамилия и инициалы автора (соавторов) (на русском и на английском языках);
- название статьи (на русском и на английском языках);
- основная часть;
- аннотация статьи (200-250 слов) и ключевые слова (8-10 слов) на русском и на английском языках. См. Приложение 1;
- сведения об авторе (соавторах) (на русском и на английском языках). См. Приложение 2.

Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А 4 (210х297 мм).

- Формат файла — RTF (Rich Text Format);
- Междустрочный интервал — полуторный;
- Размер шрифта — 12;

- Цвет шрифта — черный;
- Поля — по 2,5 см с каждой стороны;
- Абзацный отступ — 0,5 см;
- Выравнивание текста — по ширине.

Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно. Страницы рукописи нумеруются, колонтитулы не создаются.

Исправления, дополнения и т. п., внесенные в текст без ведома редакции, не учитываются.

Иллюстрации

Все иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисуночный текст); на все иллюстрации должны быть даны ссылки в тексте статьи в порядке их упоминания. Например: (рис. 1) и далее. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

При включении иллюстраций в текст необходимо учитывать, что объем одного рисунка составляет 900-1800 печатных знаков, в зависимости от занимаемого пространства на странице.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями.

Электронные полутоновые иллюстрации (фотоснимки, репродукции) должны быть представлены в формате JPG или TIF, серый, минимальный размер 100x100 мм, разрешение 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть черно-белыми, представленными в формате AI, EPS или CDR.

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: 9 кегль, кириллица — прямое начертание, латинские символы — курсивное.

Авторы должны получить необходимое разрешение на использование сторонних материалов в своей статье. Если автор желает включить в свой документ какие-либо материалы, на которые автор не имеет авторских прав и использование которых осуществляется на другой основе, нежели описана выше, необходимо письменное разрешение владельца авторских прав.

Таблицы

Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: 9 кегль, кириллица — прямое начертание, латинские символы — курсивное. Таблицы не требуются представлять в виде отдельных документов.

Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Нумерация сквозная.

Например, в тексте:

Перотти предполагает, что во всех этих примерах *γλαυκός* означает «блестящий» и относится не только к листьям, но и к плодам оливкового дерева¹.

Внизу страницы:

¹ Эпитет моря *γλαυκή* мы пока оставим без перевода, так как именно его значение попытаемся прояснить в данной работе.

Затекстовые библиографические ссылки. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой.

Например, в тексте: [10] или [10, с. 81].

Литература. Совокупность затекстовых библиографических ссылок оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа в порядке упоминания источников (при повторном цитировании источника сохраняется номер, присвоенный при первом упоминании). Стиль цитирования: Chicago 17th edition (См. Приложение 3). Нумерация сквозная по всему тексту (включая сноски) арабскими цифрами. Список литературы должен содержать не менее 15 источников. Число ссылок в списке литературы на статьи из русскоязычных научных журналов должно составлять менее 30% от общего количества ссылок. *N. B.* Архивные источники и нотные издания в общий список литературы не включаются, а даются отдельным списком. Нумерация сквозная по всему тексту (включая сноски), римскими цифрами.

References. Список References включает в себя все источники из списка «Литература». Транслитерация в списке References должна быть выполнена в системе Library of Congress (см.: <https://translit.ru/lc/> или <http://www.convertcyrillic.com/#/convert>). Во втором случае необходимо в поле Convert to выбрать установку ALA-LC /Library of Congress/ Romanization without Diacritics [Russkii iazyk]). Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы. Источники на языках, использующих латиницу, не транслитерируются.

Ссылки на статьи из журналов, сборников статей и материалов конференций необходимо оформлять следующим образом:

- транслитерация ФИО авторов, перевод названия статьи, транслитерация названия журнала / сборника / трудов (требование неприменимо к фамилиям авторов, если автор настаивает на принятой им и используемой во всех статьях транслитерации своей фамилии);
- в конце описания необходимо указать DOI статьи (при наличии);
- буквенные обозначения выходных данных (том, номер, выпуск) должны быть представлены сокращением англоязычных слов (vol., no., iss.);
- транслитерируется только название издательства, слово «издательство» пишется в сокращении на английском языке (например, Nauka Publ.);
- если источник опубликован на языке, использующем систему письменности не на основе латиницы (кириллица, иероглифы и т. д.), в описание источника добавляется указание языка публикации: (In Russian), (In Chinese). В остальных случаях язык не указывается;
- нельзя делать транслитерацию описания без перевода заглавия статьи или названия книги на английский язык.

При транслитерации ссылок на книги:

- дается перевод названия книги на английский с указанием в конце описания языка книги (In Russian);
- если книга является переводом иностранной монографии, добавляется указание «Rus. Ed.:». Написание фамилий иностранных авторов дается в оригинале (на латинице), а не транслитерируется.

Примеры оформления Списка литературы см. в *Приложении 3*.

Форма предоставления материалов

Материалы предоставляются комплектом документов в электронном виде на сайт журнала (<https://vaganov.elpub.ru/jour>)

В комплект входят:

1. Текст статьи. Название файла — фамилия первого автора + «Ст». Например: «Иванов Ст».

2. Текст аннотации и ключевые слова на русском и английском языках. Название файла — фамилия первого автора + «Ан». Например: «Иванов Ан».

3. Файлы иллюстраций и таблиц. В одном файле — одна иллюстрация или таблица в форматах JPG, TIF (для полутоновых изображений), AI, FH*, CDR, EPS (для векторных изображений), RTF для таблиц. Название файла — фамилия первого автора + «Рис N», фамилия первого автора + «Табл. №» строго в порядке следования в статье. Например: «Иванов Рис 1», «Иванов Табл. 1» и т. д.

2.6.4. Сведения об авторах. Название файла — фамилия автора + «Свед». Например: «Иванов Свед».

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Как составить аннотацию?

Аннотация (реферат, авторское резюме) один из видов сокращенной формы представления научного текста. Она должна быть самодостаточной, способной передать основные результаты исследовательской деятельности без обращения к самой статье и выполнять требования информативности, оригинальности, структурированности и компактности. В аннотации необходимо указать, что нового несет в себе научная статья в сравнении с другими статьями по этой тематике.

В тексте аннотации нежелательно дословно повторять предложения, взятые из основных разделов статьи, а также формулировки, использованные в ее названии. В аннотацию не допускается включать ссылки на источники из полного текста, а также аббревиатуры, которые раскрываются непосредственно в тексте статьи.

Таким образом, жанровое отличие аннотации от статьи подразумевает отличие в форме изложения. Если в статье должна быть логика рассуждения и доказательства некоего тезиса, то в аннотации — краткая суть исследования, констатация итогов анализа и доказательства. Отсюда, формулировки в тексте аннотации строятся по предикатам («что сказано»), а не по тематическим понятиям («о чем сказано»).

Важно, чтобы аннотация заинтересовала читателя, дала ему возможность найти статью по полному набору ключевых слов.

Ключевые слова составляют семантическое ядро статьи и включают основные концепции и понятия, описывающие исследуемую проблему. В качестве ключевых слов могут использоваться как одиночные слова, так и словосочетания в единственном числе и именительном падеже. Количество слов внутри ключевой фразы не должно превышать трех. При подборе ключевых слов рекомендуется использовать общеупотребимые термины вместе со специальными, избегать фраз, содержащих кавычки и запятые, а также многозначных понятий. При переводе ключевых слов на английский язык (keywords) желательно использовать цепочки существительных вместо фраз с предлогами.

В названии статьи рекомендуется использовать, среди прочих, два-три ключевых слова. Это повышает видимость статьи при поиске её в базе данных.

Качественная авторская аннотация на английском языке (abstract) позволяет:

- зарубежному ученому ознакомиться с содержанием статьи и определить интерес к ней, независимо от языка статьи и наличия возможности прочитать ее полный текст;
- преодолевать языковой барьер ученому, не знающему русский язык;
- повысить вероятность цитирования статьи зарубежными коллегами.

То же касается авторских резюме на русском языке, но — для российских ученых и ученых, читающих на русском языке.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Сведения об авторе (соавторах)
(на русском и английском языках)

ФИО (полностью)	
Ученая степень	
Ученое звание	
Место работы	
Официальный почтовый адрес организации (индекс, страна, область, город, улица, номер дома)	
Должность (наименование ВУЗа дается в полном виде, указывается факультет и кафедра)	
Номер телефона для взаимодействия с научным редактором (для стационарных телефонов с кодом города)	
Электронный адрес	
Идентификационный номер Researcher ID	
Идентификационный номер Orcid ID	

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Как оформить библиографию в стиле Chicago 17th edition на русском языке?

Книга (1 автор)

Фамилия, Имя. *Название*. Город: Издательство, год.

Книга (2-3 автора)

Фамилия 1, Имя 1, Имя 2 Фамилия 2, и Имя 3 Фамилия 3. *Название*. Город: Издательство, год.

Книга (4-9 авторов)

Фамилия 1, И. 1. И. 2. Фамилия, И 3. Фамилия 3, и И. 4. Фамилия 4. *Название*.

Город: Издательство, год.

Книга (многотомное издание)

Фамилия, Имя. *Название*. Количество томов с указанием слова «томов».

Город: Издательство, год, том цифрой.

Книга (редактор, переводчик или составитель вместо автора)

Фамилия 1, Имя 1, и Имя 2 Фамилия 2, ред. *Название*. Город: Издательство, год.

Книга (редактор, переводчик или составитель в дополнение к автору)

Фамилия автора, Имя автора. *Название*. Пер. и ред. Имя редактора 1

Фамилия редактора 1 и Имя редактора 2 Фамилия редактора 2. Город: Издательство, год.

Книга, автором которой является какая-либо организация

Наименование организации. *Название*. Город: Издательство, год.

Часть книги, статья из сборника, материалы конференции

Фамилия 1, Имя 1, и Имя 2 Фамилия 2. “*Название части*” В кн. (или сб.) *Название книги*, под ред. Имя редактора 1 Фамилия редактора 1 и Имя редактора 2 Фамилия редактора 2, диапазон страниц, без указания «с.». Город: Издательство, год.

Книга (последующие издания)

Фамилия 1, Имя 1, и Имя 2 Фамилия 2. *Название*. Обозначение номера с буквенным падежным окончанием изд. Город: Издательство, год.

Книга (репринтное издание)

Фамилия автора, Имя автора. *Название*. Пер. Имя переводчика Фамилия переводчика. Количество томов, с указанием слова «томов». Год. Репринт, Город: Издательство, год.

Статья из словаря или энциклопедии

Фамилия автора 1, Имя автора 1, Имя автора 2 Фамилия автора 2, и Имя автора 3 Фамилия автора 3. “*Название статьи*”. В кн. *Название издания*, под ред. Имя редактора 1 Фамилия редактора 1 и Имя редактора 2 Фамилия редактора 2, т. номер тома: диапазон страниц, без указания «с.». Город: Издательство, год.

Статья из журнала

Фамилия, Имя. “*Название статьи*”. *Название журнала*, по. указать (год): диапазон страниц, без указания «с.».

Статья из журнала (электронный вариант с индексом doi)

Фамилия, Имя. “*Название статьи*”. *Название журнала*, по. указать (год): диапазон страниц, без указания «с.». <https://doi.org/ссылка>

Статья из журнала (электронный вариант с указанием URL)

Фамилия, Имя. “*Название статьи*”. *Название журнала*, по. указать (год): диапазон страниц, без указания «с.». Дата обращения месяц день, год. <http://ссылка>.

Статья из газеты

Фамилия, Имя, “Название статьи”, *Название газеты*, месяц день, год.

При обращении к иным *Интернет-источникам* необходимо составлять описание по типу:

Фамилия, Имя. “Название статьи”. Дата обращения месяц день, год. <http://ссылка>.

Описание видеофайлов (YouTube)

“Название”. Дата создания видео. YouTubeVideo, длительность. Размещено указать кем «логин», месяц год размещения. <http://ссылка>.

Нотные издания

Фамилия, Имя. Название. Под ред. Имя Фамилия. Город: Издательство, год.

При обращении онлайн после точки указывается <http://ссылка>.

Диссертации

Фамилия, Имя. “Название”. Дис. д-ра иск., Университет, год.

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок

ЛИТЕРАТУРА

1. Арциховский, Артемий. *Древнерусские миниатюры как исторический источник*. М.: МГУ, 1944.
2. Звенигородская, Н., Т. Кукла, Т. Купервассер, и А. Траугот. *Семья Траугот. Георгий Траугот, Вера Янова, Александр и Валерий Трауготы: каталог выставки*. Сост. Наталия Звенигородская, ред. Татьяна Медведева, науч. рук. Евгения Петрова. СПб.: Palace Editions, 2012.
3. Шушарин, Владимир, отв. ред. *История Венгрии*. 3 тома. М.: Наука, 1971, т. 1.
4. Фомин, Дмитрий. “Братья Трауготы — иллюстраторы немецкой литературы”. В кн. *Румянцевские чтения: материалы Международной научной конференции (10-12 апреля 2007)*, сост. Людмила Тихонова и др., 360-7. М.: Пашков дом, 2007.
5. Քոթանճյան, Նիկոլայ. “Թալինի Մեծ տաճարի գլխավոր արքիդի որմնանկարների գծային վերակառուցման փորձը”. *Ժողովածուում Հայ արվեստի հարցեր*, խմբագիր Արարատ Աղապյան, 331-7. Երեւան: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, արտադրությունը 1. [Котанджян Николай. “Опыт графической реконструкции росписи апсиды Большого храма в Талине”. В сб. *Вопросы армянского искусства*, ред. Арарат Агасян, 331-7. Ереван: Изд-во Института искусств НАН РА, 2006, вып. 1]. (На арм. яз.)
6. Митюкова, Залина, и Александр Маклыгин. “Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века”. *Музыка. Искусство, наука, практика*, по. 3/11 (2015): 11-22.
7. Byrt, John. “Correspondence.” *Early Music* 43, no. 3 (2015): 555. <https://doi.org/10.1093/em/cav066>

8. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. "Towards the *Tact* and *Tactus* in German Baroque Treatises". *Musiqi dünyası*, no. 3/60 (2014): 7157–80. Accessed July 04, 2017. <http://www.musigi-dunya.az/pdf/60/2.pdf>.
9. Лаврова, Светлана. "Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма". Дис. д-ра иск. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2016.

REFERENCES

1. Artsikhovskii, Artemii. *Ancient Russian Miniatures as a Historical Source*. Moscow: MGU Publ., 1944. (In Russian)
2. Zvenigorodskaiia, N., T. Kukla, T. Kupervasser, and A. Traugot. *The Traugot Family. Georgy Traugot, Vera Yanova, Alexander and Valery Traugot: Exhibition Catalogue*. Comp. by Nataliia Zvenigorodskaiia, ed. by Tat'iana Medvedeva, academic adviser Evgeniia Petrova. St. Petersburg: Palace Editions, 2012. (In Russian)
3. Shusharin, Vladimir, ed. *History Of Hungary*. 3 vols. Moscow: Nauka Publ., 1971, vol. 1. (In Russian)
4. Fomin, Dmitrii. "Brothers Traugot as Illustrators of German Literature". In *Rumiantsevskie chteniia: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (10-12 apreliia 2007)*, comp. by Liudmila Tikhonova et al., 360-7. Moscow: Pashkov dom Publ., 2007. (In Russian)
5. Qot'anjyan, Nikolay. "The Experience of Graphic Reconstruction of the Painting of the Apse of the Great Temple in Tallinn ". In *Hay arvesti harcer*, ed. by Ararat Aghasyan, 331-7. Erevan: HH GAA Arvesti institowti hratarakchowt'yown Publ., 2006, iss. 1. (In Armenian)
6. Mitiukova, Zalina, and Aleksandr Maklygin. "Partimento as an Improvisational Educational Practice of the 18th Century". *Iskusstvo, nauka, praktika*, no. 3/11 (2015): 11-22. (In Russian)
7. Byrt, John. "Correspondence". *Early Music* 43, no. 3 (2015): 555. <https://doi.org/10.1093/em/cav066>
8. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. "Towards the *Tact* and *Tactus* in German Baroque Treatises". *Musiqi dünyası*, no. 3/60 (2014): 7157–80. Accessed July 04, 2017. <http://www.musigi-dunya.az/pdf/60/2.pdf>.
9. Lavrova, Svetlana. "Projections of the Basic Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Post-serialism". DA diss., Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. G. Zhiganova Publ., 2016. (In Russian)

Ссылки на архивные источники

В разделе «Источники»:

ОР РНБ. Ф. 1. Ед. хр. 1.

В разделе «References»:

OR RNB. F. 1. Ed. khr. 1 [*Russian National Library. Manuscripts Department. Stock 1. Record 1*]. (In Russian)

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ РУКОПИСЕЙ СТАТЕЙ (действуют с 15.04.2026 года)

Все рукописи статей, поступившие в электронную редакцию (на сайт) журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее журнал), проходят обязательное анонимное («слепое») рецензирование (рецензенты не знают авторов рукописей и наоборот).

Рецензирование рукописей осуществляется ведущими специалистами в области, максимально близкой к тематике статьи, имеющими ученые степени и звания.

Члены редакционной коллегии журнала могут быть рецензентами рукописей при условии отсутствия конфликта интересов (служебная подчиненность автора и рецензента, научное руководство/соавторство и пр.).

Решение об обращении к конкретному рецензенту с ходатайством о проведении экспертизы рукописи принимает главный (или научный) редактор. Срок рецензирования составляет **2-4 недели**, но он может быть продлен по просьбе рецензента.

Каждая рукопись направляется одному или (при необходимости) двум рецензентам.

По итогам рассмотрения рукописи рецензент предоставляет в редакцию журнала рецензию с обоснованной рекомендацией о дальнейшей судьбе статьи. Он может рекомендовать рукопись к публикации в представленном виде либо после исправления отмеченных недостатков. Статья может быть не рекомендована рецензентом к публикации.

Если в рецензии содержатся рекомендации, выдвигаются требования по исправлению и доработке рукописи, научный редактор журнала направляет их автору с предложением учесть при подготовке нового варианта статьи или аргументировано (частично или полностью) опровергнуть. Доработка рукописи не должна занимать более **2-х месяцев** с момента отправки электронного уведомления автору о необходимости внесения изменений. Доработанная автором статья может быть направлена на повторное рецензирование по усмотрению главного редактора журнала.

В случае отказа авторов от доработки рукописей, они должны направить в редакцию электронное уведомление о своем отказе от публикации статьи. Если авторы не возвращают доработанный вариант по истечении **3-х месяцев** со дня отправки рецензии, даже при отсутствии уведомлений от авторов с отказом от доработки рукописей, редакция снимает их с учета. В подобных ситуациях авторам направляется соответствующее уведомление о снятии рукописи с регистрации в связи с истечением срока, отведенного на доработку.

Решение об отказе в публикации рукописи принимается на заседании редакционной коллегии в соответствие с рекомендациями рецензентов. Статья, не ре-

комендованная решением редакционной коллегии к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. Сообщение об отказе в публикации направляется автору по электронной почте.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Решение о допуске статьи к публикации принимается редакционной коллегией. В конфликтных ситуациях решение принимает главный редактор.

После принятия редколлегией журнала решения о допуске статьи к публикации научный редактор информирует об этом автора с помощью электронного уведомления.

Редакционная коллегия журнала разрабатывает и предлагает рецензентам типовую анкету рецензента, включающую экспресс-опросник, а также информацию о сроках и условиях научного рецензирования, режиме конфиденциальности.

Рецензия на статью хранится в электронной редакции на сайте журнала в течение 3-х лет от даты публикации или даты принятия решения о ее отклонении.

РЕЦЕНЗИЯ РУКОПИСИ НАУЧНОЙ СТАТЬИ НА ТЕМУ: «...»

1. Соответствует ли статья тематическому профилю журнала?	Да/Нет (вписывается нужный вариант ответа)	Комментарии (строка заполняется, если рецензент выбирает ответ «нет»)
2. Соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме?		
3. Является ли текст статьи новым и оригинальным?		
4. Является ли авторская исследовательская позиция научной, аргументированной, а способы аргументации и доказательства приемлемыми?		
5. Каково соотношение рецензируемой статьи с имеющейся литературой и современными исследованиями по соответствующей проблематике (учтены, использованы, заимствованы, скомпилированы и пр.)?		
6. Имеются ли признаки неправомерного заимствования или иные формы нарушения автором научной этики?		
7. Имеет ли статья практическую значимость и в чем она проявляется?		
8. Соответствует ли текст статьи общим и специальным требованиям к структуре публикации, языку и стилю изложения, используемой терминологии, наглядности таблиц, диаграмм, рисунков и формул, правильности оформления сносок, корректности библиографии и пр.?		
9. Нуждается ли статья в доработке (в части содержания/ формы подачи содержания/ структуры текста и пр.)?		
10. Соответствует ли оформление статьи требованиям издательского стандарта Chicago 17th edition?*		
Итог:		Формулировки для итогового вывода: 1. Я рекомендую статью к публикации в представленном виде. 2. Я рекомендую статью к публикации после правки с учетом мнения рецензента (на усмотрение автора). 3. Я рекомендую статью к публикации после исправления отмеченных рецензентом недостатков (обязательное условие для выполнения автором). 4. Я не рекомендую статью к публикации.

* См.: Приложение 3 к «Правилам публикации рукописей статей» (Сайт журнала, раздел «Правила для авторов»).

Рецензент:

ФИО,

ученое звание, ученая степень,

место работы, должность

Дата подпись

Информация о сроках и условиях научного рецензирования

Научное рецензирование служит целям формирования благоприятной среды для принятия редколлегией, главным редактором журнала решения о публикации представленной рукописи статьи, о ее отклонении или направлении на доработку.

Научное рецензирование осуществляется для повышения качества отдельных материалов и издательского портфеля в целом посредством доработки автором представленной рукописи статьи в соответствии с замечаниями и предложениями научных рецензентов.

Рецензирование проводится в срок **от 2 до 4 недель**, который может быть продлен по просьбе рецензента.

Принимая обязательства по рецензированию, рецензент обязуется хранить в тайне факт создания произведения, его содержание и т. д.

Не допускается обсуждение рецензируемой рукописи рецензентом с любыми третьими лицами. До публикации рукописи рецензенты не вправе использовать или ссылаться на рецензируемые материалы.

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

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам

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

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

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2026.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (102), 2026

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

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 06.04.2026. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0396080

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15