



# ВЕСТНИК № 5(40) АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА 2015 год им. А. Я. Вагановой

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

---

ПОБЕДА! 70 ЛЕТ



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  
Конференция по вопросам хореографического  
образования. Москва. 1936 год.*



#### Редакционный совет

**Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой**

**Цискаридзе Николай Максимович** — председатель, ректор, народный артист России

**Аюпова Жанна Исмаиловна** — первый проректор, художественный руководитель, народная артистка России

**Боярчиков Николай Николаевич** — профессор кафедры балетмейстерского образования, народный артист России, профессор

**Васильева Марина Александровна** — декан исполнительского факультета, заслуженный деятель искусств России, профессор

**Генслер Ирина Георгиевна** — профессор кафедры методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор

**Лаврова Светлана Витальевна** — проректор по научной работе и развитию, кандидат искусствоведения

**Меньшиков Леонид Александрович** — проректор по учебно-методической работе, кандидат философских наук, доцент

**Пегухов Юрий Николаевич** — заведующий кафедрой балетмейстерского образования, народный артист России

**Сафронова Людмила Николаевна** — профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, заслуженная артистка России

**Тарасова Наталья Борисовна** — заведующая кафедрой методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, профессор, заслуженная артистка Белоруссии

**Трофимова Ирина Александровна** — профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, заслуженный деятель искусств России, профессор

**Янанис Наталья Станиславовна** — заведующая кафедрой характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор

#### Иностранные члены Редакционного совета:

**Деннис Рич** — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor

**Сусанна Касьян** — научный сотрудник факультета музыки и музыковедения Университета Сорбонна (Paris-Sorbonne, Paris IV), доктор искусствоведения

**Элизабет Платель** — директор хореографической школы Opéra national de Paris

Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

#### Редакционная коллегия

**Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой**

**Лаврова Светлана Витальевна** — председатель, проректор по научной работе и развитию, кандидат искусствоведения.

**Абызова Лариса Ивановна** — доцент кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения.

**Байгузина Елена Николаевна** — доцент кафедры философии, истории и теории искусства, кандидат искусствоведения.

**Безуглая Галина Александровна** — заведующая кафедрой музыкального искусства, кандидат искусствоведения, доцент.

**Букина Татьяна Вадимовна** — доцент кафедры музыкального искусства, доктор искусствоведения, доцент.

**Головина Татьяна Ильинична** — проректор по учебно-воспитательной работе, заведующая кафедрой общеобразовательных дисциплин, кандидат культурологии.

**Димура Ирина Николаевна** — доцент кафедры общей педагогики, кандидат педагогических наук.

**Дробышева Елена Эдуардовна** — профессор кафедры философии, истории и теории искусства, доктор философских наук.

**Илларионов Борис Александрович** — заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения.

**Максимов Вадим Игоревич** — профессор кафедры балетоведения, доктор искусствоведения, профессор.

**Махрова Элла Васильевна** — заведующая кафедрой философии, истории и теории искусства, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор.

**Меньшиков Леонид Александрович** — проректор по учебно-методической работе, кандидат философских наук, доцент.

**Розанова Ольга Ивановна** — доцент кафедры балетмейстерского образования, кандидат искусствоведения, доцент.

**Синичкина Наталия Евгеньевна** — доктор педагогических наук.

**Степаник Ирина Анатольевна** — доцент кафедры философии, истории и теории искусства, кандидат медицинских наук.

**Силкин Петр Афанасьевич** — профессор кафедры балетмейстерского образования, кандидат педагогических наук.

**Соколов-Каминский Аркадий Андреевич** — профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

**Ступников Игорь Васильевич** — профессор факультета журналистики СПбГУ, доктор искусствоведения, профессор.

**Шкалов Владимир Александрович** — профессор кафедры музыкального искусства, доктор искусствоведения.

*Дорогие читатели!*

*Мы искренне рады, что вы сохранили интерес к «Вестнику Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в наступившем 2015 году.*

*Научная деятельность Академии сегодня переживает период заметного оживления, и журнал, без сомнения, будет тому свидетельством. Тем более, что запланированные конференции и научно-практические семинары сулят пополнение редакционного портфеля актуальными материалами.*

*Тема, которую невозможно обойти вниманием, вступая в 2015 год, — это 70-летие Победы. Академия заслуженно гордится страницами, которые вписали в её историю ветераны, пережившие Блокаду и не изменившие своему призванию в тяжелейшие годы Великой Отечественной войны. Навсегда останутся в нашей памяти имена тех, кто не дожил до победного дня. Великой Победе будет посвящена одна из рубрик «Вестника» на протяжении года.*

*Журнал и в дальнейшем будет придерживаться редакционной политики, позволяющей расширять тематические горизонты публикаций — ибо среди своих задач видит не только сохранение наследия русского балета, но и отражение его взаимодействия с широким спектром искусств и наук. Поэтому, как мы надеемся, круг авторитетных авторов, сотрудничающих с «Вестником», продолжит пополняться и в этом году.*

*Не менее важно, на наш взгляд, предоставить печатную площадь в научном издании Академии для тех, кто еще только начинает свой профессиональный и творческий путь в искусствоведении, истории и теории балета, хореографии, преподавании классического танца. Голоса молодых на страницах «Вестника» должны звучать смело и отчетливо — чему редакционный совет, научный коллектив и руководство Академии рады будут способствовать.*

*Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!*



A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be 'N. M. Tsiskaridze'. The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the end.

Ректор  
Н. М. Цискаридзе

## ОТ РЕДАКЦИИ

*Дорогие читатели и авторы!*

*Мы искренне рады новой встрече и хотим обратить ваше внимание на некоторые из материалов очередного «Вестника».*

*Номер открывает интереснейшее интервью с ректором Академии Н. М. Цискаридзе, где он рассказывает о балерине М. Т. Семеновой, учеником которой ему посчастливилось быть в период работы в Большом театре.*

*Статья Е. Н. Байгузиной «Эскизы веселого художника с трагической судьбой» впервые знакомит читателя с работами театрального художника А. А. Коломойцева (двадцати пяти лет ушедшего добровольцем на Ленинградский фронт и погибшего там в 1942 г.). Эскизы декораций и костюмов, созданные для выпускных спектаклей и концертных номеров, исполнявшихся учащимися ЛХУ, сохранились в фонде Академии, и, без сомнения, украсили этот номер.*

*Один из разделов номера посвящен актуальным вопросам медико-биологического сопровождения хореографии. Исследования в этой области обретают особую значимость для русской школы хореографического искусства, начиная с того момента в 1937 г., когда А. Я. Ваганова становится ведущим педагогом Ленинградского хореографического техникума. Среди первых ее шагов на руководящем посту стало приглашение к сотрудничеству врача ГАТОБ, травматолога-ортопеда Н. А. Дембо, а одной из первоочередных задач – выработка научных медицинских критериев отбора поступающих (ранее проводившегося преимущественно интуитивно, «на глаз»). Ваганова, закончившая Императорское театральное училище по классу Х. П. Иогансона (прекрасно знавшего анатомию и применявшего эти знания в построении своих уроков), обучавшаяся у Е. О. Вазем (уделявшей в учебном процессе особое внимание физиологической природе движения), знакомя с исследованиями В. И. Степанова (разработавшего систему записи танцевального текста на основе знаний об анатомическом строении тела), приложила немало сил к формированию интердисциплинарного взгляда на классический танец и балетную педагогику. По ее инициативе к методическому сотрудничеству со Школой привлекались виднейшие специалисты своего времени: ортопеды, хирурги, терапевты, акушеры, анатомы, и др. Сегодня в Академии Русского балета действует лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии, продолжающая традиции, заложенные А. Я. Вагановой. О направлениях и результатах активной деятельности лаборатории можно узнать из публикуемых в разделе статей.*

*С наилучшими пожеланиями,  
главный редактор,  
кандидат искусствоведения,  
С. В. Лаврова*

## СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе .....	3
От редакции .....	4

### **АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА**

Николай Цискаридзе: «Она была легкомысленна и богемна, но служила балету беспрекословно» (беседу о Марине Семенович ведёт Л. Абызова) .....	9
<i>Е. Н. Байгузина.</i> Эскизы веселого художника с трагической судьбой (работы А. А. Коломойцева из фондов МКИОХО) .....	14
<i>О. И. Розанова.</i> Тройной юбилей Вадима Сиротина .....	21
<i>М. Х. Франгопуло.</i> В дни войны .....	29

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

<i>А. В. Епишин.</i> Дж. Баланчин и С. С. Прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или Рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (ч. I) .....	38
<i>В. А. Звездочкин.</i> Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) .....	46
<i>А. С. Максимова.</i> Сергей Дягилев в творческих рецепциях и музыкальных посвящениях Владимира Дукельского .....	53
<i>В. О. Чушкина.</i> Лики современной хореографии: Антон Пимонов, Константин Кейхель, Владимир Варнава .....	62

### **АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ**

<i>Т. Л. Амосова.</i> Гимнастика во время каникул .....	71
<i>М. А. Барина.</i> Воздушная йога как средство восстановления для артистов балета ...	78
<i>Е. В. Громова, И. Н. Димура.</i> Формирование профессиональной компетенции в сфере хореографического искусства: вперед к А. Я. Вагановой .....	81
<i>О. С. Ершова.</i> Развитие выносливости в системе ФКиС и в хореографии .....	88
<i>Д. С. Завалишин, М. В. Макаренко.</i> Инновации в балетном образовании на основе новых знаний о физиологии человека .....	96
<i>М. А. Марина.</i> Формирование балетной стопы в системе профессионального и предпрофессионального хореографического образования .....	102
<i>П. Ю. Масленников.</i> К вопросу о массе тела будущих танцовщиц .....	113
<i>Е. В. Овчинникова.</i> К проблеме врачебно-педагогического контроля в условиях современной программы преподавания классического танца .....	117
<i>А. В. Оленева.</i> Оценка функционального состояния дыхательной системы учащихся младших классов академии русского балета имени А. Я. Вагановой .....	122
<i>И. А. Степаник.</i> Актуальные проблемы медико-биологического сопровождения хореографии .....	127
<i>Д. В. Толмачёв, П. Ю. Масленников.</i> Анализ соматотипов воспитанников 1–5 классов исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой	135

- А. Ш. Тхостов, О. В. Митина, А. С. Нелюбина, И. В. Плужников, И. Н. Димура,  
П. Ю. Масленников. Типология личностной самооценки подростков,  
профессионально обучающихся классическому танцу ..... 142
- С. А. Федорова, Т. М. Климова. К проблеме рационального питания  
учащихся хореографического колледжа в экстремальных условиях Севера ..... 152

### **HARMONIA MUNDI**

- С. В. Лаврова. Феномен фреймового мышления в Новой музыке постсериализма ... 155

### **В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ**

- И. И. Бойкова. Атмосфера, энергия и действие спектакля ..... 161
- Е. В. Бульшиева. «Театр панпсихизма» Л. Н. Андреева ..... 169
- А. К. Васильев. У истоков оперной режиссуры. «Евгений Онегин» К. А. Коровина,  
А. А. Горского, П. И. Мельникова ..... 176
- А. Ю. Кильдюшкина. Ансамбли традиционных народных инструментов  
как основа коллективного народно-инструментального исполнительства в Мордовии 184
- О. Г. Махо. Гротта Изабеллы д'Эсте и её коллекция ..... 191
- Л. А. Скафтьимова. О загадках последней симфонии Д. Д. Шостаковича ..... 201
- В. В. Смирнов. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) ..... 206

### **ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

- Л. А. Меньшиков. Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства 216

### **ХРОНИКА СОБЫТИЙ**

- А. Б. Брегвадзе, О. И. Розанова. Усть-Нарва. В память о Леониде Якобсоне ..... 227
- М. А. Грибанова, И. В. Васильев. XX юбилейный международный семинар  
«Сохранение и развитие методики А. Я. Вагановой» ..... 231

- Примечание к № 4 (39) за 2015 г. .... 234
- Список сокращений ..... 235
- Аннотации ..... 236
- Abstracts ..... 246
- Авторы ..... 255
- Редакционная политика журнала  
«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» ..... 260
- Перечень требований к материалам, представляемым для публикации  
в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» ..... 261
- К сведению подписчиков ..... 263

## CONTENT

From the Rector of Vaganova ballet Academy Nikolay M. Tsiskaridze .....	3
From the Edition .....	4

### **VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE**

Nicholay Tsiskaridze «She was the frivolous and bohemian, but served as a ballet unquestioningly» (the talk about Marina Semenova does L. Abyzova) .....	9
<i>E. N. Baigusina</i> . Hilarious sketches by the artist with a tragic fate (A. A. Kolomoytsev's works from the funds of the Vaganova ballet Academy) .....	14
<i>O. I. Rozanova</i> . Triple jubilee of Vadim Sirotnin .....	21
M. H. Frangopulo. During the War (p. 3) .....	29

### **THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC**

<i>A. V. Epishin</i> . G. Balanchine and S. Prokofiev: history of frustrated cooperation («Prodigal Son» ballet) .....	38
<i>V. A. Zvyozdochkin</i> . Ballet Master and Music (about Leonid Yakobson's creative method) .....	46
<i>S. Maximova</i> . Sergei Diaghilev in creative receptions and musical initiations of Vladimir Dukelsky .....	53
<i>V. O. Chushkina</i> . Faces of contemporary choreography: Anton Pimonov, Vladimir Varnava, Constantine Keyhel .....	62

### **TOPICAL ISSUES OF MEDICAL-BIOLOGICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY**

<i>T. L. Amosova</i> . Gymnastics to the retention of «ballet-physical form» during vacations of lower grades of choreographic schools .....	71
<i>M. A. Barinova</i> . «Air yoga» as a way to recovery ballet dancers .....	78
<i>E. V. Gromova, I. N. Dimura</i> . Formation of professional competence in the field of choreographic art: forward to the Vaganova .....	81
<i>O. S. Ershova</i> . Development of endurance in system of FC&S and in choreography .....	88
<i>D. S. Zavalishin, M. V. Makarenko</i> . New knowledge about human physiology as the basis for innovation in ballet education .....	96
<i>M. A. Marina</i> . Development of «ballet-foot» in the professional and pre-professional choreographic education .....	102
<i>P. Y. Maslennikov</i> . To the question of the body weight of the future dancers .....	113
<i>E. V. Ovchinnikova</i> . To the problem of medical-pedagogical control in the modern teaching programs of classical dance .....	117
<i>V. Oleneva</i> . Assessment of functional state of respiratory system in lower grades vaganova ballet academy .....	122
<i>A. Stepanik</i> . Actual problems of medical-biological support of choreography .....	127
<i>D. V. Tolmachev, A. J. Maslennikov</i> . Analysis of somatotypes pupils (1/5 class of performing faculty Vaganova Ballet academy) .....	135
<i>A. S. Tkhostov, O. V. Mitina, A. S. Neliubina, I. V. Pluzhnikov, I. N. Dimoora, P. Y. Maslennikov</i> . Typology of self-esteem in adolescents in professional training of classical dance .....	142
<i>S. A. Fedorova</i> . On the problem of rational nutrition of the choreographic college's students in extreme environments of the north .....	152

**HARMONIA MUNDI**

*S. V. Lavrova.* The phenomenon of frame-thinking in New music of postserialism . . . . . 155

**IN A MIRROR OF ARTS**

*I. I. Boykova.* Atmosphere, energy and action of performance . . . . . 161

*E. V. Bulysheva.* «The theatre of panpsychism» of Leonid Andreyev . . . . . 169

*K. Vasiliev.* At the origins of opera directing. «Eugene Onegin» of K. Korovin,  
A. Gorsky, P. Melnikov . . . . . 176

*A.Y. Kildyushkina.* The Ensemble of traditional folk-instruments as the basis to the people's  
folk-instrumental performance in Mordovia . . . . . 184

*O. G. Makho.* Grotta of Isabella D'Este and her collection . . . . . 191

*L. A. Skaftymova.* About the mysteries of the last Shostakovich's symphony . . . . . 201

*V. V. Smirnov.* Stravinsky. Verge of creativity (to the problem of periods) . . . . . 206

**THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART**

*L. A. Menshikov.* Scores and instructions in the genre system of the contemporary art . . . . . 216

**CHRONICLE**

*A. B. Bregvadze, O. I. Rozanova.* Ust-Narva. In memory of Leonid Yakobson . . . . . 227

*M. A. Gribanova, I. V. Vasiljev.* XX Jubilee International Seminar «Preservation and  
development of Vaganova method» . . . . . 231

Note to the № 4 (39) of 2015 . . . . . 234

List of acronyms . . . . . 235

Abstracts . . . . . 236

List of authors . . . . . 255

Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» . . . . . 260

List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication  
in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» . . . . . 261

To data of followers . . . . . 263



# АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ:

«ОНА БЫЛА ЛЕГКОМЫСЛЕННА И БОГЕМНА,  
НО СЛУЖИЛА БАЛЕТУ БЕСПРЕКОСЛОВНО»

(беседа о Марине Семеновой ведет Л. И. Абызова)

**Л. Абызова:** *Николай Максимович, вы были близко знакомы с Мариной Тимофеевной Семеновой, занимались в ее классе. Расскажите, как вы там оказались.*

**Н. Цискаридзе:** Класс Марины Тимофеевны Семеновой в Большом театре был закрытым: любой желающий не мог в него попасть. Там занимались только народные артисты и немногие счастливицы, приглашенные самой Семеновой.

Когда я пришел в труппу, все мэтры обязательно ходили на все спектакли. Составы исполнителей менялись редко. Поэтому когда я, 18-летний, получил свой первый спектакль, это было событием. А после спектакля я познакомился сразу с двумя главными фигурами театра — Мариной Тимофеевной Семеновой и Галиной Сергеевной Улановой.

Уланова, услышав, что я из Тбилиси, спросила, знаком ли я с Чабукиани. Его я знал, с ним репетировал *pas de trois* в «Щелкунчике».

Семенова сказала: «Мальчик, если ты хочешь танцевать хорошо, приходи в мой класс». Я, конечно, пришел и прозанимался там одиннадцать лет до последнего урока Марины Тимофеевны.

**Л. А.** *Каковы были особенности класса Семеновой?*

**Н. Ц.** Его отличала строгая иерархия. У Семеновой занимались только звезды. На уроке они стояли там, где им указала место Марина Тимофеевна. Никакой небрежности в одежде, никаких «шерстянок» не допускалось. Все правила были, как в классе Агриппины Яковлевны Вагановой. Это подтверждала Галина Сергеевна Уланова.

Атмосфера на уроке была рабочей. Но она же была и жуткой — как в школе. Если один ошибался, замечание следовало незамедлительно, и все повторяли. Напомню, что в классе были только звезды. Но повторяли все!

Семенову не интересовали звания учеников, не заботило: есть ли у них вечером спектакль, танцевали ли они накануне. Все делали полный урок в полную силу.

Недавно, когда мы начали репетировать для выпускного спектакля первый акт «Спящей красавицы», я обратился к репетиторам и материалам Мариинского театра, чтобы узнать, какую вариацию Авроры можно считать канонической.

Мне предъявили сто пятьдесят разных версий! А в Большом театре с 1940-х до 2003-го исполнительницы партий Авроры, Раймонды, Никии репетировали только с Семеновой, несмотря на ее конкуренцию с Улановой. Григорович не разрешал репетировать эти партии с другими. Таким образом, без одобрения Семеновой никто не попадал на сцену. А потому, за исключением небольших индивидуальных нюансов, все тексты были у балерин одинаковыми. До 95 лет Марина Тимофеевна могла показать любое движение, включая прыжковые и вращательные.

Когда Марина Тимофеевна занималась с будущими педагогами, она требовала досконального знания текстов всех партий. Например, разбирая хореографию «Спящей красавицы», ты должен был станцевать вариации каждой феи, текст Авроры, Дезире и других персонажей.

Я не учился у Семеновой в МГАХ. Но однажды (мне тогда шел двадцать первый год) Софья Николаевна Головкина пригласила Марину Тимофеевну на чай. И Семенова сказала: «Я буду вести у Коли практику. Бесплатно». Головкина с радостью согласилась.

**Л. А.** Вы обрадовались?

**Н. Ц.** Конечно! Но как Семенова меня штырила! Она заставила освоить, что учат в первом, втором и так далее классах. Но главное: я получил хореографию Петипа из первых рук! В 1928 г. его балеты ушли из репертуара Мариинского театра. Дальше будут идти редакции Лопухова, Вагановой, Сергеева.



Н. М. Цискаридзе в классе М. Т. Семеновой. Большой театр. 1998 г.

Фото из личного архива Н. М. Цискаридзе.

В Мариинском театре вся классика Петипа была поставлена для молодой Семеновой. Партию Авроры в «Спящей красавице» Ваганова придумала для своей первой любимой ученицы. Например, все знают, что руки лебедей в «Лебедином озере» Льва Иванова переделала Ваганова. Но не все знают, почему она это сделала. У Семеновой были коротковатые руки, вот Ваганова и повернула ее кисть наружу, чтобы визуально удлинить. А потом эту хореографию повторяли Уланова, Дудинская и другие. Галина Сергеевна говорила: «Всё придумала Марина, а мы больше повторяли за ней...».

**Л. А.** Часто говорят об особом отношении Вагановой к своей первой воспитаннице.

**Н. Ц.** Да, Агриппина Яковлевна любила свою ученицу. Я читал завещание Вагановой. Там первой стоит Марина Тимофеевна Семенова, потом названы члены семьи, а за ними — Наталия Михайловна Дудинская, которую Ваганова тоже любила.

Любила их по праву. В непростые годы, когда Агриппину Яковлевну предали ее ученицы, только Семенова и Дудинская остались верны и честны, только они встали на защиту педагога. Семеновой, занимавшей в Москве высокое положение, многое удалось сделать, и благодаря ее помощи Ваганова смогла выстоять.

**Л. А.** Семенова рассказывала об Агриппине Яковлевне?

**Н. Ц.** Конечно. Она, например, с юмором вспоминала, как Ваганова писала свою знаменитую книгу «Основы классического танца»: «Груше нужно было послать Крупской программу обучения. Она сидела и спрашивала: “Марина, а как назвать то или иное движение? Давай, так!”. Таким образом, названия закрепились в 1934 г. навсегда». Вот объяснение, почему французские названия в учебнике Вагановой часто расходятся с правилами французской грамматики.

Семенова выучила многих педагогов. Неслучайно их называли «семеновский полк». Марина Тимофеевна говорила ученикам: «Не записывай комбинации. Запоминай прием выполнения и ритм — это главное. А какие движения вставить в комбинацию, как их сочетать — не так важно».

На уроке мы после *battment tendu* у станка сразу начинали вращаться. Туфли у девушек всегда были пальцевые, завязанные лентами, никаких резинок не допускалось. Она велела надевать специальный кушак, так как считала, что с годами ребра у танцовщика расходятся и корпус расплзается. Все это нынче из театральной практики ушло. Сейчас я пытаюсь кое-что вернуть, но не всегда удается...



М. Т. Семенова и Н. М. Цискаридзе на юбилейном вечере в честь 90-летия балерины. Большой театр. 1998 г.

Фото из личного архива Н. М. Цискаридзе.



М. Т. Семенова и Н. М. Цискаридзе  
на юбилейном вечере в честь 95-летия  
балерины. Большой театр. 2003 г.  
Фото из личного архива  
Н. М. Цискаридзе

заданий педагога. У Семеновой эту роль исполнял я. Она показывала руками комбинации, я выполнял. Ей нравилось, что я всё мог сделать: встать в любую позу, ногу поднять очень высоко, стоять устойчиво и долго. Она любила, показывая на меня, подзадорить других: «А ну-ка, девочки, вы так можете?».

Марина Тимофеевна была легка в решениях и самокритична. Могла задать комбинацию, посмотреть и сказать: «Глупость какую-то придумала. Сейчас другую сочиню».

Как я уже говорил, в классе Семеновой была строгая иерархия. Если Марина Тимофеевна отсутствовала, урок давала самая именитая по званию балерина. И вдруг в 2001 г. она заявила: «Класс будет давать Коля!». У всех был шок: я был самый молодой. Но спорить с ней никто никогда не мог — до самых последних дней ее жизни.

Марина Тимофеевна не давала интервью. Ей было, что скрывать. В шикарном особняке Лаврентия Берии до него жила Семенова с мужем...

Когда Семеновой исполнилось 90 лет, я стал уговаривать ее дать интервью газете «Нью-Йорк Таймс». Знаете, что она мне ответила? — «Обо мне писали Стефан Цвейг и Алексей Толстой. Зачем мне “Нью-Йорк Таймс”?».

Да, в свое время о ней говорил мир. Когда она в 1935 г. танцевала Жизель на сцене Парижской оперы, на ее партнера Сержа Лифаря никто не обратил внимания, а Семенова бисировала вариацию. Сильная, молодая, она делала это без

**Л. А.** Вы хорошо знали Семенову в разных ипостасях. Что было главным в ее характере, в образе жизни?

**Н. Ц.** Юмор! Жизнелюбие! Марина Тимофеевна никогда не болела, а если болела, то не показывала этого никому. Казалось, она была легкомысленна и богемна, любила покутить, поиграть в карты, но служила балету беспрекословно. Как бы ни провела вечер, с утра всегда была на уроке в ГИТИСе или Большом театре.

Педагоги старой школы по залу не бегали. Они показывали руками, сидя. Пестов мог встать только для того, чтобы поправить или ударить. Семенова — тоже. Била она пре-больно, а если щипала, то, казалось, что вырвала кусок мяса.

При такой организации урока в классе всегда есть «исполнитель»

труда — могла и два, и три раза повторить. Обиженный Лифарь об этом пишет по-своему, но почитайте восторженные отзывы критики!

**Л. А.** *Николай Максимович, как вы считаете: балерина Семенова опередила время?*

**Н. Ц.** Так считаю не только я. Мой педагог Петр Антонович Пестов не жаловал мною обожаемую Плисецкую, говоря, что Майя Михайловна славится тем, чем в совершенстве владела Семенова на двадцать лет раньше нее.

Марина Тимофеевна не танцевала на зарубежных гастролях Большого театра. Елизавета Павловна Гердт однажды съязвила: «Советское правительство изобрело должность главной балерины мира и назначило на эту должность Галю»<sup>1</sup>. Другая причина — после того, как ее муж был репрессирован и расстрелян, Семенова стала невыездной. На Первом московском конкурсе артистов балета Семеновой не было в жюри, а на Втором ее туда включили. Как ее приветствовали! Конечно, когда в театре появлялась Уланова, все вставали, рукоплескали. Но когда появлялась Семенова, всё рушилось!

Марина Тимофеевна об этом не задумывалась. Она была легким человеком. Когда ей исполнилось 95 лет, она утром дала урок, вечером был юбилейный спектакль, после которого Марина Тимофеевна помахала ручкой, сказала: «Всё, я устала». И больше в театр не пришла...

---

<sup>1</sup> Имеется в виду Галина Сергеевна Уланова.



УДК 792.024; 792.021

*Е. Н. Байгузина*

## ЭСКИЗЫ ВЕСЕЛОГО ХУДОЖНИКА С ТРАГИЧЕСКОЙ СУДЬБОЙ

(работы А. А. Коломойцева из фондов МКИОХО)

Уютная пузатая хатка в морозный зимний вечер, сияющая лазурь фона, диковинная нечисть, узорочье украинских народных костюмов, радостное мироощущение, сдобренное иронией и сказочная, чарующая атмосфера произведений Н. В. Гоголя — вот самые первые впечатления от эскизов к балету «Ночь перед Рождеством» (1938). Но самое сильное удивление вызывают две цифры (1916–1942) — даты жизни этого веселого живописца, Анатолия Александровича Коломойцева, полных — всего 25 лет, по нынешним временам просто студент!

Имя театрального художника А. А. Коломойцева в отечественном искусствоведении практически забыто, лишь некоторые справочные и энциклопедические издания приводят скудные сведения о том, что он успел создать, да каталоги — где выставлялся. В литературе по истории музыкального и драматического театра Коломойцев упоминается в связи с оформлением нескольких спектаклей, главным образом, балета М. Чулаки «Сказке о попе и работнике его Балде» (1940), но и там, по понятным причинам, львиная доля внимания уделена собственно хореографии. Попробуем хотя бы частично восстановить историческую справедливость, собрав «гомеопатическими дозами» разрозненные факты его короткой жизненной, и еще более короткой (около 4 лет), творческой биографии. Для нас тем более ценной, что в фондах Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (МКИОХО)<sup>1</sup> чудом сохранились несколько довоенных эскизов Коломойцева к балетам «Ночь перед Рождеством», «Иностранка» и к концертным номерам<sup>2</sup>.

Анатолий Коломойцев родился за год до революции (1916) в Киеве. Специального художественного образования он не получил, какими путями судьба забросила его в Ленинград, установить, наверно, уже не удастся. Известно, что в середине 1930-х гг., в возрасте около 20 лет, он познакомился с талантливым режиссером, гениальным организатором и выдающимся художником театра Николаем Павловичем Акимовым (1901–1968), и обрел в нем подлинного учителя и наставника [1, с. 205]. Масштаб личности этого человека, яркий талант, оказали решающее влияние на формирующегося молодого живописца, определили «амплуа» Коломойцева как художника театра. С 1935 г. Акимов возглавил Ленинградский государственный театр комедии (ныне носящий его имя), где юный Анатолий стал ассистентом Николая Павловича, под его руководством проходил настоящую школу

<sup>1</sup> Автор статьи выражает благодарность сотруднику Мемориального кабинета истории отечественной хореографии Е. Р. Адаменко за содействие в работе над материалом.

<sup>2</sup> Эскизы выполнены в технике гуаши.



Репетиция балета  
«Ночь перед Рождеством».  
В. Богданов (Дьяк), М. Невдачина (Солоха).  
1938 г.  
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Репетиция балета  
«Ночь перед Рождеством».  
В. Варковицкий, А. Ваганова, Б. Шипервич.  
1938 г.  
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

мастерства, вникал в специфику театрально-декорационного дела. От Акимова юноша воспринял тягу к комедийным постановкам, организацию театрального пространства, сочетающего живописный задник с построенными декорациями; яркость и мажорность, ироничность, занимательность в деталях. Подобно своему выдающемуся учителю, в самостоятельных работах Коломойцев всячески стремился к расширению возможностей сцены, использованию спецэффектов, механизмов, световых проекций.

Впервые имя Коломойцева прозвучало в театральной среде в 1937 г., когда совместно с Акимовым он оформил спектакль по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь» в московском Театре рабочей молодежи (ТРАМ). С того же года Анатолий Александрович начал регулярно участвовать в художественных выставках: «Выставка молодых художников театра Ленинграда» (1937), «Театры Москвы за двадцать лет. 1917–1937» (1937), «Выставка работ цеха художников театра и оформителей Горкома ИЗО» (1939), «Выставка произведений ленинградских театральных художников» (1941) [1, с. 206].

Первой самостоятельной работой Коломойцева в театре стало оформление балета Б. В. Асафьева «Ночь перед Рождеством», премьера которого состоялась 15 июня 1938 г. в рамках выпускных спектаклей Ленинградского хореографического училища (ЛХУ). Спектакли были приурочены к юбилейным торжествам по поводу 200-летия училища и шли на сцене Кировского театра<sup>3</sup>. «Ночь перед Рождеством» предвляло торжественное заседание с докладом И. И. Соллертинского о творческом пути Училища, чествованием работников [2, с. 12]. Спектакль аккумулировал молодые силы, его хореографом выступил 22-летний студент второго курса балетмейстерского факультета ЛХУ Владимир Варковицкий, сценографом — 21-летний Анатолий Коломойцев.

<sup>3</sup> Помимо «Ночи перед Рождеством», были показаны балеты «Катерина» в постановке Л. М. Лавровского (10 июня 1938) и «Времена года» в постановке В. И. Пономарева (11 июня 1938).



Афиша балета Б. Асафьева; 1938 г.

В фондах МКИОХО сохранилось несколько фотографий 1938 г., запечатлевших процесс создания спектакля. На одном снимке Варковицкий показывает в классе фрагмент из балета А. Я. Вагановой и Б. М. Шиперович<sup>4</sup>, на другом позирует в роли кузнеца Вакулы Николай Серебренников<sup>5</sup> — будущий солист Кировского театра. Студенты Владимир Богданов и Мария Невдачина репетируют эпизод заигрывания дьяка с Солохой (из первой картины 2-го действия). Эта сценка, строящаяся на пантомиме, литературна и поголовски красноречива: «Дьяк вошел, покряхтывая и потирая руки... подошел к Солохе ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся до ее обнаженной полной руки...

