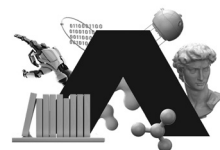




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 4(105)
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 Людвиг Минкуса – замечательного композитора, автора балетной музыки, 110-летием со дня рождения выдающейся советской артистки балета 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>Воробьёв Н. А., Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М.</i> Творческое наследие Агриппины Яковлевны Вагановой: проблемы осмысления, сохранения и развития	6
<i>Жирова В. В.</i> Нотационно-педагогическая система Э. О. Телёра как ранний опыт научной систематизации хореографического образования	25
<i>Кружилина И. А.</i> О вкусах спорят Москва и Ленинград: как переносили балет «Шурале» на сцену Большого театра	43
<i>Радченко С. И.</i> Традиции и новаторство в методике Энрико Чеккетти.	57

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

<i>Груцынова А. П.</i> Несколько слов об истории создания «Утреннего танца»	74
<i>Крачинова И. С.</i> Либретто оперы «Никсон в Китае» Джона Адамса в зеркале эстетики абсурда	86
<i>Никонова С. Б., Тан Цзинлинь.</i> Взаимодействие традиционной китайской оперной культуры и эстетического модерна в фильме Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница»	102

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Дьяков А. В.</i> Фуко и Булез: экзистенциальные пространства и моделирование современности	117
<i>Крючкова К. В.</i> Хоровые концерты Д. В. Смирнова. К проблеме концертности	129

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

<i>Ефременко С. В.</i> Явление «балетоманства» в зеркале русской критики второй половины XIX – начала XX века	140
<i>Кожев К. А.</i> Спектакль Р. Р. Кудашова «Гамлет. Ширма» (БТК, 2018): режиссерская методология, жанр, драматургия спектакля, способ существования актера и приемы игры	149

Правила направления и опубликования научных статей.	164
Порядок рецензирования научных статей	167
Редакционная политика журнала	169
Редакционная этика журнала	170
К сведению подписчиков	171

CONTENTS

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

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Vorobyov N. A., Drobysheva E. E., Tsiskaridze N. M.</i> The creative legacy of Agrippina Yakovlevna Vaganova: Problems of comprehension, preservation and development.	6
<i>Zhirova V. V. E. A.</i> Théleur's notation and pedagogical system as an early attempt at the scientific systematization of choreographic education	25
<i>Kruzhilina I. A.</i> Tastes differ from Moscow to Leningrad: how the ballet <i>Shurale</i> was adopted for the stage of the Bolshoi Theatre	43
<i>Radchenko S. I.</i> Traditions and innovations in the method of Enrico Cecchetti	57

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN ART

<i>Grutsynova A. P.</i> A few words about the history of the creation of the <i>Morning dance</i>	74
<i>Krachinova I. S.</i> The libretto of the opera <i>Nixon in China</i> by John Adams in the mirror of the aesthetics of the absurd	86
<i>Nikonova S. B., Tan Jinglin.</i> The interaction of traditional Chinese opera culture and aesthetic modernism in Chen Kaige's film <i>Farewell my concubine</i>	102

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Dyakov A. V.</i> Foucault and Boules: existential spaces and the modeling of modernity	117
<i>Kryuchkova K. V.</i> Choral concerts by D. V. Smirnov. On the problem of concertgoers.	129

THEATER CRITICISM

<i>Efremenko S. V.</i> The phenomenon of "balletomania" in the mirror of Russian criticism of the second half of the 19th and early 20th centuries.	140
<i>Kozhev K. A. R. R.</i> Kudashov's production <i>Hamlet</i> . The Screen (BPT, 2018): directorial methodology, genre, and drama of the production, the actor's way of existence and acting techniques.	149

Requirements for author's manuscripts.	164
Peer-review	167
Editorial policy.	169
Ethics policy	170
To data of followers.	171

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.5; 7.067

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АГРИППИНЫ ЯКОВЛЕВНЫ ВАГАНОВОЙ: ПРОБЛЕМЫ ОСМЫСЛЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Воробьёв Н. А.¹, Дробышева Е. Э.², Цискаридзе Н. М.¹

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

² Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Краснопресненская наб., д. 2, Москва, 103274, Россия.

Творческое наследие Агриппины Яковлевны Вагановой анализируется как уникальный художественно-педагогический феномен, приобретающий в современных реалиях новое значение и требующий рассмотрения через призму системного подхода. Предложена комплексная трехчастная структура анализа исследуемого феномена: от его концептуализации в актуальном социогуманитарном дискурсе через оценку современного состояния с учетом историко-культурного контекста к перспективам сохранения в условиях тотальной цифровизации искусства в целом и балетного образования в частности. Творческое наследие А. Я. Вагановой анализируется с применением биографического, структурно-типологического и диахронного методов. Делается вывод о том, что с развитием технологий искусственного интеллекта все сложнее будут решаться вопросы авторского права, аутентичности, подлинности, в связи с чем от Академии Русского балета требуется разработанная дорожная карта проекта по сохранению и развитию творческого наследия А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: культурная память, творческое наследие, система Вагановой, классический балет, хореографическое образование, художественный код эпохи, цифровая эра, цифровые технологии.

THE CREATIVE LEGACY OF AGRIPPINA YAKOVLEVNA VAGANOVA: PROBLEMS OF COMPREHENSION, PRESERVATION AND DEVELOPMENT

Vorobyov N. A.¹, Drobysheva E. E.², Tsiskaridze N. M.¹

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

² Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Krasnopresnenskaya Embankment, 2, Moscow, 103274, Russia.

The creative legacy of Agrippina Yakovlevna Vaganova is analyzed as a unique artistic and pedagogical phenomenon that acquires a new meaning in modern realities and requires consideration through the prism of a systematic approach. A comprehensive three-part structure of the analysis of the phenomenon under study is proposed: from its conceptualization in the current socio-humanitarian discourse through an assessment of the current state, taking into account the historical and cultural context, to the prospects of preservation in the context of total digitalization of art in general and ballet education in particular. Vaganova's creative legacy is analyzed using biographical, structural, typological, and diachronic methods. It is concluded that with the development of artificial intelligence technologies, it will become increasingly difficult to solve issues of copyright, authenticity, and authenticity, and therefore the Russian Ballet Academy needs to develop a roadmap for the project to preserve and develop the creative heritage of A. Ya. Vaganova.

Keywords: cultural memory, creative heritage, Vaganova's system, classical ballet, choreographic education, artistic code of the era, digital era, digital technologies.

Введение

Один из стратегических проектов, реализуемых с 2020 года в Академии Русского балета, участвующей в Программе академического стратегического лидерства «Приоритет-2030», посвящен сохранению творческого наследия Агриппины Яковлевны Вагановой (1879–1951)¹. Данная статья – программа для разработки исследовательской, проектной и технологической стратегий проекта. Заслуги А. Я. Вагановой ассоциируются прежде всего с системой

¹ Группа авторов статьи непосредственно представляет творческий коллектив данного проекта во главе с руководителем – народным артистом РФ, и. о. ректора Академии Николаем Максимовичем Цискаридзе.

подготовки артистов балета, представленной в фундаментальном труде «Основы классического танца» (1934) [1]. Однако ее творческое наследие трактуется авторами гораздо шире – в качестве системы, включающей в себя исполнительскую, педагогическую, воспитательную, методологическую, балетмейстерскую и административно-организационную деятельность.

В сегодняшней сложнейшей геополитической ситуации, когда переписываются важнейшие страницы мировой истории, а некоторые пласты национальных культур целиком или частично подвергаются «отмене», обращение к вопросам коллективной исторической памяти, связанной с ней национальной идентичности, а также роли искусства как мягкой силы в урегулировании глобальных конфликтов важно как никогда, а особенно актуально обращение к изучению отдельных художественных феноменов, выступающих «якорями», символами той или иной национально-культурной общности. В качестве таковых могут выступать различные элементы так называемого «культурного кода» – архетипы, символика, традиции, ритуалы, языковые матрицы, конкретные знаковые произведения искусства или комплексные художественные феномены. К таким составляющим можно отнести наследие отдельной значимой творческой личности или группы авторов.

В рамках данного коллективного исследования анализируется творческое наследие Агриппины Яковлевны Вагановой как уникальный феномен, сложившийся на стыке художественных и образовательных стратегий в определенном культурно-историческом контексте и подвергающийся неизбежным воздействиям в диалектически развивающейся социальной реальности. С помощью биографического, структурно-типологического и диахронного методов проследим эволюцию системы А. Я. Вагановой как элемента художественного кода эпохи [2] истории середины XX – начала XXI века и перспективы ее дальнейшего развития и сохранения с учетом специфики современного этапа – набирающей силу цифровой эры.

Творческое наследие в дискурсе культурной памяти

Обращаясь к тематике концептуализации феномена «творческое наследие» в пространстве социогуманитаристики, отметим некоторые проблемы, связанные с отсутствием четкой терминологии в этой сфере. *Культурная память; культурное наследие; художественное наследие; творческое наследие* – все эти инструменты описываются и объясняются через их пересечения, многочисленные взаимодействия, поскольку «имеют не только схожие алгоритмы функционирования, но и общий эмпирический материал – достижения, артефакты, произведения в сфере творческой человеческой деятельности» [3, с. 119]. В данной статье творческое наследие будет трактоваться как «комплекс результатов творческой деятельности отдельной личности

или коллектива в сфере художественного производства, признанных значимыми в обществе и порождающих, в свою очередь, систему обеспечения их сохранности с помощью механизмов изучения, хранения, передачи, практического применения и дальнейшего развития» [3, с. 123].

Творческое наследие как сложносоставной феномен в различных дисциплинарных областях получает свое осмысление в зависимости от исследовательской оптики. В случае с наследием А. Я. Вагановой исходная позиция может формироваться на стыке проблематики педагогики и искусствоведения, с вариациями на темы психологии, социологии, культурологии. Но прежде всего, обращение к данному феномену социокультурной архитектуры отсылает нас к механизмам функционирования памяти в социуме, поэтому объект научного интереса будет проанализирован в статье именно в дискурсе культурной исторической памяти.

По мнению основоположника теории *коллективной памяти* [4; 5], французского социолога Мориса Хальбвакса, память социальна по своей природе, она формируется в общественных рамках и даже на личном уровне, существует в рамках связей с определенными группами – «рамками», или «языком» для воспоминаний. Коллективная память – это общее наследие группы, которое формируется, передается и поддерживается через общение, ритуалы, памятные даты, места и традиции. В случае с культурным/художественным/творческим наследием можно довольно легко проследить путь становления данного вида исторической памяти, так как искусство – наиболее репрезентативная сфера общественного бытия: оно сохраняется в конкретных именах, произведениях, традициях, художественно-педагогических системах (как в случае с наследием А. Я. Вагановой).

Хальбвакс подчеркивает, что коллективная память избирательна и служит настоящему: социальные общности помнят то, что важно для их нынешней идентичности, сплоченности и потребностей. Неудобные или противоречащие текущим ценностям события забываются или переосмысливаются. Таким образом, коллективная память постоянно реконструируется и подвергается пересмотру как изнутри, так и благодаря внешним воздействиям. Историческое видение изменяется в связи с политическими, идеолого-мировоззренческими и даже технологическими трансформациями. Именно поэтому так важно фиксировать определенный контент в различных культурно-исторических контекстах и вовремя реактуализировать то, что требует пересмотра «в моменте» – *ad hoc*. Коллективная память – живая, эмоциональная, всегда отчасти субъективная история. Она направлена на поддержание единства то или иной общности, в отличие от «мертвой истории» [5], претендующей на объективность и не имеющей ясно артикулируемой ценностной основы. Творческое наследие в таком ракурсе выступает максимально ценностно окрашенным

культурно-историческим объектом, требующим такого же «живого» отношения, включающего весь спектр человеческих реакций – от эмоциональной апологии до рационализированной апологетики.

Идеи Хальбвакса получили свое развитие у французского исследователя Пьера Нора, в его многотомном проекте «Места памяти» (*фр. Lieux de mémoire*) [6]. Далее эту концепцию подхватил немецкий египтолог Ян Ассман [7]. Вся эта исследовательская линия, несмотря на достаточно острую критику, тем не менее весьма эффективно развивается вплоть до сегодняшнего дня, когда споры об идентичности, способах ее конструирования, репрезентации и сохранения вышли на новый уровень (и в связи с революционными изменениями в технологиях работы с информацией, и в связи с актуальной волной противостояния глобализационных и глокализационных тенденций в социокультурной архитектонике). Спорить с метафорическими «местами памяти», предложенными Пьером Нора, можно лишь в формалистском ключе, поскольку любая культурная идентичность (религиозная, национальная и даже гендерная) имеет в качестве опоры некие знаковые топосы, в свою очередь *про-являющие* свою силу на физическом и метафизическом уровнях. Пантеон и Эйфелева башня, Московский Кремль и Сорбонна, Лувр и египетские пирамиды – все эти «места» культурной памяти обладают символической силой, измерить которую формально практически невозможно. Академия Русского балета, а также Большой и Мариинский театры играют роль таких топосов, «мест памяти», в вопросах сохранения и развития традиций классического балета как широкого многосоставного феномена и системы А. Я. Вагановой как одной из базовых составляющих.

Важно, что Ян Ассман различал *коммуникативную память* – неформальную (живую память нескольких поколений, примерно ту, что описывал Хальбвакс) – и собственно *память культурную* (формализованную, зафиксированную в памятниках, текстах, ритуалах, институционально поддерживаемую). Говоря о творческом наследии, мы имеем в виду оба эти модуса, поскольку оно может сохранять свое максимальное значение только в их совокупности, будучи закрепленным в традиции, жить в умах и сердцах потомков, обновляя свой ценностный статус в актуальной аксиосфере. В программной для коммеморативного дискурса работе Ассмана под художественным (культурным) наследием понимается в общем смысле часть материальной и духовной культуры, созданной прошлыми поколениями, выдержавшей испытание временем и передающейся из поколения в поколение как нечто ценное и почитаемое [7, с. 45].

За те сто лет, что существует теория коллективной памяти², дискурс разросся и дал новые «ростки», одним из которых является разработка так называемых

² Труд Хальбвакса «Социальные рамки памяти» был создан в 1925 году.

«политик памяти» – социальных стратегий работы с этим хрупким «материалом». Политики памяти, с одной стороны, обеспечиваются конкретными бюрократическими и юридическими разработками, с другой – широкой медийной активностью, весьма пестрой по уровням участников и их притязаний на предмет обсуждения. Отдельное место здесь занимают «исследования искусства в контексте культурной памяти» в качестве «направления современного культурологически ориентированного искусствоведения» [8, с. 210].

Важно понимать, как государства и группы используют ту или иную историю, связанную с творческим наследием, для создания стратегий официального культурного строительства, легитимации тех или иных аспектов бытования наследия, а также решения спорных вопросов относительно авторских прав, процедур наследования и пр. В случае с творческим «багажом» А. Я. Вагановой следует прежде всего учитывать его уникальный формат: история создания системы обучения классическому танцу включает в себя и педагогическую деятельность автора, и методическую, и творческую (постановочную), и динамический потенциал – перспективы ее дальнейшей трансформации, применения и сохранения.

Особо следует отметить исторический фон, контекст, в рамках которого формируется, а затем трансформируется определенный «художественный код эпохи», позволяющий более точно обозначить художественно-образные модели определенного периода развития культуры, вычленимые на базе анализа знаковых для него произведений искусства, литературы, тенденций в мире моды, дизайна, рекламы и других сфер социальной репрезентации [2, с. 6]. Процессы преобразования языков и символов, составляющих художественный код эпохи, идут непрерывно. И творческое наследие того или иного автора неизбежно приобретает новые формы и значения. Как мы уже отмечали ранее, «исторический контекст и его изменения однозначно важны, мы зачастую не в состоянии адекватно интерпретировать произведение из-за утратившегося контекста. Важно понимать дух эпохи» [9, с. 77–78]. Современные медиа (телевидение, интернет, соцсети) становятся новыми «рамками» для формирования коллективной памяти и, с одной стороны, угрозой для сохранения некоего сложившегося творческого наследия, а с другой – новыми возможностями для обновления и развития.

Творческое наследие А. Я. Вагановой в контексте исторической динамики художественных и образовательных процессов второй половины XX – первой четверти XXI века

Рассуждая сегодня о творческом наследии Агриппины Яковлевны Вагановой, необходимо отказаться от его упрощенного понимания как некоего неподвижного и окончательно завершенного канона. Наследие А. Я. Вагановой представляет собой не застывшую сумму методических предписаний, а живую

профессиональную систему, сформировавшуюся в определенной исторической ситуации и продолжающую развиваться в прямой связи с изменением художественной практики, театрального репертуара и структуры хореографического образования. Именно поэтому говорить о А. Я. Вагановой следует не только в историко-педагогическом, но и в более широком культурном контексте – как о явлении, обеспечившем преемственность Русской балетной школы на протяжении нескольких эпох.

Прежде всего важно подчеркнуть, что, вопреки бытующему мнению, А. Я. Ваганова не «создавала» свою систему в отвлеченно-теоретическом смысле. Она не конструировала искусственную модель «с нуля», а описывала, систематизировала и переводила в нормативную форму ту практику, которая уже существовала в недрах Императорской школы. До революции это была школа, обслуживавшая художественные потребности двора и существовавшая внутри особой институциональной модели. После национализации собственности Романовых школа стала государственной, и перед новой культурной властью закономерно встал вопрос: чему именно здесь учат, на основании какой программы, каким образом это знание может быть воспроизведено в масштабе всей страны? Именно в этот момент, как представляется, и возникла необходимость в четком описании метода.

Принципиально важно отметить, что формирование этой системы было связано не только с педагогикой как таковой, но и с процессом институционального самоопределения балетной школы в советскую эпоху. В первые послереволюционные десятилетия само существование балета не казалось бесспорным: это искусство воспринималось как связанное с дореволюционной культурной иерархией. Однако к 1930-м годам государство осознало, что речь идет не просто о сценическом жанре, а о сложной художественной системе, включающей здания, театры, педагогов, учеников, репертуар и профессиональную традицию. Именно тогда вопрос о программе встал в рамках задачи сохранения школы как таковой. По воспоминаниям Марины Тимофеевны Семёновой, Агриппину Яковлевну попросили написать программу, которая могла бы стать основой для хореографических учебных заведений, возникавших по всему Советскому Союзу. Следовательно, деятельность А. Я. Вагановой была изначально направлена не на локальную фиксацию частного опыта, а на создание общеобязательной образовательной модели.

Особое значение в этом процессе имел вопрос терминологии. Одна из фундаментальных заслуг А. Я. Вагановой, по нашему мнению, заключается в том, что она способствовала переводу живой телесной практики в ясную словесную и методическую форму. Это было особенно важно, потому что дореволюционная школа существовала во многом в пространстве устной традиции и французской профессиональной терминологии, тогда как новая эпоха требовала

описания, классификации и унификации. Необходимо было не только демонстрировать движение, но и называть его, объяснять, закреплять в программе, вводить в систему последовательного обучения. В этом смысле книга 1934 года [1] стала не просто методическим пособием, а актом культурной кодификации Русской школы классического танца. При этом до сих пор «важным вопросом является проблема профессиональной терминологии», так как «не только среди педагогов, но даже и между школами нет определенных договоренностей об использовании терминов», как, например, относительно «обозначения простейших маленьких прыжков на двух ногах: одни педагоги эти движения именуют *temps levé*, другие – *temps sauté*, третьи – *temps levé sauté*» [10, с. 5]. Этот и подобные примеры приводились в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений», где собраны программы обучения начиная с 1895 года.

Вместе с тем совершенно очевидно, что наследие А. Я. Вагановой нельзя воспринимать как форму догматического застывания. Напротив, одна из наиболее важных мыслей, содержащихся в ее собственных высказываниях, состоит в признании изменчивости методики преподавания. Агриппина Яковлевна прямо указывала, что педагог меняется вместе с изменением репертуара и театрального ритма. Этот тезис имеет принципиальное значение, поскольку именно он позволяет отличить подлинную верность традиции от ее формального воспроизведения. Сохранение школы не может означать механическое повторение внешней формы; оно предполагает сохранение методологической основы при изменении исторических условий. Иными словами, сила вагановского наследия заключается не в неподвижности, а в способности к профессионально ответственному развитию.

Во второй половине XX века эта проблема становится особенно заметной. С одной стороны, система А. Я. Вагановой окончательно утверждает себя как фундамент русского балетного образования. С другой, внутри самой педагогической практики начинают нарастать различия интерпретаций. Когда мы сталкиваемся с реальной работой школы, становится очевидным, что под именем А. Я. Вагановой нередко сосуществуют разные, а подчас и противоречивые педагогические подходы. Один педагог трактует движение так, другой иначе, третий по-своему выстраивает последовательность обучения. В результате имя А. Я. Вагановой остается общим знаменателем, но единое методическое пространство размывается. Именно поэтому необходимо возвращаться к первоисточникам – к тексту, к архивным материалам, к фильму «Основы классического танца» [11], который приходится сознательно сверять с книгой и с реальной преподавательской практикой.

Символическое значение фильма, созданного в военные годы, чрезвычайно показательное. Сам факт того, что в период войны, эвакуации и тяжелейших

исторических обстоятельств балетная школа продолжала заниматься фиксацией методики, свидетельствует о глубоком понимании ценности профессионального знания. Если в столь трагическое время сохранялась необходимость систематизировать и передавать метод, значит речь шла не о второстепенной технической задаче, а об основе существования самой школы. Для нас это один из важнейших аргументов в разговоре о вагановском наследии как о стратегическом культурном ресурсе.

Если же говорить о художественной эволюции второй половины XX века, то здесь, на наш взгляд, необходимо особо выделить развитие мужского классического танца. Можно утверждать, «что значительная часть движений, которые сегодня воспринимаются как обязательный элемент мужской техники, вошла в академический балет благодаря Вахтангу Чабукиани» [12]. До него мужской танец строился по иной логике: многие виртуозные, агрессивно-динамические элементы, включая определенные виды вращений и прыжков, еще не были частью того канона, который позднее сложился: «Чабукиани принес в балет мощный импульс грузинского национального танца, переработал его в академическом ключе, а затем эта практика была закреплена и развита в педагогике и репертуаре. Позднее данный материал был описан и осмыслен Тарасовым, а отдельные элементы получили дальнейшее развитие в исполнительской практике Ермолаева и других артистов» [12].

Этот пример особенно важен потому, что он наглядно показывает: история Русской балетной школы – это не история неподвижного сохранения, а история внутреннего расширения канона. Балетная система развивалась не путем разрушения основы, а путем включения в нее новых пластических импульсов, которые проходили процесс художественного отбора, стилистического осмысления и методического закрепления. Именно таким образом классическая традиция оставалась живой. Следовательно, и само наследие А. Я. Вагановой следует мыслить не как изолированную схему, а как методологическое основание, способное включать новые художественные задачи без утраты собственной идентичности.

Наиболее остро вопрос о развитии вагановской системы встает в конце XX – первой четверти XXI века. Современная ситуация принципиально отличается от той, в которой работали педагоги предшествующих поколений. Изменился театральный репертуар, изменились телесная структура поступающих детей и сама предварительная подготовка будущих учащихся. Сегодня дети приходят в школу уже с опытом ранней специализации, нередко с преждевременно освоенной пальцевой техникой и элементами классического репертуара. Это означает, что педагог работает уже не с «нулевым» материалом, а с ребенком, чье тело и двигательные навыки частично сформированы вне профессиональной системы. Одновременно усилилась акселерация, и многие

возрастные параметры физического развития стали иными, чем в предшествующие десятилетия. Все это не может не отражаться на структуре учебной программы.

Кроме того, коренным образом изменился и сам художественный контекст. За последние десятилетия западная хореография прочно вошла в репертуар российских театров. Если раньше многие театры жили преимущественно внутри ограниченного круга отечественного и классико-советского материала, то сегодня исполнитель должен быть подготовлен к гораздо более широкому техническому диапазону. Возвращение в активную сценическую практику мелкой техники, сложной и быстрой координации, стилистически иных пластических задач означает, что прежняя последовательность освоения материала уже не всегда отвечает реальным требованиям сцены. Поэтому, очевидно, задача современного педагога состоит не в сиюминутном разрушении основ, а в пересмотре темпов и этапов обучения при сохранении фундаментальных принципов школы.

Именно так необходимо трактовать те изменения, которые вносятся сегодня в программу. Речь идет не о пересмотре самой сущности вагановского метода, а о его актуализации в новых условиях. Если современный театр предъявляет иные требования, то школа обязана их учитывать. Балет «Щелкунчик» является ярким примером, фактически диктующим иную логику раннего обучения. Когда партии, требующие определенных навыков, исполняются детьми уже на самых первых ступенях подготовки, соответствующий технический материал в классе должен изучаться раньше. Это не означает отказ от традиции; напротив, это и есть ее продолжение в условиях изменившейся художественной реальности.

Также принципиально важно подчеркнуть, что оценивать эти изменения следует не в категориях «во благо» или «во вред», а в категориях профессиональной аутентичности. Существует хорошее и плохое исполнение, правильное и неправильное движение. Правильным является то, что соответствует природе тела, не ведет к травме и позволяет в дальнейшем свободно исполнять сценическую роль. Именно в этом должна заключаться педагогическая мера. Любая методика оправдана лишь в том случае, если она формирует артиста, а не разрушает его физически и художественно. Следовательно, центральным критерием здесь является не абстрактная верность форме, а ее профессиональная действенность.

Наконец, историческая динамика балета проявляется не только в репертуаре и методике, но и в материально-технических условиях исполнения. Изменились не только пуанты, но и сама сценическая среда. Переход от деревянного пола и матерчатых покрытий к линолеуму, а затем изменения конструкции балетной обуви оказали серьезное воздействие на технику

исполнения. Старые пуанты, сделанные из натуральных материалов, быстро изнашивались, требовали постоянной подготовки и индивидуальной подгонки, но при этом обеспечивали иную гибкость стопы и иное качество сцепления с полом. Современные материалы сделали обувь значительно более долговечной, однако вместе с тем изменили характер работы стопы, прыжка и звучания на сцене. И это один из тех факторов, которые редко учитываются в теоретических рассуждениях, но оказывают прямое влияние на стиль исполнения.

Такие технологические изменения нельзя считать нейтральными. Они влияют на пластику, на амплитуду движения, на акустический образ танца, на сам способ существования артиста в сценическом пространстве. Когда изменяется обувь, изменяется и движение; когда изменяется покрытие сцены, меняется и ощущение опоры. Следовательно, современная педагогика должна учитывать не только исторический текст метода, но и реальные физические условия, в которых этот метод реализуется сегодня. Без этого разговор о сохранении традиции превращается в формальность.

Таким образом, творческое наследие А. Я. Вагановой необходимо рассматривать как динамическую систему культурной и профессиональной преемственности. Во второй половине XX века оно обеспечило устойчивость Русской балетной школы и стало основой ее педагогического канона. В конце XX – первой четверти XXI века оно оказалось перед лицом новых вызовов, связанных с трансформацией репертуара, изменением телесности исполнителя, иной логикой ранней подготовки и развитием сценических технологий. Однако именно в этой ситуации особенно ясно обнаруживается его историческая сила: наследие А. Я. Вагановой сохраняет актуальность не потому, что подлежит буквальному воспроизведению, а потому, что позволяет мыслить балетное образование как систему, в которой традиция и развитие не противостоят друг другу, а образуют внутреннее единство.

*Перспективы сохранения, развития и репрезентации
творческого наследия А. Я. Вагановой в условиях становления
цифровой эпохи*

В XXI веке в рамках нового вектора трансформации социокультурной архитектоники – цифровой эпохи – проблема сохранения творческого наследия «титанов» прошлых периодов, в том числе А. Я. Вагановой, приобретает особую научную и культурную значимость. Это связано не только с расширением технических возможностей фиксации и распространения художественного материала, но и с изменением самих механизмов функционирования культурной памяти, чему сейчас посвящается множество дискуссий, в том числе в рамках деятельности ЮНЕСКО [13]. Если в предшествующие периоды передача балетной традиции осуществлялась преимущественно

через педагогическую школу, сценическую практику, текстуальную фиксацию метода и живую профессиональную преемственность, то в XXI веке данные формы все в большей степени взаимодействуют с цифровой средой [13]. В результате наследие А. Я. Вагановой должно рассматриваться не только как историко-педагогический феномен, но и как объект цифровой культуры, существование которого определяется новыми способами архивирования, интерпретации и предъявления [14].

Актуальность данного подхода обусловлена спецификой самого балетного искусства. Балет представляет собой синтетическую художественную форму, в которой решающее значение имеют движение, телесная выразительность, сценическое время, пластическая интонация и вариативность исполнения. Вследствие этого балетное произведение не может быть полностью сохранено в одном материальном носителе. Его существование в культурной памяти распределяется между видеозаписями, фотографиями, хореографическими нотациями, нотными материалами, сценографическими эскизами, различными сопроводительными документами, педагогическими источниками и фиксацией исполнительской традиции. В этом отношении показательна мысль Д. Тейлор о том, что «репертуар воплощает телесную память – исполнения, жесты, устность, движение, танец, пение» [15, р. 20–21]. В случае творческого наследия А. Я. Вагановой данное обстоятельство имеет принципиальное значение, поскольку речь идет не только о сохранении отдельных текстов или биографических свидетельств, но и о передаче целостной педагогической системы, художественной школы и профессиональной логики формирования артиста.

По этой причине сохранение наследия А. Я. Вагановой в цифровую эпоху должно пониматься как комплексный и многоуровневый процесс. Его нельзя сводить к простой оцифровке отдельных документов или видеоматериалов. Более продуктивным представляется подход, согласно которому цифровизация включает несколько взаимосвязанных уровней: фиксацию, обработку, структурирование, реконструкцию и последующую репрезентацию материала [13]. На первом уровне осуществляется перевод уже существующих носителей в цифровую форму: сканируются документы, фотографии, графические источники, создаются цифровые копии видеозаписей, сценографических эскизов, хореографических записей и иных архивных объектов. На втором уровне данный контент включается в базы данных, каталоги, репозитории и электронные архивы, что делает возможными поиск, систематизацию, сопоставление и аналитическую работу. На третьем уровне цифровые технологии позволяют переходить от фиксации к реконструкции через создание анимированных моделей движения, виртуальных сценических пространств и трехмерных визуализаций. Наконец, на четвертом уровне цифровая среда становится пространством

нового знания и новой репрезентации, где балетное наследие получает дополнительные формы интерпретации и культурного присутствия [14].

В этой системе особое место занимают цифровые архивы и базы данных. Их функция заключается не только в накоплении материалов, но и в организации культурной памяти. Архив в цифровой среде перестает быть пассивным хранилищем и превращается в систему описания, поиска, актуализации и концептуального связывания разнородных объектов [13]. При этом логика базы данных задает и особый режим репрезентации материала. Как отмечает Л. Манович, «культурная форма база данных представляет мир в виде списка элементов и отказывается упорядочивать этот список» [16, р. 225]. В отношении наследия А. Я. Вагановой это особенно важно, поскольку цифровой архив должен поддерживать не только документальную память, но и память о самой школе как форме профессиональной идентичности и культурной преемственности.

Вместе с тем цифровое сохранение балетного наследия имеет свои принципиальные ограничения. Даже наиболее развитые архивные и цифровые технологии не способны в полной мере воспроизвести живую сценическую энергетику, уникальность конкретного исполнения и полноту телесной выразительности. Цифровая форма сохраняет прежде всего следы, документы, версии и модели произведения, но не тождественна самому сценическому бытию балета. В этом контексте важным представляется замечание Н. Кэтрин Хейлз о том, что постгуманистический взгляд «отдает приоритет информационному паттерну по сравнению с материальным воплощением» [17, р. 2]. Для балетного искусства подобное смещение особенно рискованно, поскольку чрезмерное внимание к информационному паттерну может приводить к утрате телесной, исполнительской и контекстуальной полноты художественного явления [17].

Перспективы развития наследия А. Я. Вагановой в цифровую эпоху связаны не только с его сохранением, но и с трансформацией способов передачи профессионального знания. Цифровая среда создает предпосылки для формирования новых образовательных форматов, основанных на сочетании архивного, визуального и аналитического материала [14]. На этой основе могут разрабатываться цифровые учебные комплексы, мультимедийные курсы, электронные платформы, интерактивные базы движений и визуализированные методические ресурсы, ориентированные как на профессиональную хореографическую аудиторию, так и на более широкий круг пользователей. В таком случае наследие А. Я. Вагановой получает возможность существовать не только в рамках узкопрофессиональной традиции, но и в более широком культурно-образовательном пространстве, сохраняя при этом свою методологическую значимость.

Существенную роль в этом процессе играют и технологии цифровой реконструкции. Трехмерное моделирование, анимированные визуализации,

виртуальные сценические среды и иные цифровые инструменты позволяют по-новому работать с пластической структурой движения и с элементами балетного наследия, сохранившимися частично или фрагментарно [14]. Для творческого наследия А. Я. Вагановой это открывает важные исследовательские и педагогические перспективы: становятся возможными более точная фиксация исполнительских различий, визуализация методических принципов, сопоставление редакций и реконструкция отдельных элементов школы, которые ранее передавались преимущественно в форме живого показа. Тем самым цифровые технологии не подменяют сценическую и педагогическую практику, но существенно расширяют инструментарий ее сохранения и осмысления.

Не менее значимой представляется проблема цифровой репрезентации. В цифровой среде репрезентация уже не сводится к технической демонстрации материала, а становится самостоятельным уровнем культурного существования балета [14]. То, какие объекты включаются в архив, какие версии признаются основными, каким образом выстраивается навигация, какие связи между материалами считаются значимыми, непосредственно влияет на последующее восприятие и интерпретацию наследия. Следовательно, цифровая репрезентация не является нейтральным процессом. Она участвует в «культурном конструировании памяти и задает будущую оптику восприятия художественной традиции» [16]. В отношении наследия А. Я. Вагановой это означает необходимость концептуально выверенной репрезентационной политики, направленной не на механическое накопление цифровых копий, а на создание целостного, научно обоснованного и культурно убедительного образа школы.

При этом цифровая среда одновременно открывает новые возможности и порождает новые риски. С одной стороны, она делает наследие более доступным, расширяет аудиторию, обеспечивает многоканальное присутствие искусства в современной культуре и создает условия для его включения в новые исследовательские и образовательные контексты [14]. С другой стороны, платформенная логика цифровой культуры способствует фрагментации художественного материала, выдвигая на первый план отдельные визуально эффектные элементы и ослабляя восприятие произведения как целостной системы [16]. Поэтому одной из важнейших задач становится разработка таких цифровых форматов, которые сохраняли бы не только доступность и наглядность, но и внутреннюю системность наследия А. Я. Вагановой.

Ключевое значение в решении этих задач принадлежит институциональной среде. Театры, академии, музеи и исследовательские центры обладают возможностью обеспечить научное сопровождение цифровой памяти, ее устойчивость, верификацию и методологическую целостность [13]. Именно институциональные архивы способны соединить техническое хранение материала с его систематическим описанием, контекстуализацией

и включением в профессиональный и культурный оборот. В отношении наследия А. Я. Вагановой это особенно существенно, поскольку речь идет не просто о собрании исторических источников, а о поддержании живой традиции, связанной с функционированием балетной школы и ее педагогического метода.

Наконец, цифровизация наследия А. Я. Вагановой требует учета правовых и этических аспектов. Цифровое обращение балетного материала затрагивает вопросы авторского и смежного права, допустимых форм использования архивных материалов, принципов отбора, границ интерпретации и ответственности за сохранение контекста. В этом отношении сохраняет актуальность положение «Хартии...» ЮНЕСКО о том, что цифровые материалы «нередко эфемерны и требуют целенаправленного создания, поддержания и управления, чтобы быть сохраненными» [13, р. 1]. Возникает вопрос о том, кто и на каких основаниях определяет, какие версии исполнения, методики или педагогические редакции получают статус основных и становятся наиболее видимыми в цифровом пространстве. В этом смысле цифровая эпоха требует не только технологической оснащенности, но и выработки научно и этически обоснованных принципов обращения с художественным наследием [13].

Таким образом, перспективы сохранения, развития и репрезентации творческого наследия А. Я. Вагановой в условиях становления цифровой эпохи следует связывать с формированием целостной цифровой экосистемы, в которой оцифровка, архивирование, структурирование, реконструкция, образовательная актуализация и публичное представление образуют взаимосвязанную систему [13]. В этой системе наследие А. Я. Вагановой выступает не только как исторический источник или педагогический канон, но и как динамический объект современной цифровой культуры [13]. Его сохранение в XXI веке предполагает не механическое воспроизведение прошлого, а создание таких форм цифрового существования, которые обеспечивали бы одновременно научную точность, культурную преемственность и актуальность для будущих поколений.

Заключение

Таким образом, в случае с проблемой сохранения творческого наследия А. Я. Вагановой мы имеем дело с живым, развивающимся феноменом современной культуры, имеющим комплексное значение как для достаточно локального (в силу элитарности) художественного феномена – классического балета, так и для системы образования, а также культурной дипломатии, структур исторической памяти и практик идентичности. Это одна из нитей в «ткани» Истории, звено в сложнейших хитросплетениях элементов архитектоники культуры. По мнению М. Хвальбакса, «мы можем говорить о коллективной памяти каждой группы как о совокупности идей, образов, чувств и привычек, которые

группа накапливает относительно своего прошлого и которые позволяют ей осознавать свои единство и идентичность во времени» [5].

По словам Мартина Хайдеггера, «в художнике исток творения. В творении исток художника. ...Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, – через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества» [17, с. 81]. Именно поэтому историческая память зиждется на сохранении отдельных имен, и наступление цифровой эпохи должно пойти на пользу этой традиции, ведь современные технологии позволяют расширить арсенал обработки, передачи и хранения информации.

Как уже говорилось, «феномен творческого наследия значим не только в теоретическом плане, позволяющем проанализировать вклад той или иной творческой личности / творческого коллектива в историю культуры в целом и искусства в частности, не менее важен он и для разработки различных проектов, связанных с сохранением культурной памяти и реализуемых в образовательной, музейно-выставочной, просветительской и художественной деятельности» [3, с. 118]. Кроме того, в актуальных геополитических реалиях такого рода факторы «мягкой силы» способны стать мостами новых коммуникативных международных стратегий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца / вступ. ст. И. И. Соллертинского. Л.: ГИХЛ. Ленинград. отд., 1934. 192 с.
2. Дробышева Е. Э. К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19.
3. Дробышева Е. Э., Русских А. В. Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. 2024. 21(2). С. 116–123.
4. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
5. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20140305090950/http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (дата обращения: 27.04.2026).
6. Франция-память / Пьер Нора и др.; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербурга. Ун-та, 1999. 325 с.
7. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

8. Никифорова Л. В. Культурологические исследования в творческих вузах Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие. 2023. № 4. С. 205–215.
9. Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М. «Живая аксиология»: разговор Философа с Художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.
10. Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М. Программа классического танца. 100 лет улучшений: учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Ваганой, 2024. 335 с.
11. Основы классического танца. Центрнаучфильм. 1967 [Электронный ресурс]. URL: <https://rutube.ru/video/37741e16cda68df3b24aba9aca65d80f/?ysclid=mnlnh9dag9882264124> (дата обращения: 05.04.2026).
12. Николай Цискаридзе о наследии А. Я. Вагановой: система, традиции и будущее Русского балета. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.ru/wall-229339893_153 (дата обращения: 05.04.2026).
13. UNESCO. Charter on the Preservation of Digital Heritage. Paris, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/charter-preservation-digital-heritage> (дата обращения: 27.04.2026).
14. Haux D. H., Dominicé A. M., Raspotnig J. A. A Cultural Memory of the Digital Age? // International Journal for the Semiotics of Law. 2021. Vol. 34. P. 769–782.
15. Taylor D. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. Taylor D. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. 124 p.
16. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. 354 p.
17. Hayles N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 364 p.
18. Хайдеггер М. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академ. проект, 2008. 527 с.

REFERENCES

1. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa / vstup. st. I. I. Sollertinskogo. L.: GIKhL. Leningrad. otd., 1934. 192 s.
2. Drobysheva E. E. K metodologii gumanitarnykh nauk: transformatsii podkhodov v issledovaniyakh arkhitektoniki kul'tury // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2023. № 2 (51). S. 6–19.
3. Drobysheva E. E., Russkikh A. V. Fenomen tvorcheskogo naslediya v sotsiogumanitarnom disкурсе // Observatoriya kul'tury. 2024. 21(2). S. 116–123.
4. Khal'bvaks M. Sotsial'nye ramki pamyati / per. s fr. S. N. Zenkina. M.: Novoe izdatel'stvo, 2007. 348 s.

5. *Khal'bvaks M.* Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat' // Neprikosnovennyj zapas. 2005. № 2–3 (40–41). S. 8–27 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://web.archive.org/web/20140305090950/http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (data obrashcheniya: 27.04.2026).
6. *Frantsiya-pamyat' / P'er Nora i dr.; per. s fr. D. Khapaevoj.* SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburg. Un-ta, 1999. 325 s.
7. *Assman Ya.* Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti / per. s nem. M. M. Sokol'skoj. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004. 368 s.
8. *Nikiforova L. V.* Kul'turologicheskie issledovaniya v tvorcheskikh vuzakh Sankt-Peterburga // Obshchestvo. Sreda. Razvitie. 2023. № 4. S. 205–215.
9. *Drobysheva E. E., Tsiskaridze N. M.* «Zhivaya aksiologiya»: razgovor Filosofa s Khudozhnikom o tsennostyakh sovremennoj kul'tury // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2021. № 2 (100). S. 74–86.
10. *Kuznetsov I. L., Tsiskaridze N. M.* Programma klassicheskogo tantsa. 100 let uluchshenij: uchebno-metodicheskoe posobie. SPb.: Izd-vo Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganov, 2024. 335 s.
11. *Osnovy klassicheskogo tantsa. Tsentrnauchfil'm. 1967* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rutube.ru/video/37741e16cda68df3b24aba9aca65d80f/?ysclid=mnlzh9dag9882264124> (data obrashcheniya: 05.04.2026).
12. *Nikolaj Tsiskaridze o nasledii A. Ya. Vaganovoj: sistema, traditsii i budushchee Russkogo baleta.* [Elektronnyj resurs]. URL: https://vk.ru/wall-229339893_153 (data obrashcheniya: 05.04.2026).
13. UNESCO. Charter on the Preservation of Digital Heritage. Paris, 2003 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/charter-preservation-digital-heritage> (data obrashcheniya: 27.04.2026).
14. *Haux D. H., Dominicé A. M., Raspotnig J. A.* A Cultural Memory of the Digital Age? // International Journal for the Semiotics of Law. 2021. Vol. 34. P. 769–782.
15. *Taylor D.* The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. Taylor D. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. 124 p.
16. *Manovich L.* The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. 354 p.
17. *Hayles N. K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 364 p.
18. *Khajdegger M.* Istok khudozhestvennogo tvoreniya: izbrannye raboty raznykh let / per. s nem. A. V. Mikhajlova. M.: Akadem. proekt, 2008. 527 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Воробьёв Н. А. – ведущий специалист Центра непрерывного образования и повышения квалификации; vorobev@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0009-0002-4965-7874

Дробышева Е. Э. – доктор философских наук, доцент, профессор общеакадемического факультета; pestelena@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-5713-6756

Цискаридзе Н. М. – и. о. ректора, народный артист РФ; info@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0009-0009-2365-4676

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vorobyov N. A. – Leading Specialist, Center for Continuous Education and Advanced Training; vorobev@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0009-0002-4965-7874

Drobysheva E. E. – Doctor of Philosophy, Associate Professor; pestelena@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-5713-6756

Tsiskaridze N. M. – Acting Rector, People's Artist of the Russian Federation; info@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0009-0009-2365-4676

НОТАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА Э. О. ТЕЛЁРА КАК РАННИЙ ОПЫТ НАУЧНОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Жирова В. В.*¹

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

Статья посвящена анализу трактата Э. О. Телёра «Письма о танце, сводящие это изящное и благотворное занятие к простым научным принципам» (1-е изд. 1831; 2-е изд. 1832) как целостной системы хореографического образования. Доказано, что танцевальная нотация выполняет прикладную функцию по отношению к новаторским методико-педагогическим принципам. Впервые в российском искусствоведении проведен комплексный анализ тринадцати писем трактата, в результате которого выявлены ключевые элементы педагогической системы Э. О. Телёра: классификация семи основных движений, система из двадцати шести станций как альтернатива традиционным пяти позициям ног и детальная структура урока классического танца. Установлено, что Э. О. Телёр первым в истории хореографии методически зафиксировал и проиллюстрировал технику танца на пуантах. В статье устраняется историческая терминологическая ошибка, связанная с использованием термина «хирография», который сам автор трактата признавал опечаткой слова «хореография». На основе сравнительного анализа методики Э. О. Телёра с балетными школами XIX–XX веков концептуализированы два исторических подхода к организации учебного материала: циклический (А. Бурнонвиль, Э. Чеккетти) и последовательный (Э. О. Телёр, А. Я. Ваганова). Заключение исследования является выводом о том, что Э. О. Телёр предвосхитил ряд фундаментальных положений, ставших основой современной балетной педагогики.

Ключевые слова: Э. О. Телёр, танцевальная нотация, балетная педагогика, методика классического танца, «Письма о танцах», структура урока, романтизм.

E. A. THÉLEUR'S NOTATION AND PEDAGOGICAL SYSTEM AS AN EARLY ATTEMPT AT THE SCIENTIFIC SYSTEMATIZATION OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Zhirova V. V.¹

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

The article presents an analysis of E. A. Théleur's treatise *Letters on Dancing, Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles* (1st ed., 1831; 2nd ed., 1832) as a holistic system of choreographic education. It is demonstrated that dance notation serves an applied function in the work relative to its innovative methodological and pedagogical principles. For the first time in Russian art history, a comprehensive analysis of the thirteen letters of the treatise has been conducted, revealing the core elements of Théleur's pedagogical system: a classification of seven basic movements, a system of twenty-six stations as an alternative to the traditional five positions of the feet, and a detailed structure of a classical dance class. The study establishes that E. A. Théleur was the first in choreographic history to methodically document and illustrate pointe technique. The article corrects a historical terminological error regarding the use of the term "chirography", which the author of the treatise himself acknowledged as a misprint of the word "choreography". Based on a comparative analysis of Théleur's methodology with ballet schools of the 19th and 20th centuries, two historical approaches to organizing educational material are conceptualized: the cyclical approach (A. Bournonville, E. Cecchetti) and the sequential approach (E. A. Théleur, A. Vaganova). The research concludes that E. A. Théleur anticipated a number of fundamental principles that became the foundation of modern ballet pedagogy.

Keywords: E. A. Théleur, dance notation, ballet pedagogy, classical dance methodology, *Letters on Dancing*, lesson structure, Romanticism.

Формирование системного подхода к преподаванию классического танца принято связывать с именами Филиппо Тальони (*Filippo Taglioni*, 1777–1871), Карло Блазиса (*Carlo Blasis*, 1797–1878), Августа Бурнонвиля (*August Bournonville*, 1805–1879), Энрико Чеккетти (*Enrico Cecchetti*, 1850–1928) и Агриппины Яковлевны Вагановой (1879–1951) – педагогов, чьи методики определили облик профессионального современного балетного образования. Между тем ряд идей, получивших развитие в их трудах, был впервые сформулирован уже в 1831 году в работе английского танцовщика, балетмейстера и педагога Эдварда Олкока Телёра (*Edward Allcock Taylor*, 1797–1853).

Его трактат «Письма о танце, сводящие это изящное и благотворное занятие к простым научным принципам» (*Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*) [1; 2] традиционно рассматривается в контексте истории танцевальной нотации как одна из первых попыток создания абстрактно-символической системы фиксации движения. В зарубежной литературе этот аспект исследован в диссертации Софи Лухман Бенн (*Sophie Luhman Benn*) [3], книгах Энн Хатчинсон-Гест (*Ann Hutchinson Guest*) [4; 5], в статье Клаудии Йешке (*Claudia Jeschke*) и Роберта Этвуда (*Robert Atwood*) [6]. В российском балетоведении подробное описание нотации Э. О. Телёра приведено Н. А. Вихревой в книге «История записи танца» [7]. Упоминания его системы также встречаются в работах С. Н. Худекова [8; 9], С. А. Конаева [10] и В. В. Жировой [11].

В контексте истории техники классического танца и реконструкции исторических форм движений к трактату Э. О. Телёра [1; 2] обращались Франческа Фальконе (*Francesca Falcone*) [12], Мэри-Джейн Эванс Уорнер (*Mary-Jane Evans Warner*) [13], Сандра Нолл Хаммонд (*Sandra Noll Hammond*) [14; 15] и В. В. Жирова [16]. В статье Э. Хатчинсон-Гест «Семь основных движений в танце» [17] и вступительной статье С. Н. Хаммонд [18] к переизданию «Писем о танце...» [19] наиболее полно отражены педагогические принципы Э. О. Телёра.

Однако целостная система трактата, объединяющая нотационные и методические основы, до настоящего времени не становилась предметом отдельного исследования. В отличие от предшественников и многих современников, Э. О. Телёр разработал комплексную методику хореографического образования, охватывающую все аспекты танцевального искусства: от истории танца до базовой постановки тела, от анатомического анализа движений до светского этикета. Само заглавие трактата отражает его ключевую формулу: «Письма о танце, сводящие это изящное и благотворное занятие **к простым научным принципам**» [1; 2]. Э. О. Телёр стремился не столько зафиксировать танец, сколько создать рациональную, научно обоснованную систему его преподавания, в которой нотация выступает лишь одним из инструментов. При этом он был уверен, что в балетном искусстве это не изменит «стиль исполнения, а просто приведет его к систематическим принципам, позволив ему занять место среди научно обоснованных искусств»¹ [2, р. I]. Целью данного исследования является анализ педагогической и нотационной системы Э. О. Телёра в их взаимодействии, а также определение вклада «Писем о танце...» [1; 2] в становление мировой балетной педагогики.

¹ Здесь и далее перевод с английского языка выполнен В. В. Жировой.

«Письма о танцах...»: форма, структура и замысел автора

Эпистолярная форма трактата – письма, адресованные другу, – не является лишь литературным приемом, который был также использован Ж.-Ж. Новерром (*Jean-Georges Noverre*, 1727–1810) в его «Письмах о танцах и балетах» [20] 1760 года. Она отражает педагогическую логику автора. Трактат состоит из тринадцати писем, которые можно разделить на четыре блока. Письма I и III представляют собой теоретическую основу: краткую историю танца и классификацию семи основных движений. Письма II, IV–VII выполняют роль методического пособия по постановке станций ног, позиций и оппозиций рук, положения головы и корпуса и практическим замечаниям по технике исполнения экзерсиса. В письмах VIII–IX представлена нотация Э. О. Телёра: детальная и сокращенная системы хореографической записи и полная партитура «Гавота Вестриса». Последние главы, письма X–XIII, освещают основы педагогики: структуру урока, рекомендации по работе над физическими данными, принципы характерных танцев и светский этикет. Таким образом, из тринадцати писем лишь два (VIII и IX) посвящены непосредственно нотации. В научной литературе система записи танца Э. О. Телёра устойчиво именуется «хирографией» (*chirography*). Этот термин закрепился в работах Режины Астье (*Régine Astier*) [21, р. 136], С. Н. Хаммонд [18, р. 5] и Энн Хатчинсон-Гест [4, р. 68]. Однако обращение к оригинальному тексту трактата позволяет установить, что данный термин является неверным и возникшим в результате типографской ошибки. В оглавлении ко второму изданию «Писем о танцах...» [2] есть сноска Э. О. Телёра, в которой обозначено, что термин «хирография» содержит опечатку и является «хореографией», непосредственно обозначающей «запись танца». Примечательно, что Э. О. Телёр помещает описание нотации в середину трактата, а не в его начало или конец. Запись движений встроена в учебный процесс как инструмент, а не как самоцель. Ее изучение происходит после освоения теоретических основ и техники базовых элементов экзерсиса, выполняя роль моста к более сложным композициям и сценической практике. По мнению С. Н. Хаммонд [19, р. 3], структура «Писем о танцах...» [1; 2] также напоминает труды Карло Блазиса [22; 23; 24].

Издание «Писем о танцах...» [1; 2] содержит двадцать четыре иллюстрации, выполненные в технике гравюры на меди Фредериком Уильямом Халпиным (*Frederick William Halpin*), Уильямом Хиксом (*William Hicks*) и Уильямом Ридом (*William Reid*). Иллюстрации представляют исключительную художественную ценность и демонстрируют станции ног и позиции и оппозиции рук. Примечательно, что экземпляр второго издания Музея Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания) [25] содержит цветные рисунки. В других сохранившихся изданиях Гарвардской театральной коллекции [26] и Библиотеки Конгресса США [27] иллюстрации черно-белые.

Теоретическая основа трактата: семь основных движений

Центральной идеей педагогической системы Э. О. Телёра, сформированной «после многочисленных декомпозиционных опытов» [2, р. 26], является заключение о том, что все многообразие танцевальных *pas* может быть сведено к семи движениям²: **поднятие** (*Rising*); **сгибание** (*Bending*); **скольжение** (*Sliding*); **круговое движение** (*Circular*); **прыжок** (*Jumping*); **отведение** (*Extension*) и **приведение** (*Adhesion*). Э. О. Телёр утверждал, «что это точное число, используемое человеческим организмом с медицинской точки зрения» [2, р. 26], подчеркивая научный, анатомически обоснованный характер своей классификации, соответствующей движениям в различных суставах. Первые пять движений Э. О. Телёр выделял основными, отведение и приведение – второстепенными.

Этот аналитический подход имеет глубокое педагогическое значение. Вместо того чтобы заучивать каждое *pas* отдельно, Э. О. Телёр формировал навык видеть в любом движении комбинацию простых составляющих. Например, *Entrechat quatre* «образуется из двух основных и двух второстепенных движений: сгибания в первой земной станции, прыжкового движения, во время которого в воздухе происходит повторение движений отведения и приведения, со сменой ног вперед и назад от и до первой воздушной станции» [2, р. 60]. Такой подход не только облегчает освоение сложных элементов, но и развивает у обучающихся аналитическое мышление.

Э. Хатчинсон-Гест в статье «Семь основных движений в танце» [17] отметила, что «аналогичный список семи базовых движений существует в методе Чеккетти» (*plier* – сгибать, *étendre* – вытягивать, *relever* – подниматься, *glisser* – скользить, *sauter* – прыгать, *élancer* – бросать, *tourner* – вращать) [17, р. 10]. Однако Э. О. Телёр опередил Э. Чеккетти более чем на полвека. Его классификация демонстрирует тот же принцип: сведение бесконечного разнообразия танцевальной лексики к конечному числу элементарных действий. Этот принцип лежит в основе всей современной балетной педагогики. Концепция семи движений на сегодняшний день является основополагающей в методике национальной программы Американского театра балета (*American Ballet Theatre National Training Curriculum*) [28].

Система позиций и станций как педагогический и нотационный инструмент

Одним из наиболее оригинальных элементов системы Э. О. Телёра является его классификация позиций ног – станций (*Stations*). Вместо традиционных пяти позиций, восходящих к Пьеру Бошану, Э. О. Телёр разработал

² См. подробно: [17].



Рис. 1. Первая позиция ног из книги
«Письма о танцах...» Э. О. Телёра
[25, pl. 2]



Рис. 2. Вторая партерная станция из книги
«Письма о танцах...» Э. О. Телёра
[25, pl. 6]

значительно более детальную систему, состоящую из одной позиции и двадцати шести станций:

1. Пять **партерных станций**³ (*Ground Stations*), когда обе стопы находятся на полу.
2. Одиннадцать **полувоздушных станций** (*Half-Aerial Stations*), соответствующих либо партерным станциям с поднятием на полупальцы или пальцы, либо позам, когда танцовщик стоит на одной ноге, а другая открыта в определенное положение.
3. Десять **воздушных станций** (*Aerial Stations*), которые повторяют полувоздушные в прыжке (за исключением второй полувоздушной).

По словам Э. О. Телёра, «первая и единственная позиция – это та, в которой положение тела позволяет нам держать баланс во время выполнения любых требующихся от нас движений» [2, р. 6]. Она соответствует общепринятой первой позиции ног (см.: рис. 1).

Партерные станции представляют собой следующие аналоги традиционных позиций классического танца: 1) **первая станция** – V позиция; 2) **вторая станция** – II позиция (см.: рис. 2); 3) **третья станция** – IV позиция раскрытая, где пятка стоит напротив пятки (Э. О. Телёр отмечал, что эта станция используется для *pirouette* [2, р. 12]); 4) **четвертая станция** – традиционная IV позиция; 5) **пятая станция** – перекрещенная IV позиция.

³ Н. А. Вихрева использует термин «наземные положения ног» [7, с. 46].

У партерных станций есть аналоги полувоздушных станций, исполненных на полупальцах или пальцах: 1) **первая станция *relevé*** – первая полувоздушная; 2) **вторая станция *relevé*** – четвертая полувоздушная; 3) **третья станция *relevé*** – шестая полувоздушная; 4) **четвертая станция *relevé*** – восьмая полувоздушная; 5) **пятая станция *relevé*** – десятая полувоздушная.

Остальные полувоздушные станции соответствуют следующим положениям: 1) **вторая полувоздушная станция** – положение условного *sur le cou-de-pied*; 2) **третья полувоздушная станция** – положение основного *sur le cou-de-pied* (см.: рис. 3) или *sur le cou-de-pied* назад; 3) **пятая полувоздушная станция** – положение *à la seconde*, поднятое на различную высоту; 4) **седьмая полувоздушная станция** – положение *effacé* вперед или назад, поднятое на различную высоту; 5) **девятая полувоздушная станция** – положение вперед или назад, поднятое на различную высоту; 6) **одиннадцатая полувоздушная станция** – положение *croisé* вперед или назад, поднятое на различную высоту. Все перечисленные станции могут быть исполнены с поднятием на полупальцы или пальцы.

Таким образом, система станций способствует точности и лаконичности описания движения. К примеру, там, где традиционная методика требовала бы развернутой экспликации – поднять работающую ногу в положение основное *sur le cou-de-pied*, – система Э. О. Телёра позволяла обойтись краткой формулой – третья полувоздушная станция. Педагогическая ценность системы станций проявляется особенно ярко в терминологическом описании движений экзерсиса в письме III.

Система станций Э. О. Телёра обладает важным преимуществом перед традиционной системой пяти позиций. Она охватывает не только статичные положения ног на полу, но и все проходящие в динамике положения, что буквально делает их «станциями» на пути из одной позы в другую. Э. О. Телёр писал, что, если кто-то «посчитает, что он усложняет искусство, вводя так много станций, пусть они внимательно понаблюдадут за нынешним стилем



Рис. 3. Третья полувоздушная станция из книги «Письма о танцах...» Э. О. Телёра [25, pl. 6]



Рис. 4. Вторая позиция рук из книги
«Письма о танцах...» Э. О. Телёра
[25, pl. 19]

танца и убедятся, что все упомянутые мною станции уже встречаются в движениях и что нынешняя система пяти позиций настолько ограничена, что мы отклоняемся от нее почти на каждом шагу» [2, р. 8].

Наряду с системой станций для ног Э. О. Телёр предлагает классификацию позиций рук, построенную на пропорциональном принципе. Пространство от линии бедра до максимальной высоты подъема на уровень макушки делится на равные интервалы, образуя пять позиций: 1) первая или получетвертная – I позиция рук по методике Э. Чеккетти [29, 30] или раскрытому по сторонам вдоль ног подготовительному положению по методике А. Я. Вагановой [31], 2) вторая или четвертная – заниженная до уровня бедра I позиция рук по методике А. Я. Вагановой [31],

3) третья или половинная – завышенная до уровня груди I позиция рук по методике А. Я. Вагановой [31], 4) четвертая или трехчетвертная – II позиция рук по методике А. Я. Вагановой [31], 5) пятая или большая – III позиция рук по методике А. Я. Вагановой [31]. Относительно последней Э. О. Телёр заключал, что «она должна использоваться только в случае, когда нужно выразить особое величие, наивысшую степень чувственности или при построении групповых фигур. Остальные четыре позиции достаточны для всех обычных целей» [2, р. 45]. Таким образом, каждая позиция определяется не через описание формы, а через свое положение по вертикальной шкале.

В письме V рассмотрено понятие **оппозиций** (*oppositions*), являющееся тождественным концепции *épaulement* и поз *croisé* (*opposition behind*), *effacé* (*opposition before*) и *écarté* (см.: рис. 5). Э. О. Телёр писал, что «они являются не нашим изобретением, а просто перенятым уроком природы. Поэтому, когда правая нога впереди, мы округляем и продвигаем левую руку в оппозицию к ней, правая рука в то же время почти прямая» [2, р. 47]. Он выделял оппозиции вперед и назад, «а также оппозиции, называемые *allongées* или удлиненные. Они выполняются путем удлинения рук и ног больше, чем в предыдущих



Рис. 5. Опозиции из книги «Письма о танцах...» Э. О. Телёра [25, pl. 23]

опозициях, добавляя иногда наклон корпуса вперед» [2, р. 50]. Отдельно Э. О. Телёр выделял позы *attitudes* и *arabesques*. По его мнению, «они требуют при исполнении благоразумного подхода и вкуса» [2, р. 50].

Концепция станций, позиций и оппозиций Э. О. Телёра позволила ему создать единую систему координат для описания любого положения тела в пространстве – это задача, которую в полной мере решил лишь Рудольф фон Лабан (*Rudolf von Laban*, 1879–1958) [32] столетием позже.

Структура урока в методике Э. О. Телёра

Письмо XIII «Об уроках или упражнениях» представляет собой детальное описание структуры урока классического танца. Несмотря на то что учениками Э. О. Телёра были представители высших слоев английского общества, а не артисты балета, его система и методические принципы полностью применимы к профессиональному обучению и остаются актуальными по сей день.

Урок Э. О. Телёра строится по принципу последовательного усложнения и может быть разбит на несколько разделов и реконструирован в современной терминологии методики А. Я. Вагановой [33] следующим образом.

Экзерсис у палки

1. **Pliés** и **relevés** по V и II позициям, а также по IV, IV раскрытой и IV перекрещенной позициям.
2. **Battements**: *battements tendus* и *battements frappés* (способствующий «легкости и блеску *entrechat*» [2, р. 57]) с постепенным увеличением темпа.
3. **Ronds de jambe par terre** с ускорением темпа.

Э. О. Телёр писал, что «все эти упражнения следует выполнять сначала одной ногой, затем другой. Сначала слегка придерживаясь одной рукой, стоя на расстоянии вытянутой руки, за палку или любой неподвижный предмет, при этом действующая нога находится снаружи, затем повторить посреди зала без опоры» [2, р. 96–97].

Экзерсис на середине зала

После исполнения экзерсиса у палки Э. О. Телёр выделял движения, которые можно отнести к четырем разделам:

1. **Adagio**: *relevé lent*⁴, *temps courants*, *coupés*, *attitudes*, *fouettés*, *ronds de jambe en l'air*.
2. **Вращения**: *pirouettes* и *temps de pirouettes*.
3. **Allegro**: *échappés*, *entrechats*, *changements de pieds* и различные *enchaînements*⁵.
4. **Завершающая заминка**: растяжка бедер, «которую они естественно делают в некоторой степени в результате усилий, используемых при выполнении *entrechats*» [2, р. 97].

С. Н. Хаммонд в своих работах [14; 15; 19] провела систематическое сравнение структуры урока четырех мастеров XIX века: К. Блазиса [22; 23; 24], Мишеля Сен-Леона⁶ [34], Л. Адиса [36] и Э. О. Телёра. Ее исследования установили, что все четыре автора описали единую педагогическую традицию парижской школы, но с различными методическими акцентами. При этом в истории балетной педагогики сложились два подхода к организации учебного материала: циклический и последовательный. **Циклический подход** предполагает фиксированные уроки, сменяющиеся по дням недели. Этот

⁴ Э. О. Телёр использовал термин *grand battement*, но по описанию движение соответствует именно медленному поднятию и удержанию ноги.

⁵ Термин, используемый Э. О. Телёром для обозначения комбинаций.

⁶ Сен-Леон Мишель (Léon Michel, 1777–1853) – французский танцовщик и педагог. Танцовщик и фигурант кордебалета Парижской оперы (1803–1817). По завершении сценической карьеры преподавал танец детям королевской семьи при дворе Вюртемберга в Штутгарте (1819–1842). Отец танцовщика и хореографа Артура Сен-Леона (1821–1870). Составил четыре тетради упражнений (1829–1836), хранящиеся в Библиотеке-музее Оперы, Париж (Res. 1137, 1140). См. подробнее: [35].

принцип лежит в основе системы А. Бурнонвиля, изложенной в его «Хореографических этюдах» (*Études chorégraphiques*, 1848) [37], и Э. Чеккетти [29; 30]. Последовательный подход выстраивает учебный процесс с постепенным усложнением – от простого к сложному. Этот принцип сформулировал Э. О. Телёр в 1831 году [1; 2], и именно он был впоследствии положен А. Я. Вагановой в основу ее методики. Оба педагога стремились разработать не фиксированный набор упражнений, а рациональную, научно обоснованную систему преподавания. Внимание Э. О. Телёра к *épaulement*, описанному им через концепцию оппозиций, и к координации рук с движениями ног предвосхищает один из ключевых принципов методики А. Я. Вагановой – единство работы всего тела. Это сходство не является случайным, оно свидетельствует о непрерывности педагогической традиции, истоки которой прослеживаются в парижской школе начала XIX века.

Отдельного внимания заслуживает вклад Э. О. Телёра в систематизацию пальцевой техники (*sur les pointes*) на раннем этапе ее становления. Как отметила С. Н. Хаммонд, он «является первым автором трактата по технике танца, включившим иллюстрации танцовщиц на пуантах, хотя художники изображали подобные образы с начала XIX века» [19, р. 2] (см.: рис. 6). Более того, «Письма о танцах...» [1; 2] содержат физиологически обоснованные методические указания по подготовке стопы к танцу на пуантах, что было критически важно в эпоху мягкой балетной обуви. Для выработки необходимого навыка Э. О. Телёр предписывал «добавлять силу больших пальцев к силе лодыжек», выполняя постепенный подъем и плавный спуск, сохраняя суставы пальцев «совершенно прямыми с самого начала движения» [2, р. 55–56]. По словам С. Н. Хаммонд, аналогичное методическое внимание к движениям на пуантах обнаруживается лишь в неопубликованных тетрадах М. Сен-Леона [38, р. 28; 34]. Таким образом, в «Письмах о танцах...» [1; 2] зафиксирована пальцевая техника на этапе ее становления, в период, когда танец на пуантах еще не был систематизирован в методической литературе.



Рис. 6. Пример постановки на пальцы с III позицией рук из книги «Письма о танцах...» Э. О. Телёра [25, pl. 20]

Нотация как педагогический инструмент

Принципиальная особенность нотационной системы Э. О. Телёра заключается в том, что она не существует автономно от его педагогической концепции, а является ее прямым продолжением. В отличие от более поздних систем записи танца – стенохореографии А. Сен-Леона [39], нотно-линейной системы В. И. Степанова [40] и кинетографии Р. Фон Лабана [33], – которые создавались как самостоятельные инструменты фиксации, нотация Э. О. Телёра вырастает непосредственно из его классификации станций и движений. Любое танцевальное *pas* записывается как их комбинация, образуя своеобразную математическую формулу движения. Каждый шаг раскладывается на составляющие: исходная станция, характер движения, конечная станция. Эта комбинаторная логика делает нотацию не просто средством записи, но аналитическим инструментом, позволяющим обучающемуся осмыслить структуру любого танцевального *pas*. В этом отношении две системы записи, представленные в письмах VIII (полная формула) и IX (сокращенные формулы), выполняют различные педагогические функции. Детальная система предназначена для полного анализа движения и служит инструментом обучения, сокращенная – для оперативной фиксации и воспроизведения уже освоенного материала. Их сосуществование в рамках одного трактата свидетельствует о том, что Э. О. Телёр разграничивал учебную и практическую задачи нотации.

Практические аспекты педагогической системы Э. О. Телёра

Педагогическая система Э. О. Телёра содержит ряд практических рекомендаций, опередивших свое время. В письме IV приведены пятнадцать правил, детально описывающих постановку рук, которая сопоставима с современной методикой русской балетной школы. Особого внимания заслуживает правило третье, в котором наиболее точно сформулировано, что «локти должны находиться на одной линии с центром тыльной стороны кистей» [2, р. 37]. Важным представляется также комментарий из шестого правила: «локти и запястья должны поддерживаться так, чтобы от мизинца до нижней части плеч можно было провести почти прямую линию» [2, р. 37].

При выполнении прыжков Э. О. Телёр рекомендовал, чтобы «пальцы ног всегда были последней частью стопы, оторвавшейся от пола, и первой, достигшей его» [2, р. 56]. К постановке вращений в письме VII он также отнесся с особым вниманием, указав на то, что их исполнение «значительно облегчается, если вести себя вперед рукой, противоположной той, в которую вы поворачиваетесь» [2, р. 57].

Э. О. Телёр категорически отвергал «все принудительные методы с помощью машин или любых других средств» [2, р. 98], широко применявшихся в танцевальных школах начала XIX века, настаивая на постепенном,

естественном развитии тела. Индивидуализация обучения, право педагога изменять урок «в соответствии с усмотрением мастера или способностями ученика» [2, р. 97–98] и физиологическое обоснование упражнений свидетельствуют о прагматично-гуманистическом подходе, ставшем нормой балетной педагогики лишь столетие спустя.

Аспекты характерного и салонного танца

Письмо XII («О характерных танцах») раскрывает еще одно измерение педагогической системы Э. О. Телёра. Под «характерными танцами» автор понимает произведения, включающие пантомиму, – то, что в современной терминологии ближе всего к понятию «действенного танца» (*pas d'action*). Э. О. Телёр формулирует ключевой принцип этого жанра: танец здесь становится «второстепенным фактором» [2, р. 90], который сопровождает жесты. При этом он предостерегает от чрезмерной театральности, утверждая, что движения должны выполняться с легкостью, «избегая всех ненужных сильных искажений черт лица или тела» [2, р. 91]. Этот принцип – «природа и истина должны преобладать во всем представлении» [2, р. 91] – перекликается с эстетической программой Ж.-Ж. Новерра [20], однако Э. О. Телёр переводит ее в плоскость конкретной педагогической методики, объясняя, как именно следует обучать сценической выразительности.

Важным аспектом педагогической системы Э. О. Телёра является неразрывная связь сценического танца с салонным этикетом, которому посвящена заключительная часть письма XIII. Автор рассмотрел светский танец как «упрощенную практическую работу театральной танцовщицы, использующую грацию в миниатюре» [2, р. 101]. Э. О. Телёр детально алгоритмизирует базовые бытовые движения, превращая их в хореографические партитуры мужского поклона или женского реверанса (используя термин *courtesy*). Кульминацией становится подробное описание процедуры входа и выхода из комнаты, где каждое движение, включая смену рук на ручке двери, расписано с точностью балетной комбинации. Подобная регламентация свидетельствует о том, что для Э. О. Телёра хореографическое воспитание выходило далеко за пределы сцены, формируя всеобъемлющую культуру владения телом в социальном пространстве.

Проведенный анализ «Писем о танце...» [1; 2] Э. О. Телёра позволяет утверждать, что значение этого трактата не сводится к созданию танцевальной нотации. Э. О. Телёр разработал целостную научно-педагогическую систему, охватывающую все аспекты балетного искусства. Его классификация семи базовых движений предвосхитила систему Э. Чеккетти. Принцип последовательного усложнения экзерсиса и внимание к *épaulement* обнаруживают структурное родство с методикой А. Я. Вагановой. Комбинаторная логика нотации,

в которой любое *pas* раскладывается на элементарные составляющие, предвосхитила подход, реализованный Р. фон Лабаном столетием позже.

Вместе с тем «Письма о танце...» [1; 2] не получили широкого распространения при жизни автора и не оказали прямого, документально подтвержденного влияния на развитие последующих педагогических систем. Однако совпадение ключевых принципов свидетельствует о том, что Э. О. Телёр первым сформулировал идеи, которые независимо от него легли в основу современной балетной педагогики. Его трактат заслуживает переосмысления как один из первых опытов научного подхода к хореографическому образованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. 1st ed. London: Sherwood & Co., 1831. 104 p.
2. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. 2nd ed. London: Sherwood & Co., 1832. 104 p.
3. *Benn S. L. La Méthode Graphique: Dance, Notation, and Media, 1852–1912*: PhD dissertation. Cleveland, OH: Case Western Reserve University, Department of Music, 2021. 272 p.
4. *Hutchinson Guest A. Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. London: Dance Books, 1984. 538 p.
5. *Hutchinson Guest A. Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. New York: Gordon and Breach, 1989. 194 p.
6. *Jeschke C., Atwood R. Justamant's Techniques of Choreo-Graphy* // *Dance Chronicle*. 2006. Vol. 29. № 3. P. 381–403.
7. *Вихрева Н. А. История записи танца*. М: Московская государственная академия хореографии, 2014. 412 с.
8. *Худеков С. Н. История танцев*. СПб.: Типография Петербургской газеты, 1915. Ч. 3. 400 с.
9. *Худеков С. Н. История танцев*. Пг.: Типография Петербургской газеты, 1918. Ч. 4. 305 с.
10. *Конаев С. А. Запись тела и тело записи* // *Театр*. 2015. № 20. С. 88–99.
11. *Жирова В. В. Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV – первой половины XX веков* // *Philharmonica. International Music Journal*. 2024. № 1. С. 42–54.
12. *Warner M.-J. E. Gavottes and Bouquets: A Comparative Study of Changes in Dance Style between 1700 and 1830: dis. ... Ph.D. Columbus (Ohio): The Ohio State University, 1974. 356 p.*
13. *Falcone F. The Evolution of the Arabesque in Dance* // *Dance Chronicle*. 1999. Vol. 22. No. 1. P. 71–117.

14. *Hammond S. N. The French Style and the Period* // *Dance Chronicle*. 2006. Vol. 29. No. 3. P. 303–316.
15. *Hammond S. N. Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson* // *Dance Research*. 1984. Vol. 3. No. 1. P. 53–66.
16. Жирова В. В. Формирование программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы в 1863–1940-м годах: дис. ... канд. искусств.: 5.10.03. СПб., 2025. 223 с.
17. *Hutchinson Guest A. Seven Basic Movements in Dancing* // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1995. Vol. 13. No. 1. P. 7–20.
18. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles* // *Studies in Dance History* / Introd. by S. N. Hammond. Repr. ed. 1990. Vol. 2. No. 1. 110 p.
19. *Hammond S. N. Letters on Dancing by E. A. Théleur* // *Studies in Dance History*. 1990. Vol. 2. No. 1. P. 1–6.
20. *Noverre J.-G. Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroché, 1760. 491 p.
21. *Astier R. An Earlier Voice* // *Dance Chronicle*. 2011. Vol. 34. P. 132–137.
22. *Blais C. Traite Élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse*. Milan: J. Beati et A. Tenenti, 1820. 166 p.
23. *Blais C. The Code of Terpsichore* / trans. R. Barton. London: James Bulcock, 1828. 548 p.
24. *Blais C. Manuel Complet de la Danse: Comprenant la Théorie, la Pratique et l'histoire de cet Art Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'à Nos Jours: A l'usage des Amateurs et des Professeurs*. Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1830. 537 p.
25. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. 1st ed. // Victoria and Albert Museum. National Art Library. OCLC Number: 15109811.
26. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. 2nd ed. // Library of Congress. Music Division. Call number: GV1787.T37.
27. *Théleur E. A. Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. 1st ed. // Harvard Theatre Collection. Call number: TS 552.1.11.
28. *Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum*. New York: American Ballet Theatre Publ., 2008. 91 p.
29. Чеккетти Г. Полный учебник классического танца. М.: АСТ, 2010. 512 с.
30. *Beaumont C., Idzikowski S. A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti)*. New York: Dover Publications, 1975. 209 p.
31. Ваганова А. Я. Основы классического танца. 1-е изд. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.
32. *Laban R. von. Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen*. Wien: Universal Edition, 1928. 20 s.

33. Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 60 с.
34. *St. Léon M.* Cahier d'Exercices de 1829: manuscrit // Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Paris. Res. 1137.
35. *Hammond S. N.* A Nineteenth-Century Dancing Master at the Court of Württemberg: The Dance Notebooks of Michel St. Léon // *Dance Chronicle*. 1992. Vol. 15. No. 3. P. 291–315.
36. *Adice L. G.* Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale. Paris: Chais, 1859. 202 p.
37. *Bournonville A.* Études chorégraphiques: manuscrit, 1848–1855 // Det Kongelige Bibliotek. Inv. No. NKS 3285. 4°. 1. C 6. 38 p.
38. *Hammond S. N.* Searching for the Sylph: Documentation of Early Developments in Pointe Technique // *Dance Research Journal*. 1987. Vol. 19. No. 2. P. 27–31.
39. *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse. Paris: Brandus, 1852. 152 p.
40. *Stépanow W. J.* Alphabet des Mouvements du Corps Humain: Essai d'Enregistrement des Mouvements du Corps Humain au Moyen des Signes Musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.

REFERENCES

1. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. 1st ed. London: Sherwood & Co., 1831. 104 p.
2. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. 2nd ed. London: Sherwood & Co., 1832. 104 p.
3. *Benn S. L.* La Méthode Graphique: Dance, Notation, and Media, 1852–1912: PhD dissertation. Cleveland, OH: Case Western Reserve University, Department of Music, 2021. 272 p.
4. *Hutchinson Guest A.* Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper. London: Dance Books, 1984. 538 p.
5. *Hutchinson Guest A.* Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present. New York: Gordon and Breach, 1989. 194 p.
6. *Jeschke C., Atwood R.* Justamant's Techniques of Choreo-Graphy // *Dance Chronicle*. 2006. Vol. 29. No. 3. P. 381–403.
7. *Vihreva N. A.* Istorija zapisi tanca. M: Moskovskaja gosudarstvennaja akademija horeografii, 2014. 412 s.
8. *Hudekov S. N.* Istorija tancev. Ch. 3. SPb.: Tipografija Peterburgskoj gazety, 1915. 400 s.
9. *Hudekov S. N.* Istorija tancev. Ch. 4. Pg.: Tipografija Peterburgskoj gazety, 1918. 305 s.
10. *Konaev S. A.* Zapis' tela i telo zapisi // *Teatr*. 2015. № 20. S. 88–99.

11. *Zhirova V. V.* Jevoljucija form istochnikov po tehnike klassicheskogo tanca v metodicheskoj literature vtoroj poloviny XV – pervoj poloviny XX vekov // *Philharmonica. International Music Journal*. 2024. № 1. S. 42–54.
12. *Warner M.-J. E.* Gavottes and Bouquets: A Comparative Study of Changes in Dance Style between 1700 and 1830: dis. ... Ph.D. Columbus (Ohio): The Ohio State University, 1974. 356 p.
13. *Falcone F.* The Evolution of the Arabesque in Dance // *Dance Chronicle*. 1999. Vol. 22. No. 1. P. 71–117.
14. *Hammond S. N.* The French Style and the Period // *Dance Chronicle*. 2006. Vol. 29. No. 3. P. 303–316.
15. *Hammond S. N.* Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson // *Dance Research*. 1984. Vol. 3. No. 1. P. 53–66.
16. *Zhirova V. V.* Formirovanie programmy po klassicheskomu tancu peterburgsko-leningradskoj baletnoj shkoly v 1863–1940-m godah: Dis. ... kand. iskusstv.: 5.10.03. SPb., 2025. 223 s.
17. *Hutchinson Guest A.* Seven Basic Movements in Dancing // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1995. Vol. 13. No. 1. P. 7–20.
18. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles // *Studies in Dance History / Introd. by S. N. Hammond*. Repr. ed. 1990. Vol. 2. No. 1. 110 p.
19. *Hammond S. N.* Letters on Dancing by E. A. Théleur // *Studies in Dance History*. 1990. Vol. 2. No. 1. P. 1–6.
20. *Noverre J.-G.* Lettres sur la danse et sur les ballets. Lyon: Aimé Delaroche, 1760. 491 p.
21. *Astier R.* An Earlier Voice // *Dance Chronicle*. 2011. Vol. 34. P. 132–137.
22. *Blasis C.* Traite Élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse. Milan: J. Beati et A. Tenenti, 1820. 166 p.
23. *Blasis C.* The Code of Terpsichore / trans. R. Barton. London: James Bulcock, 1828. 548 p.
24. *Blasis C.* Manuel Complet de la Danse: Comprenant la Théorie, la Pratique et l'histoire de cet Art Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'à Nos Jours: A l'usage des Amateurs et des Professeurs. Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1830. 537 p.
25. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. 2nd ed. // Victoria and Albert Museum. National Art Library. OCLC Number: 15109811.
26. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. 2nd ed. // Library of Congress. Music Division. Call number: GV1787.T37
27. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. 1st ed. // Harvard Theatre Collection. Call number: TS 552.1.11.

28. Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York: American Ballet Theatre Publ., 2008. 91 p.
29. *Chekketti G.* Polnyj uchebnik klassicheskogo tanca. M.: AST, 2010. 512 s.
30. *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti). New York: Dover Publications, 1975. 209 p.
31. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tanca. 1-e izd. L.: OGIZ-GIHL, 1934. 192 s.
32. *Laban R. von.* Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen. Wien: Universal Edition, 1928. 20 s.
33. Klassicheskij tanec: Rabochaja programma discipliny po special'nosti 52.02.01 Iskusstvo baleta / Otv. red. L. A. Men'shikov. SPb.: Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 2016. 60 s.
34. *St. Léon M.* Cahier d'Exercices de 1829: manuscrit // Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Paris. Res. 1137. 38 p.
35. *Hammond S. N.* A Nineteenth-Century Dancing Master at the Court of Württemberg: The Dance Notebooks of Michel St. Léon // Dance Chronicle. 1992. Vol. 15. No. 3. P. 291–315.
36. *Adice L. G.* Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale. Paris: Chais, 1859. 202 p.
37. *Bournonville A.* Études chorégraphiques: manuscrit, 1848–1855 // Det Kongelige Bibliotek. Inv. No. NKS 3285, 4°, 1, C6. 38 p.
38. *Hammond S. N.* Searching for the Sylph: Documentation of Early Developments in Pointe Technique // Dance Research Journal. 1987. Vol. 19, No. 2. P. 27–31.
39. *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse. Paris: Brandus, 1852. 152 p.
40. *Stépanow W. J.* Alphabet des Mouvements du Corps Humain: Essai d'Enregistrement des Mouvements du Corps Humain au Moyen des Signes Musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Жирова В. В. – кандидат искусствоведения; viozhiva@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhirova V. V. – Cand. Sci. (Arts); viozhiva@gmail.com

УДК 792.8

О ВКУСАХ СПОРЯТ МОСКВА И ЛЕНИНГРАД:
КАК ПЕРЕНОСИЛИ БАЛЕТ «ШУРАЛЕ» НА СЦЕНУ
БОЛЬШОГО ТЕАТРА

*Кружилина И. А.*¹

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

Отступление от принципов социалистического реализма, официально утвержденных в качестве художественного метода в СССР, в 1950-е годы было недопустимо, тогда как последовательное их соблюдение могло привести к утрате индивидуального творческого языка. Л. В. Яacobсон умело балансировал между собственной художественной концепцией и эстетическими требованиями государства. Однако спорить приходилось много: выпуск каждого балета сопровождался острыми дискуссиями о приемлемости яacobсоновского балетного новояза, вышедшего за рамки академических традиций. На примере стенограммы художественного совета, собранного в Большом театре в декабре 1954 года по случаю переноса на его сцену балета «Шурале», в статье разбираются противоречия, возникавшие между балетмейстером и институциями советской художественной политики. Проведенный иконографический анализ отдельных сцен спектакля выявляет ранее не отмеченные в исследовательской литературе аллюзии на западноевропейскую живопись – работы Рафаэля, Доре, Гойи. Стенограмма заседания художественного совета вводится в научный оборот впервые.

Ключевые слова: Леонид Яacobсон, «Шурале», Большой театр СССР, балет, советское искусство, социалистический реализм.

TASTES DIFFER FROM MOSCOW TO LENINGRAD:
HOW THE BALLET *SHURALE* WAS ADOPTED
FOR THE STAGE OF BOLSHOI THEATRE

*Kruzhilina I. A.*¹

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

Deviation from the principles of Socialist Realism, officially established as the artistic method in the Soviet Union, was unacceptable in 1950s, while strict adherence to them could lead to the loss of an artist's individual creative language. Leonid Yakobson skillfully navigated the tension between his own

artistic vision and the aesthetic requirements of Socialist Realism. Yet the production of each of his ballets was accompanied by intense debates over the acceptability of Yakobson's innovative choreographic language, which extended beyond the conventions of the classical academic tradition. Focusing on the meeting of the Artistic Council convened at the Bolshoi Theatre in December 1954 to discuss the transfer of the ballet *Shurale* to its stage, this article examines the conflicts that arose between the choreographer and the institutions of Soviet cultural policy. An iconographic analysis of selected scenes from the ballet reveals previously unidentified allusions to works by Raphael, Gustave Doré, and Francisco Goya. The transcript of the Artistic Council meeting is published here for the first time, thereby introducing a previously unavailable archival source into scholarly discourse.

Keywords: Leonid Yakobson, *Shurale*, the Bolshoi Theater of the USSR, ballet, Soviet art, Socialist Realism.

Творческий путь Леонида Якобсона в ретроспективе выглядит как 50-летняя череда сражений с руководством, контролирующим соблюдение идеологических и эстетических канонов официального советского искусства, и коллегами, неспособными осознать масштаб мысли балетмейстера, но обладающими правом накладывать вето на формалистское искусство советской балетной сцены. Конечно, находилось и достаточное количество тех, кто понимал, ценил, защищал Якобсона, помогал ему утверждать свой взгляд на развитие хореографического языка. Последний, по мнению балетмейстера, в XX веке не мог существовать в рамках пластики «эпохи балетных шедевров», так как изменился социальный уклад, появились новые технологии, жизнь вошла в ускоренный ритм – словом, мир преобразился, и рассказывать о нем художественными формами прошлого столетия было бы откровенной фальшью. Такой взгляд на «сакральное» в Советском Союзе искусство балета зачастую приводил Якобсона к конфликтам с охранителями доказанных и привычных форм. К тому же балетмейстер был страстным любителем и большим знатоком пластического искусства от Античности до современности и с азартом переносил полюбившиеся образы скульптур и живописных полотен в свои постановки, создавая тем самым эффект многомерности, считывавшийся публикой больше интуитивно, чем осознанно. Западная живопись в основе спектаклей главных театров страны – явление беспрецедентное, и если бы это было «разоблачено», то, несомненно, сулило бы крупные проблемы не только балетмейстеру, но и тем, кто допустил эту провокацию. Институт художественных советов, обязательный для советских театров, был призван выявлять антисоветчину и защищать зрителя от буржуазного и вообще любого идеологически неверного

искусства. Такие советы состояли как из работников художественной части, так и из административных служащих (коллективы очень неоднородные), и, когда дело касалось яacobсоновских постановок, споры разгорались жаркие, многочасовые; их записи представляют сегодня огромный материал для исследования – исторического и искусствоведческого. Один из самых громких споров на таком худсовете вызвал балет «Шурале» в момент его переноса на сцену Большого театра СССР. Первая крупная постановка Яacobсона повлекла за собой обвинения балетмейстера в модернизме и формализме, оставшиеся, однако, только за кулисами.

В начале 1941 года, когда Леонид Яacobсон жил в Москве и служил в Большом театре, Комитет по делам искусств командировал балетмейстера в Татарстан для постановки балета к Декаде татарской культуры [1]. Яacobсон отправился в Казань на несколько месяцев и с большим энтузиазмом принялся за работу над созданием балета «Шурале» совместно с молодым композитором Фаридом Яруллиным. Премьера спектакля была запланирована на 22 июня 1941 года. Ведущие партии готовили Найма Балтачеева (Сюимбике), Абдрахман Кумысников (Али Батыр), Бари Ахтямов (Шурале), главным репетитором и консультантом выступал Пётр Гусев [2, с. 32]. Генеральный прогон «Шурале» прошел успешно, но премьеру отменили из-за начавшейся Великой Отечественной войны. И только девять лет спустя, в 1950 году, в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова постановка Яacobсона встретила зрителя. Тогда название балета изменили: по канонам социалистического реализма называть постановку в честь персонажа, несущего хаос и раздор, считалось неприемлемым. Так спектакль получил название «Али Батыр» – по имени положительного героя.

Фарид Яруллин, автор партитуры, погиб на войне. К ленинградской постановке музыку оркестровывали композиторы Владимир Власов и Владимир Фере [3], народные артисты Киргизской ССР. На производственном совещании труппы после чернового прогона спектакля художественный руководитель балета Константин Сергеев заключил: «Бесспорно то, что это талантливо и оригинально. Ленинградский балет всегда рождал балетмейстерские кадры, которые знает вся страна. Это Лавровский, Захаров, Чабукиани и теперь Яacobсон. Наш коллектив был всегда передовым и новаторским и может гордиться этим» [3].

В 1954 году было принято решение перенести «Шурале» (спектаклю вернули оригинальное название) на сцену филиала Большого театра СССР. К тому моменту ленинградский спектакль пользовался огромным успехом у зрителей и уже имел Сталинскую премию.

Постановочный процесс в Москве обернулся мучением для всей творческой команды. Отсутствие дисциплины во время сценических репетиций тормозило работу [4]. Изготовление декораций и костюмов задерживалось, сроки сдачи

спектакля все время сдвигались [5]. Запланированная изначально для премьеры третья декада декабря 1954 года давно минула, близился Новый год, а спектакль не был готов. 31 декабря состоялся прогон, хотя костюмы и декорации были готовы лишь частично. После прогона последовало многочасовое обсуждение постановки, в котором участвовало 15 человек.

Стенограмма худсовета занимает 56 машинописных страниц. Спектакль обсуждали: директор театра Александр Анисимов; артист миманса, автор заметок для газеты «Советский артист» Юрий Каменщиков; балетмейстер-репетитор Анатолий Кузнецов; художественный руководитель балета Леонид Лавровский; ведущие балерины театра Ольга Лепешинская и Суламифь Мессерер; балетмейстер и репетитор, в прошлом танцовщик Асаф Мессерер; художник, ответственный за декорации к спектаклю «Шурале», Лев Мильчин; заведующая балетной труппой Ольга Моисеева¹; концертмейстер оркестра Юлий Реентович; главный художник театра Вадим Рындин; дирижер Юрий Файер; концертмейстер и балетный дирижер Александр Цейтлин; В. Яковлев (имя и должность установить не удалось) и балетмейстер, постановщик «Шурале» Леонид Яковсон.

Основные претензии и упреки сводились к длиннотам, которых, по мнению коллектива, было очень много: смущали затянувшийся поиск невесты во втором акте и продолжительные пляски нечисти в третьем акте. Отдельную проблему представлял не бьющийся с привычной для советской сцены формой хореографический стиль Яковсона: танец на полупальцах вызвал у присутствующих на прогоне подозрения в чуждом советскому искусству модернизме. В столичном театре «новаторство» балетмейстера одобрения и принятия, подобного ленинградскому, не нашло.

Ольга Лепешинская и Леонид Яковсон плодотворно сотрудничали долгие годы; поставленные специально на балерину номера «Слепая» и «Птица и охотник» неизменно входили в программу ее бенефисов на протяжении всей ее карьеры. Близкие и продолжительные творческие отношения с балетмейстером вызывали естественное желание вступить за постановку. «Создается впечатление некоторого элемента стиля модернистского. Но я должна сказать, что если говорить о том, что модернизм – это плохая вещь, то тут модернизм, может быть, хороший... если мы отказались от модернизма, то, может быть, он может существовать в советских условиях? Может быть, с наших позиций надо рассмотреть стиль модернизма? Может быть, от него не надо отказываться? Товарищ Яковсон показал, что стиль модернизма может существовать, но для того, чтобы

¹ Ольга Федоровна Моисеева (1904–1968) – балерина Большого театра, профессор ГИТИСа, педагог балетной школы Большого театра. Не путать с балериной Ольгой Николаевной Моисеевой.

не получился плохой модернизм, моя убедительная просьба поставить ведьм на пальцы, мне кажется, что благодаря тому, что все девушки встанут на пальцы, мы избежим упреков в плохом модернизме», – говорила Лепешинская [6, с. 8].

Ольга Моисеева была настроена более категорично. Она настаивала, что спектакль выглядит либо слишком «загранично», либо отдает 1919 годом [6, с. 10]. Очевидно, Моисеева намекала на хореографические опыты Касьяна Голейзовского, создавшего в 1919 году «Первую показательную балетную студию», в которой были предприняты эксперименты с новой экспрессивной пластикой и акробатикой. Жизнь коллектива была яркой, но недолгой: уже через пять лет студия прекратила свое существование, не выдержав политического давления. С тех пор авангардные поиски попали под запрет, нарушение которого строго каралось.

Нечисть в балете «Шурале» действительно танцует не на пуантах, а на полупальцах, что делает ее более реальной и осязаемой; пластика, отсылающая к свободному танцу Айседоры Дункан, напоминает позы девушек с древнегреческих фресок и обращается к зрителю густой чувственностью. «Убрлы-корчак в татарских легендах: жестокая эротичность, неумная злая эмоциональность определяет колорит ее танца», – описывал Якобсон образ Огненной ведьмы [7, с. 48]. Для балетмейстера было важно противопоставить Сюимбике и ее подруг-птиц, танцующих на пуантах и представляющих публике образ возвышенный, летящий, неосязаемый, силам зла, воплощавшим соблазняющую телесность (на которую в Советском Союзе был наложен негласный запрет). В книге известного российского искусствоведа Надежды Плунгян «Рождение советской женщины» говорится о том, что с 1930-х годов чувственное внимание к телу негласно становится табуированным, а в официальном искусстве изображение интимности носит утилитарный характер: «Военизируя спорт, советская власть выводила его из частного пространства и объявляла его партийным долгом; то же происходило с сексом и деторождением. Слияние спортивной и репродуктивной телесности, постепенное превращение интимности в территорию, подконтрольную власти, намечено в работах Александра Дейнеки начала 30-х годов, где он вводит обнаженное тело в сюжеты материнства и спортивных игр» [8, с. 189]. Плунгян также отмечает, что уже в 1929 году критик Леонид Межеричер относил фотографии обнаженного тела «к наследиям буржуазного живописного искусства», «далекого от современной действительности» [8, с. 191]. Тело должно было служить строительству коммунизма, то есть быть сильным, крепким, спортивным, чтобы давать советским людям возможность много работать и при необходимости защищать Родину, а значит, и изображать его следовало, подчеркивая атлетичность и избегая намеков на чувственность. Судя по эмоциональности дискуссии во время обсуждения спектакля, в Москве к этой теме относились с большей оглядкой на идеологические установки, чем в Ленинграде.

Твердости и решимости возразить заведующей труппой хватило у Суламифь Мессерер. В историю балета она вошла не только как одна из самых ярких балерин советской сцены, но и как женщина с твердым, несгибаемым характером, что проявлялось во всем, в том числе в очень опасной на тот момент, но благородной привычке говорить прямо и не заискивать. «Я взволнована выступлением Ольги Федоровны Моисеевой, какой-то непорядочностью веет от ее выступления. Взять и охаять все то, что сделано», – высказалась балерина [6, с. 13]. К ней присоединился Анатолий Кузнецов, отметив, что «от такой критики делается холодно» [6, с. 14]. «Я не могу согласиться с Ольгой Васильевной Лепешинской по поводу того, что мы можем заимствовать хорошие стороны модернизма. Это абсолютно неверная точка зрения. Ни в коем случае этого нельзя заимствовать, потому что это чуждое нам искусство. И я категорически возражаю против того, что говорит Ольга Васильевна. Этот налет модернизма нужно убрать, потому что в этом нет ничего татарского. Это татарская сказка, а для татар такой модернизм – это чуждое явление», – безапелляционно выступил Асаф Мессерер [6, с. 23]. Все понимали, что публичные обвинения в модернизме могли стоить Якобсону профессии. Так, на пике карьеры балетмейстера Федора Лопухова уволили из Большого театра, а его балеты запретили к исполнению после выхода статьи «Балетная фальшь» в газете «Правда» от 6 февраля 1936 года с критикой постановки «Светлый ручей». Его и Дмитрия Шостаковича, автора музыки к балету, обвиняли в «грубом натурализме и эстетствующем формализме» [9]. Эта история сильно изменила траекторию развития балетного искусства в СССР; о ней помнили и всегда учитывали при выпуске новых спектаклей.

Коллеги Якобсона всеми силами пытались наставить его на верный путь социалистического реализма, одним из важнейших качеств которого была буквальность в передаче образа или явления. Метафоры и символизм должны были остаться в модернистском буржуазном прошлом. Рабочим и крестьянам нужно было искусство, не требующее сложных толкований, и уж тем более партийное руководство не должно испытывать затруднений, контролируя смысл произведения.

«Красота должна быть не только во внешнем облике, эта красота должна нести свет и жизнеутверждающее начало, а Сюимбике этого не несет. ...Мне думается так, что с появлением Сюимбике весь мир должен измениться. И не только путем солнечного луча. Этого мало. Солнечный луч освещает коряги и подчеркивает мертвенность обстановки. А тут все должно с ее появлением ожить. Там, где появляется Сюимбике, – там все оживает, а там, где появляется Шурале, там все умирает. ...Если Сюимбике коснулась коряг, они должны ожить, расцвести», – возмущался плоскостью образа девушки-птицы Александр Цейтлин [6, с. 32].

В балете Якобсона коряги не покрывались цветами, балетмейстер мыслил сложнее. В героиню Сюимбике он вложил образ рафаэлевской живописи, нечисть якобсоновского мрачного леса была наполнена образами с гравюр Доре, идею передачи контраста между лесными сказочными тварями он подсмотрел у Гойи. Условность для балетмейстера оставалась одним из главных качеств балетного искусства, и степень этой условности для ее понимания требовала не только глубокой погруженности в мир пластических искусств, но и развитого образного мышления. О том, что в образе Сюимбике Якобсон закодировал «светлую рафаэлевскую линию», он напишет «в стол» [10] несколько лет спустя. Говорить об этом в момент переноса спектакля на сцену Большого театра не представлялось допустимым. Поэтому на замечания о том, что в главной героине не хватает витальности, он отвечал только, что причина всему – технические недостатки спектакля.

Книга Якобсона «Моя работа над балетами “Шурале” и “Спартак”» вошла в антологию его эссе под общим названием «Письма Новерру». Написанная в 1958 году, она увидела свет только в 2001-м. Ключи к пониманию созданных им образов пролежали в ящике стола более сорока лет: «Я вспоминал образы Дантовского Ада в транскрипции Доре и особенно причудливую графику Гойи. Смешение человеческого и звериного, столь частое у Гойи, композиции, где фигуры расположены в необычных и откровенных ракурсах или сливаются в нерасчленимую химерическую массу, зыбкие контуры, при которых природа и персонажи составляют единое тревожное целое, зловещий свет, мерцающий пятнами, – все это соответствует гротескному трагикомическому впечатлению, к которому я и стремился. Разумеется, я не повторял сознательно ни одной детали офортов Гойи, не пересматривал специально репродукции из них: фантастика “Шурале” значительно более локальна и умерена по сравнению с трагичностью и сарказмом испанского художника, в ней не может быть романтической иронии и скорби. Но все же Гойя и Доре дали как бы общей колорит хореографической сцены. Я не противился их влиянию. Когда образы одного искусства переходят в другое, они начинают жить новой жизнью. Когда в первом акте Сюимбике, утерев крылья, покинутая подругами, оказывается в плену Шурале, когда ее (хочется сказать с хохотом) окружает лесная нечисть, я представлял себе светлую, строгую рафаэлевскую линию на тусклой, тяжелой и вместе с тем зыбкой основе (см.: рис. 1). Этот контраст может показаться импрессионистическим и ни к чему не обязывающим композитора» [7, с. 61].

Сравнивая рисунки 1 и 2, можно заметить, что поза Сюимбике с распростертыми руками напоминает позу возносящегося в небо Христа. Эта отсылка не случайна. Так балетмейстер подчеркивает не только животворящую природу и стремящуюся к возвышенности душу девушки-птицы, но и ее буквальную способность к полету. Белые, развевающиеся, наполненные воздухом одежды



Рис. 1. «Преображение». Рафаэль. Фрагмент



Рис. 2. Сюимбике на свадьбе.
Сцена из балета «Шурале»



Рис. 3. «Сон разума рождает чудовищ». Ф. Гойя



Рис. 4. Сюимбике, окруженная лесной нечистью.
Сцена из балета «Шурале»



Рис. 5. «Лес самоубийц».
Г. Доре



Рис. 6. Лес с нечистью.
Сцена из балета «Шурале»

центральных персонажей усиливают их образное сходство.

Темный фон на картинах (рис. 3; 4) создают атмосферу тревоги, светлая фигура в центре – символ жизнеутверждающего начала, способного победить химерическую массу из окруживших его чудовищ, если поднимет лицо и откроет глаза.

«Лес самоубийц» Г. Доре (рис. 5), иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери, своей зловещей атмосферой мрака и ужаса «вдохновил» яacobсоновский лес с нечистью (рис. 6). Сучковатые ветви-руки словно тянутся к зрителю, заставляя испытывать инстинктивный страх.

Трубадур (рис. 7) находится в Аду. Он держит свою отрезанную голову в руке в наказание за то, что в жизни провоцировал ссоры между людьми и разжигал войны. Свои песни Бертран де Борн пел только для того, чтобы сеять раздор: неудивительно, что Яcobсон обратился к такой аллюзии, создавая образ Шурале, все время нарушающего гармонию окружающего мира.

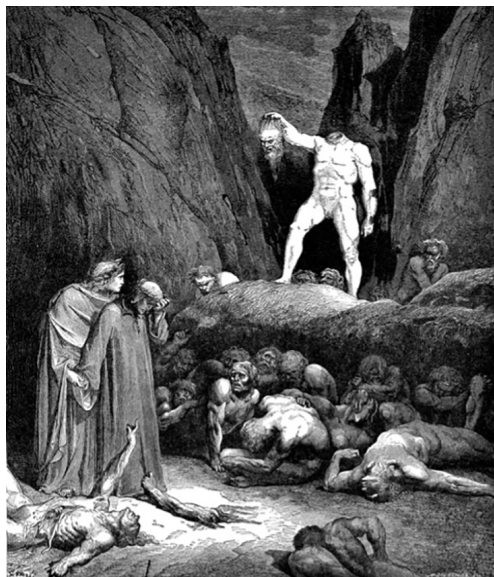


Рис. 7. «Бертран де Борн, средневековый трубадур, показывает свою голову».

Г. Доре, иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери



Рис. 8. Шурале с крыльями Сюимбике. Сцена из балета «Шурале»

«Божественная комедия. Ад» (первая часть поэмы Данте) с иллюстрациями Г. Доре была издана в Москве в 1940 году. У Якобсона, который в то время жил в столице, была возможность заполучить бесценное издание, как раз незадолго до командировки в Казань, где он сочинил свой балет. Позднее, в 1971 году, балетмейстер вновь обратился к «Божественной комедии», дополнив свой хореографический цикл «Роден» миниатюрой «Паоло и Франческа».

Премьера «Шурале» на сцене Большого театра состоялась 29 января 1955 года. Роль Сюимбике исполнила Майя Плисецкая, Али Батыра – Юрий Кондратьев, заглавную партию – Владимир Левашев. Судя по всему, Якобсону удалось отстоять свою художественную правду, и изменения, о которых говорилось на собрании 31 декабря 1954 года, внесены не были. Об этом в газете Большого театра 9 февраля 1955 года писал Каменщиков: «Впечатление от спектакля могло быть еще более сильным, если бы постановщик устранил недостатки, на которые ему неоднократно указывали многие артисты в процессе постановки и во время обсуждений, состоявшихся после прогонной и первой генеральной репетиции» [11].

В споре с московскими коллегами за свое видение спектакля ленинградский балетмейстер победил. Вероятно, объявить балет, получивший Сталинскую премию, модернистским означало спровоцировать огромный скандал. Существовал обходной путь: выпустить спектакль, показать его пару раз и объявить непопулярным у публики, после чего отправить «в запасники». Именно так и поступили в Москве. Постановку возобновили в 1958 году для показов на гастролях во Франции, Бельгии и ФРГ. Последний «Шурале» в Большом театре прошел 1 октября 1961 года [12]. В Петербурге же, где спектакль возобновили на сцене Мариинского театра в 2009 году, «Шурале» и сегодня собирает полные залы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личное дело Леонида Вениаминовича Якобсона // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 6. Ед. хр. 1536.
2. Документы о Якобсоне Л. В. и с его упоминанием, собранные Франгопуло М. Х. для работы над темой «Леонид Якобсон» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 3. Ед. хр. 9.
3. «Шурале». Материалы просмотров и обсуждений // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 166.
4. Каменщиков Ю. Своевременно показать балет «Шурале» // Советский артист. 1954. 17 ноября.
5. Каменщиков Ю. Спектакль должен выйти в срок // Советский артист. 1954. 8 декабря.

6. Стенограмма обсуждения спектакля «Шурале» после просмотра спектакля 31 декабря 1954 г. работниками ГАБТ // Архив Музея Большого театра России. Папка «Балеты на Ш». Архивный номер не присвоен.
7. *Якобсон Л. В.* Письма Новерру: воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001. 507 с.
8. *Плунгян Н. В.* Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: «Гараж», 2025. 288 с.
9. Балетная фальшь: редакционная статья // Правда. 1936. 6 февраля.
10. *Якобсон Леонид Вениаминович.* Книга «Моя работа над балетами “Шурале” и “Спартак”» // Бахрушинский театральный музей (БТМ). Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 1.
11. *Каменищиков Ю.* Балет «Шурале». Совершенствовать новый спектакль // Советский артист. 1955. 9 февраля.
12. *Сапанжа О. С.* К истории имен действующих лиц балета Ф. Яруллина «Шурале» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 2. С. 24–37.

REFERENCES

1. Lichnoe delo Leonida Veniaminovicha Yakobsona // RGALI. F. 648. Op. 6. Ed. hr. 1536.
2. Dokumenty o Yakobsone L. V. i s ego upominaniem, sobrannyye Frangopulo M. H. dlya raboty nad temoy «Leonid Yakobson» // CGALI SPb. F. 87. Op. 3. Ed. hr. 9.
3. «Shurale». Materialy prosmotrov i obsuzhdenij // CGALI SPb. F. 87. Op. 1. Ed. hr. 166.
4. *Kamenshchikov Yu.* Svoevremenno pokazat' balet «Shurale» // Sovetskij artist. 1954. 17 noyabrya.
5. *Kamenshchikov Yu.* Spektakl' dolzhen vyjti v srok // Sovetskij artist. 1954. 8 dekabrya.
6. Stenogramma obsuzhdeniya spektaklya «Shurale» posle prosmotra spektaklya 31 dekabrya 1954 g. rabotnikami GABT // Arhiv Muzeya Bol'shogo teatra Rossii. Papka «Balety na Sh». Arhivnyj nomer ne prisvoen.
7. *Yakobson L. V.* Pis'ma Noverru: vospominaniya i esse. N'yu-Jork: Hermitage Publishers, 2001. 507 s.
8. *Plungyan N. V.* Rozhdenie sovetskoj zhenshchiny. Rabotnica, krest'yanka, letchica, «byvshaya» i drugie v iskusstve 1917–1939 godov. M.: «Garazh», 2025. 288 s.
9. Baletnaya fal'sh': redakcionnaya stat'ya // Pravda. 1936. 6 fevralya.
10. *Yakobson Leonid Veniaminovich.* Kniga «Moya rabota nad baletami “Shurale” i “Spartak”» // Bahrushinskij teatral'nyj muzej (BTM). F. 548. Op. 1. Ed. hr. 1.
11. *Kamenshchikov Yu.* Balet «Shurale». Sovershenstvovat' novyj spektakl' // Sovetskij artist. 1955. 9 fevralya.
12. *Sapanzha O. S.* K istorii imen dejstvuyushchih lic baleta F. Yarullina «Shurale» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 2. S. 24–37.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кружилина И. А. – аспирант; capkruz@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kruzhilina I. A. – Postgraduate student; capkruz@gmail.com

УДК 792.8

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В МЕТОДИКЕ ЭНРИКО ЧЕККЕТТИ

Радченко С. И.^{1, 2, 3}

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

² Московская государственная академия хореографии, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5, Москва, 119146, Россия.

³ Редакция журнала средства массовой информации «Балет», 4-й Сыромятнический пер., д. 1, стр. 1, Москва, 105120, Россия.

Статья посвящена анализу традиций и новаторства в авторской методике классического танца Э. Чеккетти. В результате сравнения теоретико-методических руководств XIX века с источниками по методике Э. Чеккетти автор делает вывод о значительной роли традиций в формировании взглядов Э. Чеккетти на теорию и практику преподавания. Помимо влияния миланской школы К. Блазиса автор отмечает определенное воздействие на Э. Чеккетти датско-французской школы А. Бурнонвиля, нашедшее отражение в неопубликованной рукописи Э. Чеккетти (1894). На примерах учебных упражнений автор показывает, как педагог использовал и развивал старинные дидактические формы в своей педагогической практике. В статье также отмечено новаторство Э. Чеккетти в области классификации элементов классического танца, в организации урока и использовании методов обучения, направленных на повышение эффективности учебного процесса.

Ключевые слова: классический танец, педагогика балета, педагогическое наследие, педагогический опыт, традиции, Энрико Чеккетти, методика Чеккетти.

TRADITION AND INNOVATION IN THE METHOD OF ENRICO CECCHETTI

Radchenko S. I.^{1, 2, 3}

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

² Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya St., Moscow, 119146, Russia.

³ Editorial staff of the media magazine *Ballet*, 1, 4th Syromyatnichesky per., building 1, Moscow, 105120, Russia.

This article analyzes traditions and innovations in E. Cecchetti's original classical dance methodology. By comparing 19th-century theoretical and methodological manuals with sources on E. Cecchetti's methodology, the author concludes that traditions played a significant role in shaping E. Cecchetti's views on the theory and practice of teaching. In addition to the influence of C. Blasis's Milanese school, the author notes the influence of A. Bournonville's Danish–French school on E. Cecchetti, reflected in an unpublished manuscript by E. Cecchetti (1894). Using examples of teaching exercises, the author demonstrates how the teacher used and developed ancient didactic forms in his teaching practice. The article also notes E. Cecchetti's innovations in the classification of classical dance elements, in lesson organization, and in the use of teaching methods aimed at improving the effectiveness of the educational process.

Keywords: classical dance, ballet pedagogy, pedagogical heritage, pedagogical experience, traditions, Enrico Cecchetti, Cecchetti method.

Во второй половине XIX века Мариинский театр под руководством великого хореографа Мариуса Петипа стал первым балетным театром мира [1, с. 267]. Искусство русского балета притягивало в страну таланты со всей Европы. Вместе с М. Петипа над утверждением русского балетного академизма трудились как отечественные балетмейстеры и педагоги, так и иностранцы – французы, итальянцы, скандинавы. Одним из соратников М. Петипа, оказавшим большое влияние на развитие русского балета, был знаменитый итальянский педагог Энрико Чеккетти (1850–1928), создатель авторской методики обучения классическому танцу.

На сегодняшний день педагогическая система Э. Чеккетти используется в процессе подготовки артистов балета за рубежом, в Великобритании и странах Содружества наций. Она зафиксирована в нескольких учебниках [2; 3; 4]; учениками и последователями педагога также было записано более ста пятидесяти упражнений из его уроков [5]. Тот факт, что педагогический метод

Э. Чеккетти описан достаточно подробно, открывает возможности для его научного анализа.

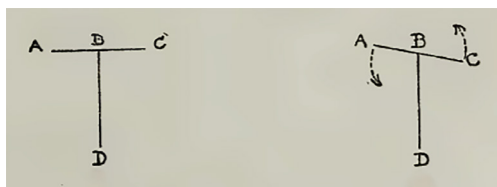
Один из важных вопросов, который встает перед исследователем: насколько данная методика была новаторской для своего времени? Что нового внес Э. Чеккетти в теорию и практику профессионального хореографического образования и, напротив, какие традиции сохранял и поддерживал?

Необходимо отметить, что сам Э. Чеккетти придавал большое значение традиции и преемственности. Одним из важнейших качеств преподавателя он считал наличие профессиональной школы – источника знаний [2, р. 16]. В свою очередь, причины упадка западноевропейского балета последних десятилетий XIX века он видел в забвении традиций и в излишней тяге к нововведениям [6, р. 10–11, 14–17]. Поэтому уже на раннем этапе своей педагогической работы¹ Э. Чеккетти пришел к необходимости создания специального руководства для учеников, в котором были бы описаны основные принципы классического танца, а также приведен перечень обязательных учебных упражнений. Именно с этой целью он написал в Санкт-Петербурге в 1894 году небольшую рукопись на французском языке под названием *Manuel des Exercices de Danse Théâtrale à pratiquer chaque jour de la semaine à l'usage de mes élèves* («Руководство по упражнениям театрального танца для занятий каждый день недели для моих учеников») [6], а позднее, в начале 1920-х годов, уже работая в Лондоне, помогал английскому балетоведу С. У. Бомонту в создании полноценного учебника по своей методике [2].

Какие же традиции педагог прививал ученикам? Известна прямая связь методики Э. Чеккетти с итальянской школой XIX века (так называемой «новоитальянской школой»), основы которой были заложены в Милане знаменитым танцовщиком, педагогом и теоретиком хореографии Карло Блазисом [8, с. 16]. Э. Чеккетти обучался танцу во Флоренции у ученика К. Блазиса – Джованни Лепри, а впоследствии совершенствовался в Милане у Чезаре Коппини, тоже ученика Дж. Лепри, и Огюста Гюса, продолжателя дела К. Блазиса в миланской школе. Наследие К. Блазиса оказало существенное влияние на теорию и практику обучения в педагогике Э. Чеккетти и даже на содержание и стиль учебников, изданных в Англии членами образованного в 1922 году Общества Чеккетти.

С. У. Бомонт и танцовщик С. Идзиковский, авторы первого учебника по методике Э. Чеккетти, опубликованного в 1922 году, повторяли рассуждения К. Блазиса о важности выбора грамотного наставника [2, р. 15–16; 9, с. 97–98], о необходимости тщательно взвесить свои силы и возможности, прежде чем приступить к занятиям танцем [2, р. 15; 9, с. 98], о значении регулярных занятий

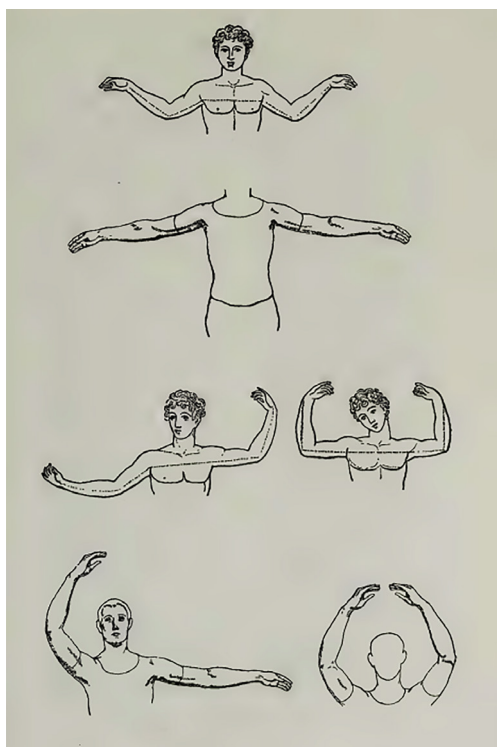
¹ В 1892 г. Э. Чеккетти открыл студию в Санкт-Петербурге [7, с. 9], что можно считать началом его регулярной педагогической практики.



Илл. 1. Графическое объяснение теории *port de bras* [11, pl. VI, fig. 27, 28]



Илл. 2. Положение рук в позе *arabesque* [11, pl. VI, fig. 25]



Илл. 3. Сравнение неправильных и правильных позиций рук в методике Э. Чеккетти [11, pl. XXII]

[2, р. 17–18; 9, с. 98–99], о танцовщиках с дугообразными и иксообразными ногами [2, р. 85; 9, с. 105–107], о пользе изучения музыки и живописи [2, р. 18; 9, с. 102]. Отметим, что некоторые из перечисленных фрагментов К. Блазис, в свою очередь, переписал из «Писем о танце и балетах» Ж.-Ж. Новерра [10, с. 204–205, 207–208, 238].

Вслед за К. Блазисом Э. Чеккетти придавал большое значение теоретической подготовке учеников. С этой целью он использовал наглядный метод обучения К. Блазиса [9, с. 131–132], при котором позы и положения танца предварительно изучались с помощью специальных диаграмм [2, р. 65].

От К. Блазиса Э. Чеккетти заимствовал и правила постановки и переводов рук – так называемую теорию *port de bras* [2, р. 25–26], иллюстрируемую графически (см.: илл. 1).

Вертикальная линия (BD) обозначает корпус, горизонтальная (AC) – линию рук, раскрытых во второй позиции. Если одна рука (AB) поднимается, другая (BC) должна опускаться, чтобы не нарушать воображаемую прямую линию. Соответственно, если одна рука выводится вперед, то другая отводится назад, как в позе *arabesque* (см.: илл. 2).

Как следствие, в упражнениях на середине зала у Э. Чеккетти обе руки должны были действовать сообща, как бы уравновешивая друг друга, а случаи, когда исполнитель работает только одной рукой, были достаточно редки.

В то же время методика Э. Чеккетти сохранила старинное представление

о функции рук служить «красивой рамой для картины» [2, р. 25]. Именно поэтому в экзерсисе у палки, целью которого была проработка движений ног, Э. Чеккетти не допускал каких-либо *port de bras* [2, р. 36]. Рука находилась внизу в подготовительном положении либо удерживалась во второй позиции, поскольку движения рук не должны были отвлекать внимание от движений ног.

Э. Чеккетти был согласен с К. Блазисом, что в позициях рук необходимо избегать острых углов и изгибов [2, р. 26]. В учебнике С. У. Бомонта – С. Идзиковского воспроизведены неправильные положения рук из трактата К. Блазиса, а рядом с ними указаны те же позиции, но уже соответствующие правилам классического танца (см.: илл. 3).

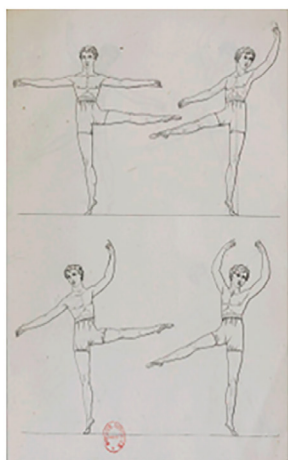
Другим важным принципом методики Э. Чеккетти было согласование движений ног и рук [3, р. 8–9]. В данном случае педагог также опирался на традицию, известную со времен П. Бошана и Королевской академии танца, в соответствии с которой щиколотки, колени и бедра соотносились с запястьями, локтями и плечами. Движения ног и рук находились в тесной координации: при сгибании колена рука должна была согнуться в локте, а на движения щиколотки отвечало запястье [12, с. 46].

В методике Э. Чеккетти руки должны были принимать те же позиции, что и ноги [2, р. 25]. Именно этим правилом объясняется тот факт, что педагог выделял пять позиций рук, несмотря на то что в действительности их было больше – насчитывалось два вида четвертой и три вида пятой позиции [2, р. 22–23]. Интересно, что, определяя пятую позицию как округление рук до овальной формы, Э. Чеккетти ссылаясь на Ж.-Ж. Новерра, от-

мечая, что уже во времена знаменитого балетмейстера данное положение рук обозначалось как пятая позиция [2, р. 25].

Стилистика больших поз в методике Э. Чеккетти, как отмечено у Л. Д. Блок [8, с. 230], также была вдохновлена школой К. Блазиса, что можно увидеть при сравнении иллюстраций из трактата К. Блазиса и учебника С. У. Бомонта – С. Идзиковского (см.: илл. 4).

Воспринявший многие методические правила



К. Блазис (1820)



Э. Чеккетти (1922)

Илл. 4. Сравнение больших поз у К. Блазиса (1820) [13, pl. VI] и Э. Чеккетти (1922) [11, pl. IX]

школы К. Блазиса, педантичный и склонный к систематизации Э. Чеккетти, однако, не мог целиком опереться на него в вопросе классификации элементов классического танца, поскольку в этом отношении трактаты К. Блазиса были слабо структурированы.

Поэтому при создании своей петербургской рукописи Э. Чеккетти обратился к другому авторитету – известному балетмейстеру и теоретику хореографии Августу Бурнонвилю. В частности, приведенные в рукописи направления корпуса и позиции рук [6, р. 45, 55–56] (см.: табл. 1) были заимствованы Э. Чеккетти из «Хореографических этюдов» (1861) [14, р. 169] А. Бурнонвиля. Впоследствии в английских учебниках данная классификация будет переработана. Но важно отметить, что в Санкт-Петербурге Э. Чеккетти находился под определенным влиянием датско-французской школы. Возможно, этому способствовало знакомство Э. Чеккетти с Христианом Иогансоном, одним из любимых учеников А. Бурнонвиля.

Таблица 1. Сравнение направлений корпуса и позиций рук
в «Хореографических этюдах» А. Бурнонвиля и рукописи Э. Чеккетти

А. Бурнонвиль (1861)	Э. Чеккетти (1894)
Направления корпуса	
Le croisé	Croisée
L'effacé	Effacée
L'épaulé	Épaulée
Obliquement (en avant ou en arrière)	Obliquement en avant et en arrière
	Écartée
En avant	En avant
De côté	De côté
En arrière	En arrière
Позиции рук	
Bras-bas	Bras bas – первая позиция
	Bras bas – пятая позиция
Bras-droits (à la seconde)	Bras droits – вторая позиция
Demi-bras	Demi-bras – третья позиция
–	Bras arrondi avant la poitrine et l'autre droit à la seconde – четвертая позиция
Bras-arrondis (devant la poitrine)	Bras arrondis devant à la poitrine – первая и пятая позиции
Les deux bras (au-dessus de la tête)	Bras arrondis au dessus de la tête – пятая позиция

Что касается практического обучения по методу Э. Чеккетти, то оно основывалось на определенных упражнениях, тщательно отобранных самим педагогом. При этом сильное влияние традиций заметно и здесь.

Одно из первых описаний профессионального урока танца приводится в трактате К. Блазиса, опубликованном в 1820 году [13, р. 100]. К. Блазис не описывает упражнения, за исключением основных движений экзерсиса. Но упомянутые им названия мы встречаем в различных работах на протяжении всего XIX века, в том числе у Э. Чеккетти, что говорит о существовании устойчивой традиции обучения. В то же время нужно учитывать, что дошедшими до нас источниками не исчерпывается вся практика преподавания данного периода, а также то обстоятельство, что определенное влияние на авторов руководств оказывала литературная традиция.

В этой связи стоит сравнить экзерсис у станка в трактате К. Блазиса [13, р. 100] и в учебнике С. У. Бомонта – С. Идзиковского [2, р. 33] (см.: табл. 2).

Таблица 2. Экзерсис у станка К. Блазиса и Э. Чеккетти²

К. Блазис (1820)	Э. Чеккетти (1922)
Ployés (только demi-pliés)	Pliés
Grands battemens	Grands battements
Petits battemens	Battements tendus (simples)
–	Battements dégagés (b. t. jeté)
–	Battements relevés (b. t. sur le pied)
Ronds-de-jambes à terre	Ronds de jambe à terre
Ronds-de-jambes en l'air	Ronds de jambe en l'air (в конце экзерсиса)
Petits battemens sur le coude-pied (медленные)	Battements frappés sur le cou-de-pied
Petits battemens sur le coude-pied (быстрые)	Petits battements sur le cou-de-pied

В обоих случаях количество упражнений и порядок их исполнения практически идентичны, за исключением того, что Э. Чеккетти добавляет в урок *battement tendu jeté*³ и *battement tendu pour le pied*, а также переносит *rond de jambe en l'air* в конец экзерсиса. Однако по воспоминаниям учеников, на практике экзерсис Э. Чеккетти не ограничивался указанными упражнениями. У палки также задавались *battement fondu*, *grand rond de jambe* и *battement développé*, *grand battement balançoire* [5, р. 18, 70]. Кроме того, в петербургской рукописи Э. Чеккетти движения экзерсиса были указаны в иной последовательности:

² В таблице сохранена авторская орфография.

³ Здесь и далее названия движений классического танца приводятся в соответствии с терминологией современной русской школы, если не указано иное.

grand battement исполнялся после *battement tendu* и *battement jeté* [6, р. 49–50]. То есть в противоположность К. Блазису *battements* были расположены в соответствии с увеличением амплитуды исполнения, как это принято в русской школе. Тем не менее показательно, что при написании учебника авторы решили опереться на хрестоматийную схему экзерсиса К. Блазиса.

Большой интерес для изучения представляет учебный раздел *adagio* – центральный в педагогической практике XIX века. Значительная часть упражнений, сохраненных традицией, относится именно к данному разделу. Они были направлены на развитие устойчивости и равновесия, точности исполнения, выработку силы и выносливости. При этом их композиция не отличалась излишней сложностью. Основной акцент был сделан на многократном и последовательном повторении определенных движений, которые обычно указывались в названии, в различных видах и сочетаниях.

Многие названия *adagio*, перечисленные К. Блазисом, мы находим в уроках Э. Чеккетти. Сопоставив же описание К. Блазиса с уроками других мастеров XIX века, таких как А. Сен-Леон [15, р. 39–56], А. Бурнонвиль [14, р. 167–183] и Ч. Коппини [16, р. 330–334], у которого занимался Э. Чеккетти, мы обнаруживаем поразительную устойчивость практики преподавания на протяжении как минимум ста лет (см.: табл. 3).

Таблица 3. Традиционные упражнения *adagio* в практике преподавания танца XIX – начала XX века⁴

К. Блазис (1820)	А. Сен-Леон (1852)	А. Бурнонвиль (1861)	Ч. Коппини (1887)	Э. Чеккетти (1922)
Temps de courante simples et composés	–	Temps de courante	–	Temps de courante
Coupés à la première, à la seconde, et composés	Coupé en avant et en arrière	Coupé	Grand coupé	Coupé et fouetté en avant et en arrière
Attitudes ⁵	–	–	Arabesques et poses	Arabesques ⁶
			Grands attitudes composée en dehors	Relevés ⁷

⁴ В таблице сохранена авторская орфография.

⁵ Термин *attitude* у К. Блазиса в широком смысле означал различные большие позы [13, pl. VI, fig. 2, 3, 4].

⁶ Серия упражнений, посвященных проработке различных видов позы *arabesque*, включала в себя комбинации *adagio Première et Seconde Arabesque, Troisième et Quatrième Arabesque*.

⁷ Серия упражнений, посвященных проработке основных больших поз, включала в себя комбинации *adagio Trois Relevés, Cinq Relevés, Huit Relevés*.

Grands rond-de-jambes	Grand rond de jambe	Rondejambe	Grand rond de jambe	Grands ronds de jambe
Temps de chaconne или Fouetté ballotté ⁸	–	Pas de chaconne	Pas-de-Chaconne	Pas de Chaconne
	Grand ballotté	Ballotté	Grand fouetté ballotté à la Blais	Fouetté et Ballotté
Grands fouettés en face et en tournant	Grand fouetté	Fouetté	Relevé rond de jambe et fouetté en face et en tournant en dehors et en dedan	Grand fouetté en face et en tournant
Quart de tour	Quart de tour	–	–	Quart de tour
–	–	–	Quatre pirouettes en dedans	Quatre pirouette en dedans

В то же время необходимо учитывать, что одинаковые названия далеко не всегда означали одинаковые упражнения. В качестве примера укажем на первое упражнение из списка – *Temps de courante*. Описание этой комбинации приводится в работах Эдварда Телёра [18, р. 29–30], Мишеля Леона [19, f2 r., f2 v.], Леопольда Адиса [17, с. 198], а также Надин Николаевой-Легат [20, р. 75–76]. Упражнение включало в себя *demi-plié* по третьей или пятой позиции, *relevé lent* в сторону с подъемом на полупальцы, *demi-rond de jambe* и шаг с продвижением вперед или назад, после чего комбинация повторялась с другой ноги. Все движения сопровождалось круговыми *port de bras*. В усложненном варианте комбинации после подъема ноги в сторону добавлялось *demi-plié* по второй позиции.

Однако комбинация Э. Чеккетти [2, р. 106–110], состоящая из *battement développé* на 45° и шага на полупальцы на *effacé* вперед и назад, сначала без отрыва опорной ноги от пола, затем с прыжком, с добавлением *changements de pieds* и *emboîtés en tournant*, не имеет ничего общего с рассмотренным упражнением. Очевидно, что у Э. Чеккетти название *temps de courante* указывает на характер исполнения в музыкальном размере 3/4, характерном для танца куранта. Причину, по которой Э. Чеккетти не использовал старинную комбинацию, могут объяснить слова Л. Адиса, который писал, что уже в середине XIX века данное упражнение было многими забыто, и если исполнялось, то только самыми юными учениками [17, с. 198]. Э. Чеккетти же не работал с детьми.

Но и в том случае, когда педагог использовал традиционные учебные формы, он не оставлял их в неизменном виде, а адаптировал под исполнительские стандарты своего времени. В качестве примера рассмотрим упражнение *Couré en avant*. Следует отметить, что значение термина *couré* здесь отличается

⁸ Уточнение Л. Адиса [17, с. 199].

от современного и восходит к танцевальной форме XVII–XVIII веков [8, с. 251]. Это упражнение широко практиковалось на уроках танца на протяжении XIX века в различных вариантах. В практике отечественной школы оно трансформировалось в учебную форму *temps lié* [8, с. 173].

Пример исполнения *coupé en avant* приведен в «Сценохореографии» (1852) А. Сен-Леона [15, р. 41]. Здесь из *plié* работающая нога поднимается на 45°, после шага на нее другая нога сразу приводится в положение *sur le cou-de-pied* и открывается в сторону, после чего выполняется *tour lent en dehors* в положении *à la seconde*.

Упражнение Э. Чеккетти под названием *Coupé et fouetté* [2, р. 80–83] имеет определенные отличия. Комбинация начинается с *battement développé* на 90°, и только затем следуют *plié* и шаг вперед. При этом другая нога сначала поднимается на 90° назад, а затем через *passé* открывается в сторону. Что касается последующих движений, Э. Чеккетти вместо *tour lent* добавляет *double rond de jambe en l'air en dedans* и заканчивает комбинацию движением *fouetté à terre*, что соответствует *flic-flac en tournant* русской школы. Как мы видим, в упражнении Э. Чеккетти увеличена амплитуда исполнения, комбинация приобрела геометрическую точность линий и динамизм, но при этом несколько потеряла в мягкости и плавности переходов (см.: табл. 4).

Таблица 4. Упражнение *Coupé en avant* с правой ноги⁹

Coupé en avant. А. Сен-Леон (1852)		Coupé et fouetté en avant. Э. Чеккетти (1922)	
Движения	Руки	Движения	Руки
En face, П вытянута на носок в сторону	П. п.	En face, V позиция, П спереди	П. п.
Закрывать ногу в I позицию и demi-plié		Demi-plié et relevé	
		Опустить Л на пол, П sur le cou-de-pied спереди	
Оставаясь на plié, поднять П вперед на 45°		Développé П вперед на 90°	I
Шаг вперед на полупальцы, Л sur le cou-de-pied сзади		Demi-plié и шаг вперед на полупальцы, Л поднята назад на 90°	II
Опустить П на пол и поднять Л à la seconde на 45°	I	Опустить пятку на пол и développé Л à la seconde на 90°	I – II
Медленно поднять Л на 90° и relevé	II		

⁹ В таблице использованы следующие сокращения: П – правая нога, Л – левая нога, П. п. – подготовительное положение рук, I – первая позиция рук, II – вторая позиция рук, V – пятая позиция ног. Позиции и положения рук указаны в соответствии с системой А. Я. Вагановой. Названия движений приведены в терминологии современной русской школы.

Tour lent en dehors в положении à la seconde на 90°		Double rond de jambe en l'air en dedans Л	
Завершив поворот, понизить Л на 45°	П.п.	Fouetté à terre en tournant en dedans (flic-flac en tournant)	П. п.
		Développé Л à la seconde на 90°	I – II

Э. Чеккетти придавал большое значение данному упражнению. *Adagio Coupé et fouetté* как самостоятельная комбинация исполнялось в уроках понедельника и субботы. Кроме того, данную связку педагог включил в *adagio* из урока вторника, известное как *Développé Cecchetti* [2, р. 91–95].

Важно отметить, что, несмотря на склонность итальянских танцовщиков к техницизму, Э. Чеккетти строго запрещал ученикам поднимать ноги выше 90°, поскольку считал слишком высокие подъемы ног акробатикой, несовместимой с художественными принципами балетного искусства [6, р. 46]. Вслед за Ж.-Ж. Новерром и А. Бурнонвилем Э. Чеккетти выступал резко против любых гимнастических упражнений и дополнительных способов развития профессиональных данных, кроме движений балетного урока [2, р. 21].

В практике преподавания Э. Чеккетти придерживался метода систематизированных уроков. Им был разработан недельный цикл занятий, в котором каждому дню соответствовали определенные комбинации *adagio* и *allegro*. Уроки были составлены таким образом, чтобы за неделю ученики осваивали весь спектр танцевальной техники, не упуская ничего важного. При этом Э. Чеккетти был противником метода импровизации, который советовал К. Блазис [9, с. 133]. Упражнения должны были исполняться строго в том виде и в той последовательности, какие установлены педагогом. Только когда ученик хорошо справлялся с предложенной программой, педагог мог вводить в урок новые комбинации [11, р. 81–82].

Подобное построение уроков не было нововведением Э. Чеккетти. Аналогичным образом в конце XIX века выстраивали свои занятия и другие итальянские педагоги – Ч. Коппини и К. Беретта [16, р. 326–335]. Однако в том, что касается распределения упражнений *allegro* по дням недели, Э. Чеккетти проявил себя подлинным новатором. В его системе каждый день был посвящен определенному движению или группе движений, которые исполнялись во всех комбинациях раздела: в понедельник – *pas assemblés*, во вторник – *petits battements*, в среду – *ronds de jambe en l'air sautés*, в четверг – *pas jetés*, в пятницу – разные виды заносок, прыжки с поворотом и экзерсис на пуантах, в субботу – *grands fouettés sautés* [2, р. 201].

Впоследствии данный прием получит название «метод одного *pas*» и будет использован такими отечественными педагогами, как В. Д. Тихомиров и А. М. Мессерер. Смысл заключался в чередовании работы мышц.

Э. Чеккетти писал, что если в один день исполняются упражнения, полезные для гибкости колен, то на следующий день больше внимания уделяется бедрам, третий день будет посвящен движениям *sur le cou-de-pied* и т. д. [6, р. 18].

Стоит отметить, что при исполнении таких прыжков, как *changement de pieds, entrechat, pas assemblé, pas jeté* и др., педагог придерживался старинной итальянской манеры сгибать ноги в воздухе с целью подчеркнуть высоту прыжка [21, с. 108]. При этом Э. Чеккетти четко обозначил степень сгибания ног – *plié* на четверть (*plié à quart*), то есть в половину от *demi-plié* [2, р. 192–193]. Он был последним известным педагогом, который обучал данной технике. Со временем она стала так прочно ассоциироваться с итальянцем, что в школе Дж. Баланчина три прыжка, иногда исполняемые с согнутыми ногами, *changement, assemblé* и *soubressaut*, названы по имени Э. Чеккетти [22, р. 297–298, 300–301, 326–327]. Однако сегодня зарубежные школы, обучающие по методике Э. Чеккетти, в основном отказались от подгибания ног в прыжках [5, р. 28].

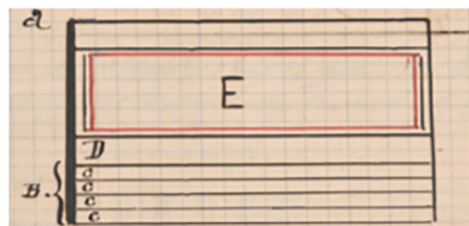
Исследование учебных композиций Э. Чеккетти проливает свет на стиль и манеру исполнения танца на рубеже XIX–XX веков. В его уроках сохранились движения, которые ранее практиковались в русской школе [23, с. 260–262], но сегодня отсутствуют в программе, такие как *pirouette renversé* – вращение с запрокидыванием корпуса, а также партерный прыжок *jeté-battement*, представляющий *petit pas jeté* без отрыва от пола и *double battement frappé* другой ногой. Кроме того, Э. Чеккетти использовал в качестве упражнений фрагменты из балетов театрального репертуара, например из «Пахиты» [5, р. 301] и «Лебединого озера» [5, р. 242].

Заслуживает внимания та тщательность, с которой педагог старался передать своим подопечным традиционные формы и методы учебного урока. Выше отмечалось, что Э. Чеккетти довольно рано осознал необходимость создания специального пособия для учеников и с этой целью создал в Санкт-Петербурге свою рукопись. Ее заключительная часть была посвящена изложению основ системы записи танца балетмейстера А. Сен-Леона [6, р. 58–102]. При этом Э. Чеккетти модифицировал систему А. Сен-Леона [6, р. 60–62], увеличив пространство между линиями, предназначенное для изображения движений и поз (см.: илл. 5). Педагог преследовал вполне определенную цель: он планировал записать свои упражнения по этой системе и, чтобы не допустить их искажения, стремился сделать запись как можно более подробной и понятной ученикам (см.: илл. 6).

Велик вклад Э. Чеккетти и в область профессиональной балетной терминологии. Некоторые французские термины, такие как *pas chassé, dégagé, épaulé, fouetté, posé, sous-sus, temps levé* и др., в рамках его методики получили



Линейный стан А. Сен-Леона



Модификация Э. Чеккетти

Илл. 5. Линейный стан в системе записи танца А. Сен-Леона [6, р. 60] и в модификации Э. Чеккетти [6, р. 61]

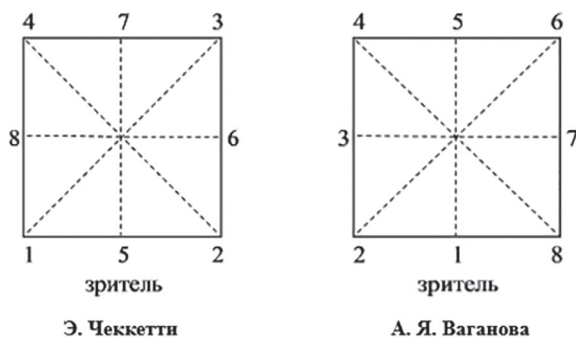
особое значение и оказали заметное влияние на современный хореографический словарь в тех странах, где методика Э. Чеккетти получила распространение [25, с. 86].

Подводя итог, можно сказать, что заслуга Э. Чеккетти в истории хореографического искусства и балетной педагогики заключается в том, что он сохранил и упорядочил богатый педагогический опыт, накопленный до него поколениями мастеров, и сумел передать эти традиции и знания своим ученикам, которые зафиксировали их в письменном виде.



Илл. 6. Черновик Э. Чеккетти с записью комбинации *Glissade, jeté, fouetté* [24]

Новаторство же Э. Чеккетти было связано с классификацией танцевальных элементов (пять позиций рук, пять положений головы, пять положений стопы на полу, восемь направлений корпуса, пять видов позы *arabesque*, семь основных движений танца и др. [2, р. 19–29]), стилистикой и техникой исполнения некоторых движений, а также с использованием педагогических приемов, направленных на повышение эффективности учебного процесса. Например, для достижения большей точности исполнения и лучшей ориентации учеников в пространстве Э. Чеккетти разработал систему из восьми неподвижных точек зала, которыми обозначались стены и углы помещения [2, р. 56–57]. Впоследствии Агриппина Ваганова



Илл. 7. Система точек зала Э. Чеккетти (1922) и А. Я. Вагановой (1934)

при создании собственной системы опиралась в том числе на систему точек зала Э. Чеккетти [21, с. 22] (см.: илл. 7).

Благодаря кропотливому труду педагога и его последователей сегодня, спустя столетие, методика Э. Чеккетти остается востребованной, и всё новые поколения студентов продолжают исполнять упражнения из его уроков. Так на практике они постигают традиции и принципы хореографического искусства, сохранению которых Э. Чеккетти посвятил свою жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 688 с.
2. Beaumont C. W., Idzikowski S. A Manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti). L.: C. W. Beaumont, 1922. 201 p.
3. Craske M., Beaumont C. W. The Theory and Practice of Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method). L.: C. W. Beaumont, 1930. 97 p.
4. Craske M., Derra de Moroda F. The Theory and Practice of Advanced Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method). L.: C. W. Beaumont, 1956. 144 p.
5. Guest A. H., Bennett T. The Cecchetti Legacy. An Analysis and Description of the Cecchetti Method of Classical Ballet. Alton.: Dance Books, 2008. 378 p.
6. Cecchetti E. Manuel des exercices de danse théâtrale // Jerome Robbins Dance Division // The New York Public Library // The New York Public Library Digital Collections. [Электронный ресурс]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/045bb6d0-58f4-0139-715e-0242ac110003> (дата обращения: 31.01.2026).
7. Б-въ. Балет // Театральный мирок. 1892. № 39. С. 9.
8. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. М.: Юрайт, 2019. 259 с.

9. Блазис К. Искусство танца: Извлечение из книги «Manuel complet de la danse» // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 93–178.
10. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.-М.: Искусство, 1965. 376 с.
11. Beaumont C. W., Idzikowski S. The Cecchetti method of classical ballet: theory and technique. Mineola, N. Y.: Dover Publications, Inc., 2003. 272 p.
12. Хоманс Д. История балета. Ангелы Аполлона. М.: АСТ, 2020. 592 с.
13. Blasis C. Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse. Milan: Chez Beati et A. Tenenti, 1820. 124 p.
14. Jürgensen K. A., Falcone F. August Bournonville. Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005. 356 p.
15. Saint-Léon A. La sténochorégraphie: ou, Art d'écrire promptement la danse, par Arthur Saint-Léon. Avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballet anciens et modernes de l'école française et italienne. P.: Chez l'auteur, 1852. 154 p.
16. Praagh P. van., Brinson P. The Choreographic Art; An Outline of its Principles and Craft. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1963. 387 p.
17. Адис Л. Традиции французской школы танца: Извлечения из книги «Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale» // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 193–219.
18. Théleur E. A. Letters on Dancing, reducing this elegant and beatiful exercise to easy scientific principles. L.: Printed for the Author by Sherwood & Co, 1832. p.
19. Saint-Léon M. Cahier d'Exercices [de danses] Pour LL. AA. Royalles les Princesses de Wurtemberg 1830. 1er cahier. Exercices de 1829. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52518512m> (дата обращения: 21.03.2026).
20. Nicolaeva-Legat N. Ballet Education. L.: Geoffrey Bles, 1947. 163 p.
21. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, Ленинградское отделение, 1934. 192 с.
22. Schorer S. Suki Schorer on Balanchine Technique. L.: Dance Books, 1999. 427 p.
23. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. 355 с.
24. Stenocoreografia: di Saint-Leon. Versione dall'originale francese di Enrico Cecchetti // Jerome Robbins Dance Division // The New York Public Library // The New York Public Library Digital Collections. [Электронный ресурс]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/7621fad0-205a-0139-cee3-0242ac110003?canvasIndex=147> (дата обращения: 31.01.2026).
25. Вихрева Н. А. Термин классического танца как носитель информации // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2008. № 3. С. 85–99.

1. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2008. 688 s.
2. *Beaumont C. W., Idzikowski S.* A Manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti). L.: C. W. Beaumont, 1922. 201 p.
3. *Craske M., Beaumont C. W.* The Theory and Practice of Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method). L.: C. W. Beaumont, 1930. 97 p.
4. *Craske M., Derra de Moroda F.* The Theory and Practice of Advanced Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method). L.: C. W. Beaumont, 1956. 144 p.
5. *Guest A. H., Bennett T.* The Cecchetti Legacy. An Analysis and Description of the Cecchetti Method of Classical Ballet. Alton.: Dance Books, 2008. 378 p.
6. *Cecchetti E.* Manuel des exercices de danse théâtrale // Jerome Robbins Dance Division // The New York Public Library // The New York Public Library Digital Collections. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/045bb6d0-58f4-0139-715e-0242ac110003> (data obrashcheniya: 31.01.2026).
7. *B-v'.* Balet // Teatral'nyj mirok. 1892. № 39. S. 9.
8. *Blok L. D.* Vozniknovenie i razvitie tekhniki klassicheskogo tantsa. M.: Yurajt, 2019. 259 s.
9. *Blazis K.* Iskusstvo tantsa: Izvlechenie iz knigi «Manuel complet de la danse» // Klassiki khoreografii. L.; M.: Iskusstvo, 1937. S. 93–178.
10. *Noverr Zh. Zh.* Pis'ma o tantse i baletakh. L.–M.: Iskusstvo, 1965. 376 s.
11. *Beaumont C. W., Idzikowski S.* The Cecchetti method of classical ballet: theory and technique. Mineola, N. Y.: Dover Publications, Inc., 2003. 272 p.
12. *Khomans D.* Istoriya baleta. Angely Apollona. M.: AST, 2020. 592 s.
13. *Blais C.* Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse. Milan: Chez Beati et A. Tenenti, 1820. 124 p.
14. *Jürgensen K. A, Falcone F.* August Bournonville. Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005. 356 p.
15. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie: ou, Art d'écrire promptement la danse, par Arthur Saint-Léon. Avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballet anciens et modernes de l'école française et italienne. P.: Chez l'auteur, 1852. 154 p.
16. *Praagh P. van., Brinson P.* The Choreographic Art; An Outline of its Principles and Craft. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1963. 387 p.
17. *Adis L.* Traditsii frantsuzskoj shkoly tantsa: Izvlecheniya iz knigi «Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale» // Klassiki khoreografii. L.; M.: Iskusstvo, 1937. S. 193–219.
18. *Théleur E. A.* Letters on Dancing, reducing this elegant and beautiful exercise to easy scientific principles. L.: Printed for the Author by Sherwood & Co, 1832. p.
19. *Saint-Léon M.* Cahier d'Exercices [de danses] Pour LL. AA. Royales les Princesses de Wurtemberg 1830. 1er cahier. Exercices de 1829. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52518512m> (data obrashcheniya: 21.03.2026).

20. *Nicolaeva-Legat N.* Ballet Education. L.: Geoffrey Bles, 1947. 163 p.
21. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tantsa. L.: OGIZ GIKhL, Leningradskoe otделение, 1934. 192 s.
22. *Schorer S.* Suki Schorer on Balanchine Technique. L.: Dance Books, 1999. 427 p.
23. *Borisoglebskij M. V.* Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. L.: LGKhU, 1939. T. 2. 355 s.
24. Stenocoreografia: di Saint-Leon. Versione dall'originale francese di Enrico Cecchetti // Jerome Robbins Dance Division // The New York Public Library // The New York Public Library Digital Collections. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/7621fad0-205a-0139-cee3-0242ac110003?canvasIndex=147> (data obrashcheniya: 31.01.2026).
25. *Vikhreva N. A.* Termin klassicheskogo tantsa kak nositel' informatsii // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2008. № 3. S. 85–99.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Радченко С. И. – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, методист кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, редактор журнала «Балет»; slavaradchenko92@yandex.ru
ORCID: 0009-0006-3482-2207

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Radchenko S. I. – Applicant for the Degree of Candidate of Art Criticism, Methodist of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography, Editor of the media magazine Ballet; slavaradchenko92@yandex.ru
ORCID: 0009-0006-3482-2207

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

УДК 782.91

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «УТРЕННЕГО ТАНЦА»

Груцынова А. П.^{1, 2}

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

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

Статья посвящена истории создания С. С. Прокофьевым «Утреннего танца» для балета «Ромео и Джульетта». Известно, что зачастую композиторы в сотрудничестве с балетмейстерами дорабатывают уже написанную балетную партитуру в соответствии с хореографическим замыслом. В некоторых случаях доработка заключается в дополнении произведения новыми номерами. Иногда требуется более сложная работа (например, П. И. Чайковский написал *pas de deux* для балета «Лебединое озеро» по хореографии, уже созданной на основе ныне неизвестного дуэта Л. Минкуса). «Утренний танец» из балета «Ромео и Джульетта» был создан С. С. Прокофьевым по «схеме» с его же скерцо из Второй фортепианной сонаты. В статье эти два произведения сопоставляются, анализируются их сходства и различия, а также дальнейшая судьба «Утреннего танца». В заключение подчеркивается, что произведения, которые кажутся сложившимися изначально, нередко оказываются итогом творческого процесса, полного споров и поисков.

Ключевые слова: балет, соната, скерцо, танец, «Ромео и Джульетта», С. С. Прокофьев, Л. М. Лавровский.

A FEW WORDS ABOUT THE HISTORY OF THE CREATION OF THE MORNING DANCE

Grutsynova A. P.^{1, 2}

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

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

The article is dedicated to the history of the creation of S. S. Prokofiev's *Morning Dance* for the ballet *Romeo and Juliet*. It is known that composers often collaborate with choreographers to refine an already written ballet score in accordance with the choreographic concept. In some cases, the composer supplements the ballet score with new dances. Sometimes more complex work is required. For example, P. I. Tchaikovsky wrote a pas de deux for the ballet *Swan Lake* based on choreography already created on the basis of a now unknown duet by L. Minkus. The *Morning Dance* from the ballet *Romeo and Juliet* was created by S. S. Prokofiev based on the «scheme» of his Scherzo from the Second Piano Sonata. This article compares these two works, analyzes their similarities and differences, and the subsequent fate of the *Morning Dance*. At the end of the article, it is emphasized that works that initially seem to be complete often turn out to be the result of a creative process full of debate and exploration.

Keywords: ballet, sonata, scherzo, dance, *Romeo and Juliet*, S. S. Prokofiev, L. M. Lavrovsky.

Создание музыки балетного спектакля с того времени, когда ей начало придаваться самостоятельное значение (а значит, вот уже несколько столетий), – это всегда вопрос сотрудничества, который в каждую из эпох решался по-своему.

До последней четверти XIX века практически бесспорным было то, что замысел композитора подчинен замыслу балетмейстера. Именно балетмейстер мыслился автором постановки, которому зачастую принадлежало и либретто, и общий замысел оформления, и, разумеется, хореографическое решение. Не меньшую заинтересованность он проявлял и в части музыкальной партитуры. Не углубляясь в вопросы «подчиненности» композитора балетмейстеру (например, Ж.-Ж. Новерр считал, что композитор должен знать танец, чтобы наилучшим образом воплотить в музыке замысел хореографа, тогда как Г. Анджолини почитал знания в области музыки необходимыми для балетмейстера), следует сказать, что они не являются особенностью балета только XVIII и XIX столетий. XX век, казалось бы, принес совершенно новый взгляд

на музыку балета как на сложившийся, вполне достойный пера «серьезного» композитора симфонический жанр. Однако вопрос сотрудничества композитора и балетмейстера неизменно вставал и позже.

В XX веке, несмотря на своеобразную эмансипацию балетной партитуры, в тех случаях, когда она была создана до того, как к работе над спектаклем приступал балетмейстер, возникала необходимость сообразовать музыкальный и сценический замыслы. Это нередко приводило к столкновениям мнений, которое неизбежно завершалось дополнениями, исправлениями или сокращениями как отдельных номеров партитуры, так и собственно всего музыкально-драматургического замысла. Отчасти это может служить несомненным доводом в вечном споре относительно того, кто является автором балета – композитор или хореограф, который в XX–XXI веках склонны решать в пользу композитора, однако далеко не всегда за ним остается «последнее слово».

К «улучшающей» работе над партитурой, казалось бы, уже полностью созданной, композиторы относились по-разному.

Как известно, Арам Хачатурян, написавший своего «Спартака» по либретто, которое первоначально предназначалось для постановки Игоря Моисеева, при работе над спектаклем сотрудничал уже с Леонидом Якобсоном. Хореограф, познакомившись с первоначальным замыслом, задумал соответствующие его взгляду на драматургию предполагаемого балета изменения партитуры, но Хачатурян не был готов к каким-либо трансформациям в уже созданном произведении. Художественные разногласия даже привели к небольшой потасовке, произошедшей на Невском проспекте, когда после одной из репетиций во время спора «Хачатурян эмоционально размахивал руками и случайно задел лицо Якобсона. Хореограф решил, что это преднамеренное нападение, и дал сдачи» [1, с. 169]. Впрочем, несмотря ни на что, изменения в партитуру были внесены.

Однако к чести композиторов следует сказать, что, несмотря на все свое авторское самолюбие, чаще всего они шли навстречу замыслу хореографов. Известно, что Пётр Ильич Чайковский по просьбе не самого талантливого балетмейстера Венцеля Рейзингера написал «Русский танец» для третьего действия «Лебединого озера».

Борис Асафьев, который создал музыку «Бахчисарайского фонтана» до того, как к работе приступил Ростислав Захаров, также пошел навстречу молодому хореографу и дописал по его просьбе мазурку в первом действии, сцену возвращения Гирея после набега – во втором, татарскую пляску – в четвертом. Причем, в последнем случае не вполне понимая, чего от него ожидает Захаров, он даже «поинтересовался, как она будет выглядеть» [2, с. 186], и тогда хореограф просто станцевал ему пляску в том характере и ритме, как задумал, «прыгал и носился по залу во всю силу своих ног» [2, с. 186].

В некоторых случаях задача, которая в такой ситуации вставала перед композитором, оказывалась более необычной. Иногда требовалось не просто дописать новый танец или переустроить уже созданную партитуру, а произвести гораздо более сложную манипуляцию с музыкой балета.

В 2005–2006 годах широко известен стал пример постановки «Золушки», осуществленной Радугой Поклитару. Эта версия вызвала бурю негодования, результатом которой стал запрет Фондом Прокофьева ее исполнения. И тогда композитором Олегом Ходоско был осуществлен опыт создания целой партитуры балета, фактически «подтекстовывающей» уже имеющийся хореографический текст. Сам композитор некоторое время спустя будет говорить в одном из интервью, что «это уникальный случай, такого я не припомню: чтобы музыка писалась на готовую хореографию» [3]. Надо сказать, что на самом деле такого рода примеры были, просто их история не слишком широко известна, вероятно потому, что она находится где-то на стыке двух искусств, танца и музыки.

Подобный опыт (правда, не в отношении целого спектакля, а в отношении *pas de deux*) мы встречаем в истории создания «Лебединого озера», партитура которого была дополнена не только упомянутым «Русским танцем», но и дуэтом Одилии и Зигфрида. Сделано было это по желанию Собещанской, которая выбрала этот балет для своего бенефиса и, «не вполне доверяя талантливости тогдашнего балетмейстера Московских театров Резингера¹, бенефициантка отправилась в Петербург к М. Петипа, которого просила сочинить какое-нибудь па и дать к нему музыку. Петипа исполнил ее желание и дал ей музыку соч. <инения> Минкуса. Вернувшись в Москву, балерина заявила капельмейстеру о том, что она достала *pas de deux*, которое желает вставить в 3-й акт «Лебединого озера». Когда весть об этом дошла до Чайковского, то он запротестовал весьма энергично, указывая на те неудобства, которые получатся от вставки в его балет чуждой музыки. <...> После длинных переговоров Чайковский обещал написать для бенефициантки новое *pas de deux*. Попросив дать ему музыку Минкуса, он обещал написать новую, которая такт в такт, нота в ноту была бы согласована с музыкой Минкуса. Музыка была весьма быстро написана» [4, стб. 1084].

У музыки этого *pas de deux* сложная судьба, сегодня его можно услышать в «Лебедином озере» в версии Владимира Бурмейстера, а также в качестве концертного дуэта в постановке Джорджа Баланчина под названием *Tchaikovsky Pas de deux* («*Pas de deux* на музыку Чайковского»). Но, к сожалению, для музыковеда эта история словно бы не завершена, потому что, зная результат, было бы очень интересно сравнить «первоисточник» (то есть дуэт, который послужил основой для хореографической постановки Мариуса Петипа) и «результат» (то есть собственно музыку Чайковского).

¹ Такова транскрипция фамилии балетмейстера, использованная в статье. – Прим. авт.

Однако сегодня мы можем провести аналогичный «опыт» над другим сочинением, которое (и это известно совершенно точно) также было создано на хореографический текст, уже поставленный на другую музыку. Речь идет об «Утреннем танце» (№ 4) из первой картины балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Этот номер не привлекает большого внимания исследователей: в нем не появляются лейтмотивы, он служит скорее иллюстрацией места действия, нежели несет некие драматургические функции. Лишь в некоторых исследованиях можно прочесть, что его (как и «Гавот», например) Прокофьев ввел в партитуру «по просьбе театра» [5, с. 218] и сделано это было композитором «с большим внутренним сопротивлением» [5, с. 218] (как известно, Прокофьев никогда не был склонен по чьей-либо просьбе переделывать уже созданные партитуры). Однако следует обратиться к воспоминаниям Леонида Лавровского, чтобы прочесть там весьма интригующий рассказ о том, как именно создавался этот номер. Позволим себе привести продолжительную, но в данном случае насущно необходимую цитату рассказа балетмейстера:

«Этой осенней встречей 1938 года началась наша совместная работа по созданию окончательной редакции клавира [балета “Ромео и Джульетта”. – А. Г.] и общего плана спектакля, перешедшая затем в крепкую дружбу. Должен заметить, что на мои предложения, диктуемые планом спектакля, Сергей Сергеевич откликался с большим трудом и крайне неохотно.

Вспоминается следующий случай. В музыке первой картины первого акта балета не было ни одного танца. Помимо того, что в хореографическом спектакле это едва ли можно считать похвальным, это противоречило и моему плану первой картины, где именно через танец должно было идти решение “завязки” темы спектакля и где давалась экспозиция его исторической и общественной атмосферы. На мое предложение сочинить необходимый танец для этой картины Сергей Сергеевич ответил решительным отказом. На все мои доводы он заявлял: “Справляйтесь с той музыкой, которая есть”.

В силу необходимости мне пришлось прибегнуть к поступку, едва ли достойному подражания: не сказав ни слова композитору, я направился в нотный магазин и, просмотрев его сочинения, после долгих поисков остановился на скерцо из его Второй фортепианной сонаты.

На музыкальном материале этого скерцо и был сочинен следующий номер первой картины: в незатейливом кабачке на площади Вероны встречаются служанка кабачка и слуги Капулетти, идет оживленная танцевальная сцена простолюдинов. Теперь в клавире этот номер именуется “Утренний танец”.

На одну из репетиций пришел Сергей Сергеевич. Репетируется “Утренний танец”, и я вижу на лице Прокофьева полное недоумение.

– Вы не имеете права так поступать. Я не буду оркестровать этот номер.

– Что делать, – сказал я, – будем исполнять на двух роялях, вам же будет неудобно.

Прокофьев встал и ушел с репетиции.

Несколько дней мы не виделись и не звонили друг другу. Но вот Сергей Сергеевич снова пришел на репетицию. Я ставил и репетировал сцену “Джульетта-девочка”.

Прокофьеву сцена понравилась. <...>.

– Да, а что вы сделали с тем номером? – неожиданно спросил Прокофьев. – Учу всю, он почти готов. – Покажите. – Показываю. – Пойдемте к роялю. И здесь в течение нескольких минут Сергей Сергеевич записал схему номера, договорился о всех нужных мне красках, и на другой день я получил новый, полностью законченный номер, в котором уже ничего не нужно было менять» [6, с. 142–143].

Таким образом, можно без малейшей доли допущения сказать, что «Утренний танец» является в буквальном смысле «калькой» со скерцо из Второй сонаты Прокофьева. А потому их сопоставление может служить иллюстрацией того, каким образом небалетная музыка, использованная самим композитором как своего рода «форма для отливки», дает начало музыке абсолютно балетной.

Замечание Лавровского о том, что «в течение нескольких минут Сергей Сергеевич записал схему номера <...> и на другой день я получил новый, полностью законченный номер, в котором уже ничего не нужно было менять», на самом деле не авторское обобщение или преувеличение, а строгая констатация факта. Для подтверждения наших слов обратимся собственно к музыке этих сочинений, проведя их сопоставительный анализ.

В первую очередь следует обратить внимание на множественные внешние, можно сказать, формальные сходства скерцо и «Утреннего танца», которые происходят из-за того, что Прокофьев (как в свое время Чайковский) был вынужден создавать номер по уже поставленному хореографическому тексту. Оба примера содержат 83 такта, «распадающиеся» на идентично выстроенные трехчастные формы (26 + 31 + 26), идентичен и размер (4/4), что также вполне естественно.

Интересен вопрос тональности: *a-moll* «Утреннего танца» видится как полная «калька» изначального *a-moll* скерцо. Но следует заметить, что в балете чуть больше мажора, равно как и завершается № 4 в *A-dur*. С одной стороны, это можно объяснить сценической ситуацией: абсолютно минорный номер в первой картине, который, по задумке Лавровского, был «оживленной танцевальной сценой простолюдинов», выглядел бы несколько неуместно. С другой, в тональном отношении внезапное «вторжение» *a-moll* № 4 в созданном Прокофьевым контексте выглядит несколько странно. Если принять

во внимание, что «Утреннего танца» изначально в музыке балета не было, следует признать, что первоначально тональная логика выглядела более чем стройно (№ 3 «Улица просыпается» – *D-dur*, № 5 «Бой» – *h-moll*). С появлением № 4 возник не вполне логичный *a-moll*, который весьма неожиданен после *D-dur* и совершенно не соотносится с дальнейшим *h-moll*. Возможно, по этой причине (а также из-за упомянутого сценического контекста) в «Утреннем танце» и возникло хорошо знакомое ныне тональное «колебание» *a-moll* – *A-dur*, приводящее в конце к финальному мажору, который, в свою очередь, сменяется «Боем» в *h-moll*.

Трудно предположить, что Лавровский настаивал на сохранении конкретной тональности уже поставленного им на сонатное скерцо танцевального номера. Вероятно, в данном случае сам Прокофьев, создавая «Утренний танец», максимально сохранил его связь с «первоисточником», одновременно максимально минимизировав складывающуюся тональную «нестыковку».

Из скерцо в «Утренний танец» перешли и темп, и общее движение. Во второй части сонаты указано *Allegro marcato* (*marcato*, разумеется, не темповое, а исполнительское указание), в балете – *Allegro*. И эта неразрывная аналогия дает возможность зрителю и слушателю сопоставить современные темпы исполнения одного и другого, равно как подобное же сопоставление могут сделать и современные хореографы, обращающиеся к «Ромео и Джульетте».

Моторное движение фортепианного скерцо, которое исследователи чаще всего характеризуют как токкатное, также практически без каких-либо изменений перешло в «Утренний танец». И это абсолютно логично, так как, вероятно, именно *pertuum mobile* музыкального движения незадолго до того и привлекло внимание Лавровского, который, «просмотрев <...> сочинения <Прокофьева>, после долгих поисков остановился на скерцо из его Второй фортепианной сонаты» (прим. 1).

Более того, в середине трехчастной формы «Утреннего танца» Прокофьев сохранил даже ритмическую фигуру (четверть и две восьмые), заимствованную из середины скерцо, которая в балете становится постоянно звучащим контрапунктом к теме, а в сонате подобной функции не имеет (прим. 2).

В некоторых случаях сходны даже динамические решения скерцо и «Утреннего танца» (недаром Лавровский писал, что «Сергей Сергеевич <...> договорился о всех нужных мне красках»), что снова указывает на уже имевшуюся тесную связь хореографического текста с избранной балетмейстером музыкой. Проследив параллельное развитие одного и другого сочинения, можно указать, какие именно точки были особенно важны для него. Прежде всего это яркое активное начало (первые такты в обоих случаях – *f*), возвращение той же динамики в т. 9, резкий «слом» (до *mp*, а потом *pp* – в скерцо и *p* – в «Утреннем танце») в середине трехчастной формы (с т. 31)

The image shows a musical score for two pieces. The top system is labeled 'Allegro marcato' and the bottom system is labeled 'Allegro'. Both pieces are in 4/4 time. The top system features a melody with notes marked with 'S' and 'D' (staccato and marcato) and a bass line with notes marked with 'f' (forte). The bottom system features a melody with notes marked with 'S' and 'D' and a bass line with notes marked with 'f' and 'p' (piano). The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 1. Фрагмент скерцо (верхняя строка),
фрагмент «Утреннего танца» (нижняя строка)

и возвращение *f* в репризе. Аналогично даже завершение двух номеров – на *ff* («Утренний танец») и *sf* (скерцо).

Следует признать, что тематическое наполнение скерцо и «Утреннего танца», напротив, разное. В то время как вторая часть сонаты носит уже упомянутый токкатный характер, а мотивы, время от времени формирующиеся внутри бесконечного движения, фактически в протяженную тему не складываются, балетный номер все же требовал более ясной, хорошо слышимой мелодики, которая и появилась в «Утреннем танце». Однако следует отметить родственность регистрового решения обоих произведений (насколько можно говорить



Пример 2. Фрагмент скерцо (верхняя строка),
фрагмент «Утреннего танца» (нижняя строка)



Пример 3. Фрагмент скерцо (верхняя строка),
фрагмент «Утреннего танца» (нижняя строка)

о них, сравнивая фортепианное и оркестровое сочинения), которая прекрасно иллюстрируется финальным четырехтактом: уверенный подъем (который в «Утреннем танце» оказывается гиперболизирован) и ритмически и образно идентичный последний такт (прим. 3).

Единственной принципиальной разницей между фортепианным скерцо и балетным «Утренним танцем» видится наличие явного вступления к первой

части № 4 «Ромео и Джульетты» (и, соответственно, его же повторение в репризе). Подобное решение тоже скорее всего связано с балетной практикой, когда кордебалетный номер, как правило, сразу с основной темы не начинался. Требовалось определенное *entrée* для того, чтобы все исполнители заняли свои места на сцене, а тема танца исподволь «выросла» бы из вступительного раздела. Именно поэтому первый четырехтакт, который в скерцо уже является началом первого раздела, в варианте «Утреннего танца» – лишь вступление к следующей далее теме.

Тем не менее появившийся практически вопреки воле композитора «Утренний танец» стал неотъемлемой частью балета. И дальнейшая его «жизнь» только подтверждает это. Когда в 1946 году Прокофьев создаст третью сюиту из музыки «Ромео и Джульетты», он сделает «Утренний танец» ее частью. Причем в первоначальном замысле он был указан композитором описательно, а не по названию номера. Как вспоминала М. А. Мендельсон-Прокофьева, еще в 1941 году им была задумана пятичастная третья сюита, в которой второй частью должна была стать «Улица Вероны (веселая толпа)» [7, с. 70]. В окончательном варианте, как известно, третья сюита стала шестичастной, но, как и предполагалось ранее, «Утренний танец» занял в ней второе место. А это может говорить только о том, что Прокофьев не просто был вынужден смириться с решением Лавровского, но и полностью его принял.

Интересно, что во время работы над еще одним балетом (в версии Лавровского он носил название «Сказ о каменном цветке») балетмейстеру уже не пришлось искать необходимые «аналоги» в небалетной музыке композитора. И, когда спустя два года после создания партитуры оказалось, что и в ней необходимы изменения, Прокофьев уже в сотрудничестве с Лавровским «кое-что <...> поправлял, многое сочинял заново» [6, с. 150], не настаивая на окончательности и идеальности своего первоначального музыкально-драматургического решения.

Работа композитора над партитурой балета зачастую сложна и причудлива. Результат, который историки музыки подсознательно склонны рассматривать как произведение, сложившееся в своей целостности изначально, нередко на проверку оказывается итогом долгого, иногда полного споров и столкновений творческого процесса. Но именно поэтому чрезвычайно важным представляется проследить весь этот путь для того, чтобы максимально объективно оценить результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Потёмкина С. Б. «Спартак» на сцене и за кулисами Большого театра. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 278 с.
2. Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: «Искусство», 1976. 351 с.
3. Пепеляев В., Ружечка А. Коварство и талант // Беларусь сегодня [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sb.by/articles/kovarstvo-i-talant.html> (дата обращения: 27.03.2026).
4. Воспоминания о П. И. Чайковском П. Пчельникова // Русская музыкальная газета. 1900. № 45. Стб. 1080–1084.
5. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 374 с.
6. «Сейф» творческого дара. Из воспоминаний о Сергее Прокофьеве // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всерос. театр. о-во, 1983. С. 141–151.
7. Мендельсон-Прокофьева М. А. Воспоминания: 19 марта 1941-го – 31 декабря 1942 года // Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. С. 51–148.

REFERENCES

1. Potyomkina S. B. «Spartak» na scene i za kulisami Bol'shogo teatra. M.: Progress-Tradiciya, 2018. 278 s.
2. Zaharov R. Zapiski baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1976. 351 s.
3. Pepelyaev V., Ruzhechka A. Kovarstvo i talant // Belarus' segodnya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.sb.by/articles/kovarstvo-i-talant.html> (data obrashcheniya: 27.03.2026).
4. Vospominaniya o P. I. Chajkovskom P. Pchel'nikova // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1900. № 45. Stb. 1080–1084.
5. Dolinskaya E. B. Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki. M.: Kompozitor, 2012. 374 s.
6. «Sejf» tvorcheskogo dara. Iz vospominanij o Sergee Prokof'eva // L. M. Lavrovskij: Dokumenty, stat'i, vospominaniya. M.: Vseros. teatr. o-vo, 1983. S. 141–151.
7. Mendel'son-Prokof'eva M. A. Vospominaniya: 19 marta 1941-go – 31 dekabrya 1942 goda // Mendel'son-Prokof'eva M. A. O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevniki. 1938–1967. M.: Kompozitor, 2012. S. 51–148.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. – Doctor of Art Criticism, Associate Professor; anna_gru@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4014-4722

УДК 782.1; 782.6

ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «НИКСОН В КИТАЕ» ДЖОНА АДАМСА В ЗЕРКАЛЕ ЭСТЕТИКИ АБСУРДА

Крачинова И. С.¹

¹ Детская школа искусств имени П. А. Серебрякова, ул. Марата, д. 68,
Санкт-Петербург, 191119, Россия.

Статья посвящена специфике воплощения эстетики абсурда в опере Джона Адамса «Никсон в Китае». Автор текста, поэтесса Элис Гудман, использует присущие искусству абсурда приемы для изображения знакового исторического события. Влияние эстетики абсурда проявляется в широком спектре признаков: в нарушении коммуникации, бессмысленности ситуаций, разрушении сюжета и сценического действия, превращении разговора в фабулу, игре со словом, абсурдном диалоге, высмеивании стереотипов и клише, алогичном поведении героев и др. Предпринимается сравнительный анализ либретто, проводятся параллели с известными произведениями литературы и театра абсурда. Рассматриваются исторический контекст и его значение для формирования основы сюжета. Текст Гудман во многом обеспечил успех оперы в силу автономности своего художественного смысла. Социально-политические темы, затронутые Гудман, имеют важное общественное значение и не утратили своей актуальности в современном мире.

Ключевые слова: Джон Адамс, «Никсон в Китае», Элис Гудман, театр абсурда, литература абсурда.

THE LIBRETTO OF THE OPERA *NIXON IN CHINA* BY JOHN ADAMS IN THE MIRROR OF THE AESTHETICS OF THE ABSURD

Krachinova I. S.¹

¹ Children's school of arts named after P. A. Serebryakov (Serebryakov School of Arts), 68,
Marata St., Saint Petersburg, 191119, Russia.

This article explores the specific embodiment of the aesthetics of the absurd in John Adams's opera *Nixon in China*. The author of the text, poet Alice Goodman, uses techniques inherent to the art of the absurd to depict a significant historical event. The influence of the aesthetics of the absurd is manifested in a wide range of features: disrupted communication, the meaninglessness of situations, the destruction of plot and stage action, the transformation of conversation into a plot, wordplay, absurd dialogue, the ridicule of stereotypes and clichés, illogical

behavior of the characters, etc. A comparative analysis of the libretto is provided, parallels are drawn with famous works of literature and the theater of the absurd. The historical context and its significance for shaping the plot are considered. Goodman's text largely ensured the success of the opera due to the autonomy of its artistic meaning. The socio-political themes raised by Goodman are of great public importance and have not lost their relevance in the modern world.

Keywords: John Adams, *Nixon in China*, Alice Goodman, theatre of the absurd, literature of the absurd.

Опера «Никсон в Китае» американского композитора Джона Адамса представляет собой эстетико-стилевой феномен. Она вмещает в границах своей драматургии отсылки к различным формам театрального искусства (комедия дель арте; народный, политический театр и др.). Опере было посвящено множество исследований на разных языках: монография Тимоти Джонсона [1], раздел монографии О. Б. Манулкиной [2], статьи Майкла Стайнберга [3], Эдварда Ротстайна [4], Тима Пэйджа [5], Д. Вана [6] и др. Большинство авторов рассматривали произведение Адамса сквозь призму жанровых взаимодействий и их пересечений (опера *seria*, большая опера и др.). Текст либретто, как правило, оказывался за пределами анализа. Между тем вербальный текст, созданный Элис Гудман [7], представляет собой самостоятельную художественную ценность. Содержащиеся в нем приемы, отсылающие к театру абсурда, во многом определяют жанрово-стилевые свойства всей оперы. Поэтому цель настоящей статьи – обнаружение в тексте либретто характерных черт эстетики абсурда, изучение их влияния на драматургию оперы. Подобный ракурс исследования применяется впервые, что определяет актуальность и новизну настоящей работы.

Опера «Никсон в Китае» начала создаваться в 1985 году. Идейным вдохновителем выступил театральный режиссер Питер Селларс [8, р. 240], предложивший взять за основу сюжета встречу американского президента Ричарда Никсона с китайским лидером, председателем Коммунистической партии Китая Мао Цзэдуном, в Пекине в 1972 году. Создание либретто было предложено поэтессе Элис Гудман, так как Адамс решил, что в соответствии с традициями текст оперы должен быть стихотворным (см. об этом: [9, р. 135]). Премьера состоялась 22 октября 1987 года в театре *Houston Grand Opera* (Хьюстон, Техас, США). Опера включает три действия, разделенные на сцены (первый акт – на три, второй – на две, третий представляет собой одну сцену).

Построение сюжета естественным образом оказалось производным от абсурдности изображаемого исторического события. В его основе – встреча в дружеской обстановке представителей двух непримиримых идеологий,

враждующих лагерей. Неоднозначность ситуации не замедлила сказаться в то время на ее оценке. Например, в СССР были шокированы этой новостью, а в США после недавно завершившейся эпохи маккартизма (периода антикоммунистической «охоты на ведьм») за событием наблюдали словно за высадкой людей на Луну. После этой встречи выражение «Никсон едет в Китай» (*Nixon goes to China, Nixon to China, Nixon in China*) превратилось в США в метафору, означающую способность политика, представляющего и защищающего ценности своих сторонников, имеющего безупречную репутацию, предпринимать действия, которые вызвали бы критику и сопротивление, если бы их совершил кто-то другой. Прочно устоявшаяся репутация Никсона как яркого антикоммуниста, не склонного к уступкам и компромиссам, обеспечивала ему защиту от критики внутри США за действия, которые можно было бы расценить как попытку примириться с геополитическим соперником. С китайской же стороны опасались обвинений в «низкопоклонстве перед Западом». В ходе встречи двух политических лидеров быстро выяснилось, что их взгляды и цели различны, им просто не о чем договариваться (единственным ощутимым на тот момент результатом встречи стало восстановление официальных дипломатических отношений между государствами после двадцатитрехлетнего их отсутствия).

Абсурдность исторического казуса, очевидно, потребовала от Элис Гудман адекватных средств художественного обобщения. И здесь опыт театра абсурда и, шире, искусства абсурда обрел свое убедительное воплощение, хотя Гудман, по всей вероятности, и не ставила перед собой задачи создать абсурдную пьесу.

Первое, на что обращает внимание драматургия либретто, – это последовательно проводимая стратегия «*остранения*»¹ как всего сюжета в целом, так и отдельных сцен, диалогов, монологов и т. п. Данная стратегия подпитывается не только собственно эстетикой абсурда, но и давно используемым в искусстве методом репрезентации ненормального, «искривленного», альтернативного взгляда на мир. Этот взгляд, лишенный «гравитации» пространственно-временной логики, нередко обретает свое воплощение в мотивах сна, представлений о потустороннем. Эти мотивы сближают текст либретто Гудман, например, со многими страницами Гоголя, Кафки, Булгакова и др., но в особенности с произведениями Льюиса Кэрролла – основоположника литературы абсурда. В «Приключениях Алисы в Стране чудес» (1865) и в «Алисе в Зазеркалье» (1871) Кэрролла главная героиня пребывает во сне, чем и объясняется необычность ситуаций. Герои оперы Адамса также находятся словно на грани инобытия. Так, Никсон в конце первого акта провозглашает: «Это

¹ *Остранение* – литературный прием, обоснованный Виктором Шкловским, предназначенный для выведения читателя из «автоматизма восприятия» [см.: 10].

как сон», тем самым давая подсказку, в каком ключе зрителю нужно понимать происходящее. Во втором акте Пэт Никсон упомянет «о жизни, которая так похожа на сон», а в третьем акте тема сна возникнет в завершающем всю оперу монологе страдающего от бессонницы Чжоу Эньлая.

Мотив сна тесным образом связан с миром фантазий, не артикулируемых разумом, но являющихся проявлением непредсказуемых реакций подсознания. Так, в либретто Гудман, как и у Кэрролла, странные, хаотичные действия героев напоминают своего рода «зазеркалье», вторую реальность, не поддающуюся рациональному контролю. Здесь также очевидны параллели с «Приключениями Алисы в Стране чудес». В первом акте приземляющийся в Пекине самолет словно дублирует падение в «кроличью нору». Далее американская делегация встречается с местными жителями, которых, как и в книге, «невозможно понять». Первый акт завершается «безумным чаепитием» (банкетом). На этом аллюзии не исчерпываются. В первой сцене второго акта, словно Алиса, появляется прогуливающаяся по китайской «стране чудес» Пэт Никсон, которая ничего не знает о месте, где она оказалась, и для которой чем дальше, тем «все страньше» и «чудесатее». Президент Никсон тоже является своего рода Алисой, бегущей за деловитым «белым кроликом» Киссинджером. Его удивление от чудес «зазеркалья» в полной мере обнаружится во второй сцене, где американские герои встретят мадам Мао, которая, будто Червонная Королева, будет по-своему приказывать «рубить головы с плеч». В третьем акте, как у Льюиса Кэрролла, выяснится, что Король (Мао) только разглагольствует, но ничего не значит, ничего не решает и никак не может повлиять на свою «Королеву». И гостям остается только «проснуться».

Второй пласт отсылки к эстетике абсурда находит свое воплощение не только в ярких произведениях Кэрролла. Примечательно, что в либретто Гудман нет трагедийного мироощущения, характерного для абсурдных произведений Франца Кафки, Даниила Хармса, Александра Введенского, Сэмюэля Беккета, Дино Буцатти, Эдуарда Олби. Зато текст «Никсона в Китае» коннотирует с абсурдно-комическим содержанием «антипьесы» Эжена Ионеско «Лысая певичка» (1948, поставлена в 1950), которая вовсе не воспринималась современниками и критиками как «трагедия языка» (названа так автором), а скорее как комедия или даже фарс, «сатира на английскую буржуазию» [11, с. 134] и одновременно пародия на театр. Подход Ионеско к описанию абсурдных ситуаций оказывается наиболее близким либретто Гудман. В арсенале средств обоих авторов – псевдологика, немотивированные повторы, клишированные фразы, буквальное понимание слов и фраз и т. д. Как писал Ионеско, текст «Лысой певички», «составленный из готовых выражений, из самых избитых клише, раскрыл мне тем самым автоматизм языка, поведения людей... разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего личного,

он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механизмы повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее» [там же, с. 138].

Искусство абсурда за долгие годы своего развития в XX веке выработало четкие признаки, приемы, адекватные средства выражения для формирования особого содержания, лишенного нормальной логики. *К таковым следует отнести: разрушение сюжета и сценического действия, отказ от предыстории, бессмысленность ситуаций, высмеивание клише и стереотипов, игра со словом, нарушение постулатов нормальной коммуникации (информативность, тождество и неполнота описания), индетерминизм, абсурдный диалог, превращение разговора в фабулу (когда слово управляет действием), алогичность поведения героев, их внутренняя двойственность, открытая концовка.* Эти характерные признаки обоснованы в трудах Мартина Эсслина [12], Жана-Филиппа Жаккара [13], Ольги и Исаака Ревзиных [14]. Все они обнаруживаются и в произведении Элис Гудман, что подтверждает тезис о влиянии на него эстетики абсурда.

В «Никсоне в Китае» с самого начала читатель сталкивается с *разрушением сюжета* [13, с. 211]. В построении либретто ясно проявляются соответствующие признаки. Персонажи встречаются, разговаривают, что-то обсуждают, но действие никуда не движется, оно словно стоит на месте. Конфликта нет. Меняются лица, декорации, произносятся монологи и диалоги, а стороны до самого конца пытаются найти общий язык, подход к друг другу, оставаясь на территории завязки сюжета. Симптоматичным является также то, что в либретто, как и в абсурдистской пьесе, *отсутствует предыстория*. Повествование начинается с аэродрома Пекина, на который приземляется самолет с американской делегацией на борту. Причины ее появления в Китае остаются за кадром. Причины эти не раскрываются в течение всей оперы. Действие превращается в перманентное экспонирование главных героев вне развития их отношений.

В первом действии представлены президент Ричард Никсон со своим советником по национальной безопасности Генри Киссинджером и председатель Мао Цзэдун со своим заместителем, премьером Госсовета Чжоу Эньлаем. Второй акт посвящен женским образам – супруге Никсона, Пэт, и супруге Мао, Цзян Цин. Третий акт демонстрирует всех героев.

Обращает на себя внимание карикатурное изображение Никсона. В своем монологе в первом акте он сразу же предстает недалеким и параноидальным человеком, который произносит банальности и клишированные фразы, как лозунги, претендуя на глубокомыслие. В подобного рода репрезентации образа проявляется принцип характерного для абсурда *нарушения постулата об информативности*. Как пишет Жаккар, «употребление избитых фраз (иногда синтаксически верных, но семантически абсурдных), очевидных вещей...

каждый персонаж высказывает фразу без всякой связи с предыдущей репликой и замыкается на своих собственных словах. В этом контексте любая фраза может повлечь за собой любую другую» [13, с. 223]. Заметим, что нарушение этого постулата присуще речи и всех остальных персонажей оперы.

Нарушение коммуникации также является ключевым признаком в искусстве абсурда [13, с. 218]. Персонажи не слушают, что им говорят. Так, Никсон в сцене прибытия не обращает внимания на тех, кого ему представляют. Иногда он просто не понимает речи собеседника, как, например, при встрече с Мао во второй сцене первого акта:

МАО: *Я не могу хорошо говорить. Мое горло...*

НИКСОН: *Я почти онемел от восторга просто быть здесь.*

МАО: *Мы квиты. Это правильный способ начать.*

В либретто присутствует также характерная для литературы абсурда *игра слов*, с помощью которой демонстрируется отсутствие понимания между персонажами:

КИССИНДЖЕР: *Я им втираю очки...* [Не договаривает идиому «*pull the wool over their eyes*» – обманывать.]

НИКСОН: *Стоп!*

МАО: *Он им вытирает очки.* [He pulls the wool over their lap.]

Мао не понимает идиому, к счастью для Никсона. И снова игра слов:

МАО: *Вы получили мой голос. Я поддерживаю человека, который справа.* [...who's on the right.]

КИССИНДЖЕР: *Который прав, вы имеете в виду.* [Who's in the right you mean.]

МАО: *Нет, нет.*

НИКСОН: *Что бы они ни выдвинули, мы пройдем через это.*

МАО: *Мне нравятся правые: Никсон, Хит...* [Right-wingers – правое крыло, консерваторы.]

Вопросы будут оставаться без ответа, поднятые темы для обсуждения будут отвергнуты одна за другой:

НИКСОН: *Давайте перейдем к Тайваню, Вьетнаму и проблемам там, Японии...*

МАО: *Оставьте это для премьеры. Мое дело – философия.*

Даже смысл некоторых слов герои будут понимать по-разному, что является нарушением все того же постулата тождества нормальной коммуникации [14, с. 238]:

ЧЖОУ: *Вы сказали, что есть некое известное дерево, которое вырастает из ничего за день, живет только как саженец, умирает в расцвете сил, когда добрые люди выращивают его как своего идола.*

НИКСОН: *Это не крест?*

МАО: *Дерево свободы. Оставим это.*

Заметим, что политики не могут достичь понимания, потому что «правило коммуникации, постулат тождества требует, чтобы... слово, или означающее, относилось бы к одному и тому же предмету, или означаемому...» [13, с. 224]:

МАО: *Сначала приходят основатели, потом спекулянты.*

НИКСОН: *Капиталисты?*

МАО: *Ловцы человеков. Организованное забвение.*

Мао говорит здесь об апостолах, но Никсон истолковывает слова совершенно иначе. Вероятно, причина обоюдного непонимания – в политической конфронтации, о которой свидетельствуют отдельные реплики как Никсона («Никто нам не друг»), Киссинджера (проговаривается, что обманывает на переговорах своих собеседников), так и Мао (американцы хотят «омыть нас в крови наших братьев» и взамен «дать нам бусы», как североамериканским индейцам), и Чжоу Энляя («протянутая рука» американцев «кажется неоднозначной»). Но несмотря на стойкое предубеждение, персонажи упорно продолжают искать точки соприкосновения. В либретто нет прямого указания на то, с какой целью они это делают, только отдельные намеки. При этом по ходу сюжета персонажи словно забывают, зачем они, собственно говоря, встретились. Так проявляет себя еще один признак абсурда – *индетерминизм*, при котором причинно-следственные связи внутри действия нарушаются.

Эффект индетерминизма усиливается за счет «зеркального» подобия двух главных действующих лиц. Мао Цзэдун, как и Никсон, словно поражен «деменцией». Так, пытаясь выразить в виде афоризма-лозунга свою очередную «гениальную» мысль, Мао не может довести ее до конца. Речь распадается на не связанные между собой фразы и предложения, что не мешает трем секретарям Председателя повторять и записывать все, что он говорит. Следует подчеркнуть, что Адамс в своей интерпретации вербального текста для усиления комического эффекта нередко многократно повторяет слова и целые фразы, добиваясь за счет *тавтологий* абсурдного эффекта (еще одна немаловажная черта литературы абсурда [13, с. 223]).

Также постулаты нарушения коммуникации и индетерминизма могут действовать в тексте оперы параллельно. Например, Никсон совершенно не понимает, что говорит Мао, пытаясь «ввернуть» слово или фразу,

свидетельствующие о его осведомленности в вопросах китайской культуры и истории. В результате диалог приобретает и вовсе бессмысленный характер:

НИКСОН: Журавль...

МАО: Давайте не будем вводить себя в заблуждение.

НИКСОН: Желтый журавль улетел за границу.

Здесь Никсон намекает на бедственное положение Китая, так как желтый журавль – символ процветания и удачи в китайской культуре. Одновременно фраза отсылает к строчке из стихотворения Мао Цзэдуна 1927 года «Башня Желтого Журавля»: «Желтый журавль улетел. Куда?»² Никсон как бы отвечает на риторический вопрос, заданный в стихотворении. Но Мао в этот момент говорит совершенно о другом. В свою очередь и Киссинджер не может уловить мысли Мао:

МАО: Мы знаем, что подавляющее молчаливое большинство будет ждать своего часа.

КИССИНДЖЕР: Вот вы меня поймали. Я потерялся.

ЧЖОУ: Председатель имеет в виду мертвых.

НИКСОН: Конфуций...

МАО: Нам больше не нужен Конфуций. Пусть он гниет... никаких проклятий... Слова разлагаются, чтобы питать свой источник...

Мао имеет в виду, что прошлое Китая отринуто. Его коммунистическому будущему нужен только образ вождя. Никсон пытается возразить: «История – наша мать...» А Мао заявляет: «История – грязная свинья». Стороны неверно истолковывают слова и понятия и не могут прийти к общезначимой их трактовке.

В завершающей первый акт третьей сцене банкета в честь высоких гостей Гудман используются все те же приемы и признаки. Несмотря на радушную и праздничную атмосферу застолья, коммуникация между персонажами не налаживается. Снова – буквальная трактовка слов и фраз, повторы, бессвязные диалоги, отсутствие действия, основанного на причинно-следственной логике.

КИССИНДЖЕР: Пока же мы сидим вместе на холоде [in the cold в переносном смысле – в изоляции, без внимания].

ЧЖОУ: Собрались вместе, чтобы согреться, вы имеете в виду? [Не понимает смысла выражения.] Но разве мы не можем немного воодушевиться от этой видимости разрядки?

² В английском переводе: *Tower of the Yellow Crane – The yellow crane is gone. Where?* [15, p. 37].

НИКСОН (обращаясь к Чжоу): Он не слышит вас. Он мыслями далеко отсюда. Один француз однажды заметил мне: «На краю Рубикона люди не ходят на рыбалку».

Никсон имеет в виду, что американским дипломатам будет сложно достичь своих целей в Китае, охваченном «культурной революцией».

Далее Никсон и Чжоу предлагают тосты, присутствующие подхватывают и скандируют их слова. «Охваченные духом дружбы», все пьют друг за друга. Никсону кажется, что ему выпал шанс «выловить Великую Белую Надежду» и добиться успеха, но происходящее кажется нереальным. Первый акт завершает упомянутая выше реплика: «Это как сон».

Второй акт посвящен, как уже отмечалось, экспонированию женских образов – Пэт Никсон и Цзян Цин (мадам Мао). Первая сцена целиком посвящена миссис Никсон, которая осматривает достопримечательности Китая. Ее образ отличает *двойственность* [13, с. 254], характерная для героев пьес абсурда. «Антиамериканские плакаты сорваны со стен, рыночные прилавки завалены товарами, дети в зимних комбинезонах размахивают флагами», но она, очевидно по своей наивности, не замечает этого наигранного дружелюбия и «наслаждается каждой минутой» в окружении группы гидов и репортеров, задавая нелепые, неуместные вопросы и позируя для фотографий. Чтобы скромнее и одновременно более узнаваемо выглядеть, она сначала не надевает свой головной убор, хотя идет снег. В ответ на агитационные речи экскурсоводов и демонстрацию достижений китайского народного хозяйства она начинает рассказывать о себе, словно это она экспонат, на который пришли посмотреть китайцы. Пэт пытается всем понравиться, жмет работникам руки, улыбается, нарочито подчеркивая свое простое происхождение: «я из бедной семьи», «однажды я вырастила краснополосого кабана», «я была учителем много лет назад, а теперь я здесь, чтобы учиться у вас». Наконец, миссис Никсон переходит к банальным «пророчествам»: «Я предвижу, что наступит время, когда роскошь растворится в воздухе, как аромат, и повсюду простые добродетели будут корениться, ветвиться, зеленеть и цвести». Звучат аплодисменты. И миссис Никсон как бы в опровержение своих рассуждений о бедности садится в лимужин и надевает норковую шапку. Далее супруга президента, не понимая границ дозволенного, изъявляет заведомо неисполнимое желание устроить пикник на аллее статуй, ведущей к гробницам династии Мин. После насыщенной «рабочей» программы все, о чем она думает, как пишет автор либретто, это «о своей ванне и наряде, который она наденет на балет».

По сравнению с Пэт Никсон мадам Мао, представленная во второй сцене акта, являет собой разительный контраст, даже на уровне внешнего вида (Пэт – в пастельном платье, а Цзян Цин – в темном мужском костюме и очках). Фанатичная и жестокая, она будет принимать участие в театральном

представлении «Красный женский отряд», устроенном для гостей. Постулат индетерминизма проявляется в сцене спектакля в полной мере. Сюжет балета «Красный женский отряд» повествует о бедной девушке-крестьянке, сбежавшей от своего хозяина-мучителя, но вернувшейся уже в составе Красного женского отряда, чтобы отомстить ему. С самого начала сцены странным образом и по неизвестной причине Киссинджер становится участником этого представления (его узнают Никсоны), играя роль жестокого истязателя, классового врага. Чета Никсонов сначала недоумевает (остальная публика парадоксальным образом не удивлена), а затем включается в сценическое действие, как бы пытаясь спасти от смерти главную героиню. В этой немотивированной реакции персонажей проявляется характерная для абсурда *алогичность поведения*, усиливающая антикоммуникативность и индетерминизм действия.

КИССИНДЖЕР (в роли Лао Цзу): Отхлестать ее до смерти!

ПЭТ: Они не могут этого сделать!

НИКСОН: Это всего лишь игра. Потом она встанет, вот увидишь. Полегче, уважаемый.

КИССИНДЖЕР (в роли Лао Цзу): Отхлестать ее до смерти!

ПЭТ: Это ужасно! Я ненавижу вас обоих! Заставь их остановиться, заставь их остановиться!

НИКСОН: Милая, оставь их в покое, ты можешь пострадать.

Мир театрального представления и реальный мир как будто смешиваются, и герои перестают понимать, где правда, а где игра. Более того, оказавшись на сцене, Никсоны словно попадают в реальный тропический шторм («кокосовые пальмы склоняются, как трава») и промокают до нитки из-за ветра и дождя. Героиня, по сюжету пребывая на краю гибели, вдруг снова встает на пуанты и танцует с винтовкой наперевес. Жена Мао Цзэдуна также принимает участие в этом действе, принимая на себя роль командира Красного женского отряда. Она понуждает главную героиню свершить месть и призывает к кровавой расправе над контрреволюционными элементами. Раздаются неожиданные выстрелы, Киссинджер, видимо, мертв, но переживают из-за этого только Никсоны. Как справедливо замечает Жаккар: «Отсутствие причинно-следственной связи делает всякое событие равно возможным, и, следовательно, более ничто не предсказуемо. В этом причина того, что реакции персонажей обычно неадекватны. Факты и доводы, которые должны были бы удивить всякого, не вызывают никакой реакции со стороны собеседников...» [13, с. 220–221].

Признаком абсурда также является нарушение *постулата о неполноте описания* [13, с. 225], когда персонажи говорят то, что их собеседнику уже известно:

ПЭТ: Она начала стрелять, Дик.

НИКСОН: Я знаю.

Такое свойство «следует из желания воссоздать в каждой фразе реальность во всей ее целостности» [13, с. 226]. Ведь для любого персонажа «мир разделен на бесконечное количество частей, которые он пытается собрать воедино, называя их» [там же, с. 226]. Мадам Мао пытается повернуть действие балета в то русло, которое считает нужным, демонстрируя, как ее жестокость проявилась в китайской «культурной революции», но даже она не может взять под контроль происходящее на сцене. Второй акт заканчивается заявлением Цзян Цин со сцены:

Я – жена Мао Цзэдуна, который возвысил слабых над сильными. Когда я появляюсь, люди внимают моим словам, и ради него, чьи венки тяжело висят на моей шее, я говорю согласно книге.

Становится ясно, что именно книга Мао Цзэдуна и фанатичное следование ей являются для Цзян Цин способом воссоздать реальность. И книга, которая здесь имеется в виду, – это «Цитаты Председателя Мао» или «Цитатник», известный на Западе как *The Little Red Book* – «Красная книжечка»³.

В театре абсурда поведение персонажей также не укладывается в общепринятые нормы [13, с. 225]. Так, например, председатель Мао в последнем, третьем акте почему-то прячется от гостей за своим портретом и заявляет, что он – никто, никому не известный человек. Миссис Никсон иногда удивляет своим внешним видом и манерами, в том числе и здесь:

НИКСОН: Это бесполезно. Все, что я говорю, неверно истолковано. (Обращаясь к Пэт.) У тебя помада криво лежит.

ПЭТ: Правда? О. Не так много того, что я могу сделать, так ведь? Кто видел мой носовой платок?

Абсурд проявил себя и в финале, точнее – в его фактическом отсутствии. Накопление абсурдных ситуаций приводит к тому, что либретто оказывается лишенным логического завершения, и повествование обрывается на последнем вечере в Пекине (третий акт), где гости предаются воспоминаниям. Мы так и не узнаём, чего добился Никсон в Китае и была ли польза от этой поездки. *Неспособность закончить повествование* – одна из отличительных черт литературы абсурда [13, с. 232]. Как у персонажей, уставших и изнуренных в конце, у автора будто не остается сил на завершение либретто. «И потому

³ Сборник изречений Мао Цзэдуна, изданный правительством Китайской Народной Республики в 1966 году. В переводе на русский язык 1967 года он называется «Мао Цзэ-дун. Выдержки из произведений».

искусство абсурда... будет все более и более склоняться к повествовательному нулю и сводиться к описанию реальности по частям, каждая из которых представляет собой начало истории, продолжение которой находится уже вне нашего поля зрения» [там же, с. 247]. Обрывки диалогов, убегающий Киссинджер, танцы – все это и составляет последнюю сцену, финал как бы распадается, и мы не знаем окончания истории.

Интересны диалоги Никсона с женой, где разрушенная коммуникация снова проявляется в повторении уже известного другому лицу:

НИКСОН: Сидя у радиоприемника с рядовыми, я знал, что пришло мое время. Сигнал очистился, не передавая ничего похожего на слово. На шее одного парня висел крест. Я заметил это.

ПЭТ: Ты рассказывал мне, Дик.

НИКСОН: Рифленая металлическая крыша тряслась под дождем. Люди были в безопасности. Тогда я попрощался с тобой, Пэт.

ПЭТ: Правда?

НИКСОН: Затем я стал ждать. Дождь просачивался под дверь. Огни погасли.

ПЭТ: Ты рассказывал мне, дорогой.

НИКСОН: Вот тогда я должен был умереть.

Обрывочные диалоги в третьем акте – это не связанные друг с другом истории без начала и конца, перемешанные между собой отрывки воспоминаний Мао, Цзян Цин и Чжоу с одной стороны и четы Никсонов с другой. Между персонажами складывается абсурдный диалог, при этом их разговор превращается в фабулу. Ничего не происходит, и слово начинает управлять действием.

МАО: Я – никто.

ЧЖОУ: Мы сражаемся, мы умираем. И если мы не сражаемся, мы умираем.

КИССИНДЖЕР: Так и бывает.

МАО: Я неизвестен. Дайте мне сигарету.

ЦЗЯН ЦИН: Спускайся. Дай мне руку, старик.

МАО: Почему нет?

ЦЗЯН ЦИН (обращаясь к Мао): Давай потанцуем.

МАО: Дай мне сигарету.

(Она берет его за руку, и он вылезает из-за портретов.)

ЧЖОУ: И с какой целью? Скажите мне.

КИССИНДЖЕР: Премьер, пожалуйста, где туалет?

ЧЖОУ: Через эту дверь.

КИССИНДЖЕР: Извините меня на минутку, пожалуйста.

(Киссинджер стремительно уходит.)

До конца финального акта Киссинджер так и не возвращается. Никто из героев больше не вспоминает о нем. Станным также является то, что мадам Мао приглашает потанцевать своего мужа, который и без того с трудом передвигается. При этом во время танца она даже произносит: «Мы научим этих ублюдков танцевать!» (имея в виду американских гостей). Таким образом, персонажи снова демонстрируют поведение, отличное от нормального. Опера заканчивается размышлениями Чжоу, который задается вопросом: «Как много из того, что мы сделали, было полезным?»

Как уже говорилось выше, неудивительно, что автор либретто в ключевых моментах обращается именно к абсурду как типу художественного изображения. Избранный способ оказался в данном случае наиболее близким к реальности, наиболее способным отразить мир, в котором жили люди, ставшие прототипами персонажей оперы. Без сомнения, своим музыкальным воплощением текста Адамс углубил эту идею, развил ее. Многие моменты либретто невозможно представить без музыкальной составляющей, и вместе они соединились в органичное целое. Таким образом, на примере оперы «Никсон в Китае» метод абсурда доказал свою действенность. Это проявилось не только со стороны самоценного либретто Гудман, но и с точки зрения приумножения художественных достоинств оперы в целом, обогащения ее смыслов и способов выражения.

Сюжет оперы все так же актуален на сегодняшний день, о чем свидетельствует неизменный интерес со стороны режиссеров и публики. Возможно, популярность оперы объясняется тем, что реальность намного богаче любого ее художественного воплощения и разницу в восприятии (между Востоком и Западом, между коммунистами и капиталистами) невозможно точнее перенести на сцену, чем методом абсурда. Для современной эпохи стали обыденностью нежелание и невозможность слышать и слушать друг друга, что проявляется на разных уровнях (политическом, социальном, культурном). Именно поэтому данная проблематика стала ключевой в творениях абсурдистов, раскрывших ее с невиданной ранее силой и яркостью. Эти произведения до сих пор не потеряли свою востребованность, чем и вызвано обращение к ним Элис Гудман, показавшей в своем либретто зыбкую границу между театром и реальной жизнью. Отсутствие разумного диалога и эффективной коммуникации остается одной из самых острых проблем современности, что со своей стороны обуславливает сценический успех и популярность оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Johnson T. A.* John Adams's Nixon in China Musical Analysis, Historical and Political Perspectives. Farnham: Ashgate Publishing, 2011. 278 p.
2. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. *Steinberg M.* Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 110–126.
4. *Rothstein E.* Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 288–293.
5. *Page T.* Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 294–298.
6. *Ван Д.* «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец оперы постмодернистской эпохи // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2. С. 120–134.
7. *Goodman A.* History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute. New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
8. *May Th.* Creating Contexts: Peter Sellars on working with Adams // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 238–248.
9. *Adams J.* Hallelujah Junction. Composing an American Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 340 p.
10. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. 1929 // Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
11. *Ионеско Э.* Трагедия языка // Как всегда об авангарде. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 134–137.
12. *Эсслин М.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
13. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
14. *Ревзина О. Г., Ревзин И. И.* Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. Т. 5. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. С. 232–254.
15. *Barnstone Willis; Ko Ching-Po.* The Poems of Mao Tse-tung (in English and Chinese). New York: Harper & Row Publishers, 1972. 149 p.

REFERENCES

1. *Johnson T. A. John Adams's Nixon in China Musical Analysis, Historical and Political Perspectives.* Farnham: Ashgate Publishing, 2011. 278 p.
2. *Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka.* SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2010. 784 s.
3. *Steinberg M. Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May.* Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 110–126.
4. *Rothstein E. Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May.* Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 288–293.
5. *Page T. Nixon in China // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May.* Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 294–298.
6. *Van D. «Nikson v Kitae» Dzhona Adamsa kak obrazec opery postmodernistskoj epohi // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2021. № 2. S. 120–134.
7. *Goodman A. History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute.* New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
8. *May Th. Creating Contexts: Peter Sellars on working with Adams // The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May.* Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 238–248.
9. *Adams J. Hallelujah Junction. Composing an American Life.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 340 p.
10. *Shklovskii V. B. O teorii prozy. 1929 // Shklovskii V. O teorii prozy. M.: Sovetskii pisatel', 1983. 384 s.*
11. *Ionesco E. Tragediya yazyka // Kak vseгда ob avangarde. M.: TPF «Soyuzteatr», 1992. S. 134–137.*
12. *Esslin M. Teatr absurda.* SPb.: Baltijskie sezony, 2010. 528 s.
13. *Zhakkar Zh.-F. Daniil Harms i konec russkogo avangarda.* SPb.: Akademicheskij proekt, 1995. 471 s.
14. *Revzina O. G., Revzin I. I. Semioticheskij eksperiment na scene. Narushenie postulata normal'nogo obshcheniya kak dramaturgicheskij priem // Trudy po znakovym sistemam. T. 5. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Tartu, 1971. S. 232–254.*
15. *Barnstone Willis; Ko Ching-Po. The Poems of Mao Tse-tung (in English and Chinese).* New York: Harper & Row Publishers, 1972. 149 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крачинова И. С. – преподаватель; inna.krachinova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krachinova I. S. – a teacher; inna.krachinova@yandex.ru

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО МОДЕРНА В ФИЛЬМЕ ЧЭНЬ КАЙГЭ «ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА»

Никонова С. Б., Тан Цзинлинь¹

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

В данной статье фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (1993) рассматривается как произведение искусства, осознанно анализирующее конфликт между традиционными и модернистскими художественными и ценностными рядами с точки зрения как его разрушительной, так и созидательной силы для становления новых форм художественного процесса. Авторы исходят из того, что слом традиционных установок ведет к изменениям в структуре общества, которое является амбивалентным, и также сложным образом влияет на судьбу художника как человека. Причем в обеих конфликтующих ценностных системах к художнику предъявляются повышенные требования. В фильме судьба двух актеров Пекинской оперы представлена на фоне бурно и интенсивно развивающейся истории Китая первой половины – середины XX века, от падения империи до конца «культурной революции». Становление и развитие под влиянием западных экзистенциальных идей нового индивидуального самосознания преобразуют традиционные художественные формы и влияют на жизнь художника, всерьез воспринявшего и древние, и новые принципы искусства. Важно отметить, что и традиционный, и модернистский художники работают исходя из идеи полного погружения в искусство и самоотдачи творца. В итоге фильм показывает трагическую историю артиста, которая может быть понята и как акт рефлексии относительно взаимодействия китайских и западных ценностных систем и принципов художественного выражения в структуре такого искусства, как кинематограф – продукта западной культуры, используемого для самоосмысления китайской культурой.

Ключевые слова: китайская опера, Пекинская опера, китайский кинематограф, история Китая, традиционное искусство, модернистское искусство, Чэнь Кайгэ, «Прощай, моя наложница».

THE INTERACTION OF TRADITIONAL CHINESE OPERA CULTURE AND AESTHETIC MODERNISM IN CHEN KAIGE'S FILM *FAREWELL MY CONCUBINE*

*Nikonova S. B., Tan Jinglin*¹

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

This article examines Chen Kaige's film *Farewell My Concubine* (1993) as a work of art that consciously analyzes the conflict between traditional and modernist artistic and value systems, both in terms of its destructive and creative potential for the development of new artistic forms. The authors believe that the breakdown of traditional attitudes leads to changes in the structure of society, which is ambivalent and also complexly impacts the artist's destiny as a human being. Moreover, both conflicting value systems place heightened demands on the artist. The film presents the fates of two Peking Opera actors against the backdrop of the explosively and intensely evolving history of China in the first half to mid-20th century, from the fall of the empire to the end of the Cultural Revolution. The emergence and development of a new individual artistic identity, influenced by Western existential ideas, profoundly transforms traditional artistic forms and influences the artist's life, as he embraces both ancient and modern artistic principles. It's important to note that both the traditional and modernist artists work from the idea of total immersion in art and the creative process's dedication. Ultimately, the film depicts the artist's tragic story, which can also be understood as an act of reflection on the interaction between Chinese and Western value systems and principles of artistic expression within the structure of cinema – a product of Western culture used to inform Chinese culture's self-understanding.

Keywords: Chinese opera, Peking opera, Chinese cinema, Chinese history, traditional art, modern art, Chen Kaige, *Farewell My Concubine*.

Пекинская опера в китайском кинематографе

Кинематограф, появившийся в конце XIX века, стал итогом развития западных научных и технологических достижений, и сперва, вероятно, не предполагалось, что он должен иметь что-то общее с искусством и высокими эстетическими устремлениями. Тем не менее с самим «эстетизирующим» духом культуры западноевропейского модерна на пути к обществу потребления он оказался связан довольно определенно. Можно сказать, что он сразу стал мыслиться как предмет развлечения, актуализирующий эстетический способ

восприятия в целом. В этом же контексте он был передан в процессе универсализации и экономико-политического распространения влияния Запада культурным традициям других регионов мира, «эстетизируя» их в западном смысле и преобразовывая на «массовый» лад способы их восприятия и выражения.

В то же время вопрос о том, является ли кинематограф искусством в прямом смысле слова, связан ли он с искусством в принципе или является скорее удачной, в том числе развлекательной, технологией, долгое время оставался актуальным¹. Предметом демонстрации западного кино были технологии, а не эстетический опыт (вспомним хотя бы знаменитое «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896) братьев Люмьер).

Тем любопытнее отметить тот факт, что при переносе этого изобретения на Восток связь его с искусством и эстетическим опытом незамедлительно обнаружила себя. К примеру, даже изначальное японское словосочетание для обозначения кинематографа, «движущиеся картинки» (*яп. katsudō shashi*, 活動写真), применялось сперва к обозначению западного живописного стиля, а первой полноценной кинематографической записью в Японии был снятый в 1899 году на пленку спектакль двух актеров театра кабуки с названием «Любование кленовыми листьями» [2, с. 13].

Что же касается Китая, то первым задокументированным фильмом, созданным здесь, считается съемка нескольких сцен из Пекинской оперы. В 1905 году владелец одной из фотостудий Жэнь Цинтай (*кит. Rèn Qīngtài*, 任庆泰) увлекся идеей снять собственный фильм. В итоге при поддержке фотографа Лю Чжунлуня и мастера Пекинской оперы Тань Синьпэя было отснято несколько сцен из традиционной оперы «Гора Динцзюнь» (*кит. Dìngjūn shān*, 定军山) [3; 4, с. 98]. Это был немой документальный фильм, имевший успех у публики, хотя поклонники оперы восприняли его с подозрением, опасаясь, что кино негативно повлияет на высокий оперный стиль [2, с. 100].

Пекинская опера как особый вид китайского традиционного искусства возникла и развилась при последней китайской династии Цин (1644–1912). Начав свое оформление в XVIII веке, к середине XIX века она достигла большой популярности. Пекинская опера стала одной из самых известных и получивших распространение и мировую известность форм старинного китайского традиционного музыкально-театрального искусства (*кит. xìqǔ*, 戏曲). В целом существование музыкальных драм или же спектаклей с музыкальным сопровождением, танцами, пением, акробатическими номерами и пантомимой упоминается с первых веков нашей эры. В эпоху Тан началось их систематическое оформление, стали появляться классические образцы и разные стили.

¹ Весьма любопытно старые споры об этом охарактеризованы в беглом введении к книге Г. Аристарко [1, с. 6–12].

Слово «опера» является условным при обозначении этого жанра в целом по аналогии с европейским музыкально-драматическим жанром, также оформившимся в XVII–XIX веках. Но нужно отметить существенное отличие: по сути, хотя европейская опера тоже является синтетическим искусством, именно музыкальная составляющая выступает в ней как доминирующая (что, возможно, связано с ролью и грандиозным взлетом музыкального искусства в европейской культуре Нового времени). В китайской же опере подобного приоритета музыкальной составляющей нет. Все элементы – драматический, музыкальный, танцевальный – равно важны. И потому в визуальном восприятии оперного действия, как и в том, что оно стало полноценным объектом немого документального кино, нет ничего удивительного. Жест, танец, пантомима, костюм, грим являются здесь существенными элементами художественной выразительности. Китайская опера сообщает полноценную картину китайской эстетики в целом, наглядно синтезируя ее и для стороннего (в частности, западного) наблюдателя. Таким образом, в том, что именно опера оказывается предметом представления в раннем китайском кинематографе, можно увидеть по меньшей мере символическое значение.

Первый китайский звуковой фильм «Певица Красный Пион» (1931, *кит. Gēnǚ hóng mǔdān*, 歌女红牡丹) с известной актрисой Ху Де (*кит. Hú Dié*, 胡蝶) в главной роли также был посвящен теме Пекинской оперы. История талантливой певицы, противостоящей угнетающему ее мужу, сопровождается в фильме демонстрацией нескольких классических фрагментов Пекинской оперы.

Снятый в 1948 году первый китайский цветной фильм «Смертельная ненависть» (*кит. Shēngsǐ hèn*, 生死恨), или «Свадьба во сне» (*англ. A Wedding in the Dream*), и вовсе представлял собой экранизированную постановку в стиле Пекинской оперы, специально написанную знаменитым оперным актером Мэй Ланьфаном на основе старинной легенды. Мэй Ланьфан сыграл в этом фильме и заглавную роль.

Также любопытно отметить, что в 1953 году Шанхайской киностудией был выпущен фильм, использовавший в качестве своего эстетического оформления традицию оперы Юэ (*кит. yuèjù*, 越剧). Это фильм «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» (*кит. Liáng Shānbó yǔ Zhù Yīngtái*, 梁山伯与祝英台). В основе фильма – легенда о трагической вечной любви, символом которой в китайской традиции стали эти герои, после смерти превратившиеся в прекрасных бабочек (потому другая версия названия – «Влюбленные бабочки»). В 1954 году во время Международной конференции в Женеве Чарли Чаплин, по специальному предложению тогдашнего китайского премьера Чжоу Эньлая посмотревший этот фильм, представленный ему китайской делегацией в качестве китайской версии «Ромео и Джульетты», выразил большое восхищение и надежду, что в Китае будет сниматься больше подобных фильмов, сохраняющих и развивающих китайское культурное наследие [5].

Стоит упоминания также снятый в 1988 году гонконгским режиссером Алексом Ло (*Alex Law*) фильм «Раскрашенные лица» (*кит.* дословно «Семь маленьких удач» – *qī xiǎofú*, 七小福), повествующий о мастере Ю Чимъюне², основателе Китайской драматической академии³, создавшем труппу с названием «Семь маленьких удач». В состав последней входил ряд актеров, ставших впоследствии знаменитыми, например Джеки Чан. Саммо Хун, один из участников труппы, сыграл в этом фильме роль самого Мастера Ю.

Но наибольший вклад в дело представления Пекинской оперы мировому сообществу внес, конечно же, китайский режиссер Чэнь Кайгэ, в чьем творчестве прослеживается явное влияние этого искусства. Чэнь Кайгэ (*кит.* *Chén Kǎigē*, 陈凯歌) – один из представителей так называемого «пятого поколения» китайских режиссеров, сформировавшегося непосредственно после «культурной революции» и начавшего свою активную творческую деятельность в 1980–1990-е годы. Это был период большого новаторства, когда китайскими кинематографистами активно воспринимались и своеобразно перерабатывались как структурные, так и идейные достижения мирового кино: в то же время возвращался и выходил на новый уровень рефлексии интерес к собственному многотысячелетнему культурному наследию.

Именно Чэнь Кайгэ снял ставший безусловно признанным шедевр о Пекинской опере – фильм «Прощай, моя наложница» (1993). Этот фильм заслужил мировую известность и получил большое количество международных профессиональных наград, включая «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, номинировался на премию «Оскар» и был в кинематографическом прокате многих стран. В 2008 году Чэнь Кайгэ также снял отдельный фильм, посвященный одной из знаменитостей Пекинской оперы – актеру и певцу Мэй Ланьфану. Присутствие элементов китайской оперы в таких фильмах, как «Прощай, моя наложница», «Мэй Ланьфан» и «Сирота из рода Чжао», очевидно благодаря выбору темы, включению оперных элементов или созданию персонажей из оперы. Однако увлечение Чэнь Кайгэ китайской оперой проявляется и в некоторых других фильмах (в «Желтой земле», к примеру, и в киноленте «Монах спускается с горы»), отличающихся завуалированной интегрированностью в них элементов китайской оперы [6, с. 69].

Важно также отметить, что для Чэнь Кайгэ искусство Пекинской оперы является предметом художественной рефлексии, причем не только над китайской оперной культурой, но также кинематографической рефлексии над собственной авторской манерой и спецификой китайского кино в целом, а также рефлексии над тем, как западные эстетические и мировоззренческие традиции

² Гонконгское имя на китайском – Юй Чжанюань (*Yú Zhànyuán*, 于占元).

³ Она же – Школа Пекинской оперы в Гонконге.

вливают на китайское искусство. Кульминационным представлением этой рефлексии является фильм «Прощая, моя наложница».

О сюжетной основе фильма

Название фильма «Прощай, моя наложница» совпадает с названием оперного действия, созданного в жанре Пекинской оперы. Данное произведение является образцом школы Мэй. Оно было создано в начале XX века знаменитым исполнителем и реформатором Пекинской оперы Мэй Ланьфаном на сюжет, позаимствованный у ханьского историка Сыма Цяня («Исторические записки», ок. 145–186 гг. до н. э.). Для театра фрагмент из исторического текста был адаптирован Шэнь Цаем (ок. 1475), автором эпохи Мин, в виде пьесы «Сказание о сокровище» (千金记).

События в пьесе разворачиваются на фоне исторического противостояния царств Чу и Хань. Сянь Юй, государь Западного Чу, попадает в засаду Хань Синя, одного из основателей династии Хань. Когда ситуация становится безнадежной, Сян Юй прощается со своей любимой наложницей Юй Цзи; та танцует перед ним танец с мечом, которым под финал себя пронзает. Охваченный горем герой прорывает окружение, вступает в бой с противником, но в итоге все равно терпит поражение и вынужден покончить с собой, бросившись в реку Уцзян. Шэнь Цай драматизировал этот сюжет, придав в то же время повышенную значимость эпизоду прощания Сян Юя с Юй Цзи. Хотя главным героем пьесы по-прежнему выступал Хань Синь, наиболее широкую известность приобрели именно фрагменты, изображающие последние дни Сян Юя, и прежде всего сцена «Прощание с наложницей», что свидетельствует о мощной драматической притягательности самой этой истории.

Однако Чэнь Кайгэ в фильме «Прощай, моя наложница» не ставил своей задачей снять фильм-оперу. Хотя указанная опера задает весь эстетический колорит картины, фактически о ее сюжете мы узнаём лишь то, что он трагичен и в нем присутствуют претерпевающий политическую катастрофу государь и преданная ему наложница, готовая умереть вместе с господином.

Структура фильма достаточно сложна и многослойна. За основу взят роман китайской писательницы Ли Бихуа (*кит. Lǐ Bìhuá, 李碧华*), изданный в 1985 году. Сюжетной канвой выступает история взаимоотношений двух актеров Пекинской оперы, для которых роли в этом представлении являются основой их амплуа. Судьбы этих актеров показаны от их детства и начала обучения в школе Пекинской оперы еще во времена Китайской Республики и до смерти главного героя фильма по завершении периода «культурной революции».

Но, по сути, трагические и сложные судьбы героев оказываются способом показать насыщенную и бурную историю Китая того времени (т. е. большей части XX столетия), подвергнув ее целостному осмыслению. Таким образом,

в фильме индивидуальные судьбы героев тесно переплетаются с демонстрацией масштабных исторических событий, и в то же время все показано в перспективе непрерывного соотношения с эстетикой, структурой и смыслом Пекинской оперы как яркого выражения сущности китайской традиционной культуры.

Главным героем картины, вокруг которого вращается все повествование, является актер Чэн Деи (*кит. Chéng Diéyī, 程蝶衣*) – исполнитель роли наложницы в опере⁴. Фильм начинается с истории ребенка, рожденного проституткой в борделе и затем отданного матерью в оперную труппу, чтобы хоть как-то обеспечить ему возможность существования. Его жизнь оказывается зависящей от множества травмирующих, калечащих факторов, создающих, вопреки всем невзгодам, уникального, выдающегося, талантливое артиста, абсолютно преданного искусству и закономерно движущегося к драматичному финалу, аналогичному судьбе героини.

И именно в образе Чэн Деи мы сталкиваемся с переплетением и противостоянием двух мощных художественных традиций – западной и китайской. Причем обе они оказываются художественно плодотворны, эстетически сильны; в них есть моменты притяжения и отторжения; их взаимовлияние одновременно порождает и разрушает потрясающие художественные эффекты. Все это в фильме обретает форму предельно напряженной экзистенциальной личной драмы художника, разворачивающейся на фоне катастрофических исторических событий, вызванных политическим противостоянием Запада и Востока.

*Модернистский художественный акт
и китайская система художественных ценностей*

С точки зрения развития сюжетной линии в центре повествования находится эмоциональная связь двух актеров Пекинской оперы – Чэн Деи и Дуань Сяолоу (*кит. Duàn Xiǎolóu, 段小樓*), исполнителей ролей наложницы и государя соответственно. Это повествование разворачивается как непрерывное взаимодействие оперного искусства и «реальности» жизни. Опера выступает не просто как культурный символ, но как структурная метафора.

На фоне бурного исторического контекста и сложных перипетий личных судеб проявляется крайняя преданность Чэн Деи роли наложницы Юй Цзи. Различие между театральными постановками и жизнью для него постепенно стирается, а переживания героини проецируются на его собственные человеческие чувства.

В своем отношении к искусству Пекинской оперы Чэн Деи движется от любви к одержимости. В образ героя заложены традиционные оперные ценности,

⁴ В традиционной Пекинской опере все женские роли исполнялись мужчинами.

такие, например, как «полная самоотдача» (кит. 从一而终) артиста во время представления.

Легшие в основу оперы трагические события войны династий Чу и Хань служат метафорой исторических перипетий и межличностного конфликта. В фильме показана динамика «трехактной системы ценностей», которую можно изложить с помощью призывов: «обучать искусству, практиковать искусство и умереть за искусство». Финальная сцена оперы (собственно «Прощай, наложница») и реальные отношения любви и вражды становятся зеркальным отражением друг друга, создавая атмосферу превращения реальности в вымысел.

Фактически в фильме показывается переломный период в истории Китая, в ходе которого китайское традиционное искусство трансформируется под воздействием вторжения новых ценностей и принципов жизни, а также сложных и трагичных политических процессов. По сравнению с политическими изменениями преобразования в художественной сфере часто выглядят менее катастрофичными, но в то же время именно здесь возможно проследить самое цельное и глубинное выражение происходящих трансформаций. Фактически на смену традиционным китайским художественным принципам приходит новое экзистенциально насыщенное и индивидуализированное представление о творческом акте. Но при этом некоторые установки модернистского искусства, склонного стирать границу между художественной сферой и жизнью, оказываются вполне созвучными с традиционными китайскими, а потому вполне логичным образом могут сплестись и смешаться в сознании одного переживающего эту трансформацию художника-человека – каковым и оказывается главный герой фильма.

Чэн Деи – определенно модернистский художник, искусство для него – сама жизнь, его индивидуальный выбор, постановка и своеобразное решение его глубинной человеческой и психологической проблемы⁵. И в этом смысле для него жизнь действительно превращается в искусство. Однако безусловно верной является и такая характеристика героя: «Трагедия Чэн Деи проистекает из его “подлинности”, преданности духу Пекинской оперы... Одержимый оперой, верный традициям, он отказывается принять современные постановки, пытаясь вернуться к аутентичной Пекинской опере» [8, с. 62]. С одной стороны, он не может вынести изменения и модернизации оперы, в которой находит свое экзистенциальное пристанище, настаивая на той самой преданности искусству, которой требует традиция. С другой – являет образ модернистского

⁵ Интересная интерпретация данного фильма как повествования именно об экзистенциальном конфликте и трагедии модернистской субъективности представлена в статье А. К. Новиковой «Формы травматических трансформаций субъекта в фильме Чэнь Кайгэ “Прощай, моя наложница”» [7].

художника, одновременно чуткого индивидуализированного творца и потерявшего основания жизни человека. И этот типаж «проклятого» модернистского художника удивительным образом укладывается в структуру традиционного китайского искусства, в традиционные ценностные ряды, искажая их, но и извлекая из них новые художественные достижения. По сути, два противоположных и несовместимых способа соединения искусства с жизнью сталкиваются и порождают трагический конфликт, раздваивая и разрывая личность художника.

Сценический партнер Чэн Деи, Дуань Сяолоу, напротив, «четко разделяет театр и реальность» [8, с. 62]. Будучи мальчишкой, именно он убеждает Чэн Деи полностью отдаться опере, но делает он это скорее из прагматических соображений: для него театр – больше прекрасное средство для жизни, а не внутренняя стезя. Сознание этого постоянно мучит Чэн Деи, и он раз за разом пытается отвести партнера от влияния «жизни» (представленной особенно отчетливо в образе жены Дуань Сяолоу, Цзюйсянь (*кит. Jǔxiān*, 菊仙)) и обратиться к искусству. На этом противопоставлении искусства и жизни, художественного образа и человеческого, китайского принципа преданности искусству и модернистской идеи эстетического преображения мира строится структура сюжета, из него же проистекает в высшей степени напряженная динамика сюжетного развития.

Раздвоенное метание и динамическое напряжение прерываются «культурной революцией», которая была направлена как против «декадентского» модернистского влияния, так и против национальной традиции; демонстрируется полное разрушение и традиционного оперного искусства, и человеческой судьбы под влиянием политических процессов. Под их давлением сложное трагичное взаимодействие героев Чэн Деи, Дуань Сяолоу и Цзюйсянь, служившее постоянным источником движения сюжета вперед, межличностное напряжение, амбивалентность чувств персонажей друг к другу рушатся. Герои, вынуждаемые толпой, сжигают сценические костюмы, предаются и обвиняют друг друга. История заканчивается расставанием и гибелью жены Дуань Сяолоу. На этом и двойственность, и метание, и сюжет как будто бы обрываются.

Фактически следующее за этим самоубийство Чэнь Деи, совершаемое при его последней встрече со сценическим партнером, в ходе нового исполнения ими сцены из оперы уже после «культурной революции», можно интерпретировать не только как неспособность забыть предательство, но также как попытку спасти ситуацию, восстановить напряженность сюжета и все-таки завершить его именно художественным жестом, а не полным крахом всего и вся. Таким образом, это можно рассматривать как способ восстановления неразрывности искусства и жизни путем закольцовывания сюжета и возвращения их утраченной амбивалентности. А кроме того, этот искупительный

жест означает своеобразное примирение двух прежде противостоявших друг другу, но уже видоизменивших друг друга и обнаруживших глубинное родство художественных традиций: традиционной китайской и модернистской.

Экзистенциальный разлад в художественном выражении

В китайской традиционной опере актеры разделяются в первую очередь по исполняемым ими амплуа. В системе амплуа каждая роль имеет свои строго регламентированные, ярко выраженные стилистические характеристики, которые служат первичным визуальным кодом для зрителей при определении типа персонажа и понимании его характеристик.

В рассматриваемом фильме Чэн Дэи играет Юй Цзи, выступая в амплуа «дань», а Дуань Сяолоу играет Сян Юя, выступая в амплуа «цзин». Амплуа «дань» (旦行) – это главная женская роль. Амплуа включает в себя такие вариации, как *цинъи* (добродетельная девушка или женщина; образ элегантный и сдержанный), *хуадань* (молодая красавица; яркая, изящная и очаровательная), *удань* (воительница: образ сочетает женскую мягкость с воинской доблестью) и др. Что же касается амплуа «цзин» (净行), это герой с грубым и прямолинейным, яростным и преданным либо коварным и жестоким характером. Грим амплуа «цзин» – это вершина искусства театрального грима, где через определенные комбинации цветов, линий и узоров на лицо «нанесются» черты характера, моральные качества и даже судьба персонажа, что создает мощный визуальный символ. Красный цвет символизирует преданность и прямоту, черный представляет решительность и храбрость или неподкупность, белый выражает коварство и хитрость, синий означает непокорность и силу, зеленый часто используется для вспыльчивых и грубых персонажей из разбойничьего мира, а золотой и серебряный цвета используются для божеств и духов. Таким образом, композиция маски содержит богатую информацию.

Несмотря на то что актеры традиционной оперы обладали невысоким социальным статусом, карьера актеров амплуа «дань» часто была очень недолгой, а положение их в обществе – незавидным: внутри устойчивой традиционной системы ценностей закрепление ролей не вызывало экзистенциального диссонанса. Но диссонанс вводится сменой систем и влиянием модернистских взглядов, связанных с глубинным индивидуальным осознанием героями себя в экзистенциальном плане. Даже если они не сталкиваются с этими взглядами напрямую, само изменение общественной ситуации, политические перипетии, новые экономические реалии и прочие трансформации жизни Китая начала XX века уже подталкивают к определенному кризисному самоощущению.

Будучи ребенком, главный герой, Чэн Деи, данные которого располагают к женскому амплуа «дань», категорически отказывается принимать этот

образ, резко противопоставляя себя своему амплуа. Фактически он готов разорвать слияние жизни и искусства и нарушить принцип полной отдачи искусству и своей роли, сохранив «мужское начало», на котором настаивает. Отдача себя искусству требует от него проникновения в целостность личности. И выбор в пользу искусства он совершает под влиянием глубинного призыва человека к человеку. По сути, это подрывает и основы его маскулинной идентичности, обуславливая кризис и надлом в его личности, что совершенно нехарактерно для традиционного отношения к искусству, даже если оно требует от актера полной отдачи. «Не разделяя жизнь и искусство, сочетая в себе мужское и женское начала, он забывает о том, что “изначально мужчина” погружается в свой мир настолько, что живет ради своего “государя” и умирает из-за него» [9, с. 62].

В то же самое время второй герой, Дуань Сяолоу, занимает совершенно противоположную и тоже не характерную для традиционного театра, не соответствующую его принципам позицию. Нельзя отрицать, что тот призыв, который стал решающим в выборе Чэн Деи, происходил из искреннего желания защитить его, но, как уже говорилось, он мыслит прагматически, воспринимая театр как средство достижения хорошей жизни и не понимая, почему из какого-то нелепого упрямства стоит отказываться от своего дарования и возможностей. Любопытно, что один из китайских исследователей фильма, Лэй Фанфан, отмечает, что его трагедия проистекает из «фальши», тем не менее указывая на наличие подлинных чувств, но словно «не до конца». Можно обратить внимание на сцену, оканчивающуюся его помолвкой с Цзюйсянь. Он действительно спасает девушку из борделя от преследователей и делает это весьма театрально. Но о том, что в итоге этот поступок приведет его к женитьбе и последующей семейной жизни, похоже, вообще не думалось изначально, скорее, просто совпало с окончанием сцены. Несмотря на то что герой вполне искренне выполняет обязанности мужа и семьянина, он действует подобным образом потому, что «так сложилось». В итоге глубинной привязанности к жене у него нет, да и к театру тоже. Он осуществляет «слияние театра и жизни», но на поверхностном уровне: немного играет в жизни, немного использует для жизни театр. А в итоге для него они разделяются на «посюстороннюю» прагматическую реальность и вымышленный мир искусства. И, несмотря на неоспоримый талант, ни первое, ни второе глубинно его не затрагивает. Позиция кажется «здоровой» и заурядной, но в ответственный момент ведет к краху и предательству: у него были «искренние чувства» (этот герой был готов терпеть побои, защищая Чэн Деи; рискуя получить ранения, спасал Цзюйсянь из беды; осмеливался держать голову высоко перед властями и даже японцами), однако, когда наступил настоящий кризис, он обнаружил скрытую слабость, бросил друга и любимую, став посмешищем для общества [9, с. 11].

Главный герой фильма, напротив, излишне упорствует в глубинном отношении к искусству, к жизни, к выбору и к чувствам. Он хрупко балансирует между искусством и жизнью, сценическим образом и человеческими отношениями, между своим амплуа и личными пристрастиями. Основное художественное действие осуществляется на этом переходе, чем дополнительно подчеркивается кризисный характер взаимодействия исключаящих друг друга художественных и ценностных рядов, дающих на выходе восхитительный эстетический эффект, сопровождаемый личностной трагедией⁶.

В этом смысле интересно обратить внимание на сцену из более позднего фильма Чэнь Кайгэ «Мэй Ланьфан» (2008), представляющего биографию этого известного исполнителя Пекинской оперы⁷, где в более спокойной манере представлено развитие Пекинской оперы в XX веке. В одной из сцен Мэй Ланьфан как исполнитель традиционной оперы выступает вместе со своей сценической партнершей перед публикой на приеме (причем его амплуа – женское, а амплуа его партнерши – мужское). Оба одеты в современную одежду, однако исполняют оперу в традиционном стиле, демонстрируя истинные оперные движения. Сцена, выстроенная спокойно и гармонично, с легким ироническим оттенком, показывает зрителю, что с течением времени кризисные процессы экзистенциального характера могут быть преодолены, а модернизированные ценностные ряды удастся согласовать с традиционными требованиями.

Данная сцена из биографического фильма, вероятно, описывает гастроль Мэй Ланьфана в Америке в 1930 году. Перед поездкой Мэй Ланьфан и его команда прекрасно понимали, что западная аудитория не знакома с условно-образным стилем Пекинской оперы, поэтому представления были тщательно «осовременены»: сокращен репертуар, подготовлены буклеты на английском языке, разработаны отдельные номера, сочетающие восточное и западное начала.

Но кроме того, через эту сцену режиссер позволяет почувствовать, что если убрать роскошные костюмы, сложный грим и оглушительные удары гонга, то сами движения, взгляды и движения Пекинской оперы станут исполнительским искусством, способным преодолеть языковые и культурные барьеры. Сопоставление современного костюма и традиционного движения призвано вывести зрителя за рамки сюжета и обратить его внимание на «само искусство» – на эстетику и выразительность языка тела.

Таким образом, ситуация разительно отличается от трагедии Чэн Деи, для которого граница между актером и ролью стирается. В «Мэй Ланьфане»,

⁶ Подробнее о художественном значении этого колебания см. в статье П. В. Лысенко [10].

⁷ Мэй Ланьфан (*кит. Méi Lánfāng*, 梅兰芳, 1894–1961).

напротив, показано, что искусство превосходит индивидуальность и гендер. Оно возвещает миру: Мэй Ланьфан не «изображает женщину»; он воплощает концепцию «женственности», основанную на традиционной китайской эстетике.

Интересно обратить внимание также на музыкальное оформление фильма. Картина Чэнь Кайгэ наполнена музыкой, но режиссер использует музыку двояко. Сюжет пронизан сценами из Пекинской оперы, так что традиционное оперное пение синхронизируется с развитием сюжета фильма. Так, в фильме музыкальное исполнение самоубийства Юй Цзи синхронизируется с ритмом действия героев, что усиливает напряжение трагедии, и таким образом через музыку красивый жест самоубийства Юй Цзи на сцене соотносится с реальным самоубийством Чэн Деи в действительности.

Пение традиционной Пекинской оперы является фактически диегетическим звуком фильма, то есть его внутрискруктурным сюжетным элементом, в то же время внешнее звуковое оформление выстроено по образцу западной киномузыки, задающей для зрителя чувственное напряжение и передающей наплыв эмоций. Таким образом, позиция фильма по отношению к Пекинской опере является метапозицией, исследующей ее влияние на эмоциональную и моральную структуру деятельности героев, а также отражение в ней социальных и исторических перипетий. Тот накал страстей и тот уровень исторической рефлексии, которыми наполнен фильм, фактически свойственны позиции мысли, не характерной для традиционного Китая. Традиционное общество, находящее свое художественное выражение, в частности, в жанре Пекинской оперы, подвергается исторической, эстетической и экзистенциальной рефлексии в рамках заведомо нетрадиционной структуры построения кинообраза, сюжетного развития и его музыкального оформления.

Заключение

Итак, мы рассмотрели сюжет, построение и художественную специфику фильма Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (1993) с точки зрения включения образов индивидуальных персонажей – актеров Пекинской оперы в динамику и развитие трансформационных процессов политического и мировоззренческого плана, разворачивающихся в общественной жизни Китая в XX столетии. Также мы обратили внимание на перипетии личных переживаний героев и их художественное представление в картине одновременно средствами традиционного оперного искусства и модернистских кинематографических приемов благодаря возможности переплести и пересечь одно и другое, предоставляемой кинематографом.

Мы подошли к выводу, что противостояния, противоречия и амбивалентность, являющиеся сюжетной основой фильма и образов главных героев,

указывают не только на внутрисюжетные перипетии, но и на более фундаментальное колебание китайской культуры между традиционным и модернистским способом мышления.

Фильм является средством представить и осмыслить этот исторический переворот, его трагичность и возможности художественного преодоления. Кроме того, фактически «раскрывает» рефлексию режиссера о возможностях собственного искусства, происходящего из столкновения, напряженного противостояния и синтеза двух мощных художественных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристарко Г. История теорий кино / пер. с итал. Г. Богемского. М.: Искусство, 1966. 352 с.
2. Богатырева Т. А. Кинематограф Азии: Китай, Япония и Южная Корея. М.: Эксмо, 2023. 304 с.
3. Лиюань Донху. Традиционные оперы, адаптированные для кино: традиция, восходящая к Тань Синьпэю и Юй Цзюшэну. Пекин: И Шибao, 1935. 梨园董狐. 旧剧摄成影戏远自谭鑫培俞菊笙[N]. 益世报(北京) · 1935年.
4. Чэн Цзихуа. История китайского кино (том I). Пекин: Китайское кино, 1963. 程季华. 中国电影发展史(第一卷)[M]. 北京: 中国电影出版社: 1963年.
5. Истории на почтовых марках: эта «китайская “Ромео и Джульетта”» довела Чаплина до слез. Шанси, 2022 [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/594957772_121123766 (дата обращения: 07.11.2025). 邮票上的故事: 这部“中国的《罗密欧与朱丽叶》” · 卓别林为他感动流泪 · 山西 · 2022. 网址URL: https://www.sohu.com/a/594957772_121123766/ 访问日期: 2025年11月7日
6. Ван Илин. Теоретическая история китайских оперных фильмов. Пекин: Китайская книга, 2023. 王怡琳. 中国戏曲电影理论史[M]. 北京: 中国书籍出版社, 2023年.
7. Новикова А. К. Формы травматических трансформаций субъекта в фильме Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» // Terra Aestheticae. 2019. № 1 (3). С. 140–162.
8. Нэ Цинъюй. Исследование применения элементов традиционной китайской оперы в фильме «Прощай, моя наложница» // Эстетическое образование. 2020. № 11. 聂钦宇. 中国传统戏曲元素在影片《霸王别姬》中的应用探析[J]. 美育学刊, 2020, 11 (6).
9. Лэй Фанфан. Трагический эстетический анализ фильма «Прощай, моя наложница» // Театральный дом. 2021. № 17. 雷芳芳:电影《霸王别姬》的悲剧美学分析[J]. 《戏剧之家》 2021. 17.
10. Лысенко П. В. «Прощай, моя наложница» Чэнь Кайгэ: андрогинность в китайской культуре // Terra Aestheticae. 2022. № 1 (9). С. 235–249.

REFERENCES

1. *Aristarko G.* Istoriya teorij kino / per. s ital. G. Bogemskogo. M.: Iskuststvo, 1966. 352 s.
2. *Bogatyreva T. A.* Kinematograf Azii: Kitaj, Yaponiya i Yuzhnaya Koreya. M.: Eksmo, 2023. 304 s.
3. *Liyuan' Donhu.* Tradicionnye opery, adaptirovannye dlya kino: tradiciya, voskhodyashchaya k Tan' Sin'peyu i Yuj Czyushenu. Pekin: I Shibao, 1935. 梨园董狐. 旧剧摄成影戏远自谭鑫培俞菊笙[N]. 益世报(北京) · 1935年.
4. *Chen Czihua.* Istoriya kitajskogo kino (tom I). Pekin: Kitajskoe kino, 1963. 程季华. 中国电影发展史(第一卷)[M]. 北京: 中国电影出版社: 1963年.
5. Istorii na pochtovyh markah: eta «kitajskaya “Romeo i Dzhul'etta”» dovela Chaplina do slez. Shansi, 2022 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.sohu.com/a/594957772_121123766 (data obrashcheniya: 07.11.2025). 邮票上的故事: 这部“中国的《罗密欧与朱丽叶》” · 卓别林为他感动流泪 · 山西 · 2022. 网址URL: https://www.sohu.com/a/594957772_121123766/ 访问日期: 2025年11月7日
6. *Van Ilin'.* Teoreticheskaya istoriya kitajskih opernyh fil'mov. Pekin: Kitajskaya kniga, 2023. 王怡琳. 中国戏曲电影理论史[M]. 北京: 中国书籍出版社, 2023年.
7. *Novikova A. K.* Formy travmaticheskikh transformacij sub'ekta v fil'me Chen' Kajge «Proshchaj, moya nalozhnica» // Terra Aestheticae. 2019. № 1 (3). S. 140–162.
8. *Ne Cin'yuj.* Issledovanie primeneniya elementov tradicionnoj kitajskoj opery v fil'me «Proshchaj, moya nalozhnica» // Esteticheskoe obrazovanie. 2020. № 11. 聂钦宇. 中国传统戏曲元素在影片《霸王别姬》中的应用探析[J]. 美育学刊, 2020, 11 (6).
9. *Lej Fanfan.* Tragicheskij esteticheskij analiz fil'ma «Proshchaj, moya nalozhnica» // Teatral'nyj dom. 2021. № 17. 雷芳芳: 电影《霸王别姬》的悲剧美学分析[J]. 《戏剧之家》2021. 17.
10. *Lysenko P. V.* «Proshchaj, moya nalozhnica» Chen' Kajge: androginnost' v kitajskoj kul'ture // Terra Aestheticae. 2022. № 1 (9). S. 235–249.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Никонова С. Б. – доктор философских наук, профессор; laresia@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2444-7902
Тан Цзинлинь – аспирант; 1159223640@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Nikonova S. B. – Dr. Habil. (Philosophy), Prof; laresia@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2444-7902
Tan Jinglin – Postgraduate Student; 1159223640@qq.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01

ФУКО И БУЛЕЗ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА И МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ¹

Дьяков А. В.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

В статье предлагается рассмотрение продуктивного диалога М. Фуко и П. Булеза, результатом которого стал не только обмен идеями, но и выработка значимых для философии и теории искусства текстов. Автор предлагает анализ дискурса Фуко о музыкальном авангарде в контексте творческой эволюции философа, выявляет конкретные моменты влияния музыкального и теоретического наследия Булеза на творчество философа. В статье выдвигается и аргументируется тезис о том, что концепт «эстетик существования» М. Фуко коррелирует с представлениями П. Булеза о месте формализма в развитии современного искусства и несет на себе следы его влияния. Автор утверждает, что как для Фуко, так и для Булеза речь шла о возможности развивать дискурс, не опирающийся на какую бы то ни было онтологию, но начинающийся с рассмотрения структурных отношений; проще говоря, избавленный от вопроса о первоначале, с одной стороны, неизменно сводящемся к мифологии и «метафизике» в кантовском, негативном значении этого термина, а с другой, требующем следовать сложившемуся канону. В то время как популярная музыка предоставляет индивиду готовые модели и формы субъективности, к которым можно обратиться непосредственно, став субъектом определенного типа и примкнув к той или иной субкультурной группе, классическая и романтическая музыка задает условия для формирования устойчивой субъективности, которая станет одной из господствующих форм, транслируемых через магистральный дискурс; музыкальный авангард, в частности творчество П. Булеза,

¹ Исследование выполнено в рамках проекта № 24-18-00895 «Концептуализация современности в философском дискурсе» Российского научного фонда.

не предлагает готовых форм и не задает рамок и условий формирования субъекта определенного типа, предлагая вместо этого вступить в пространство свободного моделирования, где индивид формирует гибридную и изменчивую субъективность.

Ключевые слова: Мишель Фуко, Пьер Булез, современность, эстетики существования, формализм, структурализм.

FOUCAULT AND BOULEZ: EXISTENTIAL SPACES AND THE MODELING OF MODERNITY

*Dyakov A. V.*¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russia.

This article examines the productive dialogue between Michel Foucault and Pierre Boulez, which resulted not only in an exchange of ideas but also in the development of texts significant for philosophy and art theory. The author analyzes Foucault's discourse on the musical avant-garde in the context of the philosopher's creative evolution, identifying specific aspects of the influence of Boulez's musical and theoretical legacy on his work. The article advances and argues that Foucault's concept of "aesthetics of existence" correlates with Pierre Boulez's ideas on the place of formalism in the development of contemporary art and bears traces of its influence. The author argues that for both Foucault and Boulez, the issue was the possibility of developing a discourse that does not rely on any ontology, but begins with an examination of structural relations, or, in other words, freed from the question of the origin, on the one hand, which invariably comes down to mythology and "metaphysics" in the Kantian, negative sense of this term, and which requires adherence to the established canon, on the other. While popular music provides the individual with ready-made models and forms of subjectivity that can be accessed directly by becoming a subject of a certain type and joining a particular subcultural group, classical and romantic music sets the conditions for the formation of a stable subjectivity, which will become one of the dominant forms transmitted through the mainstream discourse; the musical avant-garde, and in particular the work of P. Boulez, does not offer ready-made forms and does not set the framework and conditions for the formation of a particular type of subject, inviting instead to enter a space of free modeling, where the individual forms a hybrid and changeable subjectivity.

Keywords: Michel Foucault, Pierre Boulez, modernity, aesthetics of existence, formalism, structuralism.

Мишель Фуко (1926–1980) – французский философ, выдающийся представитель философского структурализма, чья известность вышла далеко за пределы той академической среды, с которой он был связан по своей научной генеалогии и исследовательским интересам. В этом году исполняется сто лет со дня его рождения, и пристальное внимание к его наследию как в России, так и за ее пределами подогревается многочисленными публикациями архивных материалов, прежде недоступных читателю. Фуко принадлежит к числу мыслителей, чей интерес к области художественной практики способствовал формированию нового взгляда на, казалось бы, известные фигуры и течения и задал новый исследовательский вектор. Взаимодействие Фуко с известнейшим французским композитором и дирижером Пьером Булезом (1925–2016) представляет интерес не только для биографов, но оказывается моментом в истории культуры, потенциально способным определить формирование пограничной области, где становится возможным взаимодействие академической философии и идей музыкального авангарда. Булез, в свою очередь, двигался во встречном направлении; его интерес к идеям формализма и структурализма позволил ему сформулировать ряд установок, повлиявших на развитие музыки во второй половине XX века. В настоящей работе мы намерены показать характер этого взаимодействия и определить продуктивность взаимодействия философских наук с музыкальной теорией и практикой для формирования современного культурного пространства.

Фуко и музыкальный авангард

Первое знакомство Фуко с Булезом произошло в 1951 году на музыкальном фестивале в Руайомоне. Булез, ученик О. Мессиана (1908–1992), уже приобрел некоторую известность в столице, и послушать Моцарта в его интерпретации пришли философы Фуко, Ж.-П. Арон (1905–1983) и Л. Альтюссер (1918–1990). Эта первая встреча не переросла в постоянное знакомство – хотя они были ровесниками, Булез уже был известным в узких кругах мастером, тогда как Фуко лишь начинал свой путь к славе. Неприметный молодой человек, один из множества зрителей, впоследствии он сведет дружбу с такими людьми из окружения Булеза, как Ж. Барраке (1928–1973), М. Фано (р. 1929) и Ж. Ами (р. 1936). Пока же, по свидетельству Ж.-П. Арона, Фуко нашел Булеза не только гениальным музыкантом, но и интересным собеседником, пренебрежительно отзывавшимся о недавно умершем А. Жиде и склонявшимся перед Р. Шаром и С. Малларме [1].

По-видимому, Барраке, с которым Фуко начал много общаться уже в начале 1950-х годов, стал главным катализатором интереса философа к музыкальному авангарду. М. Фано свидетельствовал, что молодой Фуко предпочитал новой музыке И. С. Баха, однако в его мироощущении было так много

общего с Барраке, что он принял и авангард, признав, что выразительные формы и идеи последнего куда лучше соответствуют его интеллектуальным поискам. Много позже, на закате своей недолгой жизни, Фуко напишет, что Булез и Барраке стали для него музыкальным эквивалентом чрезвычайно важного для философа интеллектуального импульса, идущего от русского формализма и структурализма [2]. А его биограф Д. Эрибон утверждает даже, что «музыка, взломавшая систему культурных ценностей, с которой он уже сжился, позволила Фуко отстраниться и избавиться от чар феноменологии и марксизма» [3, с. 93]. Утверждение слишком смелое, так что не стоит принимать его буквально. Сам Фуко выразился осторожнее: «Булез и его окружение дали мне возможность почувствовать себя чужаком в том мыслительном пространстве, в котором я сформировался, частью которого я всегда был и которое в моем представлении, как и в представлении большинства, все еще сохраняло свою очевидность» [4, с. 238]. Ведь он всегда оставался частью философской традиции и всегда чувствовал, что ее рамки для него тесноваты, а потому искал источники вдохновения за ее пределами.

Знакомство Фуко с Булезом, переросшее в то, что Ф. Ницше назвал бы «звездной дружбой», возобновилось двадцать лет спустя, когда Фуко, уже сделавшийся «звездой структурализма», предложил композитору читать авторский курс в Коллеж де Франс. Булез тоже стремился к тому, что он называл перебрасыванием мостов между разными областями культуры [5], так что их интересы весьма удачно совпали. В итоге лекторская деятельность Булеза в этом учреждении продлилась с 1976 по 1995 год, а продуктивное взаимодействие с Фуко породило три текста, ставших пространствами встречи музыки и философии и образующих своего рода диалектическую триаду: во-первых, эссе Фуко о Булезе (1982), во-вторых, эссе Булеза о Фуко (1986), а в-третьих, статья-диалог, где присутствуют оба автора (1983). Не стоит преувеличивать характер их личной дружбы, поскольку их взаимодействие ограничивалось рамками отдельных семинаров и перекличкой текстов, выходящей за рамки земного существования Фуко. «Миф о крепкой дружбе Булеза и Фуко – чистая фикция, хотя он воспроизводится с завидным постоянством», – замечает Д. Эрибон [3, с. 91].

Нас, впрочем, занимает не эта дружба, а та точка схождения интеллектуальных интересов, в которой произошла встреча Фуко и Булеза. Недостаточно сказать, что этой точкой стал русский формализм, хотя об этом прямо говорят как один, так и другой. Для нас важнее то, что формализм здесь расценивается как импульс освобождения, с одной стороны, от устойчивых форм классической музыки, а с другой – от догматизма классической философии, пускай и в слегка обновленной версии. При этом Булез мало что знал о философии, особенно о тех ее течениях, что связывались с именами Ф. Ницше

и К. Леви-Стросса; Фуко, в свою очередь, почти ничего не знал о музыке, в особенности о новейших течениях, стремившихся к слову академической традиции. Можно сказать, что это была встреча двух дилетантов, в равной мере зараженных вирусом анархизма и непочтительных к устоявшимся формам выражения. Однако сама по себе непочтительность еще не обуславливает формализм ни как метод, ни как форму мировоззрения. На наш взгляд, вернее было бы сказать, что каждый из них видел в деятельности другого предметное воплощение своих более или менее смутных представлений о том, куда следует двигаться, чтобы выйти из культурного тупика, в котором оказалась западная цивилизация из-за бесконечного воспроизведения некогда удачно найденных форм мысли и творчества.

Формализм в лингвистике и литературоведении, ставший основанием для философского структурализма, был привлекателен для послевоенного поколения французских интеллектуалов прежде всего тем, что предлагал модель прекрасно организованной гуманитарной науки, которой так недоставало философии, разрывавшейся между догматизмом и анархией, превращавшей ее в разновидность журналистики. Пример лингвистики демонстрировал, каким образом научная дисциплина, не опирающаяся на эмпирику, может приобрести столь же четкую внутреннюю организацию, как и естественные науки. Для философов речь шла прежде всего о возможности развивать философский дискурс, не опирающийся на какую бы то ни было онтологию, но начинающийся с рассмотрения структурных отношений; проще говоря, избавленный от вопроса о первоначале, неизменно сводящемся к мифологии и «метафизике» в кантовском, негативном значении этого термина. При этом структурализм представлялся альтернативой как марксизму, приобретшему к тому времени догматические черты, так и феноменологии, которая была обновленной версией картезианского дуализма, в центре которой стоял старый субъект метафизики.

В области музыкального авангарда, где действовал Булез, формализм был возможностью утвердить примат «структурной идеи». Ю. Пантелеева предлагает в качестве образцового произведения рассматривать «Структуры I а», сочинение для двух фортепиано, являющееся «примером абсолютизации структурного закона, лежащего на глубинном уровне музыкальной композиции. При этом образная сторона произведения, о которой сообщает название, то есть “имя вещи”, в свою очередь полностью исчерпывается тотально-детерминированным устройством текста, где нет ничего внеположного структурам, насквозь пронизывающим все уровни звуковой организации» [6, с. 231–232]. По мысли Булеза, которую он развивал в своих лекциях в Коллеж де Франс, «идея» полностью и сознательно отвергается. Неудивительно, что Фуко видел в такой установке соответствие структуралистским установкам на изгнание

из философии «метафизики» и презентизма. В свою очередь Булез находил у Фуко стремление выйти к новым горизонтам мысли не за счет политической ангажированности, как это было у Ж.-П. Сартра и его поколения, а благодаря обращению к структурным основаниям языка. И если для Фуко это был язык философии, то для Булеза речь шла о языке музыкальном [5, р. 674].

Эстетики существования

Несмотря на все признания в любви к академическому авангарду, Фуко ничего не имел против популярной музыки, которую слушали его студенты. И хотя порой он мог побрюзжать насчет того, что негоже молодым людям, увлеченно читающим Хайдеггера и Ницше, слушать легковесные песенки, он охотно признавал: «Рок-музыка – не только неотъемлемая часть жизни многих людей (в гораздо большей степени, чем это было с джазом), это культурный индуктор; любить рок, предпочитать одну разновидность рока другой – значит выбирать свой жизненный путь и способ реагирования, это готовый набор вкусов и предпочтений» [7, р. 10]. Впрочем, хотя сам Фуко однажды побывал на концерте Дэвида Боуи, он путал его с Миком Джаггером [8, р. 131].

Фуко был историком идей, того, что являлось содержанием любой жестикуляции западной цивилизации. Другими словами, мы привыкли считать, что для него речь всегда шла о смысле и содержании. И вместе с тем мы знаем, какое внимание он уделял *взгляду*, тому, что способно различить форму, способ выражения, тому, что скользит по поверхности, не проникая в глубины. Поэтому совершенно естественным и последовательным выглядит его утверждение о том, что «борьба форм на Западе была столь же, если не более ожесточенной, что и борьба идей или смыслов» [4, с. 238]. Его замечание о рок-музыке можно рассматривать как прямолинейную иллюстрацию этого положения: при минимальном содержании выбор формы оказывается чрезвычайно важным для человека, моделирующего свой способ существования. И это подводит нас к тому, что Фуко назвал «эстетиками существования».

Понятие «эстетики существования» – именно так, во множественном числе, которое должно подчеркнуть изначально свободный характер становления индивида субъектом того или иного рода, – Фуко предложил в связи с программой исследования «заботы о себе» и тех форм, которые последняя принимает в человеческой истории. Отказываясь считать субъекта данностью или судьбой, он задумал представить панораму форм субъективации, характерных для разных исторических эпох, от Античности до наших дней, где властные отношения побуждали индивида проявлять ту или иную форму попечения о своих душе или теле, превращаясь в субъекта этой практики. Это была радикальная критика картезианского субъекта, сочетавшаяся с радикальной программой освобождения индивида. Конечно, Фуко не предлагал никакой

политической программы, ограничиваясь образами номадического субъекта и идеального интеллектуала, непрестанно перемещающегося с одной клетки на другую на шахматной доске западной цивилизации, которая конституируется властными отношениями и в качестве инструмента субъективации индивида располагает лишь принуждением.

Музыка играет в этом процессе чрезвычайно важную роль: будучи связанной с социальными ритуалами, она служит средством интеграции индивидов в социум. Пример рок-музыки представляется Фуко наиболее подходящим, потому что это музыка сознательно обедненная, предельно формализованная и благодаря этому позволяющая слушателю мгновенно выбрать определенное мироотношение и занять ту или иную позицию в пространстве культуры. Традиционная симфоническая музыка требует для своего восприятия длительной подготовки, знакомства со своим языком, определенной дрессуры слуха и т. п., а потому, как выразился Фуко в эссе о Булезе, «оберегает свое высокомерие» [4, с. 237] и в качестве инструмента субъективации подходит лишь образованному меньшинству, к которому даже Фуко не осмеливался себя отнести.

Итак, эстетики существования можно представить как формы, в которые отливается человек, становящийся субъектом. Самоанализ стоицизма или христианские практики досмотра своей души – явления того же рода, что и эстетизм Ш. Бодлера и О. Уайльда. Существуют различные дискурсы, служащие целям этой практики и в то же время задающие им форму и направление. Большинство из них имеет тотализирующий характер, устанавливая власть над индивидом и превращая его в субъект определенного типа. Одна из задач структурного анализа, как представлял его Фуко, заключается в том, чтобы получить возможность ускользнуть в зазор между господствующими дискурсами, превратиться в интеллектуального и эстетического номада и тем самым получить возможность для свободной, неизбежно гибридной и эклектической субъективации. Музыка – один из таких дискурсов.

Фуко отказывался считать музыку невербальным искусством, полагая, что это один из наиболее прозрачных дискурсов, который в своих трансформациях непосредственно связан с трансформациями с прочими дискурсами, консубстанциональными ему. Те формы критики, что успешно применяются к литературе или философии, можно распространить и на музыку, и структурный подход оказывается здесь наиболее уместным. Анализ музыкального произведения, тех или иных музыкальных традиций и эволюции музыкального языка в контексте развития цивилизации может дать столь же важные результаты, как и анализ системы идей.

Итак, речь идет о формах и режимах субъективации. Едва ли мы допустим большую натяжку, если представим мысль Фуко следующим образом:

в то время как рок-музыка предоставляет индивиду готовые модели и формы субъективности, к которым можно обратиться непосредственно, став субъектом определенного типа и примкнув к той или иной субкультурной группе, классическая и романтическая музыка задает условия для формирования устойчивой субъективности, которая станет одной из господствующих форм, транслируемых через магистральный дискурс (здесь можно было бы развернуть масштабный культурологический анализ в духе Л. А. Уайта и других эволюционистов). Наконец, музыкальный авангард, в частности творчество П. Булеза, не предлагает готовых форм и не задает рамок и условий формирования субъекта определенного типа, предлагая вместо этого вступить в пространство свободного моделирования, где индивид формирует гибридную и изменчивую субъективность. Действительно, можно заключить, что музыкальный авангард стал для Фуко примером освободительного демарша в пространстве структурного творчества. По этому примеру, представлялось ему, можно сойти с магистральных путей и избавиться от жестких форм в пространстве философии.

Экзистенциальные территории и моделирование современности

Фуко много и охотно писал об изобразительном искусстве; его интересы простирались от Мазаччо до авангарда, он часто говорил о том, что «любит смотреть». Его размышления о ходе развития живописи от Ренессанса до импрессионизма помогают понять его эпистемологию, выступая чем-то вроде простой и наглядной демонстрации развиваемого им структурного анализа. В то же время о музыке, которой он также всегда интересовался, он говорит мало и осторожно, словно боясь ступить на незнакомую территорию. Аналогия здесь неуместна, нельзя применить к анализу музыкального произведения тот же язык, который используется при анализе живописи; Фуко замечал, что Булез не говорил о музыке как о картине, и сам этого делать не собирался. И в этой осторожности, как нам представляется, можно увидеть очень важный момент, позволяющий яснее понять общую интуицию фукольдианской мысли, которая куда важнее его отдельных суждений по тому или иному поводу.

Единство творчеству Фуко придают не общий метод, концептуальная конструкция или теория, но присущий ему *взгляд*, позволяющий увидеть характер отношений между *видимым* и *невидимым*. Это выражение М. Мерло-Понти, которое Фуко использовал и иронически, и чрезвычайно серьезно, позволяет указать на то структурное отношение, что располагается в центре внимания Фуко. В «Словах и вещах» (а «слова и вещи» – это просто синоним «видимого и невидимого») он предлагает анализ синхронных трансформаций, происходящих одновременно в различных областях научного знания,

утверждая мысль о том, что форма репрезентации реальности определяется не идеей или концепцией, а фигурой языка, устанавливаемой между означающим и означаемым и меняющейся от эпохи к эпохе. Живопись позволяет увидеть, как то же самое происходит в сфере визуального восприятия. Анализ живописи Э. Мане, предпринятый Фуко [9], прекрасно показывает ход и направление этого процесса: философия и естественные науки отходят от наивного реализма и уверенности в прозрачности языка, все большее внимание уделяя дискурсу и языку, в котором реальность презентуется, так что в конце концов структуралисты приходят к пантекстуализму и убеждению в том, что реальность сводится к языку. Тем временем в изобразительном искусстве происходит отказ от возникшего в эпоху Ренессанса стремления создать совершенную оптическую иллюзию, замаскировав тот факт, что картина есть плоский материальный объект, так что импрессионисты начинают всячески подчеркивать ограниченность холста, его текстуру, мазки и т. п. За этим закономерно следуют отказ от предметности, переход к абстракции, чистым формам и цветам.

Перенести такой анализ на музыку едва ли возможно. Хотя Фуко не признавал музыку невербальным искусством, ее невозможно ни свести к содержательным идеям, ни представить в качестве языка, поддающегося анализу средствами сосюрдовской лингвистики. Вместе с тем фукольддианское представление о симультанности процессов, происходящих во всех регистрах человеческой деятельности, сохраняется и здесь. Современная музыка, говорит Фуко, демонстрирует слушателю лишь свой «фасад». Вероятно, мы должны согласиться с предположением Ю. Пантелеевой о том, что под «фасадом» понимается «некий звуковой *Gestalt*, за которым скрываются “глубинные структуры” произведения» [6, с. 228]. Таким образом, Фуко все-таки склонен рассматривать происходящие в музыкальном авангарде трансформации по аналогии с живописью и философией: первостепенное, а в пределе единственное значение имеет средство выражения, стоящее за ним содержание редуцируется. Эта сосредоточенность на структуре, по мысли Фуко, есть чистое творчество, такая практика, которая не сводится к воспроизводству традиционных форм, неважно, идет ли речь о субъективности или о музыкальном произведении, но открывает возможности для поиска нового. Именно это он и находит у Булеза: «Главное для него заключалось в том, чтобы осмыслить практику в тесной связи с ее внутренними потребностями, не подчиняясь, словно высшей необходимости, ни одной из них. Какова же роль мысли в том, что мы делаем, если ее нельзя свести ни к простому ремеслу, ни к чистой теории? Булез это показал: мысль играет роль движущей силы, позволяющей разрушить правила в том же действии, которое и приводит их в движение» [4, с. 241].

Итак, музыкальный авангард стал для Фуко примером и средством свободной субъективации наряду со многими другими формами творческого выражения. При этом речь для него шла о субъекте, занимающем позицию, с которой он может задаваться вопросом о себе самом, о своем месте и о пути, по которому ему стоит двигаться дальше. Для Фуко такая проблематизация субъекта была развитием кантовской критики и кантовского же вопроса о современности: что делает нас современными, что такое современность и что это за место, из которого может задаваться вопрос о нашей современности [10]. Этот тип вопрошания он считал «порогом» нашей современности, тем, что конституирует дискурс о современности и что само по себе как раз и составляет нашу современность [11]. Отказ от реперезентативизма, требующего представлять дело таким образом, что существуют сама по себе современность и дискурс, посредством которого мы современность и описываем, представляем и осмысляем, и был для Фуко тем моментом, который делает нас современными. Творческая практика, отвергающая требование различать выразительные средства и то, что ими выражается, и есть современность как таковая. Именно это делает Булеза современным композитором, музыка которого чрезвычайно важна для интеллектуалов, движущихся в том же направлении и реализующих тот же тип практики.

Заключение

Взаимодействие таких далеко отстоящих друг от друга областей культуры, как академическая философия и музыкальный авангард, обогащает как первую, так и вторую, обнаруживая, во-первых, возможность продуктивного диалога, а во-вторых, общность интересов и когнитивных структур, лежащих в основании мышления как философа, так и музыканта. Если философия обнаруживает здесь возможность и образец практического воплощения того, что было для нее отвлеченным дискурсом, то музыкальное творчество получает возможность сформулировать свои установки и выразить то, что прежде открывалось интуиции и спонтанному поиску форм. Взаимодействие Мишеля Фуко и Пьера Булеза, при всем его спорадическом характере, не было односторонним, но породило интеракцию, которая была продуктивна сама по себе и задала своего рода матрицу взаимодействия музыки и философии в современном культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aron J.-P. Les Modernes. Paris: Gallimard, 1984. 377 p.
2. Foucault M. P. Boulez ou l'Écran traverse // Le Nouvel Observateur. 1982. 2 octobre.
3. Эрибон Д. Мишель Фуко / пер. Е. Бабаевой. М.: Молодая гвардия, 2008. 384 с.
4. Фуко М. Пьер Булез, или Пройти сквозь экран / пер. Ю. Пантелеевой // Вопросы литературы. 2017. № 4 (июль-август). С. 237–241.
5. Boulez P. Michel Foucault // Regards sur autrui. Points de repères: tome 4. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005. P. 671–674.
6. Пантелеева Ю. «Делайте ваши ставки, господа!». Пьер Булез и Мишель Фуко: диалог двух современников // Вопросы литературы. 2017. № 4 (июль-август). С. 220–236.
7. Foucault M., Boulez P. La musique contemporaine et la public // C.N.A.C. Magazine. 1983. № 15. P. 10–12.
8. Voeltzel Th. Vingt ans et après. P.: Grasset, 1978. 219 p.
9. Фуко М. Живопись Мане / пер. А. В. Дьякова. СПб.: Владимир Даль, 2008. 232 p.
10. Дьяков А. В. Мишель Фуко как историк: к истории современности // Диалог со временем. 2025. Вып. 91. С. 24–33.
11. Дьяков А. В., Грякалов А. А. Современность между критикой и онтологией: М. Фуко и утренняя молитва философа // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и Конфликтология. 2025. № 2 (41). С. 170–179.

REFERENCES

1. Aron J.-P. Les Modernes. Paris: Gallimard, 1984. 377 p.
2. Foucault M. P. Boulez ou l'Écran traverse // Le Nouvel Observateur. 1982. 2 octobre.
3. Eribon D. Mishel' Fuko / per. E. Babaevoy. M.: Molodaya gvardiya, 2008. 384 s.
4. Fuko M. P'er Bulez, ili Projti skvoz' ekran / per. Yu. Panteleevoy // Voprosy literatury. 2017. № 4 (iyul'-avgust). S. 237–241.
5. Boulez P. Michel Foucault // Regards sur autrui. Points de repères: tome 4. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005. P. 671–674.
6. Panteleeva Yu. «Delajte vashi stavki, gospoda!». P'er Bulez i Mishel' Fuko: dialog dvuh sovremennikov // Voprosy literatury. 2017. № 4 (iyul'-avgust). S. 220–236.
7. Foucault M., Boulez P. La musique contemporaine et la public // C.N.A.C. Magazine. 1983. № 15. P. 10–12.
8. Voeltzel Th. Vingt ans et après. Paris: Grasset, 1978. 219 p.
9. Fuko M. Zhivopis' Mane / per. A. V. D'yakova. SPb.: Vladimir Dal', 2008. 232 p.
10. D'yakov A. V. Mishel' Fuko kak istorik: k istorii sovremennosti // Dialog so vremenem. 2025. Vyp. 91. S. 24–33.
11. D'yakov A. V., Gryakalov A. A. Sovremennost' mezhdru kritikoj i ontologiej: M. Fuko i utrennyaya molitva filosofa // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya i Konfliktologiya. 2025. № 2 (41). S. 170–179.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дьяков А. В. – доктор философских наук, доцент, главный научный сотрудник
Института философии Санкт-Петербургского государственного университета;
a.diakov@spbu.ru

SPIN-код: 8868-8661

ORCID: 0000-0002-5747-6398

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dyakov A. V. – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Chief Research Fellow at the
Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University; a.diakov@spbu.ru

SPIN-code: 8868-8661

ORCID: 0000-0002-5747-6398

УДК 78.05

ХОРОВЫЕ КОНЦЕРТЫ Д. В. СМИРНОВА. К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕРТНОСТИ

*Крючкова К. В.*¹

¹ Северо-Кавказский государственный институт искусств, ул. Ленина, д. 1, г. Нальчик, 360000, Россия.

Статья посвящена анализу хоровых концертов Д. В. Смирнова в аспекте проблемы концертности. Рассматривается специфика реализации концертного начала в рамках хорового жанра, не предполагающего традиционного противопоставления солиста и ансамбля. Показано, что в произведениях композитора концертность выступает как универсальный принцип музыкального мышления, проявляющийся на уровне драматургии, фактурной организации, темброво-регистровых соотношений и взаимодействия музыкального и словесного компонентов. Анализ опирается на положения отечественной теории музыкального искусства второй половины XX века и позволяет уточнить представления о трансформации жанра хорового концерта в современной музыкальной культуре.

Ключевые слова: Дмитрий Смирнов, хоровой концерт, концертность, современная хоровая музыка.

CHORAL CONCERTS BY D. V. SMIRNOV. ON THE PROBLEM OF CONCERTGOERS

*Kryuchkova K. V.*¹

¹ North Caucasus State Institute of Arts, 1, Lenin St., Nalchik, 360000, Russia.

The article is devoted to the analysis of D. V. Smirnov's choral concerts in the aspect of the problem of concertina. The article considers the specifics of the implementation of the concert principle within the framework of the choral genre, which does not involve the traditional juxtaposition of soloist and ensemble. It is shown that in the composer's works concertina acts as a universal principle of musical thinking, manifested at the level of drama, textural organization, timbre-register relations and the interaction of musical and verbal components. The analysis is based on the provisions of the Russian theory of musical art of the second half of the 20th century and makes it possible to clarify the ideas about the transformation of the choral concert genre in modern musical culture.

Keywords: Dmitry Smirnov, choral concert, concertina, modern choral music.

Хоровой концерт в современной музыкальной культуре все чаще становится жанром, в котором с особой остротой проявляются процессы переосмысления традиционных форм и принципов музыкального мышления. Эти процессы, как неоднократно подчеркивалось в отечественном музыкознании, связаны с изменением самого типа художественного сознания и способов музыкального высказывания, а также с трансформацией жанровых моделей, утративших однозначную функциональную определенность. Обращение композиторов конца XX – начала XXI века к жанру хорового концерта обусловлено не стремлением к реставрации исторического канона, но поиском новых форм музыкального мышления, способных выразить внутреннюю драматургию современного художественного опыта. В этом отношении хоровые концерты Д. В. Смирнова представляют собой показательное и в то же время недостаточно исследованное явление современной хоровой музыки.

Ключевым теоретическим понятием, позволяющим осмыслить специфику данного жанра, является *концертность*, трактовка которой в музыкознании отличается многозначностью и методологической сложностью. Как убедительно показано в диссертационном исследовании Н. М. Ахмедходжаевой «Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве», концертность не может быть сведена к формально-жанровому признаку или совокупности устойчивых композиционных приемов [2]. Напротив, она представляет собой сложную художественную категорию, связанную с типом музыкального мышления, драматургией и формой развертывания музыкального процесса. Автор подчеркивает, что в различных исторических и стилевых контекстах концертность обнаруживает неодинаковые проявления, сохраняя при этом свою принципиальную сущность как форму напряженного взаимодействия и сопоставления различных начал [2].

Подобное понимание концертности имеет глубокие корни в отечественной теории музыки. Б. В. Асафьев рассматривал концертность как проявление диалогической природы музыкального процесса, основанного на активном взаимодействии и противостоянии интонационных, фактурных и исполнительских начал. В рамках его интонационной концепции концертность выступает не как внешняя жанровая характеристика, но как динамический принцип формообразования, определяющий развитие музыкального целого [1]. Уже в музыке XVII–XVIII веков – в сочинениях А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Баха – концертность утверждается как принцип музыкальной драматургии, связанный с противопоставлением *concertino* и *ripieno*, солиста и ансамбля, индивидуального и коллективного.

В дальнейшем, по мере исторического развития жанра, концертность претерпевает существенные изменения. В классическом инструментальном концерте она обретает структурную завершенность и формальную устойчивость,

тогда как в романтической традиции наполняется индивидуально-драматическим и психологически напряженным содержанием. Особое внимание данной проблематике уделял Л. Н. Раабен, который в монографии «Советский инструментальный концерт» подчеркивал, что «напряженное взаимодействие различных пластов музыкальной ткани – фактурных, тембровых и динамических – формирует истинно концертный тип мышления» [3, с. 6]. Существенным является и проведенное им разграничение однокоренных понятий: по Раабену, концертность выступает как свойство жанра, связанное с характером виртуозно-репрезентативного инструментализма, тогда как концертничество относится к сфере музыкальной драматургии и процессуально-го развертывания формы [3, с. 60].

Таким образом, уже в теоретических работах отечественных музыковедов концертность осмысливается не как статический признак жанра, а как динамическая категория, отражающая специфику музыкального мышления и способы организации художественного времени. Этот подход получает дальнейшее развитие во второй половине XX века, когда концертность начинает трактоваться как универсальный художественный принцип, применимый и за пределами собственно жанра инструментального концерта. Следовательно, под *термином «концертность»* в данной работе *будет пониматься универсальная художественная категория, которая не сводится к жанрово-стилистическим признакам, а является типом музыкального мышления и функционально-процессуальной моделью, которые реализуются через принцип сопоставительного сопереживания различных исполнительских и интонационных сфер (солиста и оркестра, тембровых групп, пластов фактуры, индивидуального и коллективного).*

В хоровом искусстве концертность не может быть реализована посредством прямого переноса инструментальных моделей. Коллективная природа хора, его относительная тембровая однородность, а также особая роль поэтического текста как смыслообразующего фактора обуславливают иные способы проявления концертного начала. Как отмечает В. Н. Холопова, в вокально-хоровой музыке принципиальное значение приобретают внутренняя организация фактуры и интонационно-смысловое взаимодействие голосов, формирующее драматургию произведения [4]. В этом контексте концертность возникает за счет внутренней дифференциации хорового звучания, противопоставления голосовых групп, регистров и фактурных слоев, а также через напряженное взаимодействие музыкального и словесного начал. В результате концертность в хоровой музыке приобретает не столько внешне эффектный, сколько глубоко структурный характер.

Историческая традиция хорового концерта в русской музыке демонстрирует ранние формы подобного осмысления концертного принципа. В сочинениях М. Березовского, Д. Бортнянского и А. Веделя элементы концертности

проявляются через контрастность разделов, диалог хоровых групп и направленность формы к драматургическому развитию. Исследователи жанра неоднократно подчеркивали, что, несмотря на сакральную основу этих произведений, в них уже присутствует стремление к напряженному сопоставлению различных звуковых и смысловых состояний. В XX веке жанр хорового концерта получает новое развитие: в сочинениях Г. В. Свиридова, А. Г. Шнитке, В. А. Гаврилина концертность все чаще становится средством философского и драматического высказывания, а внутренняя конфликтность формы выходит на первый план, что соответствует общим тенденциям развития музыкального мышления эпохи. Именно в этом историко-стилевом контексте следует рассматривать хоровые концерты Д. В. Смирнова. В его творчестве жанр хорового концерта сохраняет связь с традицией, однако подвергается глубокой трансформации.

Концертность здесь перестает быть лишь жанровой характеристикой и становится принципом организации музыкального материала, определяющим драматургию произведений и характер хорового звучания, что позволяет говорить о формировании особого типа жанрового мышления в современной хоровой музыке. В хоровых концертах Д. В. Смирнова концертное начало проявляется прежде всего в напряженной драматургии, основанной на столкновении контрастных состояний и смысловых полюсов.

В творчестве Д. В. Смирнова хоровой жанр представлен широким кругом сочинений, охватывающих как собственно хоровые концерты, так и крупные вокально-хоровые формы. К числу наиболее значимых произведений относятся хоровые концерты «Бессонница», «Приявший мир» (на стихи А. Блока), а также ряд концертов и циклов для смешанного хора *a cappella*, в которых композитор последовательно развивает принципы драматургически насыщенного хорового мышления. Существенное место в его наследии занимают вокально-хоровые циклы и кантатные сочинения на стихи поэтов Серебряного века – А. Ахматовой («Полночные стихи»), М. Цветаевой, Б. Пастернака, – где хоровая фактура приобретает особую выразительную и смысловую значимость. Наряду с произведениями *a cappella* Д. В. Смирнов обращается и к смешанным составам, включая хоровые сочинения с инструментальным сопровождением, что позволяет расширить темброво-драматургический диапазон жанра. В целом хоровое творчество композитора образует целостную и многообразную область, в рамках которой жанр хорового концерта занимает одно из центральных мест и служит важным полем для воплощения его художественных и эстетических установок.

Характерной особенностью хоровых концертов Д. В. Смирнова является то, что концертность в них не задается заранее как внешняя жанровая установка, но постепенно выявляется в процессе музыкального развития. Уже на уровне формообразования композитор избегает устойчивых схем

и симметричных конструкций, предпочитая динамическую, подвижную форму, в которой напряжение нарастает не линейно, а волнообразно, посредством чередования разнородных эпизодов. Такое построение сближает хоровые концерты Д. В. Смирнова с драматургией инструментального концерта, однако реализуется иными средствами, адекватными природе хорового звучания.

Одним из ключевых факторов формирования концертного начала становится особое отношение к хоровой массе. В отличие от традиционного понимания хора как единого, однородного целого, в произведениях Д. В. Смирнова хор предстает как сложная, многослойная структура, внутри которой постоянно перераспределяются функции голосов. Сопрано, альты, тенора и басы могут выступать как равноправные участники диалога, как контрастирующие группы или как носители различных интонационно-смысловых линий. Подобная подвижность ролей создает эффект внутреннего напряжения и усиливает ощущение концертности как процесса взаимодействия и сопоставления.

Подобное понимание хора как внутренне дифференцированной и подвижной звуковой структуры находит в хоровых концертах Д. В. Смирнова конкретное и многоплановое художественное воплощение. В ряде его сочинений концертность формируется не за счет внешне эффектных контрастов, а посредством тонкой работы с фактурой и перераспределением функций между голосовыми группами. Так, в хоровом концерте «Бессонница» музыкальное развитие строится на чередовании плотных, насыщенных эпизодов и фрагментированных фактурных зон, в которых отдельные голосовые пласты обретают относительную самостоятельность. Сопрано и тенора нередко выступают как носители напряженной, экспрессивной интонации, тогда как партии нижних голосов формируют устойчивый, но внутренне подвижный звуковой фон (например, номер «Чтобы помнил не часочек, не годок»; см.: прим. 1). В результате хоровая масса утрачивает монолитность и превращается в поле активного взаимодействия различных начал, что позволяет говорить о концертности как о процессе, разворачивающемся внутри самого хорового звучания.

Аналогичные принципы обнаруживаются и в концерте «Приявший мир» на стихи А. Блока, где фактурные контрасты непосредственно связаны с поэтической драматургией текста и служат средством выявления смысловых напряжений. Например, в номерах «Милый друг» и «Не могу тебя не звать» используются «обрывы» слов. Часть текста в партии останавливается, «зависает» на слоге, а остальные голоса допевают слово целиком (прим. 2; 3).

Подобная трактовка концертности позволяет рассмотреть хоровые концерты Д. В. Смирнова в более широком контексте развития жанра в музыке XX–XXI веков. Обращение к сочинениям других композиторов выявляет общую тенденцию отхода от представления о хоре как однородном звуковом целом и усиливает внимание к его внутренней многослойности. Так, в хоровых

S. *ff p sub.*
 -чѣс - ка... *ff* *p sub.* Что - бы чу - лил - ся в жа - ру и в по - ту,
 -chyos - ka... *ff* *p sub.* Shto - hy chu - dil - sya v zha - ru i fpa - tu,
 A. *ff*
 -чѣс - ка мо - я! *ff* *p sub.* Что - бы чу - лил - ся...
 -chyos - ka ma - ya! *ff* *p sub.* Shto - hy chu - dil - sya...
 T. *ff*
 -чѣс - ка мо - я! *ff* *p sub.* Что - бы чу - лил - ся...
 -chyos - ka ma - ya! *ff* *p sub.* Shto - hy chu - dil - sya...
 B. *ff*
 -чѣс - ка мо - я! *ff* *p sub.* Что - бы чу - лил - ся...
 -chyos - ka ma - ya! *ff* *p sub.* Shto - hy chu - dil - sya...

от ме - ня е - му вер - шо - чек — с верс - ту, чтоб ко - мне е - му все
 at me - nya ye - mu ver - sho - chik — s vers - tu, shtop ka mne ye - mu vse
 ме - ня с верс - ту, чтоб мне все —
 me - nya s vers - tu, shtop mne vse —
 ме - ня с верс - ту, чтоб мне все —
 me - nya s vers - tu, shtop mne vse —

Пример 1. Концерт «Бессонница», № 2. «Чтобы помнил не часочек, не годок»

произведениях Г. В. Свиридова дифференциация голосовых групп, как правило, подчинена задаче создания масштабного, соборного звучания, в котором концертность проявляется через развернутые динамические и тембровые волны. В хоровых сочинениях А. Г. Шнитке расслоение хоровой ткани приобретает более острый, конфликтный характер и связано с полистилистической природой его музыкального языка. На этом фоне подход Д. В. Смирнова отличается особой сосредоточенностью на внутреннем диалоге и семантическом напряжении: противопоставления внутри хора не столько демонстрируют столкновение стилистических пластов, сколько становятся формой осмысления поэтического текста и способом организации драматургии. Тем самым концертность в его хоровых концертах приобретает характер внутреннего, сосредоточенного процесса, что существенно расширяет традиционные представления о возможностях жанра.

$\text{♩} = 90-100$

1

B *mp* Мг-ниш другі *pp* Так вис-га *pp*

A *mp* Мг-нишл Ты ю-по-ю лу-шо-ю так вис-гал (О.А.) *pp*

T *p* Ма-май другі Так вис-гал *pp*

B *p* Ма - - анал другі

5

S *mp* Сня по-гал *pp* Кра-со-гал *pp*

A *mp* Сня по-гал Ду-ша мо-а с то-бо-ю, кра-со-гал Кра-со... *pp*

T *mp* Сня по-гал *pp*

B *mp* Сня по - - - гал *pp*

Пример 2. Концерт «Привавший мир», номер «Милый друг»

1

S *mp* Не мо-гу те-бя не звать, сча-сти-е мо-е! И-мя неж-но

A *p* Не... И-мя... (М.м.)

T *p* Не... И-мя...

B *p* Не мо-гу... (М.м.)

Пример 3. Концерт «Привавший мир», номер «Не могу тебя не звать»

Важную роль в этом процессе играет темброво-регистровая организация материала. Композитор активно использует крайние регистры, резкие перепады высотного положения, противопоставляя плотное, насыщенное звучание нижних голосов светлым, подвижным интонациям верхнего регистра. Эти контрасты не носят декоративного характера, но включены в общую драматургическую логику произведений, способствуя формированию напряженных кульминационных зон и последующих разрядок. Тем самым тембр и регистр становятся активными носителями концертного начала.

Не менее значимым оказывается фактурный аспект. Хоровая фактура у Д. В. Смирнова отличается высокой степенью изменчивости: плотные аккордовые пласты сменяются линейно-полифоническими построениями, эпизоды монолитного *tutti* – фрагментированными, «разомкнутыми» структурами. При этом фактурные контрасты нередко совпадают со смысловыми переломами текста, что усиливает драматургический эффект. Концертность здесь проявляется как постоянное напряжение между собранностью и распадом, целостностью и расслоением звучания.

В концерте «Бессонница» композитор использует принцип контрастного противопоставления верхних и нижних голосов: сопрано и альты часто несут подвижные, декламационные линии, в то время как тенора и басы формируют плотный, устойчивый звуковой фундамент, создающий ощущение внутреннего напряжения. В отдельных эпизодах противопоставление тембров усиливается через работу с регистрами – верхние голоса иногда выводятся в высокий, почти светящийся диапазон, тогда как нижние остаются в глубоких, резонансных позициях, что создает ощущение многослойной фактурной среды.

В концерте «Приявший мир» наблюдается иной прием работы с тембром: здесь контраст строится не только на вертикальном слое, но и на пространственном разделении хоровых групп. Женские и мужские голоса могут вступать последовательно, формируя полифонические линии, которые разворачиваются как диалог различных «интонационных персонажей». В отдельных пассажах сопрано и тенора объединяются в камерные, почти солирующие дуэты, тогда как остальные голоса создают мягкое, теплое аккомпанементное облако, поддерживая основную драматургию текста.

Интересно отметить, что в ряде поздних хоров Д. В. Смирнова, например в цикле «Полночные стихи» на стихи А. Ахматовой, композитор применяет сложные тембровые комбинации для усиления эмоционального воздействия: плотные *tutti* сменяются прозрачными линейными фактурами, женский и мужской составы могут чередоваться или вступать одновременно в противоположных регистрах, создавая эффект «развернутого интервала» между верхом и низом хора. Таким образом, тембровая организация у Д. В. Смирнова является не декоративным приемом, а структурным

элементом, формирующим драматургическую напряженность и усиливающим внутренний диалог в хоре.

Параллели в этом отношении можно провести с хоровой музыкой Г. В. Свиридова, где тембровая дифференциация часто носит более монументальный, «соборный» характер, или с произведениями А. Г. Шнитке, где контраст тембров подчинен конфликтной полистилистической драматургии. В отличие от этих подходов, у Д. В. Смирнова тембровые решения всегда направлены на создание внутреннего взаимодействия и семантической значимости каждого голосового слоя, что делает его хоровое письмо особенно выразительным и многоплановым.

Особого внимания заслуживает взаимодействие концертности и слова. Композитор чутко реагирует на интонационную природу речи, ее ритмическую структуру и семантические акценты. В результате музыкальная ткань часто выстраивается вокруг ключевых слов или образов, которые приобретают особую выразительную значимость и становятся узловыми точками драматургии.

Композитор тщательно учитывает ритм, синтаксис и смысловую нагрузку текста, выстраивая интонационные линии, которые отражают эмоциональные и смысловые переломы стихотворного материала. В произведениях «Бессонница» и «Приявший мир» отдельные слова и ключевые образы выделяются через ритмическую акцентуацию, удлинение или сокращение звуковых ценностей, а также через смещение регистров и изменение тембра. Часто текст становится инициатором музыкального развития: смена смысловых блоков в стихах совпадает с изменением фактуры, динамики и плотности хорового звучания, превращая слово в непосредственный инструмент формирования внутренней концертности произведения.

Именно в этой связи концертность в хоровых концертах Д. В. Смирнова приобретает семантическое значение. Столкновение различных музыкальных пластов нередко отражает столкновение смыслов, заложенных в тексте. Противопоставление спокойных, созерцательных эпизодов напряженным, экспрессивным фрагментам может интерпретироваться как музыкальное воплощение внутреннего диалога, сомнения или духовного поиска. Таким образом, концертность выходит за пределы чисто музыкальной категории и становится способом философского осмысления текста.

Драматургия хоровых концертов Д. В. Смирнова часто строится на принципе нарастания внутреннего конфликта. Начальные разделы нередко отличаются относительной сдержанностью и интонационной нейтральностью, однако по мере развития музыкального материала напряжение постепенно возрастает, достигая кульминационных точек, в которых фактурные, динамические и регистровые контрасты предельно обостряются. Эти кульминации не всегда

носят характер торжественного утверждения; напротив, они могут быть внутренне напряженными, драматичными, а порой и трагически окрашенными. Такой тип кульминации сближает хоровые концерты Д. В. Смирнова с современным пониманием концертности как формы внутреннего, а не внешнего состязания.

Проведенный анализ позволяет рассматривать хоровые концерты Д. В. Смирнова как значимое явление современной отечественной хоровой музыки, в котором концертность реализуется не как формально-жанровый признак, а как структурообразующий принцип музыкального мышления. В данных сочинениях концертное начало проявляется на уровне драматургии, фактурной организации, темброво-регистрового распределения голосов и способов взаимодействия музыкального и словесного компонентов.

Трактовка концертности в хоровых концертах Д. В. Смирнова соотносится с положениями отечественной музыкально-теоретической традиции, в частности с интонационно-драматургической концепцией Б. В. Асафьева и дифференциацией понятий концертности и концертирования, предложенной Л. Н. Раабеном. Вместе с тем специфика хорового жанра обуславливает трансформацию классической модели концертного противопоставления: взаимодействие солирующего и ансамблевого начал осуществляется не через устойчивое разделение ролей, а посредством внутренней дифференциации хоровой ткани и подвижного перераспределения функций между голосовыми группами.

Концертность в хоровых концертах Д. В. Смирнова носит процессуальный характер и выявляется в ходе музыкального развития. Динамика формы, контрастность фактурных и тембровых состояний, а также особенности кульминационного строения формируют тип драматургии, основанный на напряженном взаимодействии различных музыкальных пластов. Существенным является и то, что концертное начало оказывается тесно связано с семантикой поэтического текста, определяющего направление драматургического развития и характер музыкальных взаимодействий.

Таким образом, хоровые концерты Д. В. Смирнова демонстрируют возможность функционирования концертности как универсальной категории музыкального мышления в рамках хорового жанра. Сохраняя связь с исторически сложившимися представлениями о концертности, данные произведения отражают современные эстетические и мировоззренческие установки, что позволяет рассматривать их как одну из актуальных форм развития жанра хорового концерта в музыке конца XX – начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Ташкент, 1985. 199 с.
3. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 308 с.
4. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Композитор. СПб., 2001. 490 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Musical form as a process. L.: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Akhmedkhodzhayeva N. Theoretical problems of concertina and concertina in musical art: dissertation... Candidate of Art History: 17.00.02. Tashkent, 1985. 199 p.
3. Raaben L. N. Soviet instrumental concert. L.: Music, 1967. 308 p.
4. Kholopova V. Forms of musical works. St. Petersburg: Composer. St. Petersburg, 2001. 490 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крючкова К. В. – аспирант; kristina.kruchkova_90@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kryuchkova K. V. – Postgraduate student; kristina.kruchkova_90@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

ЯВЛЕНИЕ «БАЛЕТОМАНСТВА» В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ КРИТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*Ефременко С. В.*¹

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

Статья посвящена представлениям о балетоманстве, сложившимся в русской балетной критике второй половины XIX – начала XX века. На основе материала статей, художественных произведений, воспоминаний и публикаций в периодической печати рассматриваются характеристики балетоманов, данные С. Н. Худековым, В. А. Теляковским, К. А. Скальковским и А. А. Плещеевым. Особое внимание уделяется тому, как сами представители балетоманской среды воспринимали своих единомышленников и определяли их место в театральной жизни. Анализ источников показывает, что балетоманство объединяло различные группы зрителей – от поклонников артисток до глубоких знатоков хореографического искусства. Рассматриваются вопросы партийности, влияния балетной публики на артистическую среду и формирования репутации исполнителей. Делается вывод о том, что балетоманы являлись не только постоянными посетителями театра, но и важными участниками художественного процесса, сыгравшими заметную роль в становлении русской балетной критики и сохранении истории балета.

Ключевые слова: балетоманы, балетная критика, С. Н. Худеков, В. А. Теляковский, К. А. Скальковский, А. А. Плещеев, «Балетный мирок», «Петербургская газета», зрители.

THE PHENOMENON OF "BALLETOMANIA" IN THE MIRROR OF RUSSIAN CRITICISM OF THE SECOND HALF OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

*Efremenko S. V.*¹

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

The article examines perceptions of balletomania as reflected in Russian ballet criticism of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. Drawing upon critical articles, literary works, memoirs, and periodical publications, it analyzes the characteristics of balletomanes described by S. N. Khudekov, V. A. Telyakovsky, K. A. Skalkovsky, and A. A. Pleshcheev. Particular attention is paid to the ways in which members of the balletomane community themselves perceived their fellow enthusiasts and defined their place in theatrical life. The analysis of the sources demonstrates that balletomania embraced diverse groups of spectators, ranging from admirers of ballerinas to profound connoisseurs of choreographic art. The article also addresses the issues of theatrical factions, the influence of ballet audiences on the artistic milieu, and the formation of performers' reputations. It concludes that balletomanes were not merely regular theatre-goers but important participants in the artistic process who played a significant role in the development of Russian ballet criticism and the preservation of ballet history.

Keywords: balletomanes, ballet criticism, S. N. Khudekov, V. A. Telyakovsky, K. A. Skalkovsky, and A. A. Pleshcheev, *Baletnyi mirok*, *Peterburgskaya gazeta*, spectators.

Любителей балета, не имеющих хореографического образования, как несколько веков назад, так и сейчас называют балетоманами – в XIX столетии быть таким человеком было почетно. Балетные рецензенты (они же – балетоманы) этого времени сыграли особую роль в становлении балетной критики, регулярно публикуя впечатления от просмотренных накануне спектаклей на страницах периодических изданий. Сущность явления «балетоманства», с одной стороны, очевидна – группа людей, обожающих балет, регулярно посещающих спектакли и пишущих рецензии. Но не все так просто.

В процессе изучения статей критиков, воспоминаний артистов и книг о хореографии, написанных самими балетоманами, автору неоднократно встречались размышления об этой особой «касте». Цель данной статьи – собрать этот материал и увидеть, что и как сами балетные рецензенты думали о своих коллегах.

Начнем с Сергея Николаевича Худекова, который практически в самых первых своих статьях (1868) поднял эту тему. Согласно его наблюдениям, критик делил балетных завсегдатаев на несколько групп.

Первая группа – «метатели букетов, подносители подарков и составители подписок», общее название – «сливки» [1]. К дополнительным характеристикам можно отнести многолетнее (более 10–15 лет) посещение театра без пропусков. Эта группа аплодировала артистам без перчаток для усиления звука, разговаривала громко, имела свою систему аплодисментов и особый балетный жаргон. Кроме того, «сливки» знали лично всех артисток и были осведомлены об «интимной жизни каждой из них». Однако в искусстве они не разбирались. Их «суждения всегда были неверными и выводы их всегда заканчивались фразами вроде того: “ведь она ангел, душечка и проч.”» [1]. Для них красота была первостепенна, а хореография не нужна, поскольку на балет они ездили не «ради любви» к нему, а для ухаживания.

Вторая группа – «балетные критиканы» («кружок, составляющий квинт-эссенцию балетного корифейства»). Для таких людей балет являлся едва ли не самой жизнью. «Хореографическое искусство они старались возвести в перл создания, утверждая всюду, что без балета мир существовать не может» [1]. Худеков отметил, что их суждения обычно резки, а признавали они только свое мнение. Однако в печати они могли полностью изменить свои взгляды и то, что ругали, восхвалять и наоборот. Резкая смена мнения, по Худекову, часто была связана с людьми, «власть имеющими».

Третья группа – «небольшой кружок истинных любителей хореографии, которые до тонкости понимают всю балетную мудрость: они с сожалением смотрят на упадок в настоящее время искусства и со вздохом вспоминают о блаженном прошлом времени процветания петербургского балета, не покидая надежды, что придет время, когда они снова узрят возрождение этого искусства» [1]. Судя по всему, сам Худеков причислял себя именно к последней подгруппе – к тем, кто разбирался в особенностях хореографии и мог сравнить спектакли, балетные либретто, сценографию и исполнение одних и тех же партий разными артистами.

Спустя два года Худеков написал роман «Балетный мирок. Живые картинки» (1870) – единственное его художественное произведение, посвященное любимому искусству. В нем в публицистической форме ставились вопросы, волновавшие критика. Одной из тем романа оказались зрители балетного театра, которым посвящено несколько глав [2]. В них нелестно описаны балетные завсегдатаи и дан срез театральной публики – от первых рядов партера до галерки.

В «Балетном мирке» постоянных посетителей балетных спектаклей и оформителей подписок Худеков называл не иначе как «балетные хлыщи». Автор

не скрывал резко негативного отношения к этим страстным поклонникам женской красоты. «Каста хлыщей, – писал он, – составляет душу балета, необходимую его принадлежность; без хлыща не было бы балета точно так же, как и без балета не было бы хлыща. Они необходимы друг другу и не могут существовать один без другого, как рыба без воды, как огонь без воздуха...» [2, с. 91–92]. Далее он развивал эту мысль: «Хлыщ не может прожить спокойно одной недели, не подышав театральным воздухом. Он любит все, что касается балета: каждая кулиса... каждое кресло, каждый танец, каждый полинялый костюм для него приятнее всех блаженств мира. Самый воздух театра... для него легче и здоровее воздуха Италии и Ниццы... Каждый мускул его лица, каждая жилка бьются радостно и дышат особенным животным восторгом и жизнью при виде женских тюник и трико телесного цвета» [2, с. 91–92]. Трудно не заметить сарказм и иронию. У Худекова было еще одно определение для них – «балетные кретины» [2, с. 90].

Согласно Худекову, первые и вторые ряды кресел занимали именно балетоманы («балетные хлыщи»), не пропускавшие ни одного спектакля. В четвертом и пятом рядах сидели зрители, «не причастные к балетным таинствам, а приезжающие один-два раза в год взглянуть на балет» [2, с. 83], – они не выпускали либретто из рук на протяжении всего спектакля. В восьмом и десятом рядах – такие же зрители, но с более дешевым билетом (полтора рубля вместо двух). Они могли рассуждать о происходящем, обсуждать исполнение, но не брали на себя ответственность аплодировать первыми. В шестом, седьмом и последних рядах размещались бесплатные места для театральных чиновников, отданные «мозольным операторам с ленточкой в петлице за труды и заслуги по срезыванию мозолей, незанятым артистам различных трупп, приехавшим полюбоваться своими прыгающими и ногодергающими собратями...» [2, с. 84].

Особое внимание балетные хлыщи, по замечанию Худекова, уделяли второму ярусу и литерным ложам, где размещались молодые ученицы театрального училища, корифейки и солистки. В третьем ярусе и выше сидели артистки кордебалета, в чью сторону «ни один бинокль никогда не обращался» [2, с. 90].

О партийности в кругах балетоманов писал не только Худеков. В романе, описывая с сожалением это явление, критик подчеркивал, что благодаря поддержке «кучки завсегдатаев» даже бездарная танцовщица могла иметь мнимый успех, а артистка, заслуживающая поощрения, – получить порцию ненависти. Худеков сравнивал таких балетоманов со «стаей голодных волков по весне», если кто-то осмеливался выразить мнение, отличное от мнения балетоманской партии.

В «Балетном мирке» встречаются и откровенно карикатурные портреты: «В бинокль изредка поглядывал... длинный, вытянувшийся баран, одетый

постоянно в один и тот же костюм» [2, с. 99–100]; «прошла вереница балетных автоматов... имеющий вид скопца Сюлливан с другом его абатиком» [2, с. 100]; «толстопузый, лысый, с чисто выбритой головой старик, давно выживший из ума» [2, с. 110]; «изломанный Ключов передергивал всеми мускулами на лице так, что рот его и глаза то сливались с носом, то мгновенно отскакивали от него. В этот момент он был поистине велик своим ничтожеством, и обезьяны из породы мандрилов с распростертыми объятиями приняли бы этого кретина в свою родственную семью» [2, с. 114]. Впрочем, сам Худеков впоследствии никогда уже не выражался столь язвительно. В «Балетном мире» он многое преувеличивал ради главной цели – показать непростую жизнь балетной артистки.

Был еще один человек, который, подобно Худекову, смог классифицировать завсегдатаев балетных спектаклей – последний директор Императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский. В статье «Балетоманы», опубликованной в театральном альманахе «Арена» (1924), он высказал важную мысль: «Не всякий любитель балета может быть назван балетоманом, как и не всякий балетоман – настоящим любителем хореографического искусства» [3, с. 45–76]. Теляковский уделил много внимания «настоящим балетоманам», у которых «влечение к балету было основано, главным образом, не столько на любви к хореографическому искусству, сколько на настоящей, неподдельной любви к очаровательным, молодым исполнительницам танцев» [3, с. 45–76]. Он называл их «своего рода поэтами, глубокими знатоками слабого пола».

Теляковский выделил несколько типов: балетоманы «постарше» (садились в кресло небрежно, боком), балетоманы высокого ранга (входили тихо и важно), молодые (вбегали незаметно и наступали на ноги публике). В отдельную группу он вывел балетоманов, «извлекающих материальные выгоды», – клаку. Удивительно, что к этому «сорт» он причислил самого К. А. Скальковского.

Еще один яркий портрет балетной публики содержится в рецензии на бенефисный спектакль 1880 года, опубликованной в «Петербургской газете». Рецензент зафиксировал ту же пестроту зрительного зала, о которой писал Теляковский. В ложах первого яруса и бельэтажа – «изящный маскарад» с бриллиантами, цветами и кружевами; в партере – «разнородный ассортимент личностей», включая «напомаженных и завитых нравственных подростков», черпающих в балете «воспитательное значение», и купеческих молодых «капулей» с их «богобоязливости и степенными родичами с Калашниковой пристани». В этой же рецензии описана социальная иерархия публики в зале: от лож с «французской звездочкой» до рядов, где размещались «обычные *habitués*» [4].

Иного мнения о Скальковском придерживался Аким Львович Вольнский, посвятивший ему объемную статью и назвавший его «незаурядным по существу

ценителем балетного искусства на сцене, нервом любителя классических форм танца в старых его образах» [3, с. 385–388]. Однако и Волынский, подобно Худекову и Теляковскому, отмечал, что «балетоманы оказываются сплошь и рядом профанами в вопросах классической пластики», выступают в печати без аргументации, пользуясь «трафаретными характеристиками», «мертвыми комплиментами» и «полуграмотными фразами» [5, с. 385–388]. Критик считал балетоманство «кошмаром», с которым связана «особенная психология среди самих артистов... приучающихся с ранних лет смотреть на себя и на свою карьеру под специфическим углом зрения» [5, с. 385–388].

Константин Аполлонович Скальковский, уважаемый балетоман в кругу «ценителей изящного», в своих печатных трудах этой темы почти не касался. В книге «Танцы, балет и их место в ряду изящных искусств» (1886) она не поднята вовсе. Лишь в сноске к девятой главе он заметил, что балетоманы 1870-х годов уступали своим предшественникам 1820–1840-х годов в фанатизме, а «число балетоманов в то время простиралось до 100 человек молодежи, преимущественно военной» [6, с. 255–256]. Здесь же приведены истории: офицер Васильев, «стоя на карауле в день балета, внезапно... явился в ложу директора»; «двое из страстно влюбленных... пробрались в театральную школу в костюме полотеров» [6, с. 255–256].

Однако Скальковский оставил мини-портреты знаменитых балетоманов в статье, вошедшей в книгу «Сатирические очерки и воспоминания» (1902) [7, с. 103–161]. Ушакова он вспоминал как человека с юмором, Похвиснева – как «добрейшего человека и снисходительнейшего в мире критика», отмечая, что тот «отличался изящными манерами». Писал он и о балетомане, «до глубокой старости известном под именем Аркаша», который «обожал балет, и дурно сделанный пируэт мог лишить его аппетита на три дня» [8, с. 313]. Гринев для Скальковского был «типом удалого кавалериста... голос имел громкий, а ладоши какие-то особые, как будто самим Богом устроенные для аплодисментов. Это был обязательный человек, защищавший интересы балета и его труппы» [8, с. 313].

Александр Алексеевич Плещеев – один из младших «просвещенных балетоманов» – в книге «Наш балет» (1896) также не обошел вниманием коллег. Негатива к ним у него не было; лишь тех, кто писал об упадке балета, он называл «записными балетоманами», не соглашаясь с их мнением. Плещеев пересказывал услышанные от них истории и много добрых слов посвятил покойному Ушакову: он «был настоящим фанатиком балета. Он увлек в балет многих из своих друзей... Насколько Ушаков ценил и понимал хореографическое искусство, подтверждают его прекрасные статьи» [9, с. 177].

В качестве своеобразного итога приведем выдержки из статей «Петербургской газеты», где опубликован устав «Клуба балетоманов» [10; 11].

Президент («балетоманская матушка») выбирался членами клуба («рыцарями Терпсихоры»). Членом клуба «могут быть лица, доказавшие долговременную и неизменную приверженность Терпсихоре. Любовь... может быть доказана жертвами материальными и духовными. Первыми признаются счета от ювелиров и из цветочных магазинов за подарки, поднесенные в разное время жрицам Терпсихоры, а также безвозвратные ссуды балетным мамашам. Лучшим признаком жертв духовных служат стихи, сочиненные в честь балерины. Неуклонное посещение балетных спектаклей, ожидания артисток на театральном подъезде в зимнюю стужу... Члены клуба имеют право вводить в общество гостей, называемых пилигримами. Всякий пилигрим, желающий сделаться действительным членом клуба, подвергается баллотировке, а затем должен выдержать экзамен по нескольким специальным наукам: техника танцев, история балетной литературы, юбилейное стихосложение и проч.» [11]. Статьи опубликованы в рубрике «Театральные шутки», и кажется, что это всего лишь ирония над любителями женской красоты. Однако уже упоминавшийся Теляковский в своей статье перечисляет те же самые условия для входа в балетоманский круг.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что балетоманство в России второй половины XIX века не было явлением однозначным. Как следует из публикаций С. Н. Худекова, В. А. Теляковского, К. А. Скальковского и А. А. Плещеева, внутри него отчетливо выделялись несколько групп. Худеков, пожалуй, точнее других описал эту внутреннюю стратификацию: «сливки» (охотники за танцовщицами, ничего не понимавшие в хореографии), «балетные критиканы» (агрессивные, но беспринципные рецензенты, менявшие мнение в угоду «власть имеющим») и «истинные любители» – немногочисленный кружок знатоков, к которому он причислял и себя.

Показательно, что сами балетоманы были не только объектами наблюдения, но и активными субъектами, формировавшими это явление изнутри. Худеков в «Балетном мирке» создал язвительный, карикатурный, но во многом точный портрет публики своего времени, а Теляковский спустя полвека подтвердил многие его наблюдения, добавив к ним классификацию, основанную на собственном административном опыте. Анонимная рецензия 1880 года из «Петербургской газеты» подтверждает, что пестрота и социальная иерархия зрительного зала были нормой и хорошо осознавались современниками.

Как неоднократно подчеркивалось в исследованиях последних лет (в том числе в диссертационной работе автора), советская историография балета оценивала «просвещенных балетоманов» крайне низко, видя в них лишь «дилетантов» и «посредственных литераторов». Однако обращение к первоисточникам – статьям, дневникам, мемуарам – заставляет пересмотреть этот взгляд. При всей своей субъективности, пристрастности, а подчас и откровенной грубости, именно балетоманы XIX века создали тот язык описания танца,

который лег в основу профессиональной балетной критики. Они фиксировали спектакли, которые без их свидетельств были бы навсегда утрачены, и – что, быть может, важнее – они заставили говорить о балете как о серьезном искусстве, достойном не только восторженных вздохов, но и строгого анализа.

Вместе с тем нельзя не признать, что балетоманство как явление остается недоисследованным. Настоящая статья затрагивает лишь один его срез – саморефлексию собственно балетоманов. Дальнейшего изучения требуют такие аспекты, как реальное влияние балетной публики на репертуарную политику Императорских театров, механизмы финансовой поддержки артистов (подписки, подарки, бенефисные сборы) и, наконец, сравнительный анализ петербургского и московского балетоманства. Ответы на эти вопросы позволят не только восстановить полную картину культурной жизни России XIX века, но и понять, как формировались вкусы и пристрастия зрительного зала – этой вечно ускользающей, но важнейшей фигуры любого театрального действа.

ЛИТЕРАТУРА

1. С. Н.-ов. Петербургский балет // Петербургская газета. 1868. № 53. 23 апреля. С. 3.
2. Худеков С. Н. Балетный мирок. Живые картинки. СПб.: Тип. М. О. Эттингера, 1870. 223 с.
3. Теляковский В. А. Балетоманы. Из прошлого петербургского балета // Арена. 1924. С. 45–76.
4. Бенефис Стуколкина // Петербургская газета. 1880. 22 октября. № 207. С. 3.
5. Вольнский А. Балетная критика. К. Скальковский // Театр и искусство. 1915. № 22. С. 385–388.
6. Скальковский К. А. Танцы, балет и их место в ряду изящных искусств. 2-е изд. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. 280 с.
7. Скальковский К. А. Сатирические очерки и воспоминания. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1902. 387 с.
8. Скальковский К. А. Статьи о балете (1868–1905) / сост. М. А. Доммес. СПб.: Чистый лист, 2012. 574 с.
9. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). СПб.: Тип. А. Бенке, 1896. 391 с.
10. В клубе балетоманов // Петербургская газета. 1907. № 353. 24 декабря. С. 2–3.
11. Клуб балетоманов // Петербургская газета. 1907. № 349. 20 декабря. С. 6.

REFERENCES

1. S. N.-ov. Peterburgskii balet // Peterburgskaya gazeta. 1868. № 53. 23 April. S. 3.
2. Khudekov S. N. Baletnyi mirok. Zhivye kartinki. Saint Petersburg: Tip. M. O. Ettingera, 1870. 223 s.

3. *Telyakovskii V. A.* Baletomany. Iz proshlogo peterburgskogo baleta // *Arena*. 1924. S. 45–76.
4. *Benefis Stukolkina* // *Peterburgskaya gazeta*. 1880. 22 October. № 207. S. 3.
5. *Volynskii A.* Baletnaya kritika. K. *Skalkovskii* // *Teatr i iskusstvo*. 1915. № 22. S. 385–388.
6. *Skalkovskii K. A.* Tantsy, balet i ikh mesto v ryadu izyashchnykh iskusstv. 2nd ed. Saint Petersburg: *Tip. A. S. Suvorina*, 1886. 280 s.
7. *Skalkovskii K. A.* Satiricheskie ocherki i vospominaniya. Saint Petersburg: *Tip. A. S. Suvorina*, 1902. 387 s.
8. *Skalkovskii K. A.* Stat'i o balete (1868–1905) / *Comp. M. A. Dommes*. Saint Petersburg: *Chisty list*, 2012. 574 s.
9. *Pleshcheev A. A.* Nash balet (1673–1899). Saint Petersburg: *Tip. A. Benke*, 1896. 391 s.
10. V klube baletomanov // *Peterburgskaya gazeta*. 1907. № 353. 24 December. S. 2–3.
11. Klub baletomanov // *Peterburgskaya gazeta*. 1907. № 349. 20 December. S. 6.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ефременко С. В. – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры балетоведения; tikhonenkosnezha@yandex.ru
ORCID: 0009-0003-1934-396X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Efremenko S. V. – Candidate of Sciences (Art criticism), Senior Lecturer of the Department of Ballet Studies; tikhonenkosnezha@yandex.ru
ORCID: 0009-0003-1934-396X

СПЕКТАКЛЬ Р. Р. КУДАШОВА «ГАМЛЕТ. ШИРМА» (БТК, 2018):
РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ, ЖАНР, ДРАМАТУРГИЯ
СПЕКТАКЛЯ, СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ АКТЕРА
И ПРИЕМЫ ИГРЫ

*Кожев К. А.*¹

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

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Р. Кудашова «Гамлет. Ширма», поставленного на сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол в 2018 году. Сформулирована задача реконструировать спектакль «Гамлет. Ширма» с целью определить основные характеристики режиссерской методологии Руслана Кудашова. В качестве источниковой базы использовались рецензии на постановку и непосредственно видеозапись самого спектакля. В результате проведенного анализа удалось сформулировать следующие специфические черты режиссерской методологии Кудашова: в спектакле «Гамлет. Ширма» режиссер выступает как традиционалист и постмодернист; в основе режиссерского решения лежит метод деконструкции трагедии Шекспира «Гамлет» в духе пьесы Альфреда Жарри «Король Убю», площадного театра «Гран-гиньоль» и петрушечного театра; обращение к театру маски и вахтанговскому игровому театру (игровая сцениграфия, игровой способ актерского существования); приемами актерской игры выступают игра с вещью, игра с куклой и игра с маской; жанровое решение выдержано в стиле пост-панк, драматургическое построение – многоэпизодный спектакль.

Ключевые слова: Руслан Кудашов, Уильям Шекспир, «Гамлет. Ширма», Большой театр кукол, Альфред Жарри, «Король Убю», постмодернизм, деконструкция, дадаизм, гиньоль.

R. R. KUDASHOV'S PRODUCTION *HAMLET. THE SCREEN* (BPT, 2018): DIRECTORIAL METHODOLOGY, GENRE, AND DRAMA OF THE PRODUCTION, THE ACTOR'S WAY OF EXISTENCE AND ACTING TECHNIQUES

Kozhev K. A.¹

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

The article is devoted to the study of the scenic poetics of R. Kudashov's play *Hamlet. The Screen*, staged on the stage of the St. Petersburg Bolshoi Puppet Theater in 2018, was tasked with reconstructing the play *Hamlet. The Screen* in order to determine the main characteristics of Ruslan Kudashov's directing methodology. The reviews of the production and the video recording of the performance itself were used as a source base. As a result of the analysis, it was possible to formulate the following specific features of Kudashov's directorial methodology: the director acts as a traditionalist and postmodernist; the director's decision is based on the method of deconstructing Shakespeare's tragedy *Hamlet* in the spirit of Alfred Jarry's play *The King of Ubu*, the Grand Guignol square theater and the Petrushka theater; an appeal to the mask theater and the Vakhtangov game theater (game set design, a game way of acting); techniques acting is performed by playing with a thing, playing with a doll and playing with a mask; the genre solution is designed in the style of post-punk, the dramatic structure is a multi-episode performance, etc.

Keywords: Ruslan Kudashov, William Shakespeare, *Hamlet. The Screen*, Big Puppet Theatre, Alfred Jarry, *King Ubu*, postmodernism, deconstruction, dadaism, guignol.

Спектакль Санкт-Петербургского Большого театра кукол (далее – БТК) «Гамлет. Ширма» впервые был представлен 11 декабря 2018 года. Режиссер Руслан Кудашов и автор идеи Анна Сомкина создали «собственное мифологическое пространство, в котором высокая трагедия соседствует с грубой смеховой культурой, позволяя увидеть в новом ракурсе привычных персонажей» [1]. Сама подача спектакля, «драматургически базирующегося на “гамлетонах”, коротких, порой анекдотических рассказах, основанных на сюжете великой трагедии» [1], отличает ее от большинства режиссерских прочтений шекспировской трагедии. Трактовок «Гамлета» существует великое множество. Здесь стоит выделить именно те, когда окружение главного героя предстает перед зрителями в самом неприглядном свете, в некотором роде даже диким, хищным, подчиняющимся животным инстинктам. Гамлет заметно

выделяется среди остальных героев тем, что пытается подняться выше в своем развитии. Например, в России самой известной такой постановкой стал спектакль екатеринбургского режиссера и драматурга Н. В. Коляды, где персонажи были похожи на стадо обезьян, обгладывали кости и пороли портрет Моны Лизы. В Большом театре кукол Руслан Кудашов поступает более радикально: лишает персонажей не только шекспировских стихотворных монологов, но и вообще какой бы то ни было связной речи. [2]. Возможно, здесь мы имеем аналогию с шекспировским «прогнило все в нашем Датском королевстве». У Коляды в «Гамлете» подчеркивается, насколько мир стал бездушным, погрязшим в грехах: «“Гамлет”, как и прочие работы, по-прежнему — о варварах, о диком скопище пьяниц и развратников. Но также этот “Гамлет” говорит о новом: об издевательствах над искусством, о глумлении над идеальным, прекрасным, о том, что люди забыли про красоту и потеряли человеческий облик» [3]. Коляда погружает зрителя в «мерзкий, антиэстетичный, безнравственный мир» [4], упрощает повествование, утрирует его еще сильнее, чем Кудашов.

«Гамлет. Ширма» Кудашова — «это настоящий площадной театр с соответствующими шутками, где герои выглядят и ведут себя чересчур. Гипертрофированные части тел откровенно намекают на порочность — все окружение Гамлета, похотливое и ненасытное, потонуло в смертных грехах» [6]. Спектакль стал лауреатом и номинантом премий «Золотой софит» (2019) и «Золотая маска» (2020), прочно занял место в репертуаре БТК.

Статья посвящена анализу *сценической поэтики* спектакля «Гамлет. Ширма», что позволит выявить *специфические черты* режиссерского подхода Кудашова к созданию *метафорического условного* спектакля. В связи с заявленной целью ставятся следующие задачи: 1) реконструировать спектакль «Гамлет. Ширма»; 2) определить *жанр* постановки; 3) сформулировать *режиссерский сюжет* и особенности его *строения*; 4) раскрыть устройство *сценографии* спектакля, а также сценических *предметов и вещей*; 5) определить *способ актерского существования и приемы актерской игры*; 6) установить *драматургию спектакля*; 7) на основе приведенного анализа сформулировать художественные смыслы спектакля «Гамлет. Ширма». Источниковой базой являются видеозапись спектакля и рецензии на постановку.

В *режиссерском сюжете* финал закольцован на начало, когда Гамлет, рожденный пером Шекспира, в финале, умирая, утягивает своего автора с собой за Ширму. Стоит подчеркнуть, что теме смерти в спектакле уделено значительное внимание. А. Калашников называет смерть в постановке Кудашова «первопричиной самоосознанности» [6]. М. Константинова высказывает схожую мысль: «В кудашовской версии “Гамлета” именно она (смерть. — К. К.) очищает от грязи и пошлости, обнажает душу, представляет человека в истинном

свете» [7]. Сам спектакль с точки зрения атмосферы действия мрачный, вызывающий не самые приятные чувства при просмотре.

Жанр постановки, заявленный создателями, звучит как *Postpunkpuppetshow*, в котором есть место и «посту, и панку, и куклам и шоу» [8]. Пост-панк «строится на атмосфере отчуждения, меланхолии и бунта, что делает его узнаваемым и глубоко эмоциональным. Одна из характерных черт этого направления – монохромность и минимализм. Пост-панк максимально человекоцентричен, буквально транслирующий нутро самого персонажа» [9]. В этом контексте перед зрителем БТК разворачивается депрессивное представление с участием актеров живого плана и кукол, в котором показана самая низкая человеческая сущность. Однако Е. И. Горфункель выдвигает другую версию жанра: по ее мнению, «Гамлет. Ширма» – это «дадаистская пантомима по мотивам» [8]. Дадаизм зародился в Европе в начале XX века и представлял собой направление в искусстве, полностью отрицающее какие-либо ограничения. «Вызывающий абсурд дадаизма, – по утверждению Е. Н. Иогансон, – имел своей целью подорвать, дестабилизировать общественное мышление, трансформировать существующие социально-политические и художественные нормы» [10]. В. И. Максимов как пример художественного произведения в стиле дадаизм приводит «Черный квадрат» К. Малевича, в котором наблюдаются «полный отказ от отображения жизни и абсолютное упрощение “сюжета” до столкновения черного и белого» [11, с. 69]. В этом контексте Кудашов в постановке «Гамлет. Ширма» действительно упростил персонажей и сократил диалоги до минимума. Объединив высказанные версии, можно предположить: жанр постановки – это примитивное (на уровне детского лепета) и депрессивное панк-роковое пантомимическое (действующие лица крайне редко произносят полностью слова или фразы) и кукольное представление, выполненное в стилистике гиньоля.

Все начинается с *пролога*. Из середины закрытого занавеса выходит сгорбившийся старик, имеющий внешнее портретное сходство с Уильямом Шекспиром (из чего зритель может сделать вывод, что перед ним сам автор трагедии, правда, в весьма потрепанном виде), и объявляет начало спектакля крайне мерзким звуком духовой трубы. Протрубив, Шекспир уходит обратно тем же путем.

Действие спектакля «Гамлет. Ширма» проходит на *Средней сцене* БТК. Художником-постановщиком спектакля Мариной Завьяловой-Лавровой построено монохромное *сценическое пространство*, выполненное в синем цвете. Плотные бархатные кулисы глубокого синего оттенка расположены в форме трапеции по отношению к друг другу и сужаются к заднику. Софиты находятся у основания кулис, подсвечивая их снизу вверх, создавая у зрителя «впечатление инфернальности» [2] – некоего загробного, адского мира, в котором

существуют герои и их пороки (художник по свету – Анастасия Кузнецова). В темноте под фортепианные аккорды (музыкальное оформление – Сергей Кузнецов, Анна Сомкина) на сцене по очереди, снизу вверх, включается подсветка кулис. В *ирреально* высвеченном пространстве из глубины сцены возникает движущаяся Ширма, которая имеет три степени свободы – она может двигаться вперед-назад, влево-вправо и вращаться вокруг своей вертикальной оси симметрии. Она сначала движется в направлении авансцены, а затем откатывается на середину планшета, крутится вокруг себя и замирает «лицом» к зрителям.

Ширма представляет собой прямоугольную деревянную конструкцию в виде рамы с довольно широкими ребрами. Проем внутри Ширмы закрыт плотной рулонной шторой черного цвета. По мере необходимости штора отодвигается, и проем становится своеобразным «очистительным порталом», через который герои уходят в загробный мир. Ширма «по-своему мудра, но непредсказуема, как и всё здесь: расшалившиеся дети, взбунтовавшиеся куклы, непослушные предметы, неподвластные разуму чувства» [10, с. 8]. И тут невозможно не провести аналогию с легендарным занавесом, выполненным художником Д. Боровским для спектакля Ю. П. Любимова «Гамлет» (Театр на Таганке, 1971) с В. Высоцким-Гамлетом; занавес Боровского также имел три степени свободы и вступал во взаимодействие с играющими актерами. В спектакле занавесом «прикрывались, как пледом, он услужливо становился тронem. Порой занавес – вызывал ассоциации с разложением, с тленом... Сжимая и расширяя пространство, занавес формировал степень свободы персонажей» [13, с. 180]. Занавес был полноправным действующим героем спектакля: «Объект времени, истории, он плыл по сцене, уничтожая все, что только что казалось главным, оставалось ощущение, что время никогда не кончается, а уходят только персонажи этой истории» [14].

Свет гаснет, остаются лишь два софита, подсвечивающие передние кулисы. Из темноты Ширмы появляется сначала одна ладонь, затем другая. Ладони начинают пантомимически «пробовать» пространство, дирижируют, «моются», «стряхивают» воду, снова «пробуют» пространство. Правая рука за нос вытаскивает из темноты голову Могильщика Шекспира (Иван Солнцев). Он морщится, трясется в мелких судорогах, правой рукой достает из темноты перо, пытается «писать» им, но не получается. В попытке заменить перо Могильщик Шекспир вместо этого писательского атрибута вытаскивает чью-то руку. Понимая, что таким образом Гамлет пытается выбраться наружу, он бьет по руке, хватая ее, пытается вернуть обратно в темноту, но все напрасно. Тут же рядом с ним возникает фигура Гамлета в комбинезоне и шлеме (Роман Дадаев / Владислав Тутак). Шекспир держит его голову одной рукой, управляет ею, сначала двигая синхронно со своей головой, а затем резко вытаскивает всего Гамлета из Ширмы. Свет гаснет.

Основное действие начинается с Гамлета: «Он, как и все, появляется на свет, который не назовешь божьим, из самоходной ширмы. Вот только ему местный мир не нравится» [14]. Лежа на полу, он поднимается и оглядывается вокруг себя. Замечает Ширму, стоящую неподвижно. В попытке обойти ее он в какой-то момент ловит табуретку, вылетающую из-за Ширмы. Гамлет обходит ее кругом и, никого за ней не обнаружив, садится на табуретку спиной к залу и лицом к Ширме, словно зритель, желающий посмотреть кукольный спектакль. Представление начинается появлением на верхнем ребре Ширмы ростовой «куклы, изображающей труп Шекспира, тронутый тлением» [6], после чего над Ширмой возникают маленькие куклы, изображающие персонажей трагедии, – это Клавдий, Гертруда, Полоний, Офелия, Лаэрт. Каждый из них произносит короткую фразу на английском: «*My dad is dead! My king is dead!*» – а затем они все дружно начинают избивать кукольный труп Шекспира. Гамлет заразительно смеется и хлопает, словно маленький ребенок, наблюдающий веселое кукольное представление в стиле гиньоль. Стоит отметить, что «Гамлет. Ширма» – спектакль для взрослых, но опирающийся на детское восприятие искусства. <...> Персонажи ведут себя как дети, дергая за косички и пиная исподтишка. И говорят как дети. Обращаются друг к другу в уменьшительно-ласкательной форме: «Гамля», «Офеля», «Полоня» [6]. Именно это, видимо, и имела в виду Е. И. Горфункель, увидев в кудашовской постановке «дадаистскую пантомиму» [8].

Русский режиссерский театр второй половины XX века был театром *эклектичным*, когда в рамках индивидуальной режиссерской методологии того или иного постановщика могут быть совмещены разнородные приемы или элементы сценической поэтики [17, с. 12–15]. В еще большей степени эклектичным является режиссерский театр первых десятилетий XXI века, когда на русской театральной сцене все большее и большее место стали занимать постмодернистские постановочные методы (цитирование, деконструкция и т. д.). Кудашов в спектакле «Гамлет. Ширма» выступает и как *традиционалист*, и как *постмодернист*. Традиционализм проявляет себя в обращении к театру маски и к вахтанговскому игровому театру; в обращении к методологии М. Чехова (поединок Гамлета и Лаэрта решен в виде чеховского тренинга с мячами); в аттракционном характере действия в духе *монтажа аттракционов* С. М. Эйзенштейна и его спектакля «Мудрец»; в стилизации «жестокости» в духе приемов кукольных театров гиньоль и театра «Гран-Гиньоль» (пластика движений Лаэрта, «живот» Полония, маска Клавдия, удары табуреткой по голове и т. д.); в выстраивании «спектакля по модели» (термин Е. И. Горфункель [18, с. 200–202]), близкой к любимовскому «Гамлету», и др. Постмодернизм обнаруживает себя в методе *деконструкции* шекспировской трагедии в духе авангардной традиции, заложенной пьесой «Король Убю»

А. Жарри и ее первым представлением в 1896 году, когда шекспировские трагические сюжеты переносятся в среду обывателя, чьи интересы не выходят за рамки кухни и спальни, обретают черты фарса и опошляются. В пьесе Жарри «образ папаши Убю смешной и омерзительный, забавный и страшный, ...наследовал “низкой” традиции площадного театра, вобрал в себя качества сатирических персонажей комедии дель арте, гиньоля, фарса» [19, с. 146]. Кудашов также изменил восприятие шекспировских персонажей, упростив их образы и действия до самых низменных потребностей, придал им черты детскости, когда все сложное до невозможного просто.

В спектакле все роли исполняются *мужчинами*, «как это было во времена Шекспира в его театре “Глобус”» [2]. В отличие от классической трагедии, в спектакле участвуют семь персонажей: Гамлет (Роман Дадаев / Владислав Тутак), Полоний (Сергей Беспалов), Лаэрт (Дмитрий Скрябин), Офелия (Алесь Снопковский), Гертруда (Вадим Белопухов), Клавдий (Максим Морозов), Могильщик Шекспир, который, «страдая ревматизмом и, кажется, деменцией, гоняет персонажей, как бабушка внучков мокрой тряпкой, и грозит им пальцем, как дедушка: строго, но с любовью и для их же блага» [12, с. 8]. В эйзенштейновском «Мудреце» также некоторые «женские роли отдавали мужчинам, причем желательно крупным» [17, с. 89], что служило одним из аттракционов спектакля. У Кудашова роли Гертруды и Офелии играют довольно крупные мужчины: ростом по меньшей мере на голову выше, чем исполнители собственно мужских ролей; актер, играющий Офелию, имеет атлетическую фигуру, что подчеркнуто костюмом, который оставляет открытыми руки «качка» по плечо включительно с культуристски проработанными рельефами плечевых мышц, бицепсов, трицепсов и т. д. В итоге получилось весьма неприятное зрелище, в котором «дряхлый, выживший из ума Шекспир таскает за собой собственный подгнивший труп. Чудовищно жирный Полоний жрет соленые огурцы из банки и радостно пердит. Тощая Гертруда – алкоголичка и страдает бешенством матки. Чудовищный яйцеголовый Клавдий все норовит упасть со стены, как Шалтай-Болтай. Маленький лизоблюд Лаэрт играет в бирюльки. Офелия – блестящая пародия на юную деву, жаждущую первой любви» [16].

Постмодернизм исключает какие-либо утопии (социальные, культурные, художественные и т. д.) и общепринятые правила и убеждения. По сути, эта же модель используется и Кудашовым в образе его Гамлета, для которого невыносимо существование в том прогнившем Датском королевстве, в котором он оказался с «легкой руки» Шекспира. В спектакле «конфликт Гамлета с окружающим миром мог бы считаться простым подростковым бунтом, гормональным взрывом, юношеским максимализмом, если бы не одно “но”. Неподдельное страдание и непередаваемая боль раздирают его душу» [7].

И только молитва католического святого Франциска Ассизского помогает ему найти покой в душе.

Если в начале Гамлет воспринимает происходящее как веселый детский спектакль уличного театра, то затем у него наступает прозрение. Он узнаёт в куклах своих близких, удивленно называя каждого по имени: Дя, Полоня, Лаэ, Офеля, Ты (обращаясь к Могильщику Шекспиру). Это же детская игра, где можно скакать на друге верхом, весело крича: «И-го-го». Прозрение начинается с Уха отца Гамлета, как бы невзначай брошенного Клавдием. В спектакле оно гипертрофированно большого размера, зеленоватого оттенка. Гамлет узнаёт его, называет «Па». Ухо здесь не случайно, ведь Клавдий отравил отца Гамлета, влив в его ухо яд. На протяжении всего спектакля Гамлет носит с собой Ухо своего отца. Хотя «уши понятно откуда растут. Одно ухо – Полония, который подслушивал, когда Гамлет его убил. В другое ухо – отца Гамлета – вливал яд Клавдий, отчим Гамлета» [12, с. 8]. В спектакле уши играют роль проводника правды и позволяют себе делать то, о чем даже думать нельзя: касаются паха в сцене первой встречи Гамлета и Офелии; становятся продолжением ушей Гамлета и слушают то, что от него пытаются скрыть (разумно предположить, что это правда о смерти отца); превращаются в бейсбольные перчатки в сцене «дуэли» (перекидывая мячом) между Гамлетом и Лаэртом и т. д.

В костюмах и вообще в сценических образах актеров преобладают синий и белый цвета: «Марина Завьялова по-клоунски выбелила артистам лица, мазнула штрихами кому ресницы, кому брови, а кому слезы и одела всех в лазурного цвета костюмы, напоминающие балетные трико, домашние спортивные костюмы или уютные плюшевые пижамы» [12, с. 8]. А. Калашников считает, что «персонажи даны в раблезианской манере» [6]. И с этим трудно не согласиться, проводя аналогию с романом «Гаргантюа и Пантагрюэль», который пропитан грубоватым юмором, связанным с телом человека (с обжорством в первую очередь). Детали образов персонажей гипертрофически преувеличены в costume: у Гертруды длинные накладки в виде вытянутых грудей, из которых она пытается напоить Гамлета молоком; у Полония накладка в виде безобразно огромного живота, который подчас мешает ему передвигаться; «раздувшаяся от мыслей голова» Клавдия тоже создана с помощью специальной накладки.

В 1901 году А. Жарри представил кукольный спектакль по собственной пьесе, в котором он использовал «площадную традицию кукольного театра, традицию грубого комизма, подчеркнутого гротеска. Выбор гиньольной формы, применение ее законов к пьесе придавали действию еще бóльшую алогичность, усиливали гротескные образы персонажей» [20, с. 87]. Кудашов создал в спектакле персонажей в стиле гиньоль – они такие же гипертрофированные, как и у Жарри. Нарочито грубые, слишком примитивные в своих желаниях

и потребностях. Сценография в спектакле *игровая*, то есть предметы и вещи на сцене приобретают тот или иной смысл в зависимости от того, как с ними играет артист. Так же как и *игровой способ существования* актеров, уже ставший традиционным в кудашовских спектаклях.

В качестве *приемов актерской игры* выступают *игра с маской*, *игра с вещью* и *игра с куклой*. Игра с маской – актеры одеты в своего рода «прозодежду», то есть в собственно актерский костюм, поверх которого надеты детали костюмов Лаэрта, Полония, Клавдия и т. д. Костюм, грим, пластика актера создают *маску персонажа* (понимаемую как *постоянный образ актера*; у Клавдия, кроме того, есть маска как таковая). В финале каждый актер снимает с себя маску персонажа и остается в «прозодежде», то есть снимаются внешние атрибуты роли, остаются естественность и чистота без фальши и масок. Например, Офелия снимает с себя платье, прозрачный подъюбник и косички. Вздыхнув полной грудью, со счастливой улыбкой исполнитель этой роли раздувает мыльные пузыри, а затем скрывается за Ширмой. Или, например, Клавдий, закусив яйцом, под детскую считалочку про Шалтая-Болтая снимает королевский костюм, стаскивает огромную голову-маску и, поприветствовав кого-то сверху, исчезает за Ширмой, предварительно вытерев ноги. Гамлет, подводя каждого персонажа к смерти, «не жаждет мести, наоборот, каждому ушедшему за ширму герою дарит очищение. Погибая, они снимают с себя груз грехов» [5].

Игра с вещью в постановке «Гамлет. Ширма» относится к приему актерской техники, свойственному театру Мейерхольда. Например, Могильщик Шекспир трубит в настоящий горн и бьет в литавры; Лаэрт надевает на себя женское нижнее белье; во время ужина Полоний сидит за столом, пьет и ест из настоящей посуды; первый сексуальный опыт между Офелией и Гамлетом (метафора потери невинности) показан с помощью надутого презерватива и обруча, перетянутого пленкой. *Игры с куклой* в спектакле – отсылка к *петрушечному театру*, в котором «принято не только убивать друг друга, но и смеяться над этим» [5]. Главный персонаж Петрушка «родился в театре масочной условности, в искусстве, где господствовало наивно-метафорическое мышление, в царстве балаганного гротеска, грубоватой народной репризы» [20]. В этом контексте также можно привести пример французского театра «Гран-Гиньоль», на сцене которого шли спектакли в жанре хоррор. Театр был назван «в честь знаменитой во Франции куклы-петрушки по имени Гиньоль. Он отличался тем, что шутил про гениталии, дрался и издевался над зрителями» [21]. Именно так ведут себя куклы, например, в сцене, когда Гамлет впервые встречается с другими персонажами, – сначала они выкрикивают отдельные фразы, а затем начинают с удовольствием избивать большую куклу трупы Шекспира. Здесь актер живого плана выступает и как актер-кукловод.

Куклы в постановке «Гамлет. Ширма» сделаны и приводятся в движение так же, как и перчаточная кукла в стиле Гиньоля или Петрушки, который «управлялся при помощи трех пальцев, что позволяло персонажу двигаться резко и свободно» [21]. Кроме маленьких петрушечных кукол, в спектакле присутствуют и большие, «режиссер упрощает и искажает их в зависимости от собственных мотивов» [4]: Гамлет на протяжении спектакля бежит с огромным зеленым ухом собственного отца, которое превращается то в ловушку из американского бейсбола (дуэль Гамлета и Лаэрта), то служит отражением сексуального желания (первое свидание Гамлета и Офелии); куклу, изображающую «тухлый» труп Шекспира, периодически таскает за собой Могильщик Шекспир; Клавдий «сидит» на Ширме, свесив «ноги» и периодически болтая ими, словно Шалтай-Болтай; и т. д. Здесь Кудашов выстраивает довольно сложную *структуру сценического образа*, когда актер живого плана *играет с вещью, играет с маской и играет с куклой*.

Шекспировских диалогов и монологов в постановке нет. Актеры практически не говорят, лишь изредка вставляя отдельные слова или выкрикивая что-то нечленораздельное. Даже монолог Гамлета «Быть или не быть» в итоге превратился в не без труда произнесенное «Небо» (соединение двух фраз «бы» и «не бы»). Единственное, что звучит четко на протяжении всего действия, – это молитва Франциска Ассизского, которая «разбита на отдельные реплики, поделенные между косноязычными персонажами. Они приходят к ней, коллективной молитве, постепенно, высвобождаясь от пут и тряпок полуисторических костюмов, освобождаясь от условностей шекспировского театра» [6].

В плане *драматургии спектакля* кудашовская постановка – это *многоэпизодный* спектакль, в основе которого, как уже было сказано ранее, небольшие сценки – «гамлетоны», «вторящие шекспировской сюжетной линии, разыгранные артистами при участии разнокалиберных кукол или кукольных фрагментов» [12, с. 8]. Спектакль создавался *этюдным методом*. По сути, «вместо высоких шекспировских страстей персонажам приходится вечно разыгрывать самые сомнительные, дурно пахнущие анекдоты из области телесного низа» [16]. Эпизоды соединяются между собой *по контрасту*. Например, лирическая встреча Гамлета и Офелии сменяется динамичным танцем Гертруды и Клавдия; на смену драматичной сцене, когда Полоний заставляет свою дочь Офелию буквально «петь под его дудочку», приходит шутовская сцена, в которой Лаэрт устраивает целый концертный номер с одеванием женского нижнего белья; и т. д. Для управления ритмом спектакля применяются многочисленные аттракционы.

Музыкальное оформление спектакля специфично, сопровождает действие от начала до конца и также служит выстраиванию ритма спектакля. Начиная с легких фортепианных аккордов, оно постепенно сменяется то на лирические

мелодии для танцевальных движений, то на динамичные фуги, а в итоге завершается философской композицией Леонида Фёдорова и Владимира Волкова «Гидра». Таким образом, «Гамлет. Ширма» – это спектакль *с музыкой*. Однако Е. И. Горфункель считает, что *ритм* не выдержан до конца, «он то возникает, то пропадает, а музыкальный фон спектакля обширен. Еще Анатолий Эфрос говорил, что драматический спектакль, по сути, балет. Тем более в законе ритма нуждается пантомима» [8]. Однако здесь можно поспорить. Каждый эпизод спектакля имеет свое музыкальное оформление и выдержан таким образом, чтобы лирические сцены сменялись динамичными. В этом контрасте и заключается четкая ритмичность.

История каждого персонажа заканчивается смертью. Своеобразным чистилищем и порталом в небытие является Ширма. Это отдельный персонаж, действующий в постановке абсолютно самостоятельно. Это «видная вещь спектакля. И второе слово в названии («Гамлет. Ширма». – К. К.) оправданно. Ширма – необходимый атрибут кукольного театра. Здесь она – “волшебная палочка” Шекспира – Кудашова. Она светится, крутится, звенит» [7]. Пройти через Ширму у Кудашова – значит «стать самим собой – и навсегда уйти за горизонт» [7]. Очищение от грехов молитвой и смертью – вот тот итог, к которому приходит каждый персонаж.

В финале Гамлет приходит к своему создателю – Могильщику Шекспиру. Он собирает человеческие грехи в один большой мешок и, согнувшись под его весом, пытается продолжить свой путь. Могильщик Шекспир в ходе драки толкает Гамлета за Ширму. Однако «Гамлету умирать отчаянно не хочется, но иного пути к жизни вечной нет» [7]. Произнося слова молитвы древнего святого, «Гамлет убивает своего собственного творца, запихивая его вглубь ширмы» [8]. Он пристально смотрит в зал, затем произносит «Да», закрывает шторку и тем самым завершает постановку. Финал пьесы логичен: когда все персонажи умирают, то и их создателю нечего здесь делать. Тот, кто создал этот смрадный мир, должен очиститься от своих грехов.

Исходя из анализа, можно выделить следующие черты *сценической поэтики* спектакля «Гамлет. Ширма»:

1. Режиссерский сюжет имеет *кольцевую* структуру: конец постановки замкнут на ее начало.
2. Жанр спектакля – это примитивное (в духе дадаизма) и депрессивное панк-роковое *пантомимическое* и *кукольное представление*, выполненное в стилистике гиньоля.
3. Кудашов в плане режиссерской методологии выступает и как *традиционалист* (игровой театр, игра с маской, игра с вещами и предметами; аттракционы; «спектакль по модели» таганковского «Гамлета» и др.), и как *постмодернист* (деконструкция шекспировской трагедии).

4. Сценография в спектакле *игровая*.
5. С точки зрения драматургии спектакля кудашовская постановка «Гамлет. Ширма» – это *многоэпизодный* спектакль. Постановка создавалась *этюдным методом*, эпизоды основаны на актерских этюдах и соединяются между собой *по контрасту*.
6. Управление *ритмом* спектакля основано на *аттракционах* и музыкальном оформлении, которое сопровождает эпизоды постановки от начала до конца действия. «Гамлет. Ширма» – это спектакль *с музыкой*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Спектакль «Гамлет. Ширма». Режиссер Руслан Кудашов // Санкт-Петербургский Большой театр кукол. Официальный сайт. URL: <https://puppets.ru/gamletshirma> (дата обращения: 29.11.2025).
2. Козич С. «Гамлета» в стиле постпанк покажут в Большом театре кукол // Интернет-портал «Фонтанка.ру». Календарь. Афиша Plus. 2018. 9 дек. URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/11784> (дата обращения: 29.11.2025).
3. Щагина Светлана. Картина мира // Петербургский театральный журнал. Онлайн-издание. 2007. № 3(49). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/kartina-mira/> (дата обращения: 13.05.2026).
4. Мерзости плоти: о «Гамлете» Николая Коляды // Авторский блог martha_sharlay. LiveJournal. Сетевое сообщество. 08.08.2017. URL: <https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html> (дата обращения: 13.05.2026).
5. Казарина А. Крохотные герои огромного мира // Интернет-портал STENGAZETA.NET. 2018. 21 нояб. URL: <https://stengazeta.net/?p=10048952> (дата обращения: 30.11.2025).
6. Калашников А. Гамля мямлит // Блог для молодых театральных критиков СТД РФ STARTUP. Онлайн-проект. URL: <http://start-std.ru/ru/blog/202/?fbclid=IwAR3fmXkDdS1-QMaho9zLY5TuIPz5zbduVMdZpXTO1hFVv2i6Hll3dzc7nw8> (дата обращения: 30.11.2025).
7. Константинова М. Где добро, где зло – попробуй разберись // Интернет-портал Musecube. Театральные рецензии, отчеты. 2018. 21 нояб. URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-theatre/gde-dobro-gde-zlo-poprobuj-razberis/> (дата обращения: 30.11.2025).
8. Горфункель Е. МЛЯ: «БЫ!» // Петербургский театральный журнал. Онлайн-издание. 2018. 18 дек. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/mlja-by/> (дата обращения: 29.11.2025).
9. Лебедева К. Образ русской хтони в визуале русскоязычного пост-панка // Школа дизайнера НИУ ВШЭ. Официальный сайт. Визуальные исследования. URL: <https://>

pro.hsdesign.ru/project/fd83227757d040b8ad10451ad16f6c89 (дата обращения: 06.12.2025).

10. Иогансон Е. Н. (Эллен Мартин-Иогансон). Дадаизм: феномен деструктивизма и идейный источник экзистенциализма и постмодернизма западной философии // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 50–56.
11. Максимов В. И. Театр и балет дада (К столетию дадаизма) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 69–79.
12. Кингисепп М. Гамлет вам не кукла? // Вечерний Санкт-Петербург / Подмостки. 2018. № 106 (329). 7 нояб. С. 8.
13. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
14. Азизян М. Памяти Давида Боровского // Петербургский театральный журнал. Онлайн-издание. 2006. №2 (44). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/44/in-memoriamborovsky-44/pamyati-davida-borovskogo/?ysclid=mllc3yk9bt664092155> (дата обращения: 06.12.2025).
15. Комок О. Оттенки синего. «Гамлет. Ширма» Руслана Кудашова в БТК // Онлайн-издание «Деловой Петербург». 2018. 17 нояб. URL: https://www.dp.ru/a/2018/11/15/Ottenki_sinego (дата обращения: 30.11.2025).
16. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. 244 с.
17. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. 524 с.
18. Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990. 219 с.
19. Кузовчикова Т. Гиньоль и «Убю-король» (Кукольный спектакль Альфреда Жарри) // Университетский научный журнал. 2013. № 6. С. 84–88.
20. Усачева И. Ю., Мурыгина М. Л. Театр Петрушки: из прошлого в настоящее // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/03/79852> (дата обращения: 05.12.2025).
21. Самойлов В. «Гран-Гиньоль» – театр, который начинается с виселицы // Независимое интернет-издание DISGUSTINGMEN.COM. 2019. 14 сент. URL: <https://disgustingmen.com/art/gran-ginol/#comments> (дата обращения: 05.12.2025).
22. Почему театр Петрушки изначально был только для взрослых // Энциклопедия русской жизни «Кириллица» / Интернет-издание. 2018. 23 мая. URL: <https://cyrillitsa.ru/history/65816-kakoy-yazyk-byl-rodnym-dlya-kievskikh-knya.html> (дата обращения: 05.12.2025).

REFERENCES

1. Spektakl' «Gamlet. Shirma». Rezhisser Ruslan Kudashov // Sankt-Peterburgskij Bol'shoj teatr kukol. Ofitsial'nyj sajt. URL: <https://puppets.ru/gamletshirma> (data obrashcheniya: 29.11.2025).
2. Kozich S. «Gamleta» v stile postpank pokazhut v Bol'shom teatre kukol // Internet-portal «Fontanka.ru». Kalendar'. Afisha Plus. 2018. 9 dek. URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/11784> (data obrashcheniya: 29.11.2025).
3. Shchagina Svetlana. Kartina mira // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. Onlajn-izdanie. 2007. № 3(49). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/kartina-mira/> (data obrashcheniya: 13.05.2026).
4. Merzosti ploti: o «Gamlete» Nikolaya Kolyady // Avtorskij blog martha_sharlay. LiveJournal. Setevoe soobshchestvo. 08.08.2017. URL: <https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html> (data obrashcheniya: 13.05.2026).
5. Kazarina A. Krokhotnye geroi ogromnogo mira // Internet-portal STENGGAZETA.NET. 2018. 21 noyab. URL: <https://stengazeta.net/?p=10048952> (data obrashcheniya: 30.11.2025).
6. Kalashnikov A. Gamlya myamlit // Blog dlya molodykh teatral'nykh kritikov STD RF STARTUP. Onlajn-proekt. URL: <http://start-std.ru/ru/blog/202/?fbclid=IwAR3fmXkDdS1-QMaho9zLY5TuIPz5zbduVMdZpXTO1hFVv2i6Hll3dzc7nw8> (data obrashcheniya: 30.11.2025).
7. Konstantinova M. Gde dobro, gde zlo – poprobuj razberis' // Internet-portal Musecube. Teatral'nye retsenzii, otchety. 2018. 21 noyab. URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-theatre/gde-dobro-gde-zlo-poprobuj-razberis/> (data obrashcheniya: 30.11.2025).
8. Gorfunkel' E. MLYa: «BY!» // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. Onlajn-izdanie. 2018. 18 dek. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/mlya-by/> (data obrashcheniya: 29.11.2025).
9. Lebedeva K. Obraz russkoj khtoni v vizuale russkoyazychnogo post-panka // Shkola dizajna NIU VShE. Ofitsial'nyj sajt. Vizual'nye issledovaniya. URL: <https://pro.hsedesign.ru/project/fd83227757d040b8ad10451ad16f6c89> (data obrashcheniya: 06.12.2025).
10. Ioganson E. N. (Ellen Martin-Ioganson). Dadaizm: fenomen destruktivizma i idejnyj istochnik ekzistentsializma i postmodernizma zapadnoj filosofii // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2023. № 492. S. 50–56.
11. Maksimov V. I. Teatr i balet dada (K stoletiyu dadaizma) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 5 (46). S. 69–79.
12. Kingisepp M. Gamlet vam ne kukla? // Vechernij Sankt-Peterburg / Podmostki. 2018. № 106 (329). 7 noyab. S. 8.
13. Mal'tseva O. N. Poeticheskij teatr Yuriya Lyubimova: Spektakli Moskovskogo teatra dramy i komedii na Taganke: 1964–1998. SPb.: RIII, 1999. 271 s.

14. Azizyan M. Pamyati Davida Borovskogo // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. Onlajn-izdanie. 2006. №2 (44). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/44/in-memoriamborovsky-44/pamyati-davida-borovskogo/?ysclid=mlle3yk9bt664092155> (data obrashcheniya: 06.12.2025).
15. Komok O. Ottenki sinego. «Gamlet. Shirma» Ruslana Kudashova v BTK // Onlajn-izdanie «Delovoj Peterburg». 2018. 17 noyab. URL: https://www.dp.ru/a/2018/11/15/Ottenki_sinego (data obrashcheniya: 30.11.2025).
16. Ryaposov A. Yu. Russkoe rezhisserskoe iskusstvo XX veka: sistemy, napravleniya, kontseptsii, idei: uchebno-metodicheskoe posobie dlya aspirantov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti 17.00.09 «Teoriya i istoriya iskusstva» / Rossijskij institut istorii iskusstv. SPb.: Asterion, 2022. 244 s.
17. Gorfunkel' E. I. Rezhissura Tovstonogova. SPb.: Levsha. Sankt-Peterburg, 2015. 524 s.
18. Molodtsova M. M. Komediya del' arte (Istoriya i sovremennaya sud'ba). L.: LGITMIK, 1990. 219 s.
19. Kuzovchikova T. Gin'ol' i «Ubyu-korol'» (Kukol'nyj spektakl' Al'freda Zharri) // Universitetskij nauchnyj zhurnal. 2013. № 6. S. 84–88.
20. Usacheva I. Yu., Murygina M. L. Teatr Petrushki: iz proshlogo v nastoyashchee // Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii. 2017. № 3 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/03/79852> (data obrashcheniya: 05.12.2025).
21. Samojlov V. «Gran-Gin'ol'» – teatr, kotoryj nachinaetsya s viselitsy» // Nezavisimoe internet-izdanie DISGUSTINGMEN. COM. 2019. 14 sent. URL: <https://disgustingmen.com/art/gran-ginol/#comments> (data obrashcheniya: 05.12.2025).
22. Pochemu teatr Petrushki iznachal'no byl tol'ko dlya vzroslykh // Entsiklopediya russkoj zhizni «Kirilitsa» / Internet-izdanie. 2018. 23 maya. URL: <https://cyrillitsa.ru/history/65816-kakoy-yazyk-byl-rodny-m-dlya-kievskikh-knya.html> (data obrashcheniya: 05.12.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кожев К. А. – аспирант, доцент кафедры; kozhev.k@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozhev K. A. – Postgraduate Student, Associate professor of the Department; kozhev.k@mail.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — около 25 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 10–25 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — полуторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны); название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «Иванов_Рис 1.jpg»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутонных изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте:

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

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 — 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

№ 4 (105), 2026

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

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 15.09.2026. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0894995

Отпечатано ООО «Эс Пэ Ха»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15