“А что это у вас, великолепная Солоха?” — сказавши, он отскочил несколько назад. — Как что? рука — отвечала Солоха. — Гм... гм... рука! хе-хе”, — произнес сердечно довольный дьяк и прошелся по комнате» [2, с. 21].

Работу над оформлением балета Коломойцев завершил не позднее 1-го марта 1938 г., о чем свидетельствует датировка и визирующая подпись Варковицкого на эскизах костюмов «Жительницы села» (19,5×56,5 см) и «Жители села» (20×53,7 см). Эти два листа довольно необычны для театральных эскизов по композиции и по формату: на узкой вытянутой полосе бумаги фризобразно располагаются персонажи, активно взаимодействующие между собой. Молодой живописец не просто рисовал костюмы, он активно разрабатывал художественные образы, объединяя их в театральные мизансцены, мыслил работу над эскизами как режиссер. В этом приеме сказалось несомненное влияние его педагога Н. П. Акимова, считавшего, что «театральные эскизы адресуются не только к портному и парикмахеру. Они многое могут дать и актерам, и режиссеру, и потому, кроме сухого фактического материала, <...> я стремлюсь выразить свое представление о данном образе, сказать, какой это персонаж, что он делает, каков его характер, и только в последнюю очередь, как результат всего этого, указать, что он должен быть одет в такую-то

<sup>4</sup> Берта Марковна Шиперович — заведующая сценической практикой ЛХУ. В годы войны ей удалось вывезти и сохранить художественную коллекцию Музея училища в город Молотов.

<sup>5</sup> Николай Николаевич Серебренников (1918–1993) — артист балета, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. Выпускник ЛХУ 1939 года, в 1939–1959 годах — солист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Автор учебника «Поддержка в дуэтом танце» (1969).



майку и такие-то штаны. В результате, рисование сценического костюма у меня переросло в рисование сценического образа» [3, с. 24].

Особенно хорош эскиз мужских костюмов «Жители села», разрабатывающий целую галерею гоголевских характеров и образов. Сварливый, незадачливый Кум что-то доказывает самодовольному, упитанному Чубу, маленький Дьяк в недоумении разводит руками перед добродушным необъятным Свербыгузом, в их паре максимально заострен контраст размеров. Важную позу пытается придать себе подозрительный Голова, весело приплясывает подвыпивший Ткач. При тщательной прорисовке деталей костюмов, проработке грима, Коломойцев иронически заостряет психологическую характеристику персонажей за счет индивидуальной пластики, мимики лиц, сочного колорита. В колорите художник избегает оттенков и полутонов, строит его на локальных пятнах кобальта, черного, голубого, лимонного, красного цвета.

Помимо бесспорных художественных достоинств, этот лист оказался одним из самых «информативных» во всей серии сохранившихся эскизов Коломойцева. Когда-то он был разрезан на три части (очевидно, для практических нужд пошивочной мастерской), а затем склеен вновь. Лист щедро снабжен карандашными надписями, уточняющими фамилии учащихся, для которых предназначен каждый костюм: Чуб — студент 1-го курса Сергей Большаков, Дьяк — ученик 7-го класса Владимир Богданов, Свербыгуз — студент 1-го курса Юрий Литвиненко, Голова — студент 3-го курса Борис Соловьев, Ткач — Николай Степанов. Указан номер картины, в которой появляются герои — третий (эпизод в комнате Солохи из второго действия), уточнено, что все костюмы шьются в одном экземпляре. На оборотной стороне листа — автограф и дарственная надпись художника: «Дорогому “Мейстеру” в память чудных дней работы над “Ночью” Ленинград 15/VI 38». Скорее всего, в день премьеры эскизы были подарены Коломойцевым хореографу Варковицкому, которого он шуточно величал «Мейстером», т. е. мастером.

Фризообразная композиция эскиза «Жительницы села», разрабатывающая женские сценические образы, распадается на три возрастные группы — дивчины, старухи, жёнки. Коломойцев продолжает использовать игровую сценографию, объединяя одиннадцать фигур единым действием: подбоченься, женщины увлеченно судачат. В отличие от предыдущего эскиза, здесь акцентирован композиционный центр — группа старых кумушек-сплетниц, к которой устремлены все взоры. Эти образы разработаны не только пластически, но и психологически: от желчной высокой старухи до глуповато-добродушной толстухи. Помимо того, что колористическая гамма женских костюмов куда пестрее и разнообразней, чем мужских, она отличается еще и более тонкой нюансировкой. Например, желтый цвет представлен лимонным, канареечным, янтарным, шафранным тоном. Используя сплошную заливку гуашью, Коломойцев поверх нее четко прописывает мельчайшие детали костюмов — складки, узоры на тканях, национальные вышивки.

Особенно насыщенным орнаментами вышел лист с эскизами костюмов «Парубка и девушек»<sup>1</sup>. Чувствуется, что мастер, будучи сам уроженцем Украины,

<sup>1</sup> Эскиз некогда был разрезан на три части для пошивочных мастерских, а затем соединен с оборотной стороны проклеенными тетрадными листами. На лицевой стороне эскизе имеется надпись карандашом: «одну фигурку отрезала Петрова».

прекрасно ориентируется в этнографическом материале, относится к нему с любовью. С точки зрения композиции этот лист вообще наиболее традиционен для эскиза сценического костюма, он имеет портретный формат и представляет фронтально стоящие неподвижные фигуры с разведёнными руками. Сами образы разработаны слабее, чем на выше рассмотренных эскизах, здесь утилитарная функция преобладала над художественностью.

Эскиз «Полет нечисти» демонстрирует метод работы мастера над сценографией. Самый крупный по формату (39,5×57,7 см), лист дает целую балетную мизансцену на фоне декораций ночного неба из второй картины (2-е действие). Вакула, оседлав Черта, поднимался в воздух, вместе с бушующей метелью его окружали беснующиеся ведьмы, черти и лешие, играющие в салки. Эта сцена заслужила упоминания очевидца, Ю. Слонимского: «Успехом пользовалась сцена полета Вакулы на Чорте в Петербург. <...> Черти живут и действуют как люди. Нечисть проплывает в воздухе мимо Вакулы, как люди плавают в воде» [4, с. 197]. Фантазия и выдумка молодых постановщиков не знала границ, они активно задействовали «и полеты кукол, и подъёмы, и спуски декораций, и движение световой проекции навстречу танцовщикам. Все создавало впечатление стремительного полета, захватывало фантастичностью зрелища». [5, с. 202]. Работа в тесном содружестве с балетмейстером Варковицким помогла художнику привнести в эскиз нюансы хореографического текста, выверить пластическую характеристику образов, проверить взаимосвязь фигур и декорации. На эскизе Коломойцева представлен стремительный бег-полет разнообразнейшей нечисти, взвихряющей снежную пыль до небес — здесь и мелкие бесенята, летящие на жирном борове, и зеленые черти, и долговязая смерть с косой.



Сцена из балета «Ночь перед Рождеством». 1938 г.  
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой. Публикуется впервые.

Особенно экспрессивны две ведьмы с развевающимися волосами, несущиеся на котах, как на самокатах (возможно, технически именно так и осуществлялся их выход), одна из них (блондинка) изогнулась в соблазнительном балетном арабеске. Подробности наряда, остроумно обыгрывающие женский украинский костюм, можно рассмотреть на отдельном эскизе «Ведьма», где чертовка, уперев руку в бок, приплясывает, потрясая помелом над головой. Свободная белая рубаша с многочисленными прорезами и разрезами тщательно украшена национальным орнаментом по широким рукавам и драному подолу, надетый поверх овчинный жилет подпоясан красным кушаком, распущенные космы (признак нечистой силы) выбиваются из-под чепца, увенчанного рогами. Для образа ведьмы художник особо внимательно проработал макияж — длинный накладной нос, зеленые тени, зло изогнутые брови. Судя по письменным ремаркам на эскизе, для спектакля было выполнено семь таких костюмов, на оборотной стороне листа перечислены фамилии студенток 1-го и 2-го курса, для которых они предназначались (Т. Ганус, Г. Райцых, Г. Алексеева, В. Черкунова, Л. Бухе, Н. Сатюкова, С. Векул). Украинские этнографические нюансы активно звучали в костюмах нечисти, так, лаконичный и насмешливый наряд мертвеца с косою (синий комбинезон с рисунком скелета) венчал череп с ... казацкими усами и широкополой соломенной шляпой. Профильная высокая фигура вышагивающего мертвеца вышла ничуть не пугающей, а занятой и погугтаперчевому пластичной.

Исходя из либретто, Коломойцев должен был выполнить по меньшей мере пять эскизов декораций — «Улица села», «Комната Оксаны» (2-я картина 1-го и 2-я картина 2-го действия), «Комната Солохи» (1-я картина 2-го действия), «Полет нечисти» (2-е действие), «Петербург» (1-я картина 3-го действия). В фондах МКИОХО хранится несколько архивных фотографий из спектакля, позволяющих судить о декорационно-планировочном решении некоторых сцен. «Комната Солохи» представляла угловую сценическую коробку с белеными стенами, укрупненной мебелью (лавками, расписной печью, сундуком) и светящимся слюдяным окном. Добиваясь камерной уютной атмосферы в пространстве хаты, художник понизил потолок, задрапировав излишнюю высоту вышитыми рушниками, свисающими с падаг свода, таким образом масштаб кировской сцены был частично «нейтрализован». Другая фотография запечатлела декорацию «Петербург» со сценой придворного бала в Рождественский Сочельник в Зимнем дворце. Эффектный интерьер в стиле рококо с четырьмя огромными



Л. Сафронова, В. Сухов.  
«Норвежский танец». 1938 г.  
Фото из архива АРБ имени  
А. Я. Вагановой.

заиндеветыми окнами завивался причудливыми узорами рокайлей и пылал свечным жаром. Любопытен выбор стиливого решения сцены: Коломойцев, живший уже несколько лет в Ленинграде, не мог не знать, что в Зимнем дворце отсутствуют подобные интерьеры. Возможно, его привлекла камерность, сказочная красота и фантастичность стилистики рококо, так отвечавшая духу спектакля.

Кроме «Полета нечисти» из всех эскизов декораций сохранился еще только один — «Улица села» (35,5x48,5 см), выполненный на бумаге в технике гуаши. Декорация, созданная по этому эскизу, появлялась в спектакле трижды — в 1-й картине 1-го действия, 2-й картине 2-го и 3-й картине 3-го действия. Заимствуя у своего учителя Акимова любовь к сценическим эффектам, Коломойцев прибег к трюку постепенного появления ночной панорамы заснеженного украинского села, что нашло отражение в тексте либретто как «вырастание деревни» [2, с. 14]. Композиционно эскиз декорации строится на ироничном сопоставлении ракурсов крупной пузатой хатки Вакулы, взятой в сферической перспективе и резко сокращающейся перспективы улицы, создающей иллюзию глубины. Подобный контраст в духе народного примитива создавал невсамделишное пространство, позволяющее передать сказочную атмосферу балета. Немаловажную роль в этой волшебной-комедийной атмосфере играл насыщенный локальный колорит, занимательные детали, вызывающие умиление и улыбку. Не иначе, как сам маляр Вакула расписал стены своей хаты причудливыми орнаментами, скачущими всадниками-трубачами, виноградными лозами, украсил дверь фигурой играющего бандуриста. Исходя из эскиза, декорация состояла из живописного задника (звездное небо и перспектива улицы), объемного павильона (дом Вакулы), кулис (боковые хатки) и театральных падуг (свисающие сосульки и снежная пыль). Трудно сказать, насколько удачно удалось Коломойцеву перевести уютный камерный эскиз в монументальные масштабы сцены Кировского театра, архивных фотографий этой картины балета обнаружить не удалось.

Сотрудничество с ЛХУ для Коломойцева не ограничилось оформлением балета Асафьева, в фондах МКИОХО хранятся также несколько эскизов художника к детскому балету Л. Якобсона «Иностранка» (1939), концертным номерам «Лявониха», «Юрочка» (1939), «Норвежский танец» (1938).

Шуточный концертный номер «Юрочка» был впервые поставлен Леонидом Якобсоном в 1939 г. на народную белорусскую музыку для Большого театра [6, с. 39] и вполне мог быть исполнен в эти годы в Ленинградском хореографическом училище. Единственные сведения о характере танца Якобсона в литературе («веселая характерная зарисовка» [7, с. 40]) предельно скупы. Номер упоминается в машинописной программке концерта училища от 3 мая 1942 г. в селе Полазна (место эвакуации училища) [8, с. 2], в программе отчетно-показательного вечера того же года в г. Молотове и др. Исходя из программки, танец исполняли ученики старших классов, четыре девушки и пять юношей примерно семнадцатилетнего возраста, что подтверждают обнаруженные в фондах МКИОХО архивные довоенные фотографии 1938–39-х гг. На одной из них три девушки (М. Померанцева, М. Бочарова, Л. Гончарова<sup>2</sup>) в белорусских костюмах (косынках, летних юбках

<sup>2</sup> Фамилии исполнителей и название сценического номера в альбоме довоенных фотографий подписаны рукой М. Х. Франгопуло.

и рубахах) пытаются выхватить платок из рук Юрочки (В. Богданова). Костюм последнего полностью соответствует эскизу Коломойцева, на оборотной стороне рисунка указана фамилия исполнителя (Богданов) и имеется надпись: «платок сатин». Очевидно, шуточный танец Якобсона строился на игре с этим платком, Юрочка дразнил им по очереди всех девушек, когда же появлялись кавалеры и разбирали партнерш, задира оставался один. Не случайно художник, знавший шуточную хореографию номера, изобразил его с обиженным лицом, глядящим вдаль и теребящим ненужный теперь платок. Живописный образ надутого конопатого забияки вышел ироничным и занимательным, в этом сказывалось несомненное влияние Акимова.

Для «Норвежского танца» Коломойцев исполнил два эскиза костюма для младших школьников — мальчика и девочки. Номер был впервые поставлен Якобсоном на музыку Э. Грига для ЛХУ еще в 1926 г. [6, с. 37], но держался в репертуаре училища много лет. Фотоснимки 1938 г. представляют в этом сольном парном танце учеников первого класса Людмилу Сафронову и Виктора Сухова. Костюм девочки (круглый капор, зимняя курточка, полосатые чулочки) и мальчика (короткие штанишки и курточка, гольфы, широкий картуз) полностью соответствует живописному эскизу, видимо, этого же 1938 г. На оборотной стороне листов рукой закройщика даны расчеты тканей (сатина и фланели) для пошивки костюмов.

Яркие и жизнерадостные детские образы подчеркивают своеобразие характеров. Мальчик на эскизе вышел степенным и важным, он стоит подбоченившись, по-взрослому покуривает трубку и улыбается в привязанную пушистую рыжую бороду. Фигурка девочки строится на мощном локальном колорите и упругом компактном силуэте, обрисованном энергичной линией. Как в женских костюмах к «Ночи...», художник дает ясную градуировку тонов: голубого, василькового и темно-синего. Каждая деталь рисунка продумана и отточена: пышным колокольчиком опадает юбочка, меховая опушка уютно окаймляет курточку, весело завивается соломенная косица, размерен геометрический орнамент, на листе в правом верхнем углу тщательно прорисована форма капора. Образ девочки идеально ложится на музыку Грига, в нем чувствуется ритмичность норвежского танца, детская непосредственность и задор.

Жанровый репертуар спектаклей, оформленных Коломойцевым в Ленинграде до войны, был весьма разнообразен и многообещающ, он свидетельствовал о многогранности начинающего художественного дарования. Это драматические постановки — пьесы «Сид» П. Корнеля (Центральное театральное училище, 1938), «Тайна Глеба Гончарова» Ю. С. Волина и Е. М. Лаганского (Драматический театр, 1939); оперетты «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотгардта (1939), «Баядера» и «Сильва» И. Кальмана (все — театр Музкомедии, 1940); принесший художнику подлинный успех иронический балет «Сказка о попе и работнике его Балде» М. И. Чулаки (МАЛЕГОТ, 1940). [1, с. 205].

В редких сохранившихся письменных воспоминаниях современников о Коломойцеве отмечались такие черты его характера, как живость, изобретательность и жизнерадостность [9, с. 274]. Талант мог бы возрасти и развернуться в полную силу, если бы не война, перечеркнувшая миллионы жизней. Веселый художник, Анатолий Коломойцев, как и многие его сверстники, ушел на фронт

добровольцем, ушел, несмотря на то, что имел на руках белый билет — юноша был болен туберкулезом легких. В 1942 г. на одном из участков Ленинградского фронта он «погиб при выполнении боевого задания как разведчик» [9, с. 276]. Всей жизни ему было отпущено 25 лет.

В 1967 г. в здании Союза художников на Малой Морской, 52 была вывешена гранитная мемориальная доска в виде обломка стены со списком ленинградских художников, погибших в годы Великой Отечественной войны. Здесь, среди множества известных и малоизвестных имен есть и имя героя нашего рассказа — веселого художника с трагической судьбой, Анатолия Александровича Коломойцева. Вечная ему память!

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Художники народов СССР. XI–XX в. библиографический словарь. СПб.: Академический проект, 2002. Т. 5. 360 с.
2. Юбилейные спектакли Ленинградского государственного хореографического училища. Ночь перед Рождеством. Катерина. Времена года. Л.: ЛХУ, 1938. 48 с.
3. А. Бартошевич. Н. Акимов художник. Л.: Издательство ленинградского отделения художественного фонда СССР, 1947. 58 с.
4. Ю. Слонимский. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.-Л.: Искусство, 1950. 368 с.
5. Н. Шеремтьевская. Молодые балетные театры // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 155–217.
6. Г. Н. Добровольская. Балеты, хореографические миниатюры, концертные номера, поставленные Л. В. Якобсоном (1924–1964) // Леонид Якобсон. Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители. Л.-М.: Искусство, 1965. С. 39–40.
7. В. А. Звездочкин. Творчество Леонида Якобсона. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. 224 с.
8. Концерт хореографического училища в селе Полазна 3-го мая 1942 г. // Архив МК ИОХО. Фонд М. Х. Франгопуло. 4 с.
9. Ю. Непринцев. Военные годы // Художники города-фронта. Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 273–284.

УДК 792.8

*О. И. Розанова*

## ТРОЙНОЙ ЮБИЛЕЙ ВАДИМА СИРОТИНА

В этом году Вадим Анатольевич Сиротин отмечает тройной юбилей. 40 лет со дня окончания Ленинградского хореографического училища (1975), 20 лет в качестве преподавателя характерного танца в стенах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (с 1995) и 15 лет деятельности на педагогическом факультете АРБ (с 2000). В сумме получается 75! Солидная цифра, предполагающая подведение итогов, — но, разумеется, условная, чисто символическая.

Сиротин молоджав, подтянут, строен, полон сил и творческой энергии. Сегодня он в числе самых авторитетных специалистов и, к тому же, — нынче единственный мужчина среди преподавателей характерного танца в Академии. Это не совсем обычно, учитывая, что Класс характерного танца в начале XX в. основали видные характерные солисты, они же были и первыми преподавателями новой дисциплины. Первую книгу — учебник «Основы характерного танца» (1939) написали А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров. Заметим, к слову, что в 1960-е решительный перевес также был на стороне педагогов-мужчин: И. Бельский, А. Сапогов, Т. Балтачеев, Р. Гербек, Б. Брускин, Н. Румянцев (рядом с ними работали Н. Стуколкина и А. Блатова). Со временем ситуация в корне изменилась, характерный танец в Академии преподают И. Генслер, Н. Тарасова, Л. Постижева, А. Васильева, П. Рассадина, Л. Смирнова. Но тем весомее присутствие среди них Вадима Сиротина.

С ответственной ролью он справляется блестяще. Чтобы убедиться в этом, достаточно побывать на любом его уроке. В атмосфере серьезной сосредоточенности на изучаемом материале время словно уплотняется. Глаз педагога замечает малейшие погрешности, нарушающие академическую строгость позировок, правильность связующих движений. Ученики повторяют комбинации вновь и вновь, пока не получают одобрения, а цель, к которой должно стремиться, наглядно демонстрирует сам педагог. В сговорах на старые травмы с трудом верится, когда он в тре-

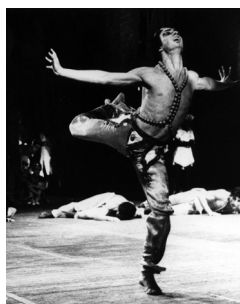


Фото из личного архива В. Сиротина.



В. Сиротин (Шурале). Мариинский театр. 1985 г.  
Фото из личного архива В. Сиротина



В. А. Сиротин. Фото М. Олич.





Семинар в Японии (Осака). 2005 г.  
Фото из личного архива В. Сиротина.



В. Сиротин (Дросельмейер). Балет «Щелкунчик». Мариинский театр. 2014 г.

тий, четвертый, пятый раз (а то и больше) показывает ту или иную комбинацию. Сразу бросается в глаза широта и легкость движений, непринужденная грация, отчетливость каждой позы при чувственной пластичности танца. Но удивляться тут нечему, если учесть солидный театральный опыт Сиротина. Напомним вкратце его профессиональную биографию.

В 1967 г. поступил в ЛАХУ, в 1975-м — выпустился по классу Б. В. Шаврова. Характерный танец ему преподавала И. Г. Генслер, дуэт — А. М. Сидоров, актерское мастерство — Т. И. Шмырова. Для выпускного спектакля готовил «Баски» из «Пламени Парижа», но заболел и остался без памятного праздника. Зато И. Д. Бельский, заметивший ладного выпускника, принял его в труппу Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинский), которой в те годы руководил.

С 1975 по 1999 гг., то есть почти двадцать пять лет, Сиротин — артист прославленной труппы. Начал, как заведено, с кордебалета, а затем все чаще получал сольные характерные партии. За годы службы их накопилось около тридцати — практически весь наличный репертуар, включая партии-роли: Эспада в «Дон Кихоте», Молодой цыган в «Каменном цветке», Незнакомец в «Легенде о любви», Ганс в «Жизели». Увенчала карьеру солиста заглавная роль в балете «Шурале».

Любую работу Сиротина отличал высокий профессионализм, то есть понимание образной сути хореографии, ясная «дикция», стилистическая точность, выразительная пластика и непременно чувство меры. Редкий спектакль театра обходился без участия Сиротина, хотя у него случались травмы. В последнюю четверть XX в. даровитый артист, заслуживший негласное звание Мастера, отстаивал художественную значимость характерного и гротескного танца, поддерживая традиционную академическую культуру петербургского балета.

В 1994 г. Сиротин вновь получает приглашение Бельского — теперь художественного руководителя Академии — вести класс танцевальной литературы. В программу курса входят шедевры характерного жанра — Баски («Пламя Парижа»), Офицеры («Легенда о любви»), Татарский танец («Бахчисарайский фонтан») и др. Несколько лет пришлось совмещать педагогическую работу со службой в театре и, кроме того, с учебой, поскольку в 1995 Сиротин поступил на педагогический факультет АРБ. Получив в 1999 диплом преподавателя, он завершил исполнительскую деятельность и целиком ушел в педагогику. С начала нового столетия Сиротин преподает характерный танец ученикам старших классов и студентам педагогического факультета — бакалаврам и магистрам.

За годы преподавательской деятельности через его руки прошло столько воспитанников, что сегодня педагог не без гордости констатирует: добрая половина артистов Мариинского театра — его ученики. Из класса Сиротина вышли талантливые солисты, работающие в Петербурге, Москве, за границей: Ольга Есина, Юлия Степанова, Ольга Белик, Виктория Кутепова (Омельницкая), Екатерина Михайловская, Вера Цыганкова, Мария Яковлева, Мария Шевякова, Юлия Каримова, Александр Сергеев, Андрей Касьяненко, Олег Демченко, Василий Ткаченко, Наиль Хайрнасов, Сергей Упкин. У него же прошли школу характерного танца и нынешние преподаватели Академии: Анастасия Васильева, Юлия Зайцева, Юлия Смирнова (Сливкина).

Преподавателю танцевальных дисциплин приходится выступать еще и в роли хореографа — компоновать комбинации экзерсиса, адажио и аллегро на середине. Преподаватель характерного танца, помимо экзерсиса у палки, сочиняет этюды — небольшие композиции различных национальных стилей. Постановочный опыт пригодился, когда в 2004 г. Сиротин ассистировал Игорю Зеленскому, ставившему «Лебединое озеро» в Афинах, и по его просьбе сочинил два номера в дивертисменте второго акта. Понятно, почему Зеленскому понадобился Сиротин-ассистент и в Новосибирске, где в сезоне 2007–2008 гг. помогал освоить характерные танцы и массовые сцены в «Баядерке». Кроме того, оказался незаменимым и как репетитор, отработав с артистами не только танцы и сцены балета, но и весь наличный репертуар.

Нельзя обойти вниманием еще один момент. Оставив в 1999 г. сцену, Сиротин, спустя десять лет, вновь ступил на подмостки в качестве артиста балета. С 2010 г. он — неизменный и незаменимый исполнитель роли Дроссельмейера в «Щелкунчике» — спектакле нашей Академии. Не изменив устоявшегося за многие десятилетия рисунка мизансцен, актер нашел возможность освежить образ. В его интерпретации дядюшка Мари — чудаковатый господин солидного возраста — заметно помолодел и душой и телом. Легкий, подвижный, неутомимый, этот Дроссельмейер буквально порхает по сцене, изобретая на радость детям все новые чудеса. С первой минуты рождественского праздника он становится его энергетическим центром и режиссером всевозможных событий, шуточных и таинственных розыгрышей. Пластическая партитура роли продумана и выверена Сиротиным до «микрона», а смотрится как сиюминутная импровизация, столько азарта в действиях героя, столько веселого озорства и нескрываемой радости в выражении его лица. В компании детей он и сам становится ребенком, только повзрослевшим и явно талантливым. Рядом с таким Дроссельмейером юные воспитанники Академии, впервые ступающие на сцену, забывают о волнении и страхе и с интересом включаются в театральную игру.

Послужной список Сиротина солиден и разнообразен, но главным событием своей театрально-педагогической деятельности он считает творческую встречу с учеником выпускного класса Никитой Ксенофонтовым, завершившуюся победой на Первом Всероссийском конкурсе артистов балета и хореографов по народно-сценическому и характерному танцу, который состоялся в Москве 22–27 ноября 2014 г. Этой победой — Золотой медалью лауреата — Никита во многом обязан наставнику, можно сказать, своему художественному руководителю. Учитывая индивидуальные особенности танцовщика (небольшой рост, недостатки телосложения, с лихвой искупавшиеся огромным темпераментом, редкой пластичностью, технической свободой и артистическим обаянием) Сиротин безошибочно определил его конкурсный репертуар. Два номера — залихватский Гопак и соло элегантного Эспады (картина «Кабачок» в «Дон Кихоте») позволили предъяснить, в одном случае — искрометную технику прыжков и полетов, в другом — изысканную пластичность Ксенофонтова. В третьем номере — Цыганском танце из того же «Дон Кихота» — Никита мог обжечь страстью, выплеснуть темперамент (партнершей здесь стала также ученица Сиротина Элина Камалова). На всякий случай Сиротин подготовил еще «Сиртаки» собственного сочинения (на конкурсе он не понадобился).

Нужно ли говорить, как тщательно отрабатывался каждый элемент танца, каждый нюанс пластики, ведь партии Эспады и Цыгана Сиротин сам много лет исполнял в театре и знал назубок. С техникой у ловкого, координированного Никиты проблем не было. Повозиться пришлось только с каскадом прыжков в «Гопаке». Прием «разножки» показал Н. М. Цискаридзе. А способ исполнения круговых жете антурнан Сиротин изучил по видеозаписям лучших танцовщиков. Важно было полностью освободить Никиту от сосредоточенности на сложных трюках, чтобы во всю мощь прозвучал героический посыл танца, заключенный не только в лихих прыжках и турах, а в характерном жесте, позе, повороте головы, проходке. И, судя по результатам, это удалось.

Работа с талантливым, азартным Ксенофонтовым была наставнику в радость. Конечно же, он переживал за подопечного, страшно волновался во время его выступлений на конкурсе. Зато, одержав вместе с ним блестящую победу, был вознагражден сполна. «Я никогда так не волновался ни за своих учеников, ни за себя, — признается Сиротин, — и никогда не был так счастлив!». Вряд ли возможен лучший подарок к тройному юбилею артиста, педагога, репетитора — признанного мастера своего дела.



УДК 792.8; 929; 94 (47)

*М. Х. Франгопуло*

В ДНИ ВОЙНЫ<sup>1</sup>

30 июня и 1 июля 1943 года состоялся очередной выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища.

В балетную труппу Кировского театра были зачислены недавние выпускники Певзнер И. Д., Мокеева В. Е., Богданова Т. А., Ларионова В. Д., Макаров А. А., Бельский И. Д.

Семен Розенфельдт в своей статье «Академия танца» писал в «Звезде»: «Дело сейчас не в именах, не в точной оценке степени дарования и академической законченности, не в отзыве о том или ином исполнении. Ценность этого выпускного спектакля, как и зимнего — отчетно-показательного, в том, что он лишний раз показал, что все высокие достоинства этого замечательного училища в его превосходных учебных традициях. Они сохранились в полной мере и в условиях войны и эвакуации, сохранились и выросли прекрасные педагогические кадры, которые продолжают свое дело как всегда энергично и любовно».

В далекой Курье на Каме, где находилось хореографическое училище (его младшие классы), открытие пионерского лагеря. Знойный летний день. Пахнет сосной и тянет на воздух из маленьких душных комнат дачи. С восьми часов утра в школе необычайное волнение. Из Перми на праздник прибыл директор Е. М. Радин, педагоги А. В. Лопухов, певец Н. Н. Серeda и многие другие. 12 часов. Наступает торжественный момент. По сигналу пионервожатого Б. В. Соловьева перед гостями, разместившимися на особой трибуне и балконах дачи, живая ватага ребятишек неожиданно появляется из-под крутого берега. Эффект неожиданный! Пионеры в красных галстуках, с раскрасневшимися лицами выстраиваются, войдя в калитку дачи, в стройную линейку. Сегодня ни капли хореографии, все посвящено физкультуре. Каждый отряд линейки рапортует. Момент необычайно торжественный именно здесь, на воздухе, на фоне деревьев, голубого сегодня жаркого неба, на фоне спокойной, немного ленивой Камы. После окончания линейки начинаются выступления. Е. М. Радин, как всегда, тепло напоминает детям о том, что хореографическая школа всегда играла большую роль в жизни балетного и оперного театра, что все балетмейстеры вышли из стен училища. Они пользовались работой детей. А потому учиться, учиться, учиться! — заканчивает Радин.

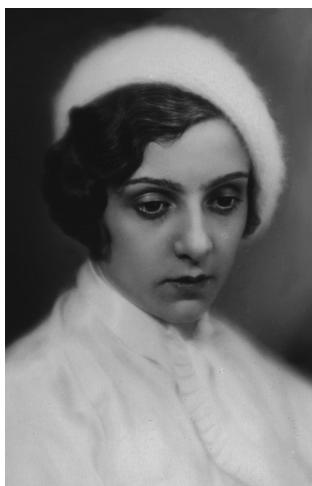
А из Ленинграда писали: «Дорогая! Сегодняшний день для меня большой, незабываемый день. Грядущие бои, решающие бои они не за горами и скоро, скоро наступит день, когда мы снова будем вместе. Я верю в то, что 1 мая 1944 года мы с тобой будем на демонстрации. Мы будем проходить по Невскому проспекту

---

<sup>1</sup> Окончание. Начало см. в № 38–39 «Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». Материал подготовлен к печати Е. Р. Адаменко.



Мунгалова О. П. 1930-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.



Дудинская Н. М. 1930-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.



Войшнис Л. И. 1950-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.

мимо трибуны на площади Урицкого. Сегодня в нашем большом, двухсветном зале мы сдавали очередную работу Реперткому при комитете по делам искусств (речь идет о репетиционном зале балетной труппы на улице Росси). Балет “Конек-Горбунок” возобновлен О. Г. Иордан и мною. Принята работа Реперткомом более, чем на хорошо. Это моя первая большая серьезная работа в театре. Хотелось несколько иначе разрешить сюжетную часть, но нас всего навсего четверо мужчин. Очень большие успехи сделали Надежда Красношеева, Галина Алексеева. Царь-девица Иордан, Красношеева, Иванушка — Орлов, Томсон, Иван-Царевич — Гербек, Хан — Томсон, Шехматов, жена Хана — Шмырова, Красношеева, Гемпель, Алексеева, Сахновская. Уральский танец исполняют в очередь Никольская и Шехматов, Иванов, Васильев и четыре девушки, украинский танец — Шмырова, Васильев, Пигарева и Шехматов. В последней же картине мною поставлена русская пляска — шесть девушек и один парень. Кроме того, вместо Рапсодии Листа и русской пляски, исполнявшейся Царь-девицей, в моей экспозиции имеется большое классическое па: Царь-девица, Иван-Царевич, две боярышни. Конец спектакля — общий радостный танец. Декорации по эскизам С. А. Евсева, костюмы — Р. И. Гурова. Спектакль в трех действиях и 5 картинах. Прием комитетом этого спектакля происходил под грохот разрывов снарядов. Эти проклятые фашистские собаки не унимаются и стреляют по городу. А город наш славный, любимый, работает и творит, не взирая на грызню оскаленных зверей, сидящих у его стен и изрыгающих из него металл. Но теперь недолгой будет наша разлука, все сильнее и сильнее всходит яркая заря победы над мрачной коричневой ночью. Грохот орудий уже слышен с Апеннинского полуострова. Расплата приближается. Час возмездия близок! Бодрее смотри вперед! Привет товарищам, целую крепко — Володя». (Письмо В. Э. Томсона).

А ныне наша страна переживала необыкновенные дни: это было первое лето, когда немцы ослабели настолько, что не только не могли наступать, но были не в силах сдерживать наступление наших войск, которые гнали врага все дальше и дальше.

5 августа 1943 года. Москва салютовала доблестным войскам, освободившим Орел и Белгород.

После подобных сообщений все ждут теперь освобождения Брянска и Харькова, а там..., там будет освобождена и Украина.

А работа в театре кипела по-прежнему. Театр был прекрасно отремонтирован: все блестело чистотой. В небольшой, но чистой комнатухе, именуемой художественной мастерской, художник Татьяна Бруни делает эскизы декораций и костюмов для предстоящей «Спящей красавицы». Опера готовит новые декорации для «Русалки». Художник Е. Кршижановский.

Погода стоит все еще теплая и только у Камы прохладно. В одном из номеров «семиэтажки» С. С. Прокофьев сочиняет свою «Золушку». Из Свердловска возвратилась Н. А. Анисимова, поставившая в Театре имени А. В. Луначарского балет А. Хачатуряна «Гаянэ». Премьера его прошла с большим успехом.

А настроение в театре было необычайно приподнятое. Каждое сообщение Информбюро придавало новые и новые силы в работе. Казалось, не хватает сил дождаться того дня, когда враг будет окончательно сломлен и длинный эшелон совершит свой обратный путь к Ленинграду. В эти дни невозможно было быть аполитичным. Вся советская общественность участвовала в политической жизни страны.

6 августа 1943 года, Пермь. Ленинградский театр Кирова — Радину. «Охвачены волнующими чувствами, шлем горячий привет вам всему коллективу из родного



Бочаров А. И. 1930-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.



Пушкин А. И. 1940-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.



Ширипина Е. В. 1930-е гг.  
Архив АРБ имени  
А. Я. Вагановой.

Ленинграда. Наши выступления Филармонии 11 августа сердечно признательны за Ваше внимание. Дудинская, Балабина, Сергеев».

Все полны мыслями об окончании войны.

Одним из любимых спектаклей зрителя стала за последнее время старенькая «Тщетная предосторожность» — комедия положений и характеров, еще с 18 века любимая зрителями всех стран и времен как талантливое произведение, полное остроумных режиссерских находок. Хорош был в роли Колена простодушный, искренний Н. А. Зубковский в паре с Т. М. Вечесловой.

14 августа в театре состоялся концерт–спектакль для рабочих Кировского завода, награжденных правительственными наградами.

18 августа из Москвы прибыл в Пермь балетмейстер Леонид Якобсон.

31 августа в театре было заслушано либретто Н. Д. Волкова к балету «Золушка», композитор С. С. Прокофьев, постановщик К. М. Сергеев, художник М. Эрдман.

6 сентября. В творческом клубе театра. На дверях клуба плакат: «К. М. Сергеев поделится своими впечатлениями о Ленинграде».

«Наш первый концерт был 9 августа, в понедельник.

Урывками мы осматривали город.

На репетиции мы впервые испытали “репетицию” обстрела: он начался во время номера.

Все было необыкновенно: переполненный зал, тревога, бурные аплодисменты при появлении артистов. В зале замахали платочками, это уже не было успехом, к которому мы привыкли, это было нечто большее... Зрителям, быть может, казалось, что вернулся весь театр, а не лишь небольшая группа артистов.

За кулисы к нам пришла О. Г. Иордан, очень похудевшая Н. П. Сахновская и Р. И. Гербек — артисты Кировского балета, оставшиеся в Ленинграде. “Мы думали, что классика умерла”, — говорили они. Встреча была необычайно дружественная.

Побывали мы и внутри Кировского театра. Сцена цела. Вошли на нее и захотелось перекреститься: святая святых. А вот правую часть театра, где помещалась дирекция, культ. часть, разорвало взрывом снаряда, как и кресла в зрительном зале. Но театр поправить можно и его уже поправляли.

Хореографическая школа цела и работает с тремя педагогами: В. С. Костровицкой, Л. И. Ярмолевич, А. П. Бажаевой. В школе состоялся новый прием. Это дети–сироты, оставшиеся, в своем большинстве, без родителей. Мы прошли по классам. Здесь было тихо-тихо. Учеников, как и педагогов, было мало, а в маленьких музыкальных классах жили представители некоторых театров. В этих “сельюлках” можно было сравнительно легко согреться от ледяного холода. Мы поняли, что возвращаться в Ленинград было еще рано. Но твердо верили в то, что как бы немец не издевался над городом, все равно рано или поздно его отбросят навсегда».

Долго еще отвечает Сергеев на многочисленные вопросы товарищей.

28 ноября театр снова показал «Жизель» с Улановой и Бакановым в главных ролях. Во втором акте в момент подъема Бакановым Улановой вверх на вытянутых руках в зале раздался шепот. Уланова, услышав его (по ее признанию) подумала,



не случилось ли что-нибудь с ее костюмом или на сцене. Но она ошиблась. Это был шепот восторга. Геркулес Баканов точно хотел, чтобы Уланова поцеловала одну из звезд на вечернем небе, такую же чистую, как и она сама. Высоко взлетала она в его сильных руках, невесомая, воздушная, как дымка.

После «Жизели» состоялась ночная репетиция «Тщетной предосторожности». В этом балете впервые выступили: Балабина, Сергеев, Гнутый. Репетиция оказалась весьма тяжелой, в особенности для оркестра, который утром провел серьезную репетицию «Ночи» с Пазовским, днем сыграл «Жизель» и остался на «Тщетную». В оркестре ворчали: «третий сеанс даем».

Балабина и Сергеев постарались сделать танцы старенькой «Тщетной» технически трудными и насытить их всякими новинками. Сергеев танцевал вариацию во втором акте всю на больших прыжках и пируэтах. Время, быть может, диктовало новую редакцию старых балетов? Вставка в «Тщетную» новой музыки вызвала справедливое замечание зав. оркестром Горелика: «А что если бы в Глинку взять да вставить Россини?»

Слухи и вести о Ленинграде, обстрелы которого участились за последнее время, угнетают до бесконечности. Пишут, что поврежден Исаакий... Неужели бессмертное творение Монферрана погибнет от рук варваров?

10 января все были встревожены обмороком Улановой. Артистку нашли без чувств в телефонной будке общежития на улице Кирова, 65. Разговор Улановой



Г. Уланова (Одетта), К. Сергеев (Зигфрид). 1930-е гг. Архив АРБ имени А. Я. Вагановой.

с супругом из Москвы остался неоконченным. «Я слышала где-то далеко, далеко голос — Галюша, Галюша, — вспоминала Уланова, — но точно погрузилась в бездну, провалилась и больше ничего не помню...» Галина Сергеевна переутомлена до крайности: волнения в «Жизели» и «Лебедином озере» за себя и за своего нового партнера Баканова дали себя знать. Хрупкий организм Улановой надломился. Пока Уланову донесли до четвертого этажа ее комнаты, она не приходила в себя. Наконец, ее удалось привести в чувство и уложить в постель на несколько дней, пока здоровье не побороло причин обморока, и артистка смогла отбыть в Москву.

Итоги творческого 1943 года в театре: «Лебединое озеро» (возобновлено), «Седьмая симфония» Шостаковича (новая работа театра), «Князь Игорь» (возобновление), «Дон-Кихот» (возобновление), первомайский концерт (заново поставлен), «Русалка» (возобновление), «Дубровский» (заново поставлен), «Тщетная предосторожность» (частично возобновлена и частично поставлена заново), «Евгений Онегин» (возобновление), «Спящая красавица» (возобновление), «Ночь перед Рождеством» (заново поставленный спектакль).

Количество шефских концертов за 1943 год — 600.

Тесным кольцом артисты окружили приехавшего Л. М. Лавровского и Е. Г. Чикваидзе, вернувшихся в театр. Встреча эта не была организована заранее и специально, нет, встречали как родного. «Армения, Ереван... — говорит Леонид



На уроке классического танца в ЛГХУ. Кон. 1930-х гг. В 1-м ряду крайняя слева Нинель Кургапкина, крайняя справа Людмила Сафронова. Архив АРБ имени А.Я. Вагановой.

Михайлович, — вспоминаю многое. Отношение ко мне, русскому, было очень хорошее. Начал я там постановку балета на тему поэзии Давида Сосунского. Увлёкся работой, но приехав в Москву и встретившись там с П. Гусевым и А. Лопуховым, вдруг почувствовал, как меня безумно потянуло в родной театр, и я понял, что должен ехать». От слов Лавровского веет искренностью и простотой. Лавровский дорог театру не только как постановщик «Ромео и Джульетты», но и как отличный репетитор. Одним двумя штрихами Лавровский корректирует ту или иную постановку. Прекрасно чувствует особенности музыкальных звучаний. Возвращение в театр Елены Георгиевны Чикваидзе, одаренной солистки классического танца, было также очень ценным и радостным для театра. Кроме классики Чикваидзе хорошо владела грузинским фольклором и исполняла народные танцы в их художественной манере. Новый 1944 год радостно начался для балета. Труппа снова обрела своего художественного руководителя. В. И. Пономарев был назначен заместителем Лавровского.

В первых числах января театр встречал московскую гостью балерину Марину Тимофеевну Семенову. Семенова — одна из славных учениц А. Я. Вагановой, окончившая Ленинградское хореографическое училище в 1925 году. Через четыре года, приглашенная в Большой театр, Семенова рассталась с Ленинградом. И вот Семенова, увенчанная лаврами после 18-летнего пребывания на сцене, появилась в дни войны среди нас на Каме. Семенова исполнила в Перми «Лебединое озеро» и «Дон-Кихота». Ее ожидали с большим волнением. Совсем недавно в газете «Литература и искусство» Алексей Толстой восторженно писал о творчестве Семеновой. Тем более возрастал интерес к ней. Артистке 36 лет. После длительного пребывания на сцене Семенова со своей непосредственностью и темпераментом была более интересной в «Дон-Кихоте». Здесь можно было быть «земной». Здесь ее талант был «по-семеновски» широким и блестящим. Да и фигура Семеновой по-прежнему была по-женски хороша и пластична. Семенову в Перми принимали прекрасно. Раскланиваясь перед публикой, Семенова подошла к ложе, в которой сидела ее профессор и друг А. Я. Ваганова и низко поклонилась ей. «Здесь, в маленьком театре, это не трудно было сделать, а вот поди разыщи Агриппину Яковлевну в Большом театре. А я все же нахожу, даже если она сидит дальше первого ряда», — смеясь, говорила за кулисами Семенова. В обоих выступлениях Семеновой ее партнером был К. М. Сергеев.

Еще в декабре минувшего года балетмейстер Л. В. Яacobсон приступил к подготовке экзаменационного спектакля училища, который обычно бывает весной или ранним летом. Яacobсон ставил «Ромео и Джульетту» на музыку симфонической картины П. И. Чайковского. В партии Ромео и Джульетты выступают Всеволод Ухов и Нинель Петрова. Роль Тибальда и Меркуцио исполняют Юрий Дружинин и Мансур Камалетдинов.

28 января балетная труппа собралась в репетиционном зале на доклад Л. М. Лавровского. Перед началом собрания артист балета Р. В. Славянинов объявил о регистрации паспортов и поднялось волнение... Ленинград, едем, Ленинград. Вошедшего Лавровского встретили дружными аплодисментами. «Мы должны пересмотреть то, что мы здесь сделали. Труд нашего театра, как я уже

сказал ранее, расценивался с точки зрения политики, а не с точки зрения художественности.

Тем более мы должны интенсивно приняться за работу. В Ленинграде мы отстроимся тремя спектаклями в балете: «Лебединым озером», «Лауренсией» и «Ромео и Джульеттой». В опере это будет «Иван Сусанин», «Чародейка» и «Емельян Пугачев». Говоря о «Гаянэ», считаю, что в том виде, в каком этот спектакль шел здесь, в Ленинграде его показывать нельзя. Нужно переменить художника, в некоторых деталях подтянуть сюжет, переработать сценическую интерпретацию спектакля и лишь тогда показывать его. Желательно возобновление фокинского репертуара, но сейчас, волею судеб, мы принуждены отскочить назад и возобновить старые балеты. На днях мы заслушаем экспозицию «Золушки» постановщика балета Константина Михайловича Сергеева.

Какое у меня создалось впечатление от просмотренных мною спектаклей? Неровное. Нет органичной дисциплины исполнения ансамблевого танца. Все это заставляет желать лучшего. Утрачено чувство стиля, танцевальной манеры, танцевальной изобразительности. Лебеди, вилысы, тени исполняются одинаково. А ведь это все различно. Мы подчас стоим на сцене вне образа, буднично. А ведь кому много дано, с того многое и спрашивается. В школе нас учат прекрасные педагоги, в труппе вдобавок репетируют с нами, а мы все умудряемся быть неполноценными. Вина в нас самих. Все мы понимаем серьезность и ответственность, с которыми мы предстанем перед ленинградцами. На нас будут смотреть глазами 1944 года, там ведь люди тоже выросли и требовать от нас будут многого».

Лавровский постепенно знакомился с репертуаром, ежедневно посещал театр, высказывая свое мнение по поводу того или иного оперного и балетного спектакля. Беседовал с артистками, посещал классы хореографического училища.

Балетная труппа начала работать над «Спящей красавицей». А. Шелест в роли Авроры должна была выступить с Бакановым — Дезире. Баканов только что вернулся из Москвы, где танцевал в концертах с Улановой. Народ приезжал и уезжал. Театр точно жил на колесах. Но ехать сейчас хотелось лишь в одном направлении.

Наконец, 3 февраля 1944 года балетная труппа заслушала читку экспозиции балета «Золушка» С. Прокофьева. «Сказка о Золушке существует у всех народов, — начинает постановщик, заметно волнуясь. — Мне удалось установить, что существует 375 вариантов этой сказки. В ней живет вечная тема: перерождение человека под влиянием чувства любви, которая выше предрассудков. Вариант, который дан в либретто Н. Д. Волкова — встреча большой любви, встреча двух родственных душ — Золушки и Принца. Золушка — это чистота. В ней вся прелесть женственности, обаяния, скромности».

Через два дня после прочтения «Золушки» Сергеев приступил к работе.

10 февраля в театр пришла телеграмма из Новосибирска, филармонии о безвременной кончине Ивана Ивановича Соллертинского. Эта страшная весть ошеломила всех: огромный эрудит в области искусства, человек, обладавший гениальной памятью, превосходный по своему блеску и глубине оратор, Соллертинский был всегда тесно связан с театром и филармонией. Он собственно вырос, созрел

вместе с послереволюционным поколением. Он умел всем сердцем любить искусство, бескорыстно во имя самого искусства отодвигал себя на задний план. Соллертинскому было всего 40–41 год от роду, когда смерть пришла за ним. На лекции К. Н. Державина «Памяти Соллертинского» лектор предложил собравшимся почтить память Ивана Ивановича Соллертинского вставанием.

Из Ленинграда приходили письма, в которых писали: «Теперь у нас можно ходить по улицам, а не бежать...»

16 февраля пошла первая красная стрела Ленинград–Москва.

Балет возобновлял «Спящую красавицу» с А. Шелест и В. Бакановым. Профессор С. С. Данилов радостно сообщил, что его фундаментальный труд «История русского драматического театра» печатается в Перми. Б. В. Асафьеву театр поручил написать работу о Римском-Корсакове к 100-летию со дня его рождения.

18-го в хореографическом училище состоялся просмотр отдельных кусков из балета Якобсона «Ромео и Джульетта» на музыку П. И. Чайковского. В особенности понравилась ученица Нинель Петрова, оканчивающая школу.

1 марта в помещении нового дома Красной Армии состоялся творческий вечер Нины Александровны Анисимовой. Сделать свой вечер в тяжелых условиях нехватки материалов, питания — большая заслуга кипучей, темпераментной Анисимовой. Ведь кроме исполнительской и постановочной работы Анисимова была и оригинальным художником. Люди встречали ее в холодные мартовские дни в снежную пору с огромным узлом в руках в виде подушки, она несла плотно завернутую от непогоды куклу-негритенка для своего нового номера «Кек-уока» на музыку К. Дебюсси. Так ей приходилось делать длинные переходы, почти что через весь город из общежития на улицу Кирова до дома Красной Армии. Необыкновенная сила, сколько энергии было в этой худенькой нервной женщине!

19 марта 1944 года в Ленинград отправилась — улетела «первая ласточка» — два вагона (теплушки) с 117 ящиками, наполненными неходовыми костюмами, красками и рядом материалов, которые уже не будут больше нужны театру в Перми.

А в Перми на «Жизели» с Улановой становилось страшно, что обвалится балкон и галерея, сколько народу пришло посмотреть последний спектакль с Улановой. Люди стояли в проходах, чего раньше никогда не разрешалось, и точно хотели навсегда запечатлеть облик большой артистки, с которой вскоре расставались.

Последние дни в Перми пролетели незаметно.

29 мая 1944 года должен был отбыть в Ленинград первый поезд. Поезд отходил в 10 часов.

А вот уже и последняя ночь перед Ленинградом. Уснуть было невозможно... Сердце сжималось, как перед чем-то решающим и важным.

«Граждане, через час будем в Ленинграде», — просто сказала проводница, и вдруг все показалось каким-то простым и возможным. Мы подъехали к дому... Путь был окончен.

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

*А. В. Епишин*

ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:  
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,  
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА  
ПО ПРИНЦИПУ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ  
(Часть I)

К шедеврам хореографии Дж. Баланчина 1920-х гг. обычно причисляют два балета, поставленные для «Русских сезонов» С. П. Дягилева — неоклассический «Аполлон Мусагет» (1928) с музыкой И. Ф. Стравинского и последний балет антрепризы «Блудный сын» (1929) с музыкой С. С. Прокофьева. И хотя поразительно, что «Блудный сын» появился на свет не в результате сотворчества двух гениев, а вопреки взаимному неприятию и конфликту, трудно переоценить значимость этого художественного феномена в жизни и хореографа, и композитора, а также в истории искусства и культуры.

Почему произошел конфликт? Причины, на наш взгляд, парадоксальным образом коренятся прежде всего в **социальном неравенстве**, хотя имеют под собой почву в **психологической** и **эстетической** несовместимости творческих личностей. Прокофьев к тому времени — уже вполне успешный и финансово обеспеченный композитор, разъезжающий в самых комфортных условиях с гастрольями по всей Европе и с восторгом принимаемый даже в «Большевизии», как он называл для себя СССР. Имя Баланчина, приобретшего отнюдь не малый артистический и хореографический опыт и известность в Петрограде, европейскому театру не говорило ничего. Как явствует из диалогов с С. М. Волковым, в общении с композиторами хореограф нередко оставался ранимым, хрупким, болезненно самолюбивым, закомплексованным — в осознании своей приниженности, а также небедительным в изложении собственных художественных устремлений.

За два года до парижской премьеры «Блудного сына» научную общественность взбудоражило событие, которое, казалось бы, не имело к балету никакого отношения и ни в малейшей мере не волновало его творцов. В 1927 г. физик Н. Бор сформулировал методологический принцип **дополнительности** (комплементарности) для наиболее адекватной характеристики многомерности мира квантовой механики. Ученый доказывал, что при разных методах наблюдения за одним и тем же физическим объектом микромира (например, одновременно и как волной, и как частицей) появятся различные результаты, которые невозможно описать общими терминами; поэтому нужно прибегать к взаимоисключа-

ющим системам, чтобы выявить в противоречащих друг другу явлениях одинаково существенные аспекты единого и четко определенного комплекса сведений. Бор осознавал философскую значимость принципа дополнительности и применимость его в других областях знания, в том числе гуманитарного, допуская даже не абсолютно исключаящий друг друга характер соотношений [см.: 1, с. 393, 495].

Постепенно философское открытие Бора распространилось на области гуманитарного знания. Спустя несколько десятилетий Д. С. Лихачев полагал, что «самый главный принцип дополнительности в области литературы, как кажется, заключается в дополнительности закономерности, обусловленности, с одной стороны, и свободы творца — с другой, свободы как некоей необъяснимости» [2, с. 41–42]. В настоящее время А. Д. Арманд в принципе дополнительности отмечает «статус закона природы (...и общества), пронизывающего все сферы бытия» [3, с. 333].

Парадоксальной закономерностью является феноменальное рождение по принципу дополнительности первого балетного шедевра — спустя два года после выступления Бора со своей идеей «дополнительного способа описания». Не подозревая об этом, Баланчин — по инициативе Дягилева и вопреки неприятию балетмейстерской трактовки Прокофьевым — представил оригинальнейшую хореографию в «Блудном сыне», которая в соотношении с музыкой показала соответствующую принципу Бора амбивалентность взаимоотрицающих компонентов при противоречивом единстве в синтетическом театральном действе.

\* \* \*

Для понимания социального статуса Баланчина к концу 1920-х гг. ключевым видится следующее признание: «Мы у Дягилева совсем мало денег зарабатывали, и несчастные деньги эти тратили на еду. Бедно жили — точно как в опере “Богема” показывают. Просто не было денег хорошо повеселиться! Но мы об этом не жалели, не думали. ...Когда в Париже денег нет — соблазнов меньше. Монте-Карло — другое дело, там были и соблазны, и деньги, там мы жили неплохо» [4, с. 89].

И еще одно очень выразительное — для отношения Баланчина к композиторам — воспоминание: «Рахманинов... Гениальный был пианист! Когда я приехал из России на Запад, мы с Даниловой постарались при первой же возможности попасть на концерт Рахманинова. Это было в Лондоне. Сидели, слушали Шопена, Шумана. Замечательно играет! Потом свои вещи. Нам нравилось!

После концерта мы пошли к Рахманинову в артистическую. Масса народу, все ждут... Рахманинов стоит в углу, высокий, мрачный мужчина. Поклонники один за другим подходят к Рахманинову, пучат глаза, кричат комплименты. Процессия движется медленно-медленно. Наконец дошла наша очередь. Подходим к Рахманинову, кланяемся... Я говорю: “Вот Данилова, из Мариинского театра, и я — Баланчивадзе. Мы танцуем, мы балетные — из Мариинского театра. Мы в восторге! Всегда ходим вас слушать! Вы такой гениальный пианист!”. Рахманинов молчит. Я продолжаю почтительно: “Если позволите, я бы только хотел попросить вас...”. Тут Рахманинов меня прервал, грубо так: “Что?”. Я пытаюсь: “Ваша

замечательная Элегия... Может быть, вы разрешите... поставить что-нибудь на вашу музыку... потанцевать...". Рахманинов стал кричать: "Вы с ума сошли! Сумасшедший! На мою музыку танцевать? Как вы смеете! Вон! Вон!". Мы извинились, поклонились и убежали.

Мы были ничтожества: танцоры, какая-то дрянь. А он — великий пианист, гений. Его музыка мне тогда нравилась. Спасибо Дягилеву, он мне объяснил. Я ему как-то говорю: вот, Рахманинов... А Дягилев мне в ответ "Что вы, голубчик, это же ужасная музыка! На свете много замечательных композиторов, но Рахманинов не в их числе. Вам все-таки надо иметь какой-то вкус. Забудьте о Рахманинове!". Я говорю: "Хорошо". И забыл» [4, с. 177–178].

Получается, что музыкальные пристрастия Баланчина могли подчиняться вкусам Дягилева. Но главной причиной, думается, были чувство унижения и душевная травма вследствие неудачного общения с Рахманиновым. Однако о нем Баланчин, вопреки своему утверждению, не совсем забыл. Весной 1928 г. для южноамериканских гастролей труппы Анны Павловой Баланчин поставил на музыку Рахманинова цыганский танец "Алеко" и "Гротескную польку" [см.: 5, с. 138].

Тем не менее балетмейстер в 1980-е гг. говорил Волкову: «И конечно же Дягилев был прав. Музыка Рахманинова — это какая-то каша, особенно оркестровые вещи. Но и фортепианная музыка Рахманинова ужасная. Его вариации на тему Корелли — это же салат..., мешанина, ерунда какая-то. Нет, не нравится мне теперь Рахманинов» [4, с. 178].

Композиторский идеал для Баланчина, — разумеется, обожаемый им П. И. Чайковский. И не только в силу его гениального творчества, а еще и потому, что, будучи высочайшим профессионалом, проявлял готовность удовлетворить весьма причудливые потребности балетных артистов.

Хореограф с восхищением вспомнил феноменальный случай: «Анна Собещанская, солистка Большого балета в годы Чайковского, танцевала "Лебединое озеро" в бездарной московской постановке. Чтобы оживить свой бенефис, Собещанская попросила Петипа сочинить для нее па-де-де, которое и вставила в третий акт "Лебединого озера". Незадача в том, что Петипа сочинил па-де-де для Собещанской на музыку Минкуса!

Чайковский, узнав об этом, запротестовал: "Хорош мой балет или плох, но за его музыку несу ответственность я один". ... Чайковский согласился написать новое па-де-де для балерины, но та не желала изменять хореографию Петипа. Тогда, положив музыку Минкуса перед собой, Чайковский написал свое па-де-де, которое совершенно — такт в такт! — совпадало с танцем, уже выученным Собещанской. Балерине не нужно было ничего переучивать, даже репетировать не надо было, спасибо Чайковскому» [4, с. 169]. Случай этот — отношением к балерине — отдаленно напоминает историю написания Р. К. Щедриным «Кармен-сюиты» для М. М. Плисецкой. После того, как Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян отказались, композитор обещал А. Алонсо, «что следующим утром Майя придет в театр с нотами» [6, с. 131]. И слово свое сдержал, хотя еще три недели продолжал работать с партитурой.



Вторым из русских композиторов в баланчинской табели о рангах несомненно оставался Стравинский. Хотя их взгляды на использование в балете небалетной музыки могли радикально различаться, прочности союза хореографа и композитора способствовало обоюдная приверженность к пониманию балета как зримой музыки и звучащему танцу, устремленность к музыкальности хореографии и танцевальной природе музыки.

Но для Баланчина была чрезвычайно важна и простота человеческого общения с возможностью получения быстрого и плодотворного отклика на свои творческие запросы. Это вытекает из описания красноречивых деталей в методах работы Стравинского. «У него, как и у Хиндемита, нашлось для меня время: Стравинский написал для меня цирковую музыку — польку для слонов. Помню, я ему позвонил и говорю: “Игорь Федорович, мне полька нужна, можете написать для меня?”. Стравинский отвечает: “Да, как раз есть у меня время... А для кого полька?”. Я объяснил, что вот, мол, у меня балерина — слон. “А молодая балерина-слон?”. Я говорю: “Да, не старая”. Стравинский засмеялся и говорит: “О, если молодая, то это хорошо! Тогда я с удовольствием напишу!”. И написал польку, с посвящением — для молодой балерины-слонихи. И не стыдился, что пишет для цирка. < ... > Стравинский не уронил своего таланта, когда написал польку для молодой слонихи. Эти композиторы не были снобами, поэтому они столь многого достигли» [4, с. 168–169, 171–172].

Ко времени работы над «Блудным сыном» у Баланчина уже были твердо сложившиеся представления о последовательности участия композитора в сочинении балета, основанные на прекрасном знании традиции. Композитор подключался лишь после того, как хореограф разрабатывал подробный сценарий танцевальных номеров.

Вот как описывал этот порядок Чайковский: «Процедура сочинения балетной музыки следующая. Избирается сюжет, разрабатывается театральная администрацией сообразно с ее средствами программа; затем балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев, причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и ... *число тактов*. Только тогда композитор приступает к сочинению музыки...» [7, с. 154]<sup>1</sup>.

Такой порядок был идеальным и для воплощения творческих исканий Баланчина: «Точно так мы работали со Стравинским. Когда композитор сочиняет балет, ему важнее знать не сюжет, а сколько тактов музыки от него требуется для такой-то сцены, сколько — для такой-то. Когда я поехал к Стравинскому в Калифорнию, где он тогда жил, работать над “Орфеем”, мы сидели вместе и обсуждали каждый момент балета. И я говорил: “Здесь мне нужно па-де-де”. Стравинский спрашивал: “Какой длины?”. Я отвечал: “Минуту или две”. Стравинский сердился и говорил: “Это же нонсенс. Я должен знать точно. Если минута — это будет одна музыка, если две — совсем другая. Может быть, это будет минута и тридцать секунд?”... Конечно, это было мое дело — коли я профессионал, дать Стравинскому точное задание. Иначе композитор не может работать» [4, с. 136].

<sup>1</sup> Цит. из письма П. И. Чайковского Н. Николаеву от 2 июня 1891 г.

Дягилев, распорядившийся как вполне авторитарный руководитель исходя исключительно из своего разума и желания, этот обычай ничтоже сумняшеся нарушил, чтобы попробовать отдать приоритет композитору. С. М. Лифарь, танцовщик партии Блудного сына сообщает, что Дягилев задумывался еще во время подготовки сезона 1909 г. о создании «коротеньких балетов, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора балета — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор» [8, с. 201]. **Музыка** в этом триединстве получает, следовательно, **первое** место. Но «совершенный балет сможет создаться только при полном слиянии трех факторов», — утверждал великий импресарио [8, с. 202].

Можно с большой вероятностью предположить, что Прокофьев в глазах Баланчина выглядел снобом. Во-первых, потому, что, нисколько не заботясь об освященной гением Чайковского приверженности традиционному распределению ролей в создании балетного спектакля, сочинил музыку до согласования с балетмейстером. Во-вторых, в довершение к этой — болезненной для самолюбия любого хореографа — ломке устоев в процессе подготовки Прокофьев, на взгляд Баланчина, выступил апологетом балетного рутинерства. Знаменитый балетмейстер вспоминал: «Дягилев ... ценил композиторский талант Прокофьева, но не уважал его мнений. Прокофьев был страшно отсталый человек. Я ставил у Дягилева его балет “Блудный сын”. Там, конечно, библейская история, но музыка была модерн» [4, с. 168].

Прервемся на секунду, чтобы заметить: это единственная слетевшая с уст Баланчина и известная нам характеристика прокофьевского стиля. В нем хореограф, пробовавший себя в искусстве музыкальной композиции и свободно читающий партитуры, вряд ли пропустил мимо ушей близкий своим замыслам заряд кинетической энергии. И возвратимся к словам Баланчина.

«И я ставил, как я думал, что будет лучше для музыки. Дягилеву то, что я делал, страшно нравилось, он говорил: “Замечательно, замечательно!”. А Прокофьев, когда пришел на репетицию, стал орать, что все это ужас, что он не согласен с этим. Прокофьев в танцах ничего не понимал. Ему хореография была совершенно не важна. На самом деле, ему было все равно, как поставят его балет. Но когда Прокофьев своего “Блудного сына” сочинял, то у него была ... идея, что все ... будет выглядеть на сцене как реалистическая вещь. Чтобы сидели бородатые мужчины, пили настоящее вино из настоящих бокалов. Чтобы танцовщики были одеты исторически “правильно”, в старинные костюмы, как в опере.

Прокофьеву “Блудный сын” представлялся вроде какого-нибудь “Риголетто”. И конечно, он пришел в ужас от моей постановки. Прокофьев ненавидел то, что я делал с его музыкой. А Дягилев, конечно, на Прокофьева наорал, что он ничего не понимает в балете, что он совершенный дурак. И Прокофьеву пришлось смириться, потому что командовал парадом Дягилев» [4, с. 178–179].

В приведенной выше цитате утверждение «Прокофьев ненавидел то, что я делал с его музыкой» вступает в явное противоречие с мыслью: «... ему было все равно, как поставят его балет». Как будет показано далее, в первом случае Баланчин весьма преувеличивал, а во втором — заблуждался, хотя внешние обстоятельства тако-

му впечатлению немало способствовали. Частые отлучки Прокофьева для подготовки к исполнению других своих произведений в разных городах, безусловно, мешали его сотрудничеству и диалогу с хореографом. Как объяснял композитор, «занятый постановкой “Игрока” [в Брюсселе. — А. Е.], я слишком поздно пришел в соприкосновение с постановщиками “Блудного сына”, когда для переделок уже не оставалось времени» [9, с. 183–184]. Действительно, вслед за премьерой оперы «Игрок», состоявшейся 29 апреля, 17 мая впервые прозвучала Третья симфония, а спустя четыре дня Дягилев приглашал парижан на упомянутый балет. «Давно у меня не было такого скопления премьер», — не без гордости записал Сергей Сергеевич в «Дневнике» [10, с. 695]. Однако не только необходимость сосредоточенности на других премьерах, но и непонимание самостоятельной и самоценной **роли балетмейстера** послужили причиной запоздалого знакомства с хореографическим воплощением.

Впрочем, болезненная ранимость Баланчина в общении с композиторами сочелась с тонкой пронизательностью наблюдателя со стороны: «Рахманинов очень не любил Стравинского... И мне кажется, Прокофьеву успех музыки Стравинского тоже не давал спать спокойно» [4, с. 179]. Насколько Баланчин был прав, свидетельствует «Дневник» Прокофьева: «Дягилев ушел чрезвычайно довольный, ... заявил, что мечтает в весенний сезон ничего не дать Стравинского. Невероятно! До сих пор Стравинский был божеством для Дягилева, и он явно отдавал ему предпочтение передо мной. Еще симптом падения божества?» [10, с. 653].

Памятуя о традиционной модели участия композитора в создании балета, Баланчин, возможно, желал, чтобы именно Прокофьев сделал первый шаг к сотрудничеству и хотя бы полюбопытствовал относительно сценического воплощения сочиненной музыки. Сергей Сергеевич, однако, закончив запись текста партитуры, предпринимать шаги навстречу балетмейстеру не собирался и сосредоточил свое внимание на иных своих творческих детищах. Оставалась — теоретически — возможность инициативы для встречи с Прокофьевым со стороны Баланчина, но, по-видимому, гордость, присущая кавказскому менталитету, исключала такой вариант, который расценивался бы как унижение достоинства.

И еще одно важное обстоятельство. Дягилев, по свидетельству режиссера труппы С. Л. Григорьева, понял, что хореографические «идеи Баланчина уже достаточно сформировались, и он может проявить внутреннюю независимость и не пожелать служить инструментом для воплощения собственных концепций» импресарио [11, с. 165]. И хотя на примере с Рахманиновым очевидно, что музыкальные пристрастия Баланчина могли подчиняться Дягилеву, когда совпадали с собственными устремлениями, чуткий антрепренер предпочел дать хореографу полную творческую свободу для раскрытия своего гения и оберегать от докучливого вмешательства самолюбивого композитора.

Поэтому Баланчину позволялось не приходить и тогда, когда Прокофьев был рядом, хотя Дягилев, Кохно и Лифарь навещались регулярно [см.: 10, с. 671, 673, 682]. Следовательно, хореограф не чувствовал ни необходимости, ни готовности к диалогу и неизбежным спорам, ни — тем более! — уверенности в том, что

обладает достаточным запасом красноречия и душевных сил для убеждения композитора в художественных достоинствах своего хореографического решения, поэтому предпочитал без постороннего вмешательства делать свое дело.

Вероятно, атмосфера творческого кипения в котле обсуждений и жарких дискуссий, которой окружил себя Дягилев, не оказалась родной стихией Баланчина. Ему, по крайней мере, в те годы было по душе воплощение хореографических идей по своей воле, в одиночестве, без предварительных согласований. Особое положение Баланчина в труппе не прошло мимо внимания Лифаря: «... Баланчин больше работает за свой страх и риск — чем дальше, тем все менее ему помогает Дягилев, и ему приходится угадывать художественную волю директора... *Нет настоящего сотрудничества* [курсив мой. — А. Е.] и с художниками, и с музыкантами...» [8, с. 398].

Эти обстоятельства объективно способствовали неизбежности конфликта. Но взаимное неприятие назревало постепенно. Проследим за событиями глазами противоположной стороны — Прокофьева. Его претензии, изложенные в «Дневнике», позволяют судить о том, каким композитор представлял себе и сотрудничество с постановщиком, и свой идеал балетного спектакля.

Прокофьев — не без желания противоречить Дягилеву и по мере роста своей антипатии к хореографу — именовал Баланчина его подлинной фамилией, которая впервые упоминается в октябре 1925 г.: «Вечером играл “Урсиньоля” (так первоначально назывался балет “Стальной скак”. — А. Е.) Дукельскому и Баланчивадзе» [10, с. 352]. Отзыв, записанный 29 мая 1926 г. и посвященный «Пасторали» Ж. Орика, носит вполне благожелательный характер, подчеркнутый в написании фамилии: «В постановке много неприличия, но Баланчин делает успехи» [10, с. 408]. Однако тон в беглой характеристике от 27 марта 1927 г. довольно критичен, поскольку — вслед за сообщением о том, что во время поездки в Монте-Карло Дягилев поручил Мясину постановку «Урсиньоля», — Сергей Сергеевич добавил: «...я очень рад, так как Баланчивадзе казался мне слишком эротичным и потому дряблым...» [10, с. 554].

К сожалению, неизвестны какие-либо свидетельства сотрудничества или реакции Прокофьева, касающиеся балетного номера «Сарказм» (на музыку из цикла «Сарказмы» для фортепиано) в Монте-Карло в 1927 г. Постановку осуществил Баланчин для своей первой жены Т. Л. Жевержеевой (она танцевала в труппе «Летучая мышь», но вскоре уехала в США и в Нью-Йорке этот номер повторила) [см.: 12, с. 287; 13, с. 48; 14, с. 298]. Надо полагать, ранее в Петрограде Баланчин видел балет К. Я. Голейзовского на музыку цикла «Сарказмы» [5, с. 89, 244]. Прокофьев, однако, упоминает о балетном воплощении этого же сочинения хореографом И. С. Чернецкой в 1924 г. в Москве [10, с. 297].

В ноябре 1928 г. клавир «Сына» вчерне был готов [9, с. 183], а 1 декабря Прокофьев уже играл эту музыку импресарио. «Дягилев слушал очень внимательно, и я часто слышал, как во время исполнения он тихо говорил Кохно: “очень красиво... отлично...”. Но из-за третьего номера (“красавицы”) целое столкновение: я задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика: притягательный, но еще непознанный. Дягилев же хотел образ чувственный и живо-

писал его, по обыкновению, в целом ряде образных и неприличных выражений. А у меня совсем нет настроения заниматься чувственной музыкой, ...балет задуман мною гораздо более акварельным... и, стало быть, чувственные эксцессы тут неуместны. Дягилев горячился: “Но тогда какой же это блудный сын? Вся сила в том, что он наблудил, а потом раскаялся, и отец его простил. Если бы он ушел из дому и дал себя просто обобрать, то, когда он вернулся домой, его надо было бы не принять в распростертые объятия, а высечь”» [10, с. 652–653].

Примерно через месяц, 4 января 1929 г. композитор записал: «...Баланчивадзе приехал с Кохно и Лифарем. Играл им “Сына”. ...Замечания Баланчивадзе пока не свидетельствуют, что он понял балет. Во всяком случае — попытка трактовать не так, как я хочу...» [10, с. 665]. Но Прокофьев еще продолжал сочинять балет, и показательно, что в спорах с Дягилевым о природе танцевальности в № 4 они оба даже **не обсуждали** вопрос о вступлении в **диалог** с Баланчиным, не интересовались его мнением, как будто не ему предстояло воплощать эту музыку в хореографии. Ничего не изменилось и после 14 марта, когда балет был окончательно завершен [см.: 10, с. 676–677, 683].

Это, безусловно, доказывает, что социальный и художественный статус балетмейстера вообще и конкретно Баланчина в антрепризе Дягилева находился на достаточно низком уровне. Не случайно «сыновьями» Дягилева становились исключительно композиторы: Стравинский по старшинству оказался первым, его младший «брат» Прокофьев — вторым.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бор Н. Избранные научные труды. Т. 2. М.: Наука, 1971. 675 с.
2. Лихачев Д. С. Принцип дополнительности в изучении литературы // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 39–43.
3. Арманд А. Д. Два в одном: закон дополнительности. М.: ЛКИ, 2008. 360 с.
4. Волков С. М. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. 217 с.
5. Век Баланчина. 1904–2004. СПб.: Аврора-дизайн, Мариинский театр, 2004. 195 с.
6. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
7. Чайковский П. И. Об опере и балете. М.: Музгиз, 1960. 291 с.
8. Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
9. Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
10. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
11. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 383 с.
12. Жевержеева Т. Л. Воспоминания. М.: Сканрус, 2007. 298 с.
13. Мейлах М. Б. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
14. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. консерватория, 2010. 342 с.

УДК 792.8

*В. А. Звездочкин*

## БАЛЕТМЕЙСТЕР И МУЗЫКА

(о творческом методе Л. Яacobсона)

Хореографический театр как синтетический вид искусства неразрывно связан (о чем писал еще Ж.-Ж. Новерр) с искусствами-«помощниками»: Литературой, Живописью, Скульптурой, но, прежде всего, с Музыкой. От взаимоотношений балетмейстера и композитора в их совместном творческом союзе зависит судьба того или иного музыкально-хореографического произведения. Проблема «соития» музыки и танца по-разному решалась в творчестве крупнейших хореографов различных эпох. Общеизвестны суждения на этот счет Ж.-Ж. Новерра в XVIII в., Карло Блазиса — в XIX в., Михаила Фокина, Джорджа Баланчина, Мориса Бежара — в XX в.. Наиболее аргументированными и современными, на наш взгляд, являются мысли, принадлежащие великим отечественным хореографам: Касьяну Голейзовскому, Федору Лопухову и Леониду Яacobсону.

Один из главных теоретических трудов Яacobсона «Моя работа над балетом “Шурале”» начинается с утверждения автора о том, что «хореограф сочиняет балет задолго до того, как он знакомится с партитурой. По намеченной им канве композитор пишет музыку. И тогда уже балетмейстер вместе с художником и артистами создает спектакль — делает зримыми и свои представления, и музыкальные образы; выражает в пластической форме то, что было рассказом в либретто, что затем перелилось в подробный хореографический план и прозвучало в партитуре композитора <...> Ощущать танец прежде музыки, непосредственно переводить литературную образность в танцевальную — это умение делает хореографа самостоятельным художником» [1, с. 34, 56]. Подобного рода высказывания (их немало в теоретическом наследии художника) порой трактуются как своеволие балетмейстера, считающего музыку едва ли не «служанкой собственных фантазий» [2, с. 207].

Ближе к истине, на наш взгляд, мнение критика А. П. Демидова, отмечавшего, что «хореограф рассматривает музыку как источник индивидуального творчества, отталкиваясь от музыки, свободно импровизирует на ее **канве**, соглашаясь и споря с композитором, приближаясь и уходя от него, расширяя, дополняя материал, **передавая собственное его** (хореографа. — В. З.) пластическое видение» (выделено мною — В. З.) [3, с. 70].

Здесь отражена сложность отношений Яacobсона как с великими (например, с А. И. Хачатуряном в период работы над «Спартакoм», так и с молодыми композиторами (а ныне широко известными мастерами) Б. И. Тищенко, О. Н. Каравайчуком, С. М. Слонимским и их коллегами, привлеченными к совместному творчеству самим хореографом.

Известно высказывание Д. Д. Шостаковича о творческих «полномочиях» композитора и хореографа: «**Композитор — автор спектакля**» [см.: 4, с. 8]. Не ме-

нее значимо и свидетельство Б. И. Тищенко, дающее ясное представление о сложности работы композитора с Якобсоном над балетом «Двенадцать» (1964). В разговоре с Шостаковичем хореограф заявил буквально следующее: «Понимаешь, Митя, он (Тищенко. — В. З.) талантливый, но молодой, жизни не знает. Произошла революция. Народ безумствует, гуляет. Встретил буржуя — режь! Встретил бабу — вали!» [4, с. 8]. Якобсон авторитарно утверждал свое видение сцены (тем более, будучи автором либретто балета).

В личной беседе<sup>1</sup> Б. И. Тищенко не скрывал своего резкого несогласия со сделанными Якобсоном купюрами в одном из важнейших эпизодов спектакля — сцены «Пьяного танца Петрухи» после его «Плача» над телом убитой Катьки. Тем самым (по мнению композитора) хореограф «вонзил нож в сердце спектакля. Ибо я убежден, что если авторская партитура повреждена, спектакль нежизнеспособен» [4, с. 9].

Тем не менее, балет «Двенадцать» вошел в историю как один из самых близких по смыслу и стилистике хореографических интерпретаций первоисточника, единству музыкальной и хореографической образности. Более того, спектакль прожил достаточно длинную сценическую жизнь. В 1964 г., спустя двенадцать лет после премьеры на сцене Кировского театра он был перенесен первыми исполнителями в труппу «Хореографические миниатюры» и много лет украшает афишу этого коллектива.

По словам Б. Тищенко, музыка создавалась им не по либретто Якобсона, а... по поэме Александра Блока. Композитору в ряде эпизодов все-таки удавалось сломить сопротивление автора либретто и его «первоначальных хореографических видений»<sup>2</sup>.

О ключевой сцене «Плача Петрухи над телом убитой Катьки» композитор рассказал в либретто Якобсона написано «Злобный танец Петрухи у трупа Катьки. Злоба Петрухи. Оттачивает свою злобу. Ритуально. “Весна священная”, втапывание земли» [цит. по: 4, с. 7]. Тищенко предложил иное, блоковское решение этой сцены: медленное, порой сомнамбулическое звучание музыки передавало муки главного героя гораздо сильнее и правдивее «дикого пляса». Предельно чуткий к музыкальному материалу Якобсон признал правоту композитора и гениально выразил трагическое отчаяние главного героя в почти неподвижной, полной страдания пластике Петрухи (И. Чернышева). Неслучайно этот эпизод балета многие (в том числе и сам Якобсон) считали одной из лучших сцен постановки, подлинным шедевром единства музыки и пластики, музыкально-хореографической образности.

Но далеко не всегда отношения своенравного Якобсона с композиторами приводили в итоге к победному финалу. Достаточно вспомнить «битву» с Хачатуряном в период работы над «Спартак» (1956), музыку которого Якобсон перекомпоновал и купировал согласно своему видению спектакля в духе величественных античных фресок. Там, где Хачатуряну удалось отстоять те или

<sup>1</sup> Из беседы автора с Б. И. Тищенко. 11 нояб. 2008 г.

<sup>2</sup> Из беседы автора с Б. И. Тищенко. 11 нояб. 2008 г.

иные фрагменты (являвшиеся, по мнению хореографа, незэмоциональными и малодейственными), хореограф нашел способ придать им театральную зрелищность. Так родились знаменитые яacobсоновские «горельефы». Но даже с этими уступками Хачатурян не был согласен и считал постановку едва ли не преступлением хореографа, исказившего замысел сценариста Н. Д. Волкова и музыкальную партитуру.

Между тем, Яacobсон меньше всего покушался на права композитора.

Проблема перевода музыкальных образов в сценически-зримую живую «плоть» танца всегда предполагает (и предполагала) некое преобразование музыкального материала. Музыкальный образ, рассчитанный на слуховое восприятие, приобретает на сцене зримую конкретность и музыка уже воспринимается через танцевально-пластическое действие.

В этом смысле претензии композиторов даже к таким великим хореографам, как М. Фокин и сам М. И. Петипа, со стороны композиторов и особенно критиков-меломанов звучали задолго до начала творческой деятельности Яacobсона. Так, например, музыкальные критики возмущались (и продолжают возмущаться), тем, что А. Глазунов, оркеструя в 1909 г. 7-й вальс Ф. Шопена для балета «Шопениана», дописал к нему вступление, а «Прелюд» по просьбе хореографа повторил дважды! Что это: невежество балетмейстера или самоуправство великого Глазунова? Но ведь не будь этого «своеволия» двух творцов спектакля, не было бы и самого балета — шедевра музыкально-хореографического театра!

Как известно, Фокин был резким противником «псевдомузыкальных» балетмейстеров, усердно занятых точным отражением музыкальной фактуры в живом танце, и называл такой подход к музыке «деланьем нот ногами». Как многие подлинники композиторы танца, Фокин был убежден в бесконечном разнообразии способов воплощения музыкальной образности в сценически зримую хореографическую.

Танец как пространственно-временное искусство требует ритмического (в союзе с музыкой), пространственного (в союзе с изобразительными искусствами), и пластико-пантомимного (в союзе с высокой драматургией) образного «соития» со всеми искусствами-«помощниками», не лишаящего, однако, свободы и разнообразия лексических средств самого танца. «Танцевальная интерпретация различных симфонических и музыкальных опусов <...>, — пишет Ю. И. Слонимский, — чаще всего рождают **музыкально-пластические** произведения в противовес **пластико-музыкальным**, какими являются балеты как таковые» [5, с. 314] (выделено мной. — В.З.).

Общепризнано, к примеру, что хореография Джорджа Баланчина — это «зримая музыка», в отличие от «говорящего танца» Леонида Яacobсона. На первый взгляд перед нами два противоположных подхода к сценическому воплощению образности музыкальных произведений. Но при этом Баланчин, отрицая «сюжетность» в хореографии, тончайше отбирал («интонировал») те движения танца («неоклассики»), «звучание» которых было адекватно звукам музыки Баха или Бизе, Стравинского или Чайковского, что в итоге рождало внесловесный, но явственный «пластический сюжет». А Яacobсон, создавая в своих произведениях



драматургию «говорящих» движений, был предельно внимателен к малейшим нюансам музыки, выражая ее внутренний образный строй в пластике новых, непривычных (на первый взгляд) сценических созданиях. Можно сказать, что оба великих хореографа стремились к «соитию» музыки и танца, причем Баланчин (перефразируя Слонимского) был ближе к **музыкально-пластическому** методу, а Якобсон был сторонником метода **пластико-музыкального**.

Способность пластического видения музыки присуща избранным, подлинно великим хореографам. Так, «Лебедь» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса изначально вовсе не был «умирающим»; образный строй музыки, казалось, идеально откликнулся идиллическим стихам К. Бальмонта. «Умирающим» он стал, когда его коснулась рука великого Фокина, почувствовавшего (или *увидевшего*) в этой музыке не умиротворение, а умирание, последние вздохи живого существа. И эту трактовку музыки, предложенную Фокиным, гениально воплотила Анна Павлова, следуя почти импровизационному показу балетмейстера. И теперь уже образ «Умирающего лебедя» навеки слился с музыкой Сен-Санса, которая ранее, казалось, «повествовала» совсем о другом.

Продолжая традиции Михаила Фокина, Леонид Якобсон также стремился в своих пластических импровизациях отталкиваться не от названия музыкальных произведений, а от внутреннего образного содержания музыки. Одна из главных особенностей хореографического метода Леонида Якобсона состоит в удивительном своеобразии, оригинальности и неожиданности *пластического видения* хореографом самых известных музыкальных произведений. Так, в двух «Мимолетностях» С. Прокофьева Якобсон увидел образ своей «Снегурочки»; одна из «Арабесок» К. Дебюсси обрела свое театральное воплощение, став музыкальной основой миниатюры «Вечная весна», а пьеса «Лунный свет» того же Дебюсси преобразилась в роденовский «Поцелуй». Одна из частей «Токкаты» С. Прокофьева превратилась в «Экстаз» («Роденовский цикл» хореографа), а во фрагменте из оперы А. Берга «Войцек» Якобсон увидел персонажей «Минотавра и Нимфы».

Этот список можно продолжать бесконечно, и всякий раз зрители, а порой и сами исполнители, были убеждены, что музыка написана специально для номера, и немало удивлялись, узнав, что Мусоргский и не думал о «Бабе-Яге», когда сочинял музыку номера «Избушка на курьих ножках». Шостакович едва ли мог предположить, создавая траурное «Трио памяти И. И. Соллертинского» (1943), что спустя многие годы Леонид Якобсон сочинит на эту музыку один из своих шедевров — балет «Свадебный кортеж» (1971).

Но сегодня хореография перечисленных номеров Якобсона уже неотделима от музыки, первоначально не предназначенной для них, — настолько неразрывно связана музыкальная и хореографическая образность этих творений. И Якобсон не преувеличивал, говоря о *соитии* в его работах музыки и хореографии.

Так возник гениальный «Секстет» на музыку второй части 21-го концерта для фортепьяно с оркестром В. А. Моцарта, а оперная кантилена из «Норма» В. Беллини преобразилась в пластическую кантилену танца четырех танцовщиц. Сплетенные по замыслу хореографа руки балерин на протяжении всего адажио

зримо выражали музыкальную кантилену арии, образуя необыкновенно выразительные пластические фигуры, застывавшие в удивительных по красоте мизансценах в моменты музыкальных кульминаций.

Одним из ярчайших примеров чуткости Якобсона к музыкальной основе произведения явилась его работа над балетом «Страна Чудес» композитора И. И. Шварца (Кировский театр, 1967). Музыка «Страны чудес» не только слышалась, но и как будто «виделась» зрителями. Причем композитор настаивал, что его музыка воспринимается так благодаря гениальному претворению балетмейстером; что именно хореография Якобсона обогатила ее, и иной интерпретации своей музыки он не представляет [6, с. 19] (таковы же были, преимущественно, отзывы других композиторов, сотрудничавших с Якобсоном).

Отдавая приоритет балетмейстеру в общем замысле постановки, Якобсон в «Книге о «Шурале»» пишет о плодотворности такой внешней подчиненности композитора хореографу, и в связи с этим — о специфике музыкальной драматургии балета: «Музыка балета, помимо самостоятельного значения, помимо того смысла и той красоты, что вложены в нее автором, обладает еще одним, далеко не побочным свойством. Она — хранитель композиции балетмейстера. Представления, фантазии, чувства хореографа живут в ее мелодиях, ритмах, темпах. Они приобретают порой неожиданный облик, совсем иные очертания, иные цвета, тем те, о которых мечтал балетмейстер. Музыкальное воображение хореографа — бедное, приблизительное и, несравнимо, конечно, с творчеством композитора. Но все же, если они работают слаженно, в партитуре, которую композитор создал, считаясь, казалось бы, лишь со своим вкусом, не трудно обнаружить хореографическое задание. Оно скрыто от того, кто лишь слышит музыку, но оно возникает перед зрителями балета» [1, с. 82–83].

В доказательство этих взглядов балетмейстера достаточно привести два наиболее ярких примера.

Первый относится к 1941 г. — периоду работы над балетом «Шурале», музыка которого в прямом смысле слова родилась на основе танцевальных импровизаций Якобсона. Проблема заключалась в том, что молодой татарский композитор Фарид Яруллин по странной случайности не видел в жизни ни одного балета. И хореографу приходилось буквально протанцовывать перед ним эпизоды балета, почти досконально показывая движения всех персонажей будущего спектакля, различных по образной пластике: гротескный Шурале, героический Али-Батыр, классически-воздушная «Девушка-птица» Сиюмбике... В итоге чуткий и мелодически одаренный Яруллин сумел, отталкиваясь от этих показов, создать замечательную образную музыку балета. Так родился один из лучших отечественных балетных спектаклей — подлинный шедевр музыкально-хореографического искусства, живущий на сцене до сих пор.

Второй, трагикомический эпизод произошел в работе над спектаклем «Клоп» (1962). Композитор балета Олег Николаевич Каравайчук — талантливый музыкант-импровизатор приносил на репетиции каждый раз новые музыкальные темы будущих хореографических образов, но окончательный музыкальный текст так и не был им адекватно зафиксирован в нотах! Фактически Якобсон (скрывая

от всех) сочинял спектакль... без записанной музыки (!), отталкиваясь в своих показах артистам от образности музыкальных импровизаций Каравайчука!<sup>3</sup>

Собрал и дописал незавершенные музыкальные фрагменты Каравайчука по просьбе Якобсона композитор Георгий Фиртич, приведя музыкальный материал в годный для исполнения вид. Каравайчук обиделся и снял свою фамилию с афиши, авторами музыки балета стали указывать Г. Фиртича и «Ф. Отказова».

И, несмотря на эту чрезвычайную ситуацию, хореограф сумел «разгадать» почерк Каравайчука, на основе его «таперской киномузыки», создал гротескно-стилизированные образы персонажей балета, жанр которого балетмейстер назвал «хореографическим плакатом».

При всем пиетете к музыке, Якобсон разделял мнение своего учителя Лопухова о праве хореографа изменять не только ритм, но и темп музыки, причем (как настаивал Лопухов. — В. З.) «в интересах **хореографии, которой, как ни верти, принадлежит решающее слово в сценической судьбе произведения**» [8, с. 324] (выделено мною. — В. З.). Прямое отношение к искусству Якобсона, на наш взгляд, имеет и другое высказывание Лопухова: «Талантливый балетмейстер, будучи музыкантом, при посредстве хореографии может помочь открыть в партитуре то, что было, возможно, не понято самим композитором. <...> Танец помогает постигнуть музыку, вникнуть в нее» [8, с. 323].

Как отмечает сам Якобсон: «в построении образа я исхожу из музыки. Я воспринимаю ее как первую радость. <...> Разрисовывая музыку хореографически, я как бы вместе с током ее крови, ее тончайших интонаций проникаю в глубину, сливаясь с ее внутренним излучением. <...> Музыка и хореография! Они в моем творчестве подвергаются соитию и так скрепленными остаются навсегда. Я стремлюсь, чтобы каждый музыкальный нюанс, каждая музыкальная деталь, каждый музыкальный изгиб соединялся с хореографическим движением. <...> На репетициях музыка перестает для меня существовать как целое. Если раньше я воспринимал ее общую концепцию, особенности ее лада, строя, гармонии, мелодики, то теперь она существует для меня лишь в частностях, как цепь отдельных тактов — самостоятельных, требующих пластического воплощения. Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что подсказывает мне интуиция. План, который я имел в виду, начиная работу, служит для меня не более чем компасом, руководящей нитью. Я держусь в пределах заявленной в нем темы, <...> но конкретные формы, штрихи, выразительность приходят ко мне непосредственно в данную минуту, в ту минуту, когда концертмейстер проигрывает определенный музыкальный отрывок, а артист ждет от меня показа.

Короче говоря, я импровизирую рисунок танца <...>

Целое — рисунок танца — рождается из бесчисленного количества незначительных деталей. <...> Музыка как бы распадается на отдельные точки, отдельные

<sup>3</sup> «Я обманывал театр. Я говорил, что музыка есть и что она записана, а на самом деле ничего не было <...>» [7, с. 81].

ноты. Я рисую сначала шаг, потом руки, корпус, кисти, глаза. Затем создаю конфигурацию персонажей, групп. Имея уже готовую орнаментальную композицию, работаю над характерностью, над своеобразной окраской установленных движений <...>.

Я не оставляю статичной ни одну часть тела танцовщика. Все играет — руки, ноги, голова, корпус, пальцы, глаза. <...> Но я делаю то, что слышу в музыке, я не могу отнестись равнодушно ни к одному ее намеку, ни к одному ее оттенку. Я думаю, что только так и можно создать партию, которая позволит “увидеть” музыку, партию, где человек раскроется не в трафаретных положениях, довольно формально сочетающихся с музыкой, а в живом, трепетном, достоверном и взволнованном танцевальном действии.» [1, с. 82, 83, 84, 85].

Одним из основополагающих принципов творческого метода хореографа было умение претворять свои видения образов через индивидуальность конкретного исполнителя. Яacobсон постоянно подчеркивал, что творческая и человеческая личность актера играет решающую роль в процессе совместного (постановщика и танцовщика-актера) процесса создания музыкально-хореографического образа.

Приведенные примеры взаимосвязанности музыки и танца в творчестве Леонида Яacobсона служат убедительным доказательством непреходящей ценности художественного метода хореографа и его принципов сценического претворения музыкальных произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Яacobсон Л. В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: «Hermitage Publishers», 2001. 508 с.
2. Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
3. Демидов А. Импровизации Леонида Яacobсона // Театр. 1971. № 12. С. 62–70.
4. Письма Д. Д. Шостаковича Б. Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1998. 49 с.
5. Слонимский Ю. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 402 с.
6. Стенограмма обсуждения балета «Страна чудес». 1968. 24 февр. // Б-ка СПб отделения Союза Театральных Деятелей России.
7. Стенограмма обсуждения балета «Клоп» в Ленинградском доме композиторов. 1963. 22 февр. // Б-ка СПб отделения Союза Театральных Деятелей России.
8. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. М.: Искусство, 1972. 368 с.

А. С. Максимова

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ В ТВОРЧЕСКИХ РЕЦЕПЦИЯХ  
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСВЯЩЕНИЯХ  
ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

*Дукельский в сотрудничестве с Дягилевым*

Творческий диалог Владимира Дукельского (1903–1969) с Сергеем Дягилевым начался в 1924 г., когда последний заказал молодому композитору-эмигранту балет «Зефир и Флора» на либретто Бориса Кохно<sup>1</sup> [1, с. 25]. Импресарио желал воссоздать в «Зефире» атмосферу русских усадебных театров конца XVIII – первой половины XIX вв. Замысел балета органично продолжил линию живописных (и картинных) мифологических по сюжету спектаклей Русских сезонов, с которой в той или иной степени связаны «Павильон Армиды», «Призрак розы», «Дафнис и Хлоя», «Менины», «Послеполуденный отдых Фавна». Согласно классификации Линн Гарафолы, «Зефир и Флора» был задуман и поставлен в русле «ретроспективного классицизма» [2] – одного из трех базовых направлений работы антрепризы Дягилева в 1920-е гг.<sup>2</sup>

Среди авторов музыки к названным постановкам (кроме Черепнина) нет ни одного русского композитора. Задача Дукельского состояла в том, чтобы продолжить данный образно-сюжетный ряд, при этом объединив в музыке балета «классицизм с русским подтекстом» [3, р. 121]. Дягилев просил композитора опираться на творчество Глинки и Даргомыжского, иными словами, на узнаваемые в Европе черты русской национальной композиторской школы.

Премьера «Зефира и Флоры» была весьма благосклонно воспринята музыкальной общественностью и критикой. В письме матери Дукельский сообщал о том, что балет «имел большой и настоящий успех. Я был вызван четыре раза и получил огромный лавровый венок от Дягилева» [4]. Прокофьев назвал балет «лучшим событием сезона» [5, с. 207] и отныне стал Дукельскому близким и преданным другом. Кусевицкий заключил с молодым композитором пожизненный контракт на издание его произведений. Пуленк написал три обстоятельных статьи о музыке балета и ее авторе.

---

<sup>1</sup> Положения статьи впервые были представлены в устном докладе на Международной конференции «В круге Дягилева: Импресарио в диалоге с композиторами» (СПб, 24 октября 2011 г.) [1, с. 25], состоявшейся в рамках II Международного фестиваля искусств «Дягилев. Постскриптум».

<sup>2</sup> Два других направления, определивших, по мнению Гарафолы, облик «Русских балетов» в данный период – «фешенебельный модернизм» (“lifestyle modernism”) и «хореографический неоклассицизм».

Вскоре после премьеры «Зефира» Дягилев заказал Дукельскому новый балет под названием «Три времени года», который должен был продолжить линию «ретроспективного классицизма». Атмосферу балета композитор сравнивал с идиллическими картинами Венецианова: «крестьянки 1830 [sic] на пуантах и хорошо вымытые мужики в белых рубашках» [6]. Замысел так и не был завершен. Впоследствии Дукельский вспоминал, что музыка «Трех времен года» не вызвала энтузиазма импресарио, хотя сам композитор считал ее «более светлой, более акцентированной, чем “Зефир”» [6]. Партитура балета не сохранилась. Несмотря на то, что один из номеров вошел во Вторую симфонию Дукельского, вопрос о музыкальной стилистике балета пока остается открытым. Можно предположить, что причиной возникших осложнений с работой над балетом стала смена отношения Дягилева к самому Дукельскому.

После успешной постановки «Зефира и Флоры» композитор выполнял при Дягилеве обязанности музыкального секретаря. Во время пребывания антрепризы в Лондоне (1925), Дукельский начал втайне от Дягилева сотрудничество с Чарльзом Кокраном — одним из крупнейших в то время европейских импресарио в сфере музыкальных шоу<sup>3</sup>. Вероятно, протекцию молодому композитору обеспечил Л. Мясин, принимавший участие в постановках хореографических номеров для лондонского мюзик-холла. Несколько позднее композитор познакомился с финансистом и тогдашним владельцем лондонского «Дейлиз-театр» Джеймсом Уайтом, который заключил с ним годовой контракт на создание музыкального сопровождения к спектаклям театра. Именно с этого времени Дукельский начал использовать псевдоним Вернон Дюк, взятый им по совету Гершвина для сочинений «легких» жанров.

Когда Дягилеву стало известно об «экскурсе» композитора в сферу развлекательной музыки, он пришел в ярость. Дукельский вспоминал: «Попав как-то ночью в лондонский Трокадеро, в программе которого стояли номера с моей музыкой в хореографии Мясина, Дягилев пришел в дикий раж и растоптал, к великому ужасу Сергея Лифаря, Бориса Кохно и самого преступника, то есть меня, мой новенький цилиндр...» [7, с. 261]. Позднее, когда композитор приехал во Флоренцию для обсуждения «Трех времен года», Дягилев встретил его словами: «Вы теперь богаты <...> богаты настолько, что я не стану платить Вам за *Три Времени года* до тех пор, пока Вы их полностью не завершите <...> Если Вы нуждаетесь в деньгах, Вы всегда можете получить их от Кокрана или от того безумного застройщика, Вашего друга»<sup>4</sup> [3, с. 189]. Известно также, что импресарио направил письмо Кокрану, в котором сообщил: «...я в целом весьма сожалею о манере, в которой Вы эксплуатируете русских артистов, открытых и воспитанных

<sup>3</sup> Как известно, в Лондоне середины 1920-х процветал мюзик-холл. К глубокой досаде Дягилева многие из артистов его труппы пользовались возможностью дополнительного заработка в эстрадных театрах — вотчине импресарио Чарльза Кокрана, который предложил Дукельскому сотрудничество в сфере музыкальной комедии во время представления «Зефира и Флоры» в Лондоне.

<sup>4</sup> Речь шла о Дж. Уайте.

мною: Дукельский, пишущий дурные фокстроты для оперетт, не исполняет того, что он предназначен исполнить» [цит. по: 8, с. 99]. Очевидно, что Дягилев весьма болезненно воспринял сотрудничество Дукельского с мюзик-холлом. Возможно, именно поэтому он исключил балет «Зефир и Флора» из репертуара «Русских балетов» и пожелал в дальнейшем приостановить совместную работу с композитором.

### ***Композитор в творческом диалоге с импресарио***

Принимая критику со стороны Дягилева, Дукельский на протяжении всей жизни высоко ценил его как своего «первооткрывателя и благодетеля» [3, р. 256]. В 1927 г. композитор написал статью «Дягилев и его работа», в которой попытался осмыслить деятельность импресарио, предложив собственное видение и периодизацию работы «Русских балетов».

О смерти Сергея Павловича Дукельский узнал в Америке от Клифтона Уэбба: «Мое сердце почти перестало биться. Я помню, что вскрикнул, словно от боли, затем опустил голову в остолбенелой тишине и перекрестился. Я попросил прощения у хозяйки и пробормотал что-то о том, что заболел, после этого с трудом вышел из дома миссис Барбер, сжимая газетную вырезку со страшной вестью, данную мне Клифтоном, и поехал домой. Я лежал в постели в течение двух дней, не прикасаясь к еде, и говорил только с Копейкиным, который тоже знал Дягилева и все то, за что Дягилев стоял» [3, р. 226].

Памяти Дягилева Дукельский посвятил свою оперу «Барышня-Крестьянка», начатую весной 1928 г. Однако желанием композитора была «более надлежащая и осуществимая дань памяти» импресарио [3]. Идея была реализована в кантате «Эпитафия» на могилу Дягилева для сопрано, смешанного хора и оркестра, написанной за апрель и май 1931 г. Кантата стала первым зрелым вокально-симфоническим произведением композитора и, вместе с тем послужила переходом к новому этапу в его творчестве.

Соответствующие своему замыслу стихи Дукельский нашел в творчестве Мандельштама. Стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена» было написано в 1920 г. под впечатлением от мейерхольдовской постановки «Орфея и Эвридики» Глюка, возобновленной на сцене Мариинского театра в 1919 г. В стихотворении встретились и пересеклись три культурные эпохи — античность, классицизм и атмосфера театрального Петербурга Серебряного века:

Чуть мерцает призрачная сцена,  
Хоры слабые теней,  
Захлестнула шелком Мельпомена  
Окна храмины своей.  
Черным табором стоят кареты,  
На дворе мороз трещит,  
Все космато — люди и предметы,  
И горячий снег хрустит.

Понемногу челядь разбирает  
Шуб медвежьих вороха.  
В суматохе бабочка летает.  
Розу кутают в меха.  
Модной пестряди кружки и мошки,  
Театральный легкий жар,  
А на улице мигают плошки  
И тяжелый валит пар.

Кучера измаялись от крика,  
И храпит и дышит тьма.  
Ничего, голубка Эвридика,  
Что у нас студеная зима.  
Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык,  
Ибо в нем таинственно лепечет  
Чужеземных арф родник.

Пахнет дымом бедная овчина,  
От сугроба улица черна.  
Из блаженного, певучего притина  
К нам летит бессмертная весна.  
Чтобы вечно ария звучала:  
«Ты вернешься на зеленые луга», —  
И живая ласточка упала  
На горячие снега.

Дукельский так объяснил свой выбор: «Стихотворение сочетало в себе дух Севера, родины Дягилева, с теплотой Италии, которую он так любил и в которой умер. Оно изображает театр итальянской оперы в Санкт-Петербурге опустевшим после вечернего представления зимой <...> Стихотворение замыкает образ итальянской ласточки, умирающей на “горячих снегах” России. Я счел эту идею соответствующей моей цели, поскольку, по инверсии, она отражает жизнь Дягилева: он, великий художник, родившийся в России, умер на итальянской земле» [3, р. 256–257].

В статье «Похороны солнца: о двух театральных стихотворениях Мандельштама» Омри Ронен приходит к выводу о том, что в тексте «речь идет о театральном действе как о похоронах ночного солнца. Мифологически это Дионис, а исторически, для Мандельштама, — Пушкин, высочайшее достижение петербургского периода русской культуры» [9]. Интересна параллель, возникающая здесь в связи с именем Пушкина. В своей статье «Об одной прерванной дружбе» Дукельский признался, что для него со смертью Дягилева «солнце европейской культуры закатилось» [7]. Перефразировав знаменитые слова Одоевского о Пушкине, Дукельский указал на то, что роль Дягилева для европейской музыки первой



трети XX в. сравнима с местом Пушкина в русской поэзии, а его уход стал завершением целой эпохи в культуре. Подтверждение тому находим на страницах англоязычных мемуаров композитора: «Дягилева не стало, и Европа — *его* Европа — умерла вместе с ним» [3, р. 228].

Стихотворение Мандельштама содержит два раздела, каждый из которых включает по две строфы-восьмистишия. Дукельский подчеркнул данную структуру путем стихового повтора. В первой строфе кантаты композитор противопоставил пространство театра, связываемое с сумраком, состоянием упокоения и семантикой смерти, «уличному» пейзажу, который, напротив, активен, полон энергии и движения. Тем самым жизнь при помощи музыкальных средств вынесена за пределы театра. В «Эпитафии» Дукельский оплакивает не только Дягилева и его детище, а (как и Мандельштам) целую эпоху европейской культуры, завершившую свой век.

В кантате чрезвычайно значима роль оркестра — он выполняет функцию «комментатора», часто предвещая настроение, которое должно появиться в хоре. «Эпитафия» открывается продолжительным вступлением — медленным, статичным, с мерным движением, погружающим в траурную атмосферу. Здесь же звучит главная оркестровая тема кантаты — сумрачная и таинственная, прерываемая нисходящими секундовыми ламентозными интонациями, она, повторяясь, описывает фигуру восхождения. Далее вводится диспозиция тембров хоровых групп, которая в следующем куплете уравнивается звучанием полного состава смешанного хора.

В мемуарах Дукельский писал: «лирические высказывания отданы солирующему сопрано, которое, вызывая дух “Мельпомены”, рассказывает, как Мельпомене странно легко находиться на этой древней русской земле, как местная музыка близка итальянской песне» [3, р. 256]. Сопрано вступает во второй части формы после хорового tutti и второй диспозиции хоровых групп. Его появление связано с образом Эвридики. В стихотворении Мандельштама имя Эвридики упоминается в точке «золотого сечения» — в третьем стихе третьей (из четырех) строфы. Ее образ ассоциируется с голубкой, ласточкой. Введение солирующего сопрано — это одновременно и символ перерождения и лирический монолог автора. Наталья Савкина указывает на связь данного сольного высказывания с партией глюковской Эвридики [10, с. 151]. Монолог экспрессивен и характеризуется напряженной мелодией с широкими интервальными ходами, распевами, ритмическими скачками, текстовыми повторами и богатой амплитудой динамических оттенков. Во второй части кантаты, суммирующей третью и четвертую строфы стихотворения, двестишие «Пахнет дымом бедная овчина, / От сугроба улица черна» заменено повтором третьего и четвертого стихов третьей строфы — обращения к Эвридике («Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима»). Дукельский предпочел данный повтор возвращению к холодному и мрачному петербургскому пейзажу. К соло постепенно подключается хор (сначала группа женских, а затем и мужских голосов), что, с учетом истории создания стихотворения Мандельштама, напоминает о сцене Эвридики с Тенями в Элизейских садах из II действия «Орфея и Эвридики» Глюка.

В анализе стихотворения «Чуть мерцает призрачная сцена» Омри Ронен отметил, что в итоге «Мандельштам надеется даже не на возвращение пушкинского века, а на третий расцвет, который стал бы синтезом русской духовной культуры и воскрешением Петербурга как ее главного творческого начала» [9]. Кульминация кантаты приходится на слова «К нам летит бессмертная весна», вслед за которыми возвращается тема вступления в новом торжественно-гимническом звучании. Неслучайны возникающие здесь аллюзии с музыкой Прокофьева. В одной из своих статей, опубликованной в газете *Boston Evening Transcript* в 1930 г., Дукельский писал: «Если вечно свежая весна классицизма снова с нами, то Прокофьев возвестил ее приход первым» [цит. по: 8, с. 391].

«Эпитафию» завершает просветленный тихий хорал, вступающий а'capella и имитирующий пение церковного хора. Это усиливает параллель музыки кантаты со II актом «Орфея», оканчивающимся хором Теней. Кроме того, в этой части стихов используется текстовая цитата из оперы о возвращении на «зеленые луга». Духовный подтекст проявляется в стихотворении, когда образ Эвридики отождествляется с голубкой — Библейским символом примирения, благой вести. Весьма интересна аналогия, возникающая здесь с высказыванием самого Дягилева, который однажды сравнил себя с Ноем. В одной из бесед с Прокофьевым импресарио сказал: «у меня, как у Ноя, три сына — Стравинский, Прокофьев и Дукельский» [11, с. 312]. Голубку, выпущенную из дягилевского «Ковчега» и одновременно ознаменовавшую предел его существования, можно сравнить с «третьим расцветом», о котором упоминает Омри Ронен. Судя по публикациям Дукельского, сам он видел будущее за музыкальным искусством, наделенным широким кругом смыслов, исторических связей, красотой и естественностью интонации, то есть комплексом качеств, называемым им «бессознательным классицизмом». С точки зрения русской философской традиции, подобную трактовку образа Эвридики можно сравнить с идеей Софии (упоминаемой еще в Ветхом Завете и развитой до философской категории в трудах В. Соловьева, П. Флоренского), которая вобрала в себя понятия мудрости и всеобъединяющего божественного начала, благостного, бесконечного и идеального.

Концепция «Эпитафии» показывает, как сменилась парадигма творчества композитора по сравнению с периодом создания «Зефира и Флоры». Дукельский по-новому переосмыслил свою роль как русского эмигранта, творящего за рубежом. Если в дебютном балете заметно стремление композитора занять свое место в современном ему европейском искусстве, то с созданием кантаты открывается творческая линия, связанная с осознанием завершения данной культуры и собственного положения за ее пределами. Вектор высказывания здесь направлен уже не к европейской аудитории, а к самому себе и, отчасти, к искусству прошлого. Это размышление над собственной экзистенциальной задачей, культурным будущим Европы и покинутой России. Кроме отмеченной И. Г. Вишневецким близости данных идей к евразийской концепции, параллель возникает и с другими философскими теориями начала XX в. О кризисе европейской культуры писали О. Шпенглер («Закат Европы», 1918), А. Швейцер («Упадок и возрождение культуры», 1922), Н. Бердяев («Смысл истории», 1923), Х. Ортега-и-Гассет

(«Дегуманизация искусства», 1925). В «Эпитафии» история понимается через диалог эпох, представленных не в виде исторических этапов, а в качестве типов культуры (т. е. отмеченных не историческими событиями, а культурными «маркерами»). Античная эпоха «маркирована» через миф, так называемое Новое время — через оперу Глюка, начало XX в. — через Дягилева и европейскую культуру в фазе кризиса. При этом названные события перекрещиваются: миф об Орфее и Эвридике отражен в трактовке его Глюком и Мандельштамом, классическая опера — в «оправе» театрального Петербурга XX в. В результате возникает своеобразный эффект зеркальной комнаты, где образуется галерея отражений. Эта зеркальность является одной из важных черт творчества Дукельского (развивавшегося в русле эстетики модерна), в котором отразились галереи эпох, стилей и смыслов.

### **Вместо эпилога**

Премьера «Эпитафии» стала не самой успешной страницей творчества Дукельского. До сих пор отношение исследователей к кантате весьма противоречиво. По мнению Аарона Зигеля, в ней проявилось «стремление избежать любого намека на популярную музыку путем обращения к “сухому” стилю модернизма. <...> Это произведение лишено ритмической энергии и мелодического очарования более раннего балета и, вместо этого, напоминает довольно строгое упражнение в “антипопулярной” музыке». Автор объясняет это тем, что «затрагивая этот более серьезный композиционный стиль, даже при том, что очень скоро стала очевидна его неэффективность и безжизненность, Дюк сознательно стремился подтвердить свою неизменную актуальность как композитора серьезной музыки» [12, р. 336].

Сам Дукельский в качестве главного недостатка кантаты указал «тусклую и бесцветную» оркестровку. При этом композитор считал, что в ней ему удалось «некоторые сильные лирические места и интересные фрагменты вокального письма для солистки» [3, р. 257]. Вероятно, мнение Зигеля о сознательном конструировании Дукельским музыки «Эпитафии» сложилось, в том числе, на основе воспоминаний композитора, в которых он сообщил о том, что по завершении контракта с Парамаунт в 1931 г. он «вернулся к “серьезным” произведениям с новой силой, подстрекаемый упреками Прокофьева, стремясь оправдать его веру в меня и его неустанную пропаганду моей музыки» [3, р. 256]. Однако даже при этом характеристика кантаты в качестве «довольно строгого упражнения в “антипопулярной” музыке» не кажется убедительной. Музыка «Эпитафии» отразила приметы кризиса в творчестве Дукельского, обусловленные как фактами его биографии<sup>5</sup>, так и поисками собственной композиторской «идиомы»<sup>6</sup>.

«Эпитафия» была не единственным «постскриптумом» Дукельского к его диалогу с Дягилевым. Вслед за кантатой композитор написал вокальный цикл

<sup>5</sup> В 1929 г. Дукельский окончательно переехал из Европы в США, начал активное сотрудничество с миром музыкальной индустрии под именем Вернон Дюк.

<sup>6</sup> Термин употреблял сам Дукельский.

«Путешествие по Италии» (1932), который завершает песня «Венецианская луна». Именно в ней единственный раз в цикле обозначена тема смерти. Сам композитор посетил Венецию лишь в 1940-е гг., назвав ее в мемуарах «местом слиш-ком красивым для успокоения любого смертного» [3, р. 450]. Схожие мысли завершают стихотворение Дукельского с символическим названием «Любимому городу» (1961) [13, с. 52–53]:

О, Серениссима! От маск и факелов,  
От кладбищ, от церквей мне не уйти,  
Как не ушел и петербуржец Дягилев,  
Свернув к тебе, для отдыха, в пути.

Памяти Дягилева Дукельский посвятил еще одно свое произведение — балет «Антракт», последняя редакция которого относится к 1968 г. Идея либретто принадлежала Баланчину, с которым Дукельский начал сотрудничать еще в 1920-е гг. Именно Баланчин должен был осуществить постановку «Трех времен года». В своих многочисленных совместных работах, охватывающих почти двадцатилетний период, Баланчин и Дукельский (уже под именем Вернон Дюк) во многом продолжили дягилевскую концепцию символического, ретроспективного интертекстуального балета с активным использованием мотивов модерна — превращения, зеркала («*Waterynymph*»<sup>7</sup> из кино-ревю «*Goldwyn Follies*»<sup>8</sup>, 1938), маски (балет «Антракт») [14].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Максимова А. Галереи смыслов в кантате «Эпитафия» Владимира Дукельского // «В круге Дягилевом»: Международная музыковедческая конференция: тезисы докладов. СПб.: [Б. и.], 2011. С. 22–29.
2. *Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. 524 p.
3. *Duke V. Passport to Paris*. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1955. 502 p.
4. Дукельский В. А. Письмо к А. А. Дукельской от 6 мая 1925 г. // The Vernon Duke Collection. — The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.). Box 112. (Correspondence, Vernon Duke and Anna Dukelsky).
5. Прокофьев С. С.: материалы. Документы. Воспоминания / ред. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 423 с.
6. Дукельский В. А. Письмо к А. А. Дукельской от 15 октября 1926 г. // The Vernon Duke Collection. — The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.). Box 112. (Correspondence, Vernon Duke and Anna Dukelsky).
7. Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен, 1968. № 13–14. С. 252–279.
8. Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х гг.: история вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.

<sup>7</sup> «Водяная нимфа», англ.

<sup>8</sup> «Безумства Голдвина», англ.

9. Ронен О. Похороны солнца: о двух театральных стихотворениях Мандельштама / О. Ронен // Звезда: ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал. 2003. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>. (дата обращения: 17.04.2015).
10. Савкина Н. О Владимире Александровиче Дукельском // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 35; сост. Ю. А. Розанова, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 145–152.
11. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933: в 3 т. Т. 2. 1919–1933. Serge Prokofiev Estate; [расшифр. и подгот. текста Святослав Прокофьев], Paris: SPRKFV, 2002. 891 с.
12. Ziegel A. One Person, One Music: Reconsidering the Duke-Dukelsky's musical style // American music. 2010. № . 3. P. 320–345.
13. Дукельский В. Послания/предисл. В. Марков. Мюнхен: I. Baschkirzev Buchdruckerei u. Verlag, 1962. 80 с.
14. Максимова А. Дукельский и Баланчин: грани творческого сотрудничества // Opera Musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2011. № 2 (8). С. 92–106.

УДК 792.8.

*В. О. Чушкина*

ЛИКИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ:

АНТОН ПИМОНОВ, КОНСТАНТИН КЕЙХЕЛЬ, ВЛАДИМИР ВАРНАВА

Театр балета им. Л. Якобсона, исторически созданный для поиска «новых форм, где проявят себя молодые хореографы, композиторы, художники, актеры» [Цит. по: 1, с. 173], с разным успехом в разные годы, но неизменно стремился поддерживать жизнь этой идеи. Шанс показать себя начинающим балетмейстерам предоставлял Аскольд Макаров, возглавивший коллектив после ухода Якобсона. Всплохи современной хореографии виднелись при Юрии Петухове, организовавшем на базе театра ежегодный конкурс «Альтернатива». Сменивший Петухова Андриан Фадеев тоже обратил пытливым взор на пробы молодых и неожиданно с неистовым усердием взялся за дело — за предыдущие два сезона в Театре балета им. Л. Якобсона прошло три премьерных вечера современного танца, а это в общей сложности пять новых спектаклей.

Репертуарные замыслы А. Фадеев, приступивший к руководству труппой в 2011 г., начал реализовывать в декабре 2013-го. Публике была представлена программа «Лики современной хореографии» с одноактными балетами Антона Пимонова («Iberia» и «В темпе снов») и Константина Кейхеля («Столкновение»). Спустя год, в декабре 2014-го, Антон Пимонов поставил «Ромео и Джульетту», в мае 2015-го Владимир Варнава — «Каменный берег».

Художественные достоинства балетов, что предсказуемо, были не безусловны — доверие молодые оправдывают в той мере, в какой пока на это способны. Театр балета им. Л. Якобсона направляет силы артистов на правое дело развития отечественного современного танца и балета, что бесценно. В свою очередь, критика, не избалованная оригинальным «нашим», оценивает творчество молодых заведомо доброжелательно, не вглядываясь в недочеты. Однако такое поощрение молодых за одно лишь желание возводить что-нибудь на «выжженном художественном поле» [2, с. 169] петербургской танцевальной сцены порождает риск спустя несколько лет увидеть загубленных преувеличенным самомнением и творчески бесплодных авторов. Каждый из молодых хореографов в постановках сталкивается с одними и теми же трудностями, и именно способы, применяемые для их решения, не всегда удачные, указывают на главные болевые точки всего сегодняшнего балета, обнаружить которые не менее важно, чем поддержать добрыми словами начинающих хореографов.

«Лики», открывшие при Фадееве череду современных постановок, предполагали для авторов более высокий градус творческой свободы, чем «Ромео и Джульетта» и «Каменный берег». «Берег» Варнава готовил ко Дню Победы и, по некоторым данным, в чрезвычайно короткие сроки, чуть ли не за две недели. «Ромео и Джульетта» создавался «для кассы»: Пимонов должен был осуществить постановку балета — многоактного, сюжетного, по великой музыкальной парти-

туре, и, желательно, не оглядываясь на толпу балетмейстеров, больше полувека штурмующих эту глыбу. Такая ноша кажется неподъемной для хореографа, прежде занимавшегося бессюжетными миниатюрами и не тяготевшего ни к чему иному. В итоге нежеланный, рожденный в творческих муках «Ромео» оказался награжден целым букетом балетных недугов.

Творческий тандем с Пимоновым составил драматический режиссер Игорь Коняев, прежде не работавший в балетном театре. По его собственным словам, в процессе постановки он долго пытался «разгадать механизмы жанра» [3]. Так что именно понимание большого балетного спектакля как набора «механизмов» явилось основой, на которой усердно возводился «Ромео». Спектакль должен был иметь новую концепцию, поэтому конфликт Коняев построил на противоборстве двух танцевальных кланов: Капулетти молятся богам классического танца, Монтеки — приверженцы модерна. Пути для Коняева оказалась музыка Прокофьева: установленный порядок сцен не позволил режиссерской мысли продвинуться в реализации этой идеи дальше придумывания эффектных театральных приемов. Новый режиссерский текст писался поверх того, который еще в 1940 г. предложил режиссер Сергей Радлов (работавший тогда вместе с хореографом Леонидом Лавровским).

Танцевальный спектакль Коняев воспринял как «неодраматический», подвластный постановке ограниченным набором режиссерских средств, которые должны дать максимум визуального эффекта и помочь зрителю разобраться в сюжетных перипетиях в первую очередь при отсутствии слов, и уже во вторую — с помощью танца. В результате, часть сцен, слишком доходчиво мизансценированных, вовсе не нуждалась в дополнениях от балетмейстера.

Тема битвы танцевальных компаний обеспечила, однако, хореографу Пимонову благоприятные условия для сочинительства. Для Капулетти он должен был поставить академичный пуантный, выворотный танец, для Монтеки придумать нечто во всем противоположное, а для дуэтов Ромео и Джульетты красиво сочетать то и другое. Классику и неоклассику (в «Ромео» понятия перемешаны) Пимонов танцевал сам<sup>1</sup>, поэтому хорошо знает, как принято стыковать между собой движения и поддержки. Большую часть сцен Капулетти проходят по истертым балетным шаблонам, однако Пимонов случайно или специально включает в их партитуру движения современного танца. То ли подобными вставками он намекает: пропасть между классикой и современным танцем не столь велика, как кажется. То ли нечаянно промахивается в попытке разнообразить представляющийся ему скучным академичный пластический текст.

Танец для Монтеки сочинять Пимонову было явно интереснее, поэтому и вышел он более колоритным. Артисты связывают руки в узлы, падают на колени, перекатываются, пускают «волну» через все тело, прыгают на носочках — делают намеренно то, что неуместно в академическом балете. Под словом «модерн» Пимонов подразумевает бездонное «contemporary» без исторических отсылок.

Дуэты влюбленных предсказуемо построены на сочетании танцевальных элементов «а-ля Монтеки» и «а-ля Капулетти». На балу Ромео подчиняется танцевальной

<sup>1</sup> А. Пимонов с 1999 г. танцует в балетной труппе Мариинского театра.

воле Джульетты и выступает чутким партнером, на балконе Джульетта внемлет пластическому языку возлюбленного и соглашается с ним, так что к финалу второго дуэта оба растворяются в танце, лишенном клейм «классика» и «модерн». Наступает торжество единого стиля, на чем первый акт кончается, а вместе с тем исчерпывает себя основное противоречие спектакля. Но впереди еще весь второй акт и час музыки!

Из партитуры Прокофьева режиссер и хореограф вырезали только увертюру, так что спектакль, помимо сцен, необходимых для развития действия, волок за собой и оказавшиеся теперь совершенно ненужными. Идея танцевального противоречия увязла в музыке, а сюжет обрел массу нелепостей. Кроме того, масштаб трагедии, заключенный в партитуре Прокофьева, никак не отвечал тому, который смог задать спектаклю Коняев.

Джульетта учится в танцевальной школе, по-видимому, принадлежащей ее родителям. На выпускном девушку выдают замуж за классика Париса. Там же она встречает Ромео, в маске прокравшегося на чужую вечеринку. На празднике задира Тибальт обязан открыть в Ромео врага, и режиссер, понимая, что узнавание должно быть необычным, заставляет Тибальта сорвать с юноши пиджак, на подкладке которого он и зрители обнаруживают огромную золоченую надпись «Montaque Modern Dance Theatre». После обучения на балконе премудростям современного танца, Джульетта передает Ромео через Концертмейстера (ту же кормилицу, но с навыком игры на фортепиано) записку с предложением жениться. Итогом изучения нового пластического языка в спектакле Коняева является венчание.

Здесь перед зрителем предстает персонаж, на котором интересно остановиться подробнее. Музыка диктует появление Святого Отца, некогда удалившегося от мирских танцевальных сует. Сцене венчания у Прокофьева отдано больше пяти минут музыки — заполнить их предстояло хореографу. В результате у Падре появился солидный танцевальный монолог с глубокими плотскими плие и не поддающимся толкованию движениями рук, рисующих круги, взбивающих воздух подобно крыльям мельницы, указывающих во все направления. Завершив соло, он сливается с героями в трио, совершая неизвестный пластический ритуал венчания.

Пока Ромео отсутствует, Тибальт убивает Меркуцио, о чем демонстративно и искренне сожалеет. Ромео, в угоду желанию режиссера, душит Тибальта тряпичной кулисой. Дальнейшие события развиваются так же, как и в первом спектакле Радлова-Лавровского, с небольшими переменами. Ромео и Джульетта проводят вместе ночь (танцуют дуэт), Ромео-убийца сбегает. Джульетта сопротивляется замужеству с Парисом и выпивает сонный эликсир. Ее тело находят в танцевальном классе Кормилица-Концертмейстер и шесть сверстниц (привет из спектакля Лавровского). Парис в одиночестве страдает у тела невесты, Ромео прогоняет его и закалывается кинжалом, тем же орудием убивает себя Джульетта — оба перед кончиной успевают забраться на рояль (что как нельзя более уместно и символично в спектакле, где режиссура и хореография побеждены музыкой). В финале родители и товарищи погибших встают на колени, поднимают руки в третью позицию и кладут друг другу на плечи. Именно третья позиция, очевидно, объединяет все направления и стили танца.



Главным в спектакле оказался не хореограф, а режиссер, считающий, что академический балет и современный танец сегодня существуют в непримиримой вражде [См.: 3]. Балетный спектакль Коняев ставит в духе Бориса Эйфмана: воспринимает музыку, главным образом, как эмоциональный фон; режиссерскими средствами выстраивает на сцене острейший конфликт, доходчиво визуализирует смыслы; пробует подать действие концентрированным, выдвинув отдельным героем кордебалет и определив нескольких главных героев (Ромео, Джульетта, Меркуцио, Тибальт). Однако терпит режиссерское фиаско, поскольку изученные им «механизмы жанра» оказываются неприменимы в работе с готовой цельной балетной партитурой.

Пимонов, в свою очередь, доказал (хоть и с оговорками), что ему по плечу разные пластические задачи: будь то сочинение академического танца или «модерна». Главной преградой, не павшей перед хореографом, оказался литературный сюжет. Часть трудностей, связанных с его изложением, Коняев решил самостоятельно (вспомним название балетной компании на пиджаке Ромео), Пимонову оставалось продумать, как Ромео и Джульетта влюбятся друг в друга, каким будет венчание и как Джульетта получит и выпьет сонный эликсир. Первую задачу он решил, как и многие предшественники, — взгляды героев встретились, в сердцах зародилось чувство. Остальные решались в сценах Падре Лоренцо, который в жестах и движениях вроде выпадов в приседе хотел что-то рассказать, но не мог быть понят зрителем, поскольку Пимонов пытался донести его мысли, пользуясь оригинальной азбукой пластических символов. Лоренцо отклонялся назад и вперед вместе с влюбленными (вероятно, показывая им, что жизнь их в браке будет нестабильна), делал руками кольцо над головами героев (по-видимому, и обозначавшее обручальное кольцо). Ближе к финалу, в сцене встречи Джульетты и Падре, Пимонов уже прибегнул к общеизвестным пантомимическим жестам. Подал эликсир Джульетте, Падре выводил левую руку из подготовительного положения в третью позицию и опускал ладонь в направлении рта («выпьешь»), закрывал ладонью глаза («уснешь») и, уподобляя руку стрелке часов, отсчитывал рывками половину циферблата («временно»).

Причиной беспомощности хореографа стало вовсе не отсутствие навыка работы с сюжетом (спустя несколько месяцев в балете «Бемби» он схожим образом формулировал «слова» героев). Желая продемонстрировать свою индивидуальность, Пимонов, как и многие молодые балетмейстеры, стремится наполнить балеты как можно большим числом новых пластических элементов. Удивительно, что ценность его дебютной работы «Хореографическая игра 3x3» на «Мастерской»-2013 заключалась в обратном. Не количество новых элементов тогда определило Пимонова хореографом, а свободное пространство между атомами движений и поз, которое позволило им соединиться и стать танцем. Жертвами желания удивлять не стали только дуэты влюбленных.

В них Пимонов отдается настроению музыки и сочиняет легко. Отсутствие необходимости снабжать танец пантомимой значительно упрощает задачу для хореографа. На небольшом отрезке музыки он выстраивает внятную драматургию и успевает ее раскрыть с помощью скромного числа движений. На протяжении

дуэта расставляются хореографические паттерны, подобные стихотворным анафорам: к ним Пимонов возвращается, чтобы начать новую пластическую мысль.

Центральный дуэт в «Ромео» — трехчастная сцена на балконе. Сначала ее ведет Джульетта в привычной ей манере, застывая в арабесках. После Ромео показывает современную пластику с элементами классики (например, гранд жете через тур де форс), сначала робко, а потом уверенно влюбленные увлекаются танцем, в котором уже не существует границ стилей и направлений.

Сцена на балконе, будучи драматургическим центром спектакля, стала и одной из его хореографических ценностей. Центральный дуэт впечатлял и в бессюжетном «В темпе снов» для «Ликов», который Пимонов сочинял также на музыку Прокофьева (Соната № 2 для скрипки и фортепиано, ре мажор). Красивое название, оправданное в программке<sup>2</sup>, в тексте самого спектакля подспорья не нашло.

«В темпе снов» Пимонов сочинял в духе Ханса ван Манена: бессюжетный, на сложном музыкальном материале, с противоречием, заключенным в области отношений мужчины и женщины. Словно вихрь влетали на сцену юноши, но девы, холодные и замкнутые в начале балета, после двадцатиминутных метаморфоз в отношениях с мужчинами такими и оставались.

Художественное мировоззрение ван Манена определил идеальный музыкальный слух — танец в его балетах рождается из музыки и жив благодаря ее внутреннему току. Пимонов, нашедший себя в бессюжетной хореографии, решил устремиться вслед за мэтром, однако, при отсутствии музыкальной чуткости, получил едва ли сравнимый результат. Интуиция подсказывала, как выстроить драматургию спектакля в соответствии с настроениями частей сонаты, но музыка в итоге превратилась для Пимонова в обузу, временные рамки, которые необходимо заполнить движением.

Юноши и девушки составляют пары, тройки, выскакивают в восьмерках, выстраиваются в линии и устраивают переплясы. Танцевальные эпизоды должны вести зрителя к главному — адажио пары, — но, сочиненные по той же надобности вписаться в хронометраж, на деле не выполняют свою функцию. Несмотря на это, адажио вновь становится самой хореографически интересной частью балета.

Музыкальный эпизод, построенный на диалоге скрипки и фортепиано, взят за основу нежного дуэта. Движения, струящиеся одно за другим тонко и деликатно, выливаются в танец, где партер незаметно сменяют высокие поддержки, а синхронный танец раскрывается в разные пластические темы. Легкий, как дыхание, дуэт, искупает собой многие недостатки спектакля. Здесь Пимонов сочиняет, проникаясь духом музыки и повинувшись ее течению.

Медленные темпы обеспечивают хореографу пространство для постановки продуманного и отточенного движения. В то время как в скорых темпах он словно бы комкает слова, стремясь поспеть за ускользящими нотами и целыми музыкальными фразами. Так произошло в одноактном балете «Iberia», тоже сочиненном для «Ликов современной хореографии». Едва Пимонов закреплял на музыкальной ткани движение, красочная сюита Дебюсси в ответ огорошива-

<sup>2</sup> «...Сами исполнители, восемь девушек и юношей, наслаждаясь магией танца, уже не отличают воспоминаний от реальности, а фантазий от снов...». [Цит. по: 4]

ла россыпью непереданных хореографом музыкальных оттенков, обедняя только что придуманное па. Станцованный энергично в разноцветных костюмах балет неожиданно оказался эмоционально пресным.

Доверяясь музыке, Пимонов в общих чертах воспринимает ее настроение, объему и многообразию нюансов (возможно, из опаски ошибиться или растеряться) предпочитая пластическую определенность и холодность. В его балетах всплывали воспоминания о работах Алексея Ратманского, Альберто Алонсо и Бориса Эйфмана<sup>3</sup>.

Другой хореограф «Ликов» Константин Кейхель прочим балетмейстерам предпочитает Эйфмана, в чьей «Академии танца» преподает «модерн». Его «Столкновение» напоминает то «новые формы» Треплева из «Чайки» (завернутые носки, насмешливо оттопыренный низ у танцовщиков), то поезд из «Анны Карениной» (широкие динамичные махи руками и ногами). Сюда же Кейхель прибавляет страдальческие плие во второй позиции, кабриоли и надрывные разножки из авторского набора Эйфмана. Несмотря на это, в «Столкновении» нет фанатичного копирования. Наоборот, явлен любопытный замес движений, выстроенных академично на оси тела, и тех, что имеют отношение к модерну с обязанностью танцовщика ощущать свой вес, исходя из этого выстраивать взаимодействие с партнером, «работать с полом» и пр. Микс апробируется медленным и быстрым темпами, в обоих случаях доказывая свою жизнеспособность.

В отличие от Пимонова, Кейхель не был столь самонадеян, чтобы выбрать в качестве танцевальной основы музыку богатую и сложную. Нечто, звучащее, как саундтрек к фантастическому фильму (автор — Джоби Тэлбот) или компьютерной игре, с фортепианным соло, позволяет хореографу не испытывать угрызений совести по поводу освоения музыкального материала. Задано настроение миниатюры (лирично-драматично) и темпо-ритмическая сетка, на которую Кейхель выкладывает движения.

Он хочет, чтобы зритель ни на секунду не отводил взгляда от сцены — действие захватывает красотой поз, идеальной графикой мизансцен, впечатляющей сценографией. Артисты эффектно проникают на танцевальную площадку или устраниваются с нее, проходя через ширму из белых натянутых лент (почти как в «Бессоннице» Килиана), похожую на нутро рояля, собирая их в пучки и выпуская.

Кейхель, возможно, как и Пимонов, из желания продемонстрировать балетмейстерскую самостоятельность стремится насытить отведенное время все большим количеством оригинальных движений, даже ускоряя танцевальный темп в сравнении с музыкальным. Балет не имеет в основе фабулы, которую можно было бы изложить словами. Зрителю предоставлено право самостоятельно толковать увиденное.

---

<sup>3</sup> Сцена бала в «Ромео» визуально схожа со сценой бала в «Золушке» Ратманского, а «Concerto DSCH» и вовсе стал программным для творчества Пимонова. В «Iberia» хранятся отсылки к «Кармен-сюите», а «Ромео и Джульетта» напоминает балеты Эйфмана, в первую очередь, благодаря костюмам Вячеслава Окунева, долго работающего с балетмейстером, во-вторых, в силу заданного режиссером курса на пластическую экспрессию.

У Владимира Варнавы с рассказыванием историй в танце все намного сложнее. Во-первых, потому что его пластическое мышление не ограничено рамками одной формы: он ставит успешно большие, одноактные спектакли и миниатюры. Во-вторых, работает он как с литературным сюжетом, так и, с равным успехом сочиняет, не принимая его за основу. Тем не менее, балеты Варнавы всегда рассказывают историю, а воображение перерабатывает в художественные образы реальные, бытовые человеческие взаимоотношения. Действующие лица его балетов — это люди (только в «Глине» шестеро артистов вначале сходятся вместе, рождая коллективный образ некой первосущности: то ли глины, то ли биомассы, основы всего живого), но танец транслирует невербализуемые чувства, поэтому надобности изъясняться на языке пантомимы у хореографа нет. Точка отсчета для трактовки его работ содержится в названии или в самом начале действия: например, в миниатюре «Сохраняйте спокойствие» (2014) каждый герой, выходя на сцену, в микрофон рассказывает о себе, проясняя обстоятельства приключившейся с ним истории.

Задача поставить балет о войне могла бы быть реализована разными способами: через отанцовывание сюжета военного романа или повести, через абстрактное пластическое повествование, выстроенное на узнаваемых визуальных образах. Варнава, в поисках пригодной для пластического развития исходной коллизии, находит символ (что уже идеально для балетного спектакля): «Туфли на набережной в Будапеште» — мемориал жертвам Холокоста<sup>4</sup> — перед расстрелом евреев заставляли снять обувь: тела уносила вода, а туфли и ботинки, оставшиеся на берегу, продавали и раздавали солдатам и гражданским. Пластическое повествование строится вокруг пары обуви и двух ее владельцев. Для девушки ботинки — последнее доказательство того, что она еще жива, для солдата — то, без чего не прожить ему. Так что если на набережной в Будапеште обувь стоит сиротливо, напоминая о смертях, у Варнавы она превращается в символ жизни.

Жизнь — это трепещущее в груди сердце, это дыхание, любовь, каждое физическое движение — из этих образов Варнава сплетает танец. Два главных героя пробуют прожить общую историю, не разорванную на «до» и «после» обретения ботинок новым владельцем. Но на всем протяжении их дуэта под колосниками висит связка туфель, в один момент срывающаяся на землю. Девушки и юноши (кордебалет) — новые обладатели обуви — взваливают этот груз на плечи и, сгибаясь под его тяжестью, уходят. После юноши встают на колени перед девушками, а те выносят ботинки на постаменты на авансцене и зажигают перед ними свечи.

Подобные штампы едва ли возникли по причине того, что Варнаве была предложена неудобная для него и для балетного театра тема, как утверждает в «Петербургском театральном журнале» рецензент премьеры Богдан Королек [См.: 2, с. 169]. Варнава привык излагать суть тревожащего символичным и ос-

---

<sup>4</sup> См.: Владимир Варнава выпустил в Театре балета имени Леонида Якобсона премьеру балета «Каменный берег» // Официальный сайт Театра балета имени Леонида Якобсона. URL: <http://www.yacobsonballet.ru/ru/news/vladimir-varnava-vypustil-v-teatre-balet-a-imeni-leonida-yakobsona-premeru-kamennyi-bereg>

мысленным танцем, поэтому штампы, представленные в таком многообразии, обусловлены не темой балета, а, скорее, уровнем режиссерского мышления хореографа.

На протяжении спектакля небольшой струнный оркестр и фортепиано исполняли опус, специально написанный композитором Александром Карповым. Музыка незамысловатая, но проникновенная и порой воинственно-драматичная, казалось предназначенной для сериала про бандитские разборки. Однако хореограф выжал из музыкального материала максимум для балета — музыка задала танцу настроение и ритм.

В отличие от Кейхеля и Пимонова, доказывающих свою неординарность придумыванием оригинальных поз и движений, Варнава идет от содержания к форме. От идеи танца на балансе, осмысленного и прочувствованного артистами, — к ее практическому воплощению. Если Кейхель, придерживающийся тех же взглядов, пытается скрестить эти формы с танцем Эйфмана (где в каждом жесте — эмоциональный надрыв, а исполнители существуют на пределе физических возможностей), Варнава более органично чувствует их близость хореографии Килиана, сочиняя вдумчивый танец, в котором страстность и чувственность никогда не воплощаются в пластической истерии. Важно уточнить, что речь идет не о слепом копировании, а о творческом ориентировании молодых.

Троих столь разных балетмейстеров, казалось бы, не объединяет ничего кроме площадки, на которой они представляют свои работы. Каждый по-своему воспринимает танец и понимает балетный спектакль, их творческие орбиты практически не пересекаются. Но все они молоды, талантливы и занимаются современным танцем.

Доли их участия в репертуаре Театра балета им. Л. Якобсона не равны. Из пяти работ три сочинены Пимоновым, по одному балету поставили Варнава и Кейхель. Главной, и едва ли не единственной крупной работой Кейхеля в Петербурге на сегодня остается «Столкновение», что заставляет судить о его творчестве пока лишь на одном примере<sup>5</sup>. Варнава, наоборот, ставит в Петербурге много, потому определить его хореографические воззрения можно гораздо точнее.

Неоднократное привлечение Фадеевым Пимонова к сотрудничеству, возможно, и имеет дружеские основания — в одни и те же годы оба танцевали в труппе Мариинского театра, — но хореография Пимонова изначально ориентирована на классических танцовщиков, что для театра балета как нельзя кстати. В мужских вариациях много прыжков и поддержек, девушки неизменно танцуют на пуантах. Движение Пимонов старается не нагружать смыслами (попытки ставить иначе не увенчались успехом ни в «Ромео», ни позже в «Бемби» и «В джунглях»<sup>6</sup>), именно поэтому перед хореографом столь остро встает проблема музыки. Не достаточно хорошо умея читать партитуру, не чувствуя развития драматургии

<sup>5</sup> 28 октября в Театре балета имени Леонида Якобсона вышел еще один спектакль К. Кейхеля — «Репетиция» (на муз. Й. Гайдна и К. Чистякова).

<sup>6</sup> Премьера балетов «Бемби» и «В Джунглях» состоялась в Мариинском театре 13 марта 2015 года.

произведения, он теряется в музыке и захлебывается собственным воображением. Удовлетворяя голод сочинительства придумыванием новых поз и движений, он не получает желанного высокого художественного результата, поскольку музыка и танец существуют в спектакле Пимонова обособленно. Неутешителен и другой вывод: начинающие балетмейстеры редко способны справиться с постановкой хореодрамы без режиссера, но и режиссер, приступающий к такой постановке, не имеет права подобно Игорю Коняеву воспринимать балет как полноценный вид искусства.

Не только у Пимонова, но и у Варнавы был опыт работы над балетом на литературный сюжет. В 2013-м вместе с режиссером Максимом Диденко он выпустил спектакль «Пассажир» по повести Амели Натомб «Косметика врага». Диденко прежде уже ставил пластические спектакли, Варнава тогда, как и сегодня, сочинял хореографию, наполненную символами. Поэтому спектакль был сконструирован таким образом, что повествование не отрывалось от танца, смыслы будто провялялись на его ткани в течение действия.

В хореографии Варнавы танец есть лучший язык для передачи чувств и разумений героев. Движение образно и рождено от мысли, а не от музыки, поэтому роль ее в балете второстепенна. Музыка оформляет картину танца, отвечает за атмосферу спектакля, его настроение и служит темпо-ритмической основой хореографии.

Тем же ценна музыка для Кейхеля в «Столкновении». Несмотря на схожесть с Варнавой в увлечении танцем на балансе, он сочиняет принципиально иную хореографию. Для него, как и для Пимонова, форма в балете важнее содержания, он увлекает зрителя красотой и экспрессией танца, не заставляя размышлять.

Все трое: Пимонов, Кейхель и Варнава неустанно работают с разной музыкой, над разными темами, пробуя сочинять в разных жанрах и формах. Лики современной хореографии желают быть непохожими на других и неповторимыми. Кто-то уже преуспел в этом, кто-то только ищет свой стиль пластического изложения. А руководитель Театра балета им. Л. Якобсона Андриан Фадеев, кажется, решительно настроен продолжать сотрудничество с начинающими хореографами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Звездочкин В. А.* Творчество Леонида Якобсона. СПб.: СПбГУП, 2007. 224 с.
2. *Королёк Б.* Испытание юбилеем// Петербургский театральный журнал. 2015. № 2. С. 168–169.
3. *Коняев И.* «В мире возник острейший дефицит любви...»/ Беседовала Э. Дажунц// Невское время. 2014. 13 дек.
4. Лики современной хореографии// Официальный сайт Санкт-Петербургского государственного балета им. Л. Якобсона. URL: <http://www.yacobsonballet.ru/ru/afisha/like-sovremennoy-horeografii> (дата обращения: 23. 08. 2015.)

# АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 796.0; 792.8

*Т. Л. Амосова*

ГИМНАСТИКА ВО ВРЕМЯ КАНИКУЛ

(к вопросу о поддержании «балетной формы»

учащихся младших классов хореографических учебных заведений)

Для сохранения и улучшения физических данных артисты балета должны постоянно совершенствовать свое мастерство, чтобы ноги не утратили «легкости» и «прыгучести», а мышцы всего тела были в тонусе. Идеальная физическая форма является существенной характеристикой артистов балета. С первых дней, когда ребенок переступает порог балетной школы и до конца сценической жизни танцовщика, уроком классического танца будет начинаться каждый его день, включая выходные и праздники. Этот ежедневный тренаж позволяет держать организм в хорошей «танцевальной форме» и помогает справляться с большими физическими нагрузками во время занятий, репетиций и выступлений [1].

«Балетная форма» — это комплекс анатомических и физиологических данных, при помощи которых артист балета каждодневно на высоком профессиональном уровне выполняет танцевальные движения [2]. Это определение включает в себя и показатель высокой профессиональной тренированности.

По сути, понятие «балетная форма» сродни понятию «спортивная форма» в системе ТМФКиС (теория и методика физической культуры и спорта). Однако понятие «спортивная форма» неоднозначно и трактуется разными специалистами по-разному. Одни исследователи считают, что состояние «спортивной формы» отличается от состояния высокой тренированности и что главным ее признаком является наличие у спортсменов повышенной реактивности [3]. Другие утверждают, что «объяснение состояния спортивной формы надо искать, прежде всего, в области психофизиологии, а также в нервной регуляции процессов обмена веществ при выполнении физических нагрузок перед ответственными соревнованиями» [4, с. 121]. Третьи полагают, что «спортивная форма» — это «состояние оптимальной готовности к спортивным достижениям, которое приобретает спортсменом в результате соответствующей подготовки на каждой новой ступени спортивного совершенствования» [5, с. 34].

Энциклопедический словарь медицинских терминов трактует понятие «спортивная форма» как состояние организма спортсмена, характеризующееся высоким уровнем развития функциональных возможностей различных систем и хорошей

приспособленностью их к возрастающим физическим нагрузкам. Она обеспечивает устойчивые высокие спортивные результаты [6].

Прямая противоположность «спортивной формы» — «детренированность» или «растренированность». Это нарушение анатомо-физиологических, анатомо-функциональных механизмов, необходимых человеку в его профессиональной деятельности, т. е. нарушение профессионального стереотипа, когда становится невозможным исполнение физических движений на высоком профессиональном уровне, а в ряде случаев возникает невозможность выполнения и обычных (повседневных) движений. Это состояние может наблюдаться и у артистов балета.

Многочисленные исследования показали, что прекращение танцевальной деятельности сроком на 2 недели и более выявляет признаки нарушения тренированности. Это может возникнуть в результате вынужденного бездействия из-за заболевания, травмы, очередного отпуска или отпуска по беременности. Наиболее распространенными травмами являются: повреждения и заболевания стопы, голеностопного, коленного и тазобедренного суставов, реже — таза и бедра, позвоночного столба и верхних конечностей [7].

### ***Материалы и методы исследования***

Эксперимент проводился в период с июня по сентябрь 2013 г. на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии.

Для изучения состояния «балетной формы» воспитанников исполнительского факультета были изучены медицинские карты 38 воспитанниц 2/6 класса исполнительского факультета. В ходе анализа обращений в медицинский пункт было выявлено увеличение травм и заболеваний непосредственно после весенних каникул практически в 2 раза (на 62%) в сравнении с осенне-зимним периодом. Это принято связывать с повышением учебной нагрузки перед годовыми экзаменами.

Для исследования нами были взяты две группы девочек начальных классов исполнительского факультета Академии в количестве 20 человек. Воспитанницы были разделены на 2 группы по 10 человек, в которых на равных условиях было проведено тестирование в конце учебного года (до каникул, когда ученики находятся в учебном процессе, в хорошей «балетной форме», сразу же после экзамена по классическому танцу).

Первая группа получила название «контрольная», вторая — «экспериментальная». С контрольной группой занятия летом не проводились. В экспериментальной группе до летних каникул были розданы методические рекомендации для самостоятельного проведения гимнастики, проведен соответствующий инструктаж. Затем проводилось повторное тестирование в начале учебного года (в первых числах сентября).

В соответствии с целями и задачами начальных этапов обучения классическому танцу, а также с возрастом воспитанниц, нами были выбраны следующие тесты:

– тест на скоростную силу ног (прыжок). Измерительная лента закреплена на талии ученицы и на коврик, на полу. На ленте делается отметка до прыжка.



Во время прыжка лента имеет возможность двигаться на высоту прыжка. Высота прыжка измеряется в сантиметрах.

– тест на силовую выносливость мышц ног – это подъем ноги в сторону. Ученица удерживает ногу в сторону в течение 5 сек., на 5 секунде делается фотография. И по фотографии, происходит измерение градуса высоты поднятой ноги с помощью гониометра.

– тест на пассивную гибкость тазобедренных суставов (шпагат). Ученица, максимально близко к стене, открывает ноги в шпагат. Измеряется расстояние от пятки до пола в сантиметрах. В этом тесте – чем меньше расстояние до пола, тем лучше шпагат, а, следовательно, и результат.

Для занятий нами была специально составлена гимнастика, целью которой было сохранение физической формы воспитанниц младших классов Академии в период каникул. При составлении гимнастики нами учитывались цели и задачи методики классического танца в младших классах и возрастные особенности детей.

### ***Результаты исследования и их обсуждение***

Наглядно результаты о физическом состоянии учениц обеих групп после первичного тестирования (до применения гимнастики) представлены в таблицах №№ 1–2.

Исходя из результатов, представленных в табл. 1, видно, что наиболее высокие результаты из контрольной группы по прыжкам показала ученица № 3 (41 см), а самые скромные показатели у № 7 (29,5 см), в среднем же высота прыжка составила 34,8 см.

Т а б л и ц а 1

#### **Тестирование учениц контрольной группы до каникул**

№ п/п	Прыжок (см)	Нога в сторону (°)	Шпагат (см)
1.	35	105	20,5
2.	33	100	12
3.	41	120	18,5
4.	37	120	13
5.	32	125	10
6.	37	115	24,5
7.	29,5	105	12
8.	36	105	10,5
9.	31	100	25
10.	36	110	25
Среднее значение	34,8 ± 3,2	111 ± 8,5	17,1 ± 6,0

Тестирование подъема ноги в сторону выявило наилучшие данные у № № 5, 4, 3–125°, 120° и 120° соответственно. Самый неважный результат продемонстрировали № № 2 и 9 (100°). Необходимо отметить, что разница между худшим и лучшим результатом очень велика и составляет 25°.

Лучшие результаты в тесте «шпагат» имеют воспитанницы под номерами 5, 8, 2 и 7, расстояние от пола до стопы у них составляет 10, 10,5, 12 см. Наихудшие результаты продемонстрировали ученицы под номерами 9 и 10 с результатом в 25 см и 6 с результатом 24,5 см. Этим детям, несомненно, нужно больше внимания уделять внешкольным занятиям (причем не только в летний период). В среднем по группе только у 30% респондентов хорошие показатели выворотности, а у основного большинства (70%) есть с этим серьезные сложности, над которыми необходимо упорно работать.

Из результатов, отраженных в табл. 2, очевидно, что лучший результат по прыжкам имеет ученица № 1–38 см, затем следуют № 10–35 см и № 5–34 см. По результатам исследования «нога в сторону» ведущие позиции заняли № № 1, 2 и 9–140°, 135°, 130°, при этом более низкие результаты продемонстрировали № 7 100° и № 5 105°. Еще три человека подняли ногу на 110° (№ № 3, 4, 10).

В заключительном тесте (шпагат) данные оказались следующими: вне конкуренции № 2–11,5 см, затем идет № 9–15 см. Максимум в этой группе составил 26 см у воспитанницы № 4. У остальных детей шпагат находится в диапазоне от 20 до 22 см, что свидетельствует также о недостаточном уровне подготовки. В среднем по группе только у 20% респондентов хорошие показатели выворотности,

Таблица 2

### Тестирование учениц экспериментальной группы до каникул

№ п/п	Прыжок (см)	Нога в сторону (°)	Шпагат (см)
1.	38	140	22
2.	24	135	11,5
3.	24	110	21
4.	26,5	110	26
5.	34	105	17
6.	20	115	21
7.	26	100	21
8.	30	115	20
9.	25	130	15
10.	35	110	20
Среднее значение	28,25 ± 5,8	117 ± 13,4	19,5 ± 4,0

а у основного большинства (80%) есть с этим серьезные сложности, над которыми необходимо упорно работать.

После первичных тестов, проводившихся в самом конце учебного года, экспериментальной группе была предложена разработанная нами гимнастика, по которой они занимались в течение летних каникул.

Повторное тестирование обеих групп было проведено в сентябре, сразу после начала учебного года.

В табл. 3 отражены результаты повторного тестирования контрольной группы после каникул. Сравнительная характеристика показателей контрольной группы до и после каникул дана в диаграммах 1, 2 и 3.

Как показывает диаграмма 1, показатели по прыжкам в среднем ухудшились на 4–5 см, при этом самым худшим результатом оказалось расхождение практически в 10 см у № 8 (с 36 до 26,5). Такие же результаты по этому тесту смогли показать только девочки № 9 и 10 – 31 и 36 см. Диаграмма показывает снижение результатов у 80% учениц, у оставшихся 20% параметры прыжка не изменились.

Исходя из данных, представленных в диаграмме 2, можно прийти к выводу о том, что градус угла подъема ноги снизился у 100% тестируемых. Причем существенно – сразу на 10–15°.

Из диаграммы 3 наглядно видно, что шпагаты также стали существенно хуже у 80% учениц, только у двух девочек сохранился прежний результат, а у № 7 снизился несущественно – на 1 см. Но в целом результаты не очень обнадеживающие – падение уровня навыка от 2 до 5,5 см.

Таблица 3

### Тестирование учениц контрольной группы после каникул

№ п/п	Прыжок (см)	Нога в сторону (°)	Шпагат (см)
1.	30	95	28
2.	29	90	17
3.	38	110	24
4.	34	110	18
5.	27	110	15
6.	33	100	26,5
7.	33	95	13
8.	26,5	90	15,5
9.	31	90	25
10.	36	100	25
Среднее значение	31,75 ± 3,8	99 ± 8,4	20,7 ± 5,5

Сравнение средних показателей контрольной группы до и после каникул представлено в диаграмме 4.

Обобщая полученные результаты, мы приходим к выводу, что отсутствие гимнастики в период летних каникул существенно снизило уровень физической подготовки учениц, о чем свидетельствует ухудшение параметров по всем тестам.

Повторное тестирование на определение состояния «балетной формы» у детей после каникул было проведено и в экспериментальной группе. Его результаты нашли свое отображение в табл. 4 и диаграммах 5, 6 и 7.

Исходя из данных, представленных в табл. 4 следует, что результаты по всем трем тестам не только не ухудшились (в сравнении с контрольной группой), но и, в некоторых случаях возросли.

Сравнительная характеристика показателей в экспериментальной группе до и после каникул дана в диаграммах 5, 6 и 7.

Сравнение результатов до и после эксперимента показало, что все дети в тестировании прыжка показали после каникул лучше результаты, чем до них. Особенно сильно выросли показатели у девочек № № 2 (на 10,5 см), 3 (на 10 см), 6 (10 см). Меньше всего увеличила высоту прыжка респондентка № 1, но при этом у нее самые лучшие показатели по группе и до, и после каникул (с 38 увеличилось до 39).

Изучение результатов теста «нога в сторону» дает понимание того, что результаты сохранились практически на том же уровне. Незначительно (на 5°) снизились показатели у № № 1, 6, 7 и 10. Остальные ученицы продемонстрировали ровно такие же результаты и после каникул.

Таблица 4

#### Тестирование экспериментальной группы после каникул

№ п/п	Прыжок (см)	Нога в сторону (°)	Шпагат (см)
1.	39	135	20
2.	34,5	135	12,5
3.	34	110	22,5
4.	34	110	24,5
5.	35	105	15
6.	30	110	22
7.	34,5	95	21
8.	32,5	115	20
9.	30	130	15
10.	36	105	21
Среднее значение	33,95 ± 2,5	115 ± 13,7	19,35 ± 3,9

Шпагат у детей после каникул сохранился на прежнем уровне у двух детей – № № 7 и 9 с результатами 21 см и 15 см остальных соответственно. У трех девочек улучшились данные этому тесту – у № 2 – на 1 см, у № 3 – на 1,5 см, а у № 8 – на 2 см. Остальные ученицы несущественно ухудшили свои результаты (от 1 до 2 см).

Сравнение средних показателей экспериментальной группы до и после каникул представлено в диаграмме 8.

### **Выводы**

Подводя итоги тестирования экспериментальной группы, можем заключить, что наличие физической нагрузки в виде предложенной нами гимнастики во время каникул, существенно способствовало не только поддержанию, но даже и улучшению в ряде случаев физической формы учениц.

В целом, сопоставляя результаты контрольной группы (без применения гимнастики) и экспериментальной (с применением гимнастики), мы обнаружили явную разницу в результатах. Так, контрольная группа снизила показатели по всем трем тестам, а экспериментальная группа не только смогла сохранить свои результаты, но даже их повысила в тесте на прыжок – что позволяет судить об эффективности предложенной нами гимнастики.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Модестов В. Где учат на балерин? // Вечерняя Москва. 2013. 9 авг. С. 14.
2. Баднин И. А. Форму следует поддерживать постоянно // Балет. 1985. № 6. С. 64.
3. Попов С. Н., Козырева О. В., Малашенко М. М. Физическая реабилитация. М.: Академия, 2013. 158 с.
4. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 327 с.
5. Матвеев Л. П., Новиков А. Д. Теория и методика физического воспитания: Учебник для институтов физической культуры. М.: Физкультура и Спорт, 1976. 256 с.
6. Энциклопедический словарь медицинских терминов. М.: Советская энциклопедия, 1982–1984. 559 с.
7. Реабилитация артистов балета. Балетная форма. URL: <http://meduniver.com/Medical/profilaktika/1588.html> (дата обращения 01.08.2014).

УДК 613.6; 792.8

*М. А. Барина*

## ВОЗДУШНАЯ ЙОГА КАК СРЕДСТВО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ДЛЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Тема восстановления после физических нагрузок и качественной реабилитации после травм очень важна для артистов балета. После травмы артист не всегда проходит качественную реабилитацию и приступает к репетициям до полного выздоровления. Зачастую танцовщик не может, а порой и не знает, как грамотно восстановиться после репетиций и выступлений, используя специальные приемы и техники. Одной из таких продуктивных техник является Воздушная йога.

Воздушная йога — это новая концепция практики йоги, официально зарегистрированная и запатентованная в США в 2006 г. [1]. И это направление йоги сразу приобрело известность и популярность в США и Европе. Первые российские школы Воздушной йоги открылись в 2011 г. в Санкт-Петербурге.

Официальное название воздушной йоги — Unnata Aerial Yoga. Направление основала Мишель Дортиньяк (Michelle Dortignac) — сертифицированный инструктор йоги, практикующий уже более 20 лет в дополнение к основной профессии — воздушной акробатике. М. Дортиньяк перенесла традиционную йогу на специальное полотно для танцев, которое впоследствии стало называться «гамаком». Так родилась Unnata Aerial Yoga, представляющая собой органический гибрид йоги и искусства циркового танца.

Специальный гамак используется здесь в качестве инструмента, чтобы помочь выполнить и глубже понять позы традиционной йоги, в которых вес тела частично или полностью поддерживается. На занятиях Воздушной йогой используются гамак и пол одновременно для того, чтобы достичь больших результатов в растяжке, гибкости тела и силе мышц. Unnata Aerial Yoga больше похожа на традиционную йогу, так как гамак в ней используется лишь как опора для более глубокого раскрытия возможностей тела, более сильных прогибов и вытяжений по сравнению с традиционной йогой.

*Какую пользу может принести Воздушная йога артистам балета?*

- Помогает снять напряжение с мышц, даже после самых сложных упражнений, что значительно помогает при больших физических нагрузках.
- Способствует более глубокому вытяжению позвоночника.
- Позволяет исключить на занятиях травмированные части тела.
- На занятиях Воздушной йогой большое внимание уделяется правильному дыханию. Оно позволяет максимально эффективно использовать возможности тела при выполнении упражнений, с его помощью легко снять как физическое и эмоциональное напряжение.

Выполнение элемента  
Воздушной йоги, направленного  
на общее расслабление.  
Фото из архива автора.



Помимо прочего, Воздушная йога может способствовать достижению лучших результатов в изучении и исполнении классического танца будущим артистам балета.

*Как Воздушная йога может помочь в развитии профессиональных способностей артистов балета?*

Для растяжки танцовщики часто используют различные приспособления в виде специальных валиков и резинок, которые не всегда позволяют достичь желаемого эффекта. Гамак может помочь лучше растянуть даже самые глубочайшие мышцы без особого напряжения, не травмируя их. Прогибы и шпагаты, выполненные на одном или двух гамаках, будут более эффективны, чем на полу.

Воздушная йога способствует развитию координации и выработки устойчивости, важных для артиста балета. При выполнении упражнений с гамаком тело работает на нестабильной опоре, т. к. полотно гамака подвешивается к потолку, а вес тела полностью или частично переносится на гамак. Чтобы удержать баланс в некоторых позах телу приходится подключать множество мелких мышца-стабилизаторов, что способствует лучшему пониманию возможностей своего тела. Кроме того, во время занятий на гамаке человек перемещается в пространстве, лишенный жесткой опоры в виде пола, что позволяет увеличить точность выполнения движений.

Воздушная йога хорошо развивает силу мышц, особенно верхней части корпуса. Руки часто используются в упражнениях для различных подъемов тела или упоров в пол. Это помогает развить и укрепить мышцы рук и плечевого пояса. С помощью Воздушной йоги можно более эффективно проработать мышцы брюшного пресса.

Особенно результативна Воздушная йога для вытяжения всего позвоночника. В некоторых позах гамак позволяет хорошо вытянуть и выпрямить позвоночник, не прилагая больших усилий, тогда как другими способами к этому можно идти другими способами. При регулярных занятиях Воздушной йогой рост некоторых людей может увеличиться до 1–2 см.

*Восстановление артистов балета после физических нагрузок с помощью Воздушной йоги*

По данным травматолога-ортопеда Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Щепкиной Елены Андреевны (кандидата медицинских наук, научного сотрудника Российского НИИ травматологии и ортопедии



Выполнение элемента Воздушной йоге, направленного на вытяжение позвоночника и расслабление мышц спины.

Фото из архива автора.

Регулярные занятия Воздушной йогой устраняют застой крови в органах, способствуют поступлению в них новой крови, насыщенной кислородом, что в огромной степени помогает улучшению общего состояния здоровья.

– Улучшению кровоснабжения мозга. Любая перевернутая поза в гамаке вызывает обильное поступление крови в мозг, благодаря естественной силе тяжести. Это до известной степени может способствовать улучшению связей между мозговыми центрами и органами тела [3].

– Положительно влияет на органы пищеварения [4].

Рассмотренный нами тип йоги может способствовать активному развитию профессиональных данных воспитанников Академии и артистов балета и укреплению общего здоровья.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Unnata Aerial Yoga. URL: <http://www.aerialyoga.com> (дата обращения 01.04.2015)
2. Минвалеев Р. С., Кузнецов А. А., Ноздрачев А. Д., Лавинский Х. Ю. Особенности наполнения левого желудочка сердца при перевернутых позах человека // Физиология человека. 1996. № 6. С. 27–34.
3. Эберт Д. Физиологические аспекты йоги /пер. с нем. Минвалеева Р. С. СПб.: 1999. 159 с.
4. Айенгар Б. К. С. Йога Дипика. Прояснение йоги /пер. с англ. 3-е изд.. М.: Yoga practice Альпина нон-фикшн, 2014. 492 с.

им. Р. Р. Вредена), 20% воспитанников и артистов балета ежегодно обращаются по поводу вертебральных болей в спине. 41% воспитанников по данным ежегодной диспансеризации Академии имеют нарушения осанки и сколиотические деформации. Подобные изменения могут возникать на фоне формирования профессиональной осанки в процессе длительных целенаправленных тренировок.

Воздушная йога может способствовать более качественному снятию напряжения в мышцах и снятию эмоционального напряжения артистов балета. Перевернутые позы в гамаке являются средством снятия осевой нагрузки с позвоночника.

Занятия Воздушной йогой могут способствовать:

– расслаблению мышц тела. Данный эффект могут дать перевернутые позы и специальные вытяжения мышц с гамаком;

– мягкому вытяжению всех отделов позвоночника. В перевернутом положении гамак может без дополнительных усилий вытянуть все отделы позвоночника;

– оказывают положительное влияние на работу сердца и органов кровообращения [2, с. 27–34].



УДК 347;785.7

*Е. В. Громова, И. Н. Димура*

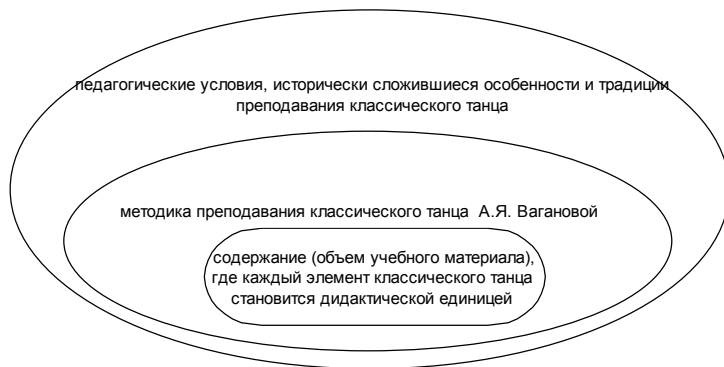
**ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ  
В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА:  
ВПЕРЕД К А. Я. ВАГАНОВОЙ**

Главным наследием А. Я. Вагановой, как теоретика и практика педагогики балета, является ее методика преподавания классического танца, которую, с точки зрения педагогической науки точнее можно было бы назвать системой, школой. Выявление ее сущностных основ является ключом к пониманию механизма успешного обучения классическому танцу и формирования профессиональной компетентности учащихся.

Если обобщить определения, даваемые словарями, то под профессиональной компетентностью понимаются умения применять свои знания и умения на практике, используя при этом свои личностные возможности. Обычно она включает в себя: специальную и социальную компетентность. Профессиональная компетентность — это еще и свойство личности, обеспечивающее высокий уровень саморазвития, переход от «неосознанной компетенции» к «осознанной некомпетентности».

Как выразилась сама Ваганова: «Много раз мне придется указывать на то, как постепенно подходим мы к изучению какого-нибудь *pas* от схематической его формы до выразительного танца. Та же постепенность и в усвоении всей науки танца — от первых шагов до танца на сцене» [1, с. 14]. Но каким образом это вписывается в структуру формирования профессиональной компетентности в классическом танце, какой механизм реально стоит за этим утверждением великого педагога? Хрестоматийным стал рассказ В. М. Красовской о том, как, еще будучи совсем юной ученицей, Ваганова раскладывала на части трудное движение, чтобы разобраться в его «механизме», и как потом молодая артистка без труда на лету схватывала секрет выполнения самых виртуозных *pas* — что свидетельствует о серьезном размышлении не столько о процессе становления технического мастерства танцовщика, сколько о сущности профессиональной компетентности классического танцовщика в целом. Об том же говорит и учебник «Основы классического танца», который является ключом к пониманию представлений Вагановой о системе обучения балету [1].

Традиционная система преподавания классического танца в процессе подготовки артистов балета складывалась веками, у Вагановой мы видим уже результат — педагогическую модель как целостный организм, в котором слились в единстве целеполагание, содержание и результативный итог обучения. Поэтому ее можно назвать также и *традиционной моделью формирования профессиональной компетентности* в классическом танце в системе подготовки артистов балета, представив в виде схемы.



Несмотря на непрерывное развитие, эта модель отличается стабильностью, так как развивается в единых принципах и традициях балетного образования.

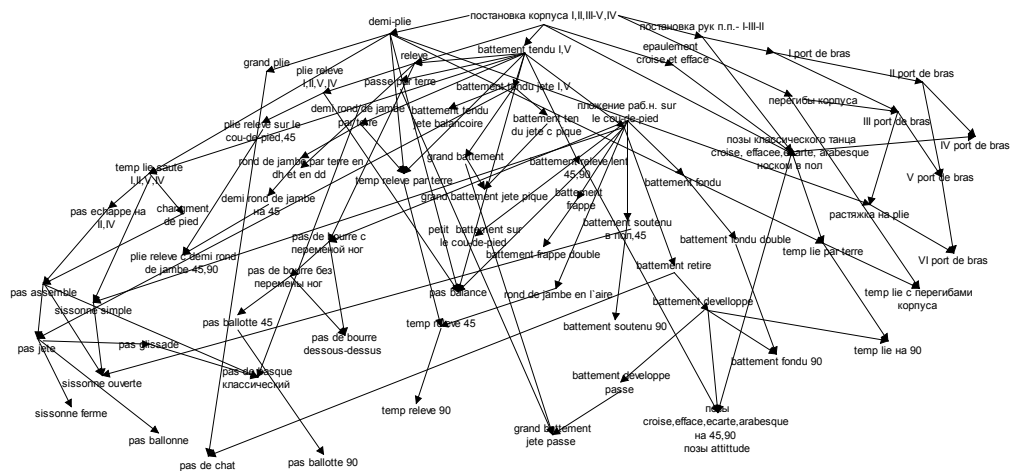
В чем же сущностные основы вагановской «системы»?

Если сформулировать кратко, то в основе традиционной педагогической модели преподавания классического танца по вагановской методике лежит сложная система строгих методических последовательностей, условно структурированных по уровню сложности в соответствии с историческими традициями балетного образования.

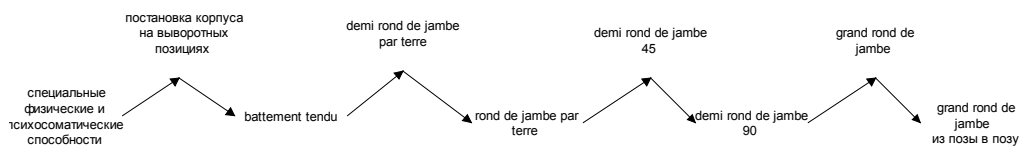
Чтобы наглядно проиллюстрировать эту систему, предпринята попытка представить материал младших классов (1–3 гг. обучения классическому танцу) в виде схемы взаимосвязей дидактического материала.

Очевидно, что каждая строгая методическая последовательность отражает процесс формирования двигательных навыков в технике классического танца и может быть представлена в виде схемы:

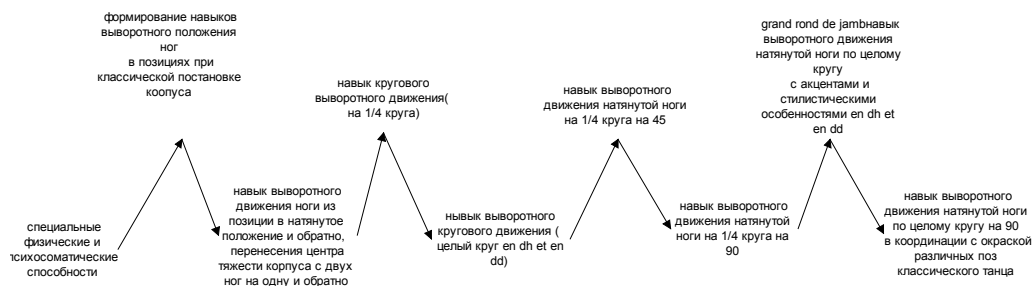
основа — строгая методическая последовательность — результат



Пример такой последовательности изображен на рисунке



Строгие методические последовательности складываются в систему, которая охватывает весь учебный материал классического танца от первого года обучения до последнего. В течение всего обучения происходит непрерывное развитие сформированных на первом году базовых двигательных навыков. Если пример строгой методической последовательности, представленный на предыдущем рисунке рассмотреть с точки зрения логики формирования двигательного навыка, то он будет выглядеть следующим образом.



Методические последовательности так тесно взаимосвязаны между собой, что трудно выделить одну, не затрагивая другую. Но они могут быть классифицированы по *направлениям развития двигательных навыков*. Подобная классификация существует и у Вагановой [1], о чем свидетельствуют названия разделов ее учебника: «battements», «ronds», «tours», «руки», «allegro» и другие.

Направления развития двигательных навыков, несмотря на внешнюю несхожесть, тесно сочленены между собой общими навыками, которые можно назвать *базовыми*. Далее, в процессе обучения на основе их, формируются все более сложные навыки, ведущие к виртуозности.

Разделить последовательности также можно по *уровню сложности*, что наблюдается в традиционном структурировании по годам обучения.

Таким образом, вся система методических последовательностей выстроена в направлении развития двигательных навыков от простого к сложному, от частей к целому, на что и указывала А. Я. Ваганова.

Но какой механизм связывает элементы последовательностей в систему, какие невидимые нити соединяют вовсе несхожие по своему внешнему образу pas?

Если рассматривать движения классического танца как некие физические действия, совершаемые учащимися для достижения определенных целей, то любое из них может быть признано физическим упражнением.

Физическое упражнение рассматривается, с одной стороны, как конкретное двигательное действие (средство физического воздействия), с другой — как процесс многократного повторения (метод физического воздействия) [5].

Эти обозначения в теории физической культуры полностью соответствуют характеру и содержанию учебной деятельности на уроке классического танца — формирование двигательных навыков для исполнения элементов классического танца (средства ФВ) и многократное их повторение при исполнении *exersice* (метод ФВ).

В форме физического упражнения различают внешнюю и внутреннюю структуру, значит, и движение классического танца можно рассматривать как совокупность его внешнего образа и внутреннего содержания мышечной работы.

Содержание и форма находятся в единстве, влияя друг на друга, но при этом ведущую роль играет содержание. На проявление физического качества влияет техника двигательного действия. Нецелесообразная техника ведет к нерациональному расходованию энергии и ухудшает проявление физических качеств. В случае обучения классическому танцу нецелесообразная техника исполнения делает невозможным освоение танцевального *ras*.

Техника физических упражнений — это те способы выполнения двигательных действий, с помощью которых двигательная задача решается целесообразно, с относительно большой эффективностью [5]. В технике классического танца такой способ удобно обозначить как *действительно-мышечный механизм движения (ДММ)*.

А. Я. Ваганова объединяет движения в группы не по схожести внешнего образа [См.: 1]. В ее методических последовательностях зачастую присутствуют внешне совершенно *не схожие ras*. В этом случае движения объединены в группы, как принципиально схожие по своему *внутреннему действительно-мышечному механизму*.

Сложность обучения технике классического танца состоит не в простом копировании учащимся внешнего действия, она заключается в постижении им внешнего образа движения через усвоение его содержания — той внутренней мышечной работы, которая отвечает за формирование необходимого двигательного навыка. Именно логика развития действительно-мышечного механизма связывает элементы классического танца в систему последовательностей — и в этом сущность вагановского принципа «от простого к сложному...».

Несмотря на неделимость и жесткую структуру системы последовательностей, в ней можно выделить ряд определенных свойств.

Как показывают исторические исследования и анализ учебно-методической документации и литературы, а также учебных программ по классическому танцу в балетном образовании начиная с 1898 г. по настоящее время [6], деление учебного материала по годам обучения традиционно применялось на всех этапах становления и развития отечественной балетной школы. Содержание программ принципиально не менялось, а закрепленный за каждым годом обучения (классом) материал соответствовал определенному этапу в обучении, соответствовавшему уровню сложности.

Поэтому, под *годом обучения (классом)* в балетном образовании понимается, прежде всего, некий *объем учебного материала*, соответствующий одному из *уровней сложности*, а не определенный отрезок времени.

Длительным путем накопления эмпирического опыта в балетном образовании установлено время освоения учащимися определенного этапа в обучении. Но установление этих рамок происходило под влиянием различных факторов — не только профессиональных, но и социальных, экономических и пр. Поэтому, временные рамки, определенные на освоение учащимися каждого этапа обучения, можно считать *условными* и поэтому *изменяемыми*, если методика применяется в условиях отличных от существующих в балетном образовании.

О сокращении временных рамок в освоении этапов обучения классическому танцу по сравнению с оптимальными, ясно высказалась Г. Т. Комлева в комментариях к тексту книги Н. П. Базаровой и В. П. Мей «Азбука классического танца» (2006): «...сжатые сроки учебы перегружают не сложившийся еще организм. А это ведет к травмам в юном возрасте. Иными словами, ученик в этих условиях — *потенциальный инвалид*» [3, с. 15]. Следовательно, о сокращении сроков речи идти не может. Важно помнить, что А. Я. Ваганова говорила нам о технологии крепкой «школы» — воспитания танцовщика, которому по плечу любые технические сложности, а здесь важнее формирование качественного двигательного навыка, а не быстрый результат.

Система последовательностей не только структурирована по уровням сложности. Фундаментальные принципы техники классического танца определяют *основные направления развития* двигательных навыков и процесса обучения в профессиональной подготовке классического танцовщика [7].

К основным направлениям развития двигательных навыков и процесса обучения, в преподавании классического танца можно отнести:

- 1) формирование и развитие навыков владения корпусом;
- 2) формирование и развитие навыков выворотного движения — от элементарных до художественных форм:
  - формирование и развитие навыков прямолинейного выворотного движения ног;
  - формирование и развитие навыков круговых движений ног;
  - формирование и развитие навыков прыжка;
  - формирование и развитие навыков вращения;
  - формирование и развитие навыков пальцевой техники в женском классе;
- 3) формирование и развитие навыков работы рук в соответствии с канонами классического танца;
- 4) развитие музыкальности;
- 5) формирование и развитие классической координации, ведущей к танцевальной выразительности и художественности;
- 6) формирование и развитие урока классического танца.

Основные направления развития двигательных навыков пролегают через все этапы обучения от первых элементарных рас до виртуозных художественных

форм. В этом процессе можно выделить несколько *характерных этапов*, связанных с определенным уровнем сложности:

- период изучения элементов до законченной формы;
- традиционное комбинирование;
- общее ускорение темпа;
- исполнение в позы;
- исполнение на полупальцах;
- исполнение элементов en tournent.

При этом особенностью традиционной педагогической модели преподавания классического танца является то, что этапы, связанные с уровнем сложности проходят как каждый отдельный технический элемент, (например, pas assemblé), так и группы элементов, разделы урока и пр.

Все вышесказанное свидетельствует о цельности системы А. Я. Вагановой, как единства целевых установок, содержания и результативного итога обучения, что позволяет назвать ее основы сущностью профессиональной компетентности в классическом танце.

С сожалением приходится констатировать, что в новых направлениях подготовки и специальностях высшего и среднего профессионального образования, сложившихся в XX в. [8], получила распространение «иллюстративная» манера преподавания классического танца, возникшая под влиянием исторических предпосылок и различных социально-педагогических аспектов современного хореографического образования (например, направление «Народная художественная культура», профиль «руководство любительским хореографическим коллективом», специальность «Народное художественное творчество», специализация «хореографическое творчество») Следуя этой манере, педагог не стремится передать ученику систему физических навыков, а лишь поверхностно знакомит с элементами классического танца, не заботясь о результативном итоге обучения.

Вследствие этого процесс формирования профессиональной компетентности в новых направлениях подготовки и специальностях высшего и среднего профессионального образования обнаружил ряд проблем:

- возможная угроза здоровью учащихся, связанная с нарушением логики развития двигательных навыков, заложенной в системе Вагановой;
- неэффективность процесса обучения технике классического танца;
- «расшатывание» традиций русской школы классического танца и т. д.

Таким образом теряется сущность вагановской системы, весь вложенный в нее смысл, а главное, подрываются сущностные основы самой профессиональной компетентности в классическом танце.

Опасность заключается еще и в том, что прошедшие «иллюстративную» школу обучения транслируют ее в дальнейшем, как норму, не осознавая, что в ней утрачено главное — подлинный процесс становления профессионального мастерства.

В этой связи хочется подчеркнуть, с одной стороны, необходимость возврата к истокам — сущности вагановской методики, глубокого исследования ее действенного механизма; с другой стороны — искоренения «иллюстративности» преподавания классического танца в современном хореографическом образовании

и устранения питающих ее противоречий. Это и будет свидетельством высокого уровня профессиональной компетентности специалиста, включающая знание и умение применять на практике логику развития двигательных навыков, заложенную в системе А. Я. Вагановой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб: Лань, 2000. 192 с.
2. *Партерная гимнастика: Учебно-методическое пособие для преподавателей школ искусств, хореографов-педагогов и студентов училищ культуры и искусства/Сост. Громова Е. В. Череповец.: ГОУ ВПО ЧГУ, ГОУ ВОУК, 2004. 32 с.*
3. *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. СПб-М. — Кр.: Лань, 2006. 207 с.
4. *Костровицкая В. С.* 100 уроков классического танца (с 1 по 8 класс): учебно-методическое пособие. Изд. 2-е, доп. Л.: Искусство, 1981. 262 с.
5. *Курамшин Ю. Ф.* Методы обучения двигательным действиям и развития физических качеств: Учебное пособие. Л.: РГАФК, 1991. 76 с.
6. *Фомкин А. В.* Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности танцевальной Ея императорского величества школы — Академии русского балета имени А. Я. Вагановой). Дисс. канд. пед. наук. СПб., 2008. 213 с.
7. *Введение в практику классического танца: Учебно-методическое пособие /Сост. Громова Е. В. Кириллов.: БОУ СПО ВО ВОТК, 2013. 37 с.*
8. *Громова Е. В.* Исторические предпосылки и процесс становления новых видов хореографического образования в России XX в.// Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 29 (1). С. 105–121.

УДК 792.8; 796

*О. С. Ершова*

## РАЗВИТИЕ ВЫНОСЛИВОСТИ В СИСТЕМЕ ФКиС И В ХОРЕОГРАФИИ

Развитие научно-технического прогресса и увеличение числа исследований, связанных с изучением возможностей человеческого тела в 1930-х гг., дало фундамент к появлению самостоятельного раздела физиологии человека — физиологии спорта. Отдельные труды, посвященные изучению функциональных особенностей организма при выполнении физических нагрузок, были опубликованные еще в конце XIX в., такими выдающимися учеными, как Ю. В. Блажевич, И. О. Розанов, П. К. Горбачев, С. С. Груздев и др. Фундаментальные работы И. П. Павлова, И. М. Сеченова, И. С. Бериташвили, Н. Е. Введенского, А. А. Ухтомского, К. М. Быкова создали теоретические предпосылки для возникновения и дальнейшего развития физиологии спорта. Неоценимый вклад в создание нового раздела физиологии внесли Л. А. Орбели и его ученик А. Н. Крестовников. Их деятельность неразрывно связана со становлением и развитием Академии физической культуры имени П. Ф. Лесгафта и (первой подобной кафедры среди физкультурных ВУЗов страны) кафедры физиологии. Следует отметить, что в нашей стране систематические исследования и преподавание физиологии спорта начались раньше, чем за рубежом. При Генеральной Ассамблее Международного Союза физиологических наук только в 1989 г. была создана комиссия «Физиология спорта», хотя в системах АН СССР, АМН СССР, Всесоюзного физиологического общества имени И. П. Павлова и Госкомспорта СССР подобные комиссии и секции существовали с 1960-х гг. [1].

В 1934 г. вышел в свет учебник А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Учебник был переведен на иностранные языки, опыт А. Я. Вагановой используется и авторами современных учебников по классическому танцу [2]. «Агриппина Яковлевна обращала свое внимание на развитие таких физических качеств у танцовщицы как сила, ловкость, выносливость. Поэтому-то она так упорно стремилась найти наиболее универсальные способы тренировки тела ради успешного выполнения любых танцевальных задач» [3, с. 258]. Эту же задачу ставил перед собой и ее учитель Н. Г. Легат, поиск новых возможностей для большей податливости тела танцовщика заставлял его выходить за рамки классического экзерсиса и обращаться к достижениям спортивной науки [3]. Искусство хореографии и физиология человека неразрывно связаны друг с другом, об этом писали Ф. В. Лопухов [4], Н. И. Тарасов [5], В. Д. Тихомиров [6] и др.

Важнейшей задачей физического воспитания является расширение функциональных возможностей человека посредством направленного формирования разнообразных способностей, таких как сила, ловкость, быстрота, гибкость, выносливость, путем нормированных функциональных нагрузок. Выносливость — это способность наиболее длительно (или в определенных временных рамках)



выполнять заданную работу без снижения ее качества, а также противостоять утомлению, возникающему в процессе выполнения этой работы. В сложно-координированных видах физической деятельности, связанных с точностью выполнения движений, к которым относится гимнастика, аэробика, фигурное катание, спортивные танцы (искусство хореографии также относится к ним) показателем наличия выносливости считается стабильное технически правильное исполнение движений в заданных временных промежутках.

Проблема развития выносливости постоянно привлекала внимание физиологов, биохимиков, спортивных врачей и тренеров. Начиная с 1960-х гг. в физиологии спорта, помимо воздействия отдельных физических нагрузок, изучают также и влияние постоянных (систематических) занятий и тренировок на функциональное состояние человека. В результате тренировки происходят разнообразные морфологические и функциональные изменения в организме человека, определяющие состояние его тренированности, которое принято связывать преимущественно с адаптационными перестройками биологического характера, отражающими возможности различных механизмов и функциональных систем. Ведется поиск более совершенных способов нагрузки основанных на рациональном задействовании в тренировочном процессе различных систем энергообеспечения — фосфатной, лактатной и кислородной. Задействование той или иной системы во время тренировочного занятия зависит от продолжительности и уровня нагрузки, а также от физической подготовленности занимающегося.

В спортивной физиологии принято выделять не только общую, но и специальную выносливость. Под понятием «общая выносливость» понимается способность в течение длительного времени выполнять умеренной интенсивности работу при значительном функционировании всей мышечной системы. Данная способность является одним из компонентов общего физического здоровья, и изменяется под воздействием неспециальных упражнений. Она действительно общая, поскольку позволяет каждому подготовленному человеку успешно справляться с любой продолжительной работой большой или умеренной мощности. В настоящее время существуют множество нагрузочных функциональных проб для определения общей аэробной выносливости. На основе общей выносливости развивается специальная выносливость.

Под «специальной выносливостью» понимается выносливость, связанная с определенной двигательной деятельности, например, выносливость в скоростной работе (скоростная выносливость), выносливость в силовой работе, выносливость при статических усилиях и так далее.

В данной статье представлены результаты исследования общей выносливости студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, проводившегося на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии.

### ***Материалы и методы исследования***

В исследованиях принимали участие 14 юношей средних классов и 37 человек — старших классов (18 — юношей и 19 — девушек), всего 51 человек. Для определения общей выносливости использовался Гарвардский степ-тест. Данный

тест был выбран, поскольку показывает восстановление организма после нормированной физической нагрузки. У 5 юношей старших классов были проведены повторные тесты в течение одного учебного года. Также был проведен мониторинг ЧСС (частоты сердечных сокращений) при помощи пульсотографа «Beurer PM 80» на уроках классического танца в старших классах.

Был проведен сравнительный анализ показателей Гарвардского степ-теста с показателями студентов Факультета физической культуры Казанского университета (далее — ФФК), опубликованных в журнале «Теория и практика физической культуры» [7, с. 30–31].

### ***Результаты исследования и их обсуждение***

Как видно на рис. 1, по сравнению со студентами спортивного ВУЗа студенты Академии имеют меньшую аэробную выносливость, так как:

1) при практически одинаковом изначальном пульсе сразу после нагрузки у студентов Академии происходит скачок пульса значительно выше, чем у студентов физкультурного факультета, что свидетельствует о низких адаптационных возможностях к физическим нагрузкам.

2) Во время восстановительного периода пульс студентов ФФК уходит, как и положено для тренированного организма, в «отрицательную фазу», тогда как у студентов Академии не происходит снижения даже до исходных показателей, что говорит об очень медленном восстановлении организма после нагрузки. Так называемая «отрицательная фаза» частоты сердечных сокращений является одним из факторов, формирующих брадикардию тренированности [8, с. 47–51].

3) Если посмотреть на графики показателей Гарвардского степ-теста студентов Академии, можно увидеть, что реакция на одну и ту же нагрузку у учащихся средних и старших классов практически одинаковая, это может свидетельствовать о том, что тренировки аэробных возможностей на уроках хореографии не происходит. Несмотря на то, что нагрузка на дыхательную и сердечно-сосудистую системы в старших классах последовательно возрастает, в программе обучения появляются такие дисциплины, как дуэтный танец, модерн, актерское мастерство, и происходит дальнейшее освоение техники классического танца.

Показатели общей выносливости меняются в течение года. Как видно на рис. 2, в течение года организм студентов адаптировался к специфическим физическим нагрузкам — скачок ЧСС сразу после нагрузки стал меньше. Однако восстанавливаемость организма осталась примерно на одном и том же уровне, что говорит об отсутствии тренировки выносливости. Как отмечают З. Б. Белоцерковский и Б. Г. Любина: «Физическое утомление — состояние, вызываемое напряженной мышечной работой, после которой времени на восстановление процессов в скелетной мускулатуре, вегетативных системах организма недостаточно, запасы энергии не восполнены, молочная кислота, и другие продукты обмена не удалены полностью. Соотношение утомления и восстановления — физиологическая основа эффективного тренировочного процесса. Если своевременно не выявлено длительное утомление у юного спортсмена и не приняты меры к устранению этого

состояния, то могут развиваться серьезные последствия для организма, сопровождающиеся патологическими проявлениями в функционировании различных систем и органов, в том числе аппарата кровообращения» [9, с. 395].

Какова же нагрузка на сердечно-сосудистую систему во время уроков классического танца? На рис. 3 видно, что нагрузка на сердечно-сосудистую систему у студента Академии сопоставима с нагрузкой высококвалифицированного марафонца. Во время урока классического танца наблюдаются всплески ЧСС, соответствующие взрывным нагрузкам (большие прыжки, длительное вращение — *grand pirouette*), т. е. энергообеспечение происходит за счет анаэробной системы (так как увеличение ЧСС линейно связано с поступлением кислорода к работающим мышцам, чем меньше кислорода, тем выше ЧСС).

Для лучшего понимания уровня выносливости у студентов Академии, мы провели сравнительный анализ показателей ЧСС и Гарвардского степ-теста у двух студентов старших классов, обучающихся и одного педагога и имеющих одинаковые отметки по классическому танцу.

Различия в графиках, представленных на рис.4, могут объясняться тем, что студент 1, в отличие от студента 2, имеет недостаточную аэробную выносливость. Это подтверждают показатели Гарвардского степ-теста. При этом студент 1, со слов преподавателя классического танца и по журналу посещаемости хуже переносит длительные нагрузки, и чаще выбывает из процесса обучения из-за проблем со здоровьем. Высокая аэробная выносливость студента 2 может быть объяснена рядом причин:

- 1) Генетическими особенностями организма [10; 1].
- 2) Тем, что он (по данным опроса студента) дополнительно занимался плаванием, аэробными упражнениями в спортзале, в частности прыжками на скакалке.
- 3) Кроме того, он индивидуально занимался с тренером дыхательной гимнастикой.

В совокупности перечисленные факторы дают возможность студенту 2 лучше переносить физическую нагрузку на уроках по специальности, что приводит к более быстрому освоению техники классического танца.

По данным табл. 1 мы видим, что тренировка в хореографии оказывает на сердечно-сосудистую систему серьезную нагрузку, сопоставимую, с нагрузкой в спорте.

Следует отметить, что на уроках классического танца и репетициях развивается специальная выносливость. Для повышения координационной выносливости существует множество методических указаний. Например, практикуется удлинение комбинаций, при сокращении интервалов отдыха между ними, возможно и повторение комбинаций вообще без отдыха. Но нужно помнить, что при повышенной концентрации лактата в крови нагрузка, направленная на развитие координации считается не целесообразной, в этом случае рекомендуют умеренные аэробные нагрузки.

На возможности специальной выносливости влияют состояние нервно-мышечной системы, быстроты расходования энергетических ресурсов внутримышечных источников, от уровня развития двигательных способностей и умения

Таблица 1

**Средние показатели ЧСС (уд/мин) у спортсменов,  
при выполнении программы балльных танцев [11],  
у фигуристов [12] и студентов старших классов Академии**

Вид занятий		Исходная ЧСС (уд/мин)	ЧСС max (уд/мин)	ЧСС min (уд/мин)	ЧСС ср. (уд/мин)
Балльные танцы	Самба	100±5	167±2	100±3	149,8±20,9
	Ча-ча-ча	171±5	181±1	161±2	169,7±5,2
	Румба	170±3	172±1	149±2	158,6±13,9
	Паса	155±2	187±1	147±2	171,1±18,2
	Джайв	180±3	194±1	166±4	186,±16,9
Соревновательная комбинация на льду		84,9	197,9	184,1	155,5
Тренировочная комбинация на льду		81,5	190,3	171,1	147,6
Хореография (заимствованная в основных чертах балета)		73,1	147,8	112,1	111
Урок классического танца АРБ		94±18,3	174,9±10,9	94±18,3	133,6±15,5

владеть исполнительской техникой. Выносливости зависит от ряда факторов: 1) биохимической и функциональной экономизации, 2) функциональной устойчивости организма, 3) личностно-психологических, 4) генотипа (наследственности), 5) окружающей среды и др. [13].

Анаэробные возможности организма является одним из ведущих физиологических факторов специальной выносливости [14]. Анаэробная работа является сильным фактором, влияющим на функциональные перестройки сердечной деятельности. В организме увеличивается ударный объем крови, а также повышается уровень потребления кислорода. Но следует помнить, что как только в организме начинается недостаток кислорода, поступающего к работающим мышцам, начинает повышаться ЧСС, и как следствие, в мышцах происходит ацидоз (накопление молочной кислоты). Основная сложность при анаэробной нагрузки заключается в правильном подборе чередований нагрузки и отдыха.

Интенсивность нагрузки не должна превышать 75–85% от максимальной ЧСС, а к концу нагрузки пульс должен быть не выше 180 уд/мин. Если эти условия не выполняются, то повторная нагрузка дается, когда ЧСС снижается до 120–130 уд/мин. Длительность повторной нагрузки должна быть около 1–1,5 минут, а характер отдыха – активный. Число повторений зависит от возможности поддержания определенного уровня МПК (максимального потребления кислорода), т. е. около 3–5 повторений. Данный метод называется «повторно-интервальным»

и используется только в работе с квалифицированными спортсменами. Применение его дольше 2–3 месяцев не рекомендуется.

Нужно обратить внимание, что если специально подобранными упражнениями развивать преимущественно одно физическое качество, то уровень его развития не будет высок. Если, желая развить одно качество применять упражнения развивающие и другие, то эффект будет значительно выше. Так при первоначальной тренировке быстроты и выносливости всегда наблюдается и прирост силы. Скорость движений при первоначальной тренировке на силу и выносливость также увеличивается [15; 16].

Для повышения анаэробных возможностей организма используется целый ряд упражнений:

1) Упражнения, направленные на повышение алактатных анаэробных способностей организма, выполняются повторно, сериями. Продолжительность нагрузки 10–15 сек, при максимальной интенсивности.

2) Упражнения, направленные на совершенствование алактатных и лактатных анаэробных способностей организма. Продолжительность данной нагрузки должна находиться в диапазоне 15–30 сек, при интенсивности около 90–100% от максимально.

3) Упражнения, направленные на повышение лактатных анаэробных возможностей организма. Продолжительность нагрузки около 30–60 сек, при интенсивности 85–90% от максимальной.

4) Упражнения, направленные на параллельное совершенствование алактатных анаэробных и аэробных возможностей организма. Продолжительность нагрузки от 1 до 5 мин, при интенсивности 85–90% от максимально.

Суммарная нагрузка на организм, при выполнении большинства физических упражнений, характеризуется следующим набором компонентов: интенсивность и продолжительность упражнений, число повторений, а также продолжительность и характер отдыха [13].

В классическом танце выносливость играет важную роль, так как это связано еще и с эмоциональным наполнением танцовщиком своей партии. Это дает дополнительные требования к физической работоспособности артиста балета. А развитие специальной выносливости, не может происходить без хорошо развитой общей аэробной выносливости, которая основана на правильно скоординированной работе сердечно-сосудистой и дыхательной систем.

Развитие анаэробных и аэробных возможностей организма связано между собой. Уровень гликолиза не только зависит от возможностей дыхательной системы, но и непосредственно является основой алактатного процесса. Исходя из этого, при занятиях физическими нагрузками целесообразно использовать аэробные — лактатные — алактатные системы [13].

Аэробные возможности организма являются физиологической основой выносливости. Именно они способствуют быстрому восстановлению работоспособности организма и обеспечивают определенную долю энергии во время нагрузки любой продолжительности и мощности, обеспечивая при этом удаление продуктов метаболического обмена [13].

Однако анализ ЧСС во время занятий классическим танцем и его сравнение с ЧСС при развитии аэробных возможностей организма показал, что у студентов не происходит тренировки кислородной системы энергообеспечения.

### **Заключение**

Основываясь на проведенном исследовании, можно сделать следующие выводы:

1. В процессе тренировки у студентов Академии происходит развитие специальной анаэробной выносливости, но при этом отмечается недостаточная аэробная выносливость, следствием чего является очень медленное восстановление организма после физической нагрузки.

2. Сравнительные исследования ЧСС студентов Академии и лиц, занимающихся различными видами спорта, показывают, что физические нагрузки в хореографии значительные и требуют высокой аэробной выносливости. Поэтому следует рекомендовать проведение дополнительных занятий, направленных на развитие сердечно-сосудистой и дыхательной систем с целью тренировки адаптационных механизмов аэробной выносливости.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Солодков А. С., Сологуб Е. Б. Физиология спорта: учеб. пособие. СПб.: СПбГАФК им. П. Ф. Лесгафта, 1999. 231 с.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. 9-е изд., стер. СПб.: Изд-во Лань, 2007. 92 с.
3. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы: сборник. Л.; М.: ВТО, 1958. 341с.
4. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Изд-во Форум, 2003. 192 с.
5. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. учеб. Пособие. 4-е изд., стер. СПб.: Изд-во Лань; Изд-во Планета музыки, 2008. 496 с.
6. Тихомиров В. Д. Артист. Балетмейстер. Педагог. [сборник] М.: Искусство, 1971. 392 с.
7. Вахитов И. Х. Изменение ударного объема крови юных спортсменов в восстановительном периоде после выполнения Гарвардского степ-теста // Теория и практика физ. культуры. 1999. № 8. С. 30–31.
8. Вахитов И. Х. «Отрицательная фаза» частоты сердечных сокращений и ударного объема крови у юных спортсменов после выполнения Гарвардского степ-теста// Физиология человека. 2006. № 6. С. 47–51.
9. Белоцерковский З. Б., Любина Б. Г. Сердечная деятельность и функциональная подготовленность у спортсменов (норма и атипичные изменения в нормальных и измененных условиях адаптации к физическим нагрузкам). М.: Советский спорт, 2012. 548 с.
10. Рогозкин В. А. Генетические аспекты физической работоспособности человека // Спорт, медицина и здоровье. 2001. № 1. С. 21–24.
11. Александрова В. А., Шиян В. В. Оценка интенсивности выполнения латиноамериканской соревновательной программы спортивных бальных танцев по пульсовым показателям // Ученые записки Университета им. П. Ф. Лесгафта. 2012. № 5 (87). С. 7–10.

12. Показатели функционального состояния и физической подготовленности спортсменов-фигуристов. Методические разработки для студентов и слушателей факультета усовершенствования ГЦОЛИФКа. М.: ГЦОЛИФК, 1984. 54 с.
13. Холодов Ж. К., Кузнецов В. С. Теория и методика физического воспитания спорта: Учебное пособие для студ. ВУЗов. 2-е изд.. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 480 с.
14. Платонов В. Н. Подготовка квалифицированных спортсменов. М.: Физкультура и спорт, 1986. 286 с.
15. Зимкин Н. В. Физиологическая характеристика силы, быстроты и выносливости: очерки. М.: Физкультура и Спорт, 1956. 205 с.
16. Озолин Н. Г. Развитие выносливости спортсменов. М.: Физкультура и спорт, 1959. 128 с.
17. Янсен П. ЧСС, лактат и тренировки на выносливость /пер. с англ. Мурманск.: Изд-во Тулома, 2006. 157 с.

УДК 792.8; 37.0

*Д. С. Завалишин, М. В. Макаренко*

## ИННОВАЦИИ В БАЛЕТНОМ ОБРАЗОВАНИИ НА ОСНОВЕ НОВЫХ ЗНАНИЙ О ФИЗИОЛОГИИ ЧЕЛОВЕКА

История и теория балетной педагогики классического танца представлена в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой большим количеством документальных, литературных и других источников, которые постоянно дополняются публикациями новых исторических исследований и архивных изысканий. Однако при изучении этой дисциплины, одной из важнейших на педагогическом факультете, у студентов нередко появляется стремление представить себе также и дальнейшее развитие классической хореографии. Это желание мотивируется изучением деятельности выдающихся представителей балета: К. Блазиса, Н. Г. Легата, А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова и многих других, чье творчество рассматривается как определенные этапы на пути постоянного прогресса классического танца. Стараясь осознать и сохранить накопленные знания и достижения предыдущих поколений, «классики хореографии» всегда стремились к дальнейшему познанию своего искусства. Это не может оставлять равнодушным современного исследователя и побуждает его формировать для себя «образ будущего» как всего классического танца, так и его обучения.

Сегодня классический танец испытывает «проверку на прочность» в окружении большого количества стилей и форм современного танцевального искусства. Такое разнообразие часто мешает студентам-педагогам составить объективное мнение о «чистом» классическом танце. Им трудно не столько усвоить методические правила, сколько научиться «видеть» их на практике, понимать последовательность их усвоения учениками. Необходимость учитывать также и фактор «индивидуальных особенностей ребенка», часто разрушает абстрактное представление о норме, составленное студентом на теоретических занятиях. Кроме того, сегодня артисту балета для успешной карьеры, наряду с хорошей классической формой, выразительностью и другими достоинствами профессионального танцовщика (высокий прыжок, стабильное вращение, хорошая растяжка и др.), нужно владение хотя бы минимальным набором акробатических движений, востребованных современными хореографами. О необходимости появления танцовщика новой формации, о создании «универсального артиста» говорил в одном из интервью Б. Я. Эйфман: «Для нас неоспоримой основой является школа классического танца <...>, но традиция, лишенная способности эффективно реагировать на вызовы времени, бесплодна. Поэтому сегодня, как никогда, актуален вопрос об инновациях в балетном образовании» [1].

Будущее классического танца невозможно без появления методики преподавания, учитывающей соединение традиций с широчайшим современным репертуаром академических театров, требующим высокого уровня исполнительской техники и элементов акробатики. Введение инноваций в балетном образовании



может способствовать сохранению общей эстетики Русской школы балета, а также выпуску высококлассных артистов, обладающих необходимыми сегодня навыками (исполнительским мастерством), что позволит сосредоточить их внимание на основном качестве танцовщика — артистичности, а также может способствовать минимизации травматизма в процессе обучения и дальнейшей творческой карьере.

**Инновация** (лат. *innovatio* — обновление, перемена), — это не всякое новшество или нововведение, а только такое, которое серьезно повышает эффективность действующей системы; это конечный результат научно-технического или иного творчества, предполагающий радикальное изменение чего-либо (например, повышение производительности труда, значительное облегчение или ускорение процесса обучения и т. д.) [2]. Учитывая тот факт, что человечество стоит на пороге новой эры, когда знания будут основной ценностью, очень важно, чтобы производимые знания были истинными и вели людей по пути эволюции. Истинные же знания — это в первую очередь теоретически и практически обоснованные знания, т. е. научные. Знания, которыми пользовались в мире балета до А. Я. Вагановой базировались прежде всего на эмпирических методах познания — обобщении личного опыта с наблюдениями, традициями, интуицией и просто здравым смыслом. Но такой способ характеризуется *несистематичностью, бездоказательностью* и зачастую нигде не фиксируется. Иногда наука длинным и трудным путем доказательств приходит к формулировке тех положений, которые давно утвердили себя в качестве какого-то эмпирического знания, но сегодня для построения жизнеспособной системы только опытных знаний недостаточно [3].

*Системный подход* определяет классический танец по происхождению как *смешанную* систему, состоящую из двух частей: естественной (физиология человека) и искусственной (хореография). В равноценном изучении и сопоставлении этих двух слагаемых и заключается, на наш взгляд, *научное* развитие классического танца, которое на ремесленном этапе не должно подавляться традиционной гуманитарностью, характерной для природы хореографического образования.

К такому пониманию связанных с искусством балета научных задач призывал И. И. Соллертинский в предисловии к первому изданию учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934): «Недостаточно сохранить искусство классического балета <...> необходимо его теоретически зафиксировать и научно осмыслить. Между тем науки о танце у нас до сих пор нет <...> даже преднаучная стадия работы еще не проделана. Научное изучение наследия классического танца должно начинаться с систематизации и описания элементов техники классической хореографии на современном ее уровне — по линии осложнения — от техники времен Тальони, и даже Петипа. Книга А. Я. Вагановой и является первым опытом разрешения этой неотложной ответственной задачи. Конечно, книгой А. Я. Вагановой теоретическая работа над классическим экзерсисом отнюдь не исчерпывается. Необходимо обосновать его в понятиях анатомии, ортопедии и биомеханики. Все это — ближайшие задачи будущей науки о танце» [4, с. 7–9].

Близкую точку зрения имел Е. Н. Чесноков, в сборнике «Классики хореографии» (1937), приуроченному к 200-летию Ленинградского хореографического техникума, отмечавший: «...Теоретический опыт блестящих представителей науки

о танцах не доходил до учеников полностью, благодаря тому, что не был нигде зафиксирован <...> Мы приходим на помощь «изуственности» и пытаемся создать теоретические границы для педагогических изысканий и сломать узкие рамки знаний о теории и истории балета. Это должно расширить представление о «тайнах искусства» для учащихся, и понудит учителей повысить свою педагогическую квалификацию <...> Нельзя пренебрегать изысканиями, но нельзя и забывать законы лучших достижений в области искусства» [5, с. 8–10].

Изучение опорно-двигательного аппарата человека, его функций и возможностей лежит в основе многих наук. Именно взаимосвязь различных научных направлений способствует обогащению и расширению знаний о человеческом организме. Благодаря этому появляются новые дисциплины, стоящие на стыке наук, формулируются и проверяются новые гипотезы и теории, на основе которых выводятся новые законы, часто вносящие изменения в принципы познания, методы, и структуры смежных наук.

Интерес к медицинской науке проявляли многие педагоги балета XIX в., в том числе один из учителей Вагановой, Н. Г. Легат [цит. по: 6, с. 149]. Но именно научная революция, произошедшая в физиологии на рубеже XX в., благодаря И. М. Сеченову, И. П. Павлову, П. Ф. Лесгафту и другим выдающимся русским ученым, дала возможность осветить накопленный эмпирический материал хореографии в спектре научных знаний. В 1905–06 гг. П. Ф. Лесгафт открывает в Санкт-Петербурге Вольную высшую школу (позднее Высшие курсы) при биологической лаборатории, ставшую своеобразной «творческой лабораторией». Изучение функциональной анатомии сочеталось здесь с преподаванием хореографии и новых видов гимнастики — пластической, ритмической и танцевальной. Среди прочих, там преподавали и бывшие артистки Мариинского театра. В дальнейшем эти курсы (ныне Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта) стали образцом для ВУЗов физической культуры [7]. Одним из результатов их работы стало появление нового вида спорта — художественной гимнастики, но, кроме того, появился и общий интерес к естественнонаучному познанию танца. Крупнейшим ученым в этой области в дальнейшем стал Н. А. Бернштейн (1896–1966), создатель нового направления исследований человеческого тела — физиологии активности, труды которого изучались ленинградскими педагогами балета [8]. В труде «О ловкости и ее развитии» Н. А. Бернштейн пишет: «...В отношении любых проявлений красоты форм и движений (так называемой пластической красоты) можно утверждать, что эта красота проявляется всегда как вторичный признак, как следствие более глубоких и существенных свойств предмета» [9, с. 268].

Метод преподавания А. Я. Вагановой, признанный всем мировым сообществом, потому и считается научным, что при его создании систематизация хореографии сочеталась с новейшими на тот момент знаниями в области физиологии человека. Однако, попыток «обосновать закономерность всей великой системы классического экзерсиса <...> в понятиях анатомии и биомеханики» [10, с. 10] не было сделано. С уходом из жизни А. Я. Вагановой (1951) система отечественной хореографии становится закрытой и развивается обособленно, что до определенного времени, несомненно, способствует ее успеху и положению ведущего

места в мировом балете [11, с. 47–51]. Все известные учебники, вышедшие в последующие годы, были посвящены исключительно теории хореографии и новых взаимосвязей с анатомией и биомеханикой не имели.

Между тем, физиология, как наука, продолжала развиваться, что привело к появлению новых направлений, как, например, *постурология* (лат. «*postura*» — поза, осанка), а также активному прогрессу в *миологии* (лат. «*mus*» — мышца), *кинезиологии* (лат. «*kinesis*» — движение) и др. Теория и практика этих дисциплин дают теперь возможность подтвердить и концептуализировать понятия форм классического танца, изложенные в учебнике А. Я. Вагановой, что, несомненно, поможет сохранять и развивать в дальнейшем ее метод. Более того, современные знания о физиологии человека лишь подтверждают актуальность ее наследия. Говоря о «правильно поставленных» ногах, спине или прыжке, А. Я. Ваганова подразумевала *правила*, установленные природой в отношении человеческого тела, неизменные во времени, но способные быть представленными в более точном научном определении и использоваться в соответствии с требованиями современного искусства. Таково же, например, прилагательное «классический» (синонимы: правильный, строгий, образцовый), напоминающее о влиянии на балет античного искусства, стремящегося к идеалу прекрасного, построенного на верности природе. В античности «искусство оценивалось <...> не столько эстетически и художественно, сколько практически, утилитарно и, в конечном счете, космически» [12, с. 95] (греч. *kosmos* — мировой порядок). Понятия «красота» и «здоровье» объединились в единое целое. Именно знакомство с античным искусством в эпохи Классицизма и Просвещения дали возможность теоретикам танца перейти на новый уровень восприятия их искусства и поставить его на одну ступень с живописью, музыкой, литературой. К. Блазис рассуждая об идеальной фигуре, приводил в пример формы Аполлона Бельведерского [5, с.128], а Н. Г. Легат считал, что «педагог должен обладать способностью визуализировать совершенство и найти его отражение в своих учениках — в этом и заключается классицизм» [13, с. 42]. Похожие мысли можно найти и в книге Н. А. Бернштейна «О построении движений», рекомендуемой им, в том числе и педагогам художественного исполнительства: «Движение, которому предоставляется течь так, как этого требует сама биомеханическая природа движущегося органа, оказывается особенно плавным, легким и хорошо оформленным» [14, с. 193].

Соответствие классического танца естественной природе человека, было одной из главных задач, которые ставили перед собой многие теоретики и практики хореографического искусства. Джон Уивер еще в начале XVIII в. говорил о «естественной и искусственно развитой грации» построенной на «знаниях анатомии и механики» [6, с. 29]. Можно сказать, что плавность, легкость, а также и виртуозность движений в хореографии — это результат *искусного* использования *естественных* законов физиологии человека.

По нашему мнению, классическую хореографию, следует рассматривать как науку о возможностях достижения красоты, пластичности, выразительности человеческим телом, развитом в соответствии, а не в противоречии с естественными законами живого организма, требующими для органичного существования максимально сбалансированной, симметричной и оптимальной формы. Такой фор-

мы, при которой будет обеспечено адекватное кровообращение и энергосберегающее развитие мускулатуры, имеющее оптимальный баланс напряжения — расслабления. Можно даже сравнить педагога классического танца с фокусником, знающим законы физики и химии, и удивляющего зрителей обыгрыванием их свойств в обстановке концертных программ. Только в балете вместо магнитов, статического электричества и магния выступают суставно-мышечный аппарат ученика, а также система регуляции равновесия его тела.

Соединив лексику хореографии с лексикой современной физиологии (биомеханические схемы, мышечные цепи, кинезиологические модели и т. п.), можно получить законченную «науку о танце», которая поможет сохранить его классические формы, несмотря на любые изменения форм классического балета.

Выдающийся педагог Н. И. Тарасов предлагал преподавать в хореографических училищах: «...Не общий, а специально разработанный курс анатомии с соответствующей программой, которую должны составить и утвердить специалисты по анатомии и хореографии совместно. Изучать этот курс учащиеся должны не на уроках классического танца, а как специальный предмет, который можно было бы назвать “Анатомические основы хореографии”» [15, с. 57].

Такой предмет в первую очередь необходим для будущих педагогов балета, чтобы они могли совместить собственные эмпирические знания, полученные во время работы в театре, с научно обоснованными, т. е. с разработанным «прикладным» курсом анатомии и физиологии. Кроме того, за время обособленного существования хореографии от медико-биологических дисциплин, в ее теории появилось большое количество заблуждений и противоречий, связанных с физиологией. В связи с достижением современным спортом, а вслед ему и классическим балетом почти предельных уровней физических возможностей человеческого тела, необходима комплексная ревизия всей учебной теории хореографии для сохранения, *в первую очередь*, здоровья детей, подвергающимся теперь высокому риску из-за уровня предъявляемых им требований [16].

Такая сверхзадача подразумевает создание медико-биологической кафедры, результаты деятельности которой могут выйти далеко за пределы Академии, так как очевидна взаимная выгода сотрудничества, например, с генетиками, изучающими гипермобильность суставов и дисплазию соединительной ткани или с разработчиками компьютерных стабилметрических программ, изучающих регуляцию и нарушения равновесия тела человека. Особенно важно, что в этом процессе профессионалы хореографического искусства смогут овладеть научным дискурсом, необходимым для полноценного консультирования у медицинских специалистов (сегодня представляет серьезную проблему объяснение им многих нюансов хореографии). Также появится возможность в доказательной форме вести дискуссии относительно методики хореографии.

Артисты балета часто консультируются также и у тренеров художественной гимнастики, впечатленные ее выдающимися мировыми успехами. Результаты такого сотрудничества зачастую сложно предсказать, в силу большого количества отличий этого вида спорта от балета: отсутствие пальцевой техники; отсутствие одновременного разворота в тазобедренных суставах (выворотность); отсутствие статики; мягкий помост; несимметричная растяжка с одной ноги; конец карьеры

до окончательного формирования скелета (16–21 лет); короткие выступления (2–3 мин); в основном только женское участие и пр. Так что решать вопросы хореографии все равно придется «изнутри» классического балета, его представителям, объединяя ценный опытный материал — профессиональные знания и ощущения — с новыми научными знаниями.

Таким образом, развитие классического танца и его преподавания в будущем, связано с необходимостью совмещения метода Вагановой с повышенной техничностью артиста балета и владением им элементами акробатики — что, в свою очередь, требует оптимизации процесса балетного образования, построенного на строго обоснованных теориях. Гипотеза о введении в балетную педагогику инноваций на основе новых знаний о физиологии человека, должна быть доказана. И первой задачей на этом пути мы ставим себе научное определение, детализацию и подтверждение основных понятий учебника А. Я. Вагановой (правильная осанка, выворотность, «арломб», «распределение веса по стопе», «вытянутое колено», «подтянутый корпус», «правильно поставленные ноги»).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прилашкевич Е. Е., Эйфман Б. Я.: «Балету нужен универсальный артист»// Искусство ТВ. URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/> (дата обращения: 28.10.2015).
2. Большая Российская энциклопедия. В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 11. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008.
3. Кохановский В. П., Золотухина Е. В., Лешкевич Т. Г., Фатхи Т. Б. Философия для аспирантов: учеб. пособие. 2-е изд.. Ростов-н/Д.: Феникс, 2003. — 448 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебник. 1-е изд.. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 278 с.
5. Классики хореографии: сб. статей / отв. ред. Е. И. Чесноков. Л. М.: Искусство, 1937. 356 с.
6. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец: учеб. пособие. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.
7. Большая Российская энциклопедия. В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 17. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008. 783 с.
8. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
9. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
10. Звездочкин В. А. Классический танец. Учебное пособие. 3-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. 400 с.
11. Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 32.
12. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.
13. Грегори Д., Эглевский А. Николай Легат. Наследие балетмейстера / пер. с англ. Харитоновна М. СПб.: Любавич, 2014. 127 с.
14. Бернштейн Н. А. О построении движений. М.: Полиграф-книга, 1947. 256 с.
15. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1981. 479 с.
16. Васильев О. С. Ортопедический анализ типичных биомеханических заблуждений в спорте: выворотность и шпагаты// Материалы 1-го медицинского конгресса «Медицина для спорта». 2011. URL: <http://www.sportmedicine.ru/medforsport-2011-papers> (дата обращения: 28.10.2015).

УДК 792.8; 617.3

*М. А. Марина*

## ФОРМИРОВАНИЕ БАЛЕТНОЙ СТОПЫ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Стопа — вот истинная опора всего  
механизма нашего тела.

*Ж. Ж. Новерр*

В классическом балете на стопы, особенно на их передний отдел, приходится огромная нагрузка. Врач-ортопед И. А. Баднин, долгое время занимавшийся здоровьем артистов балета, писал: «У артистов балета основным “рабочим инструментом” являются стопы...» [3, с. 38].

Во время исполнения поз и вращений на полупальцах вес тела танцовщика переносится на первые две–три плюсневые кости стопы, а в женском классическом танце на пуантах вес тела удерживается на кончиках пальцев ног (дистальных фалангах I–III пальцев). Такая нагрузка требует особого отношения к подготовке мышечно-связочного аппарата стоп во время обучения артиста балета, когда происходит формирование навыков правильной работы тела. Именно в период обучения закладывается дальнейшая основа для успешной творческой деятельности.

Классический танец — это большое количество прыжков (*allegro*), работа на пальцах и полупальцах. Великий педагог А. Я. Ваганова писала про *allegro*: «В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на *allegro*» [2, с. 14]. Чтобы успешно овладеть всей богатой фиоритурой прыжков классического танца необходимо, чтобы стопы были в достаточной мере подготовлены к длительным нагрузкам. Это подтверждается педагогическим опытом: «Когда у учащегося ноги поставлены правильно, есть уже выворотность, развита и укреплена ступня, сообщена ей эластичность и укреплены мускулы, — можно приступить к прохождению *allegro*» [2, с. 15]. В *allegro* важно умение не только высоко и далеко прыгать, но и мягко приземляться, касаясь пола сначала пальцами, плавно переходя на всю стопу, именно в *allegro* от силы и эластичности стопы зависит и высота полета, и беззвучность приземления.

Рассмотрим основные **функции стопы**:

— **Рессорная функция** — способность стопы упруго расплываться под действием нагрузки с последующим обретением первоначальной формы.

Сотрясение тела при соприкосновении стопы с поверхностью нивелируется благодаря эластичности строения стопы. Суставы, мышцы и связки стопы образуют своеобразные своды, пружинящие при распределении веса тела на опору. Рессорные свойства стопы определяются степенью выраженности ее сводов и их прочностью.

— **Опорная (балансирующая) функция** — способность стопы удерживать и противостоять реакции опоры при вертикальной нагрузке.

Строение стопы позволяет ей приспосабливаться к различным условиям, благодаря чему тело может сохранять вертикальное положение даже при движении по неровной поверхности или наклонной плоскости (например, вверх, вниз или вдоль склона). Стопа адаптируется к разным поверхностям посредством изменения высоты сводов.

— **Локомоторная функция** — участие стопы в перемещении тела в пространстве.

Во время движения (ходьба, бег, танец) стопа не только является опорой тела, но и активно отталкивается от поверхности. При этом своды стопы обеспечивают пружинистые свойства, необходимые для высокого или длинного прыжка.

Перечисленные функции стопа выполняет за счет своего уникального анатомического строения — так называемых «**сводов стопы**», которые представляют собой выпуклые кверху арки. Различают пять продольных и два поперечных свода. Продольные своды начинаются от точки опоры пяточного бугра и расходятся вперед по числу пальцев, заканчиваясь у головок плюсневых костей. С внутренней стороны стопы ее продольный свод выше, с наружной — ниже. Задний поперечный свод сформирован костями предплюсны, передний — головками плюсневых костей [4].

Поддерживают свою форму своды стопы благодаря форме костей и прочности связок, особенно длинной подошвенной связки и подошвенного апоневроза — это так называемые пассивные затяжки стопы [4].

Не меньшую роль в укреплении сводов играют мышцы — активные затяжки, которые располагаются как продольно, так и поперечно. На подошве выделяют три группы мышц: одни осуществляют движения большого пальца; другие — мизинца; третьи, лежащие посередине, действуют на все пальцы стопы. Пучки волокон этих мышц, идущие в разных направлениях, способствуют удержанию продольного и поперечного сводов стопы [5].

Укрепляют своды стопы не только мышцы, лежащие непосредственно на ее подошвенной поверхности, но и мышцы голени, которые своими сухожилиями прикрепляются к костям стопы. В первую очередь это передняя и задняя большеберцовые мышцы, и длинная малоберцовая мышца, располагающиеся на голени. От костей голени начинаются также длинные мышцы, сгибающие и разгибающие пальцы стопы. Поэтому при стоянии и движении, когда напряжены многие мышцы ноги, своды стопы часто выражены лучше. При ослаблении мышечной системы наблюдается сглаживание сводов стопы, связки растягиваются, стопа уплощается — развивается **плоскостопие** [7, с. 15–20]. Соответственно тому, какие своды уплощены, диагностируют продольное, поперечное или комбинированное плоскостопие (сочетание продольной и поперечной распластанности стопы). Существует и противоположное нарушение сводов, при котором продольные своды чрезмерно высоки — так называемая, **полая стопа** (per excavatus).

Многие исследователи проблемы плоскостопия [см.: 5, 6, 7, 8, 9] считают наиболее важной причиной нарушения сводов стопы дисбаланс мышц голени и стопы. Поэтому все чаще врачи признают, что ношение ортопедических стелек не является самодостаточной профилактикой плоскостопия, а может в некоторых случаях даже усугубить слабость мышц, поддерживающих своды, поэтому нельзя ограничиваться в профилактике нарушений сводов стопы только методом механической поддержки сводов. Таким образом, наиболее эффективными неоперативными способами коррекции нарушений сводов стопы остаются именно физические упражнения и другие способы тренировки мышц, влияющих на формирование подошвенных арок (например, точечная тренировка с помощью электродов и гравитационной терапии) [10, с. 22].

В хореографическом обучении проблема плоскостопия и других нарушений аппарата стопы имеет большое значение, поскольку функциональные возможности стоп зависят от состояния их сводов. В условиях повышенной физической и эмоциональной нагрузки, нерационального питания, общей усталости организма — частых спутников обучения хореографии — снижение функций стопы из-за нарушения сводов может привести к серьезным травмам голеностопного, коленного и тазобедренного суставов, вызвать развитие патологий позвоночника (остеохондроз, грыжи дисков, сколиоз и пр.). Для профилактики всех этих последствий необходимо вовремя определить и исправить нарушения сводов стопы.

При поступлении в профессиональные хореографические училища у абитуриентов оцениваются в том числе и стопы [11, с. 56; 12, с. 37] и не принимаются дети с резко выраженным уплощением сводов стопы [12, с. 37], но начальная стадия плоскостопия не становится препятствием к поступлению. Это объясняется тем, что, по данным разных авторов, от 10 до 50% населения имеют тот или иной вид плоскостопия [13; 14], поэтому отобрать в училища абсолютно здоровых детей в настоящее время становится достаточно проблематичным.

Также общеизвестно, что занятия танцем могут спровоцировать нарушения сводов стопы вследствие таких факторов, как особенности профессиональной обуви, недостаточность развития мышц-супинаторов бедра, неправильная (чрезмерная) нагрузка, особенно на передний отдел стопы, дисбаланс развития мышц голени и стопы, диспластическая конституция [4; 3; 15; 16; 5; 13].

Своды стопы формируются еще до рождения ребенка. Стопа новорожденного выглядит плоской, так как на ней хорошо развит слой подкожной жировой клетчатки. Период активного формирования сводов приходится на возраст от 3 до 7 лет. В этот период наиболее часто возникает плоскостопие. В период второго детства 8–12 лет, скелет стопы фактически заканчивает формирование. Окончательно рессорные свойства стопы, обусловленные степенью выраженности ее сводов, устанавливаются к 16–20 годам, после чего плоскостопие (если оно не появилось раньше), как правило, не развивается [17, с. 87].

В связи с большим значением стоп в танце, в классической хореографии сложился термин **«балетная стопа»**. Термин «балетная стопа» подразумевает определенные качества, которые развиваются в результате систематических занятий классическим танцем и обусловлены профессиональной необходимостью. Для



успешной профессиональной карьеры стопы артиста балета должны обладать гибкостью, эластичностью, достаточной силой и силовой выносливостью.

— **Гибкость стопы** означает максимальную амплитуду движений в голеностопном суставе и суставах стопы. В балете это, прежде всего, способность стопы принимать положение крайнего подошвенного сгибания и тыльного разгибания (вытягивание и сокращение подъема).

— **Эластичность стопы** — это способность мышц и связок упруго сопротивляться нагрузке, возвращаясь к своей форме после непродолжительного по времени растягивания, что важно для выполнения стопой рессорной функции [18].

— **Сила стопы** позволяет легко подняться на полупальцы и пальцы, высоко оттолкнуться на прыжок и мягко приземлиться после. За возможность в течение длительного времени выполнять эти движения отвечает *силовая выносливость стопы*. Выносливость — способность длительно выполнять специализированную работу аэробного характера без снижения ее эффективности, способность противостоять утомлению [18].

Возрастные особенности формирования сводов стопы обуславливают необходимость диагностики и профилактики нарушений сводов стопы в предпрофессиональных хореографических учебных заведениях, а также постоянного внимания к состоянию стоп учащихся профессиональных хореографических училищ, особенно на подготовительном отделении и во время первых трех лет основного обучения — в возрасте 10–13 лет.

В связи со всем выше изложенным, **целью** нашего исследования стало определить: существует ли проблема нарушения сводов стопы на этапе обучения классической хореографии.

### **Материалы и методы исследования**

Для достижения цели нами было изучено состояние сводов стоп студентов 8–9-х классов и воспитанников 1-х классов исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Также было проведено анкетирование и анализ медицинских карт студентов 8–9-х классов с целью субъективной оценки состояния сводов стопы и ее функциональных возможностей. Всего в исследовании приняли участие 36 девушек и 22 юноши (8–9 классы) и 27 девочек и 8 мальчиков (1 класс).

Для обследования состояния сводов стопы нами была выбрана плантография (получение отпечатка стоп на поверхности при распределении веса тела на обе стопы), как наиболее наглядный безопасный способ, не требующий сложного оборудования и позволяющий выявить с определенной достоверностью большинство видов нарушений сводов стопы даже в начальной стадии. Плантограммы расшифровывались по методу диагностики рессорной и опорной функции стопы Н. И. Ивановой и А. А. Руденко [19].

Все исследования проводились на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии.

### **Результаты исследования и их обсуждение**

В результате исследования было установлено, что у 97% девушек и 100% обследованных юношей 8–9 классов имеются нарушения сводов стопы. Нормально сформированы своды стопы только у 3% девушек и ни у одного юноши.

Наибольшее количество нарушений сводов стопы приходится на поперечное плоскостопие: у девушек 8–9-х классов — 81% всех нарушений, у юношей 100% всех нарушений. У девушек старших курсов 47% всех нарушений приходится на поперечное плоскостопие. Такое чрезмерное повышение продольных сводов в сочетании с поперечным плоскостопием несколько меньше — 36% всех нарушений. У юношей старших курсов полая стопа встречается только в комбинации с поперечным плоскостопием, данное нарушение встречается у 32% обследованных. Продольное плоскостопие у юношей соответствует количеству комбинированного плоскостопия (продольное и поперечное уплощение стопы одновременно) — это 18% всех обследованных.

Таким образом, обследование показало большой процент студентов 8–9-х классов с проблемами сводов стопы, которые могут сказаться на качестве исполнения движений классического балета и серьезно повлиять на раннее изнашивание мышечно-связочного аппарата артиста балета.

Проведенное анкетирование показало, что ортопедические стельки носят (хотя бы иногда) около половины учащихся, принявших участие в опросе (50% юношей и 44% девушек). Переобуваются в перерывах между специальными уроками в обычную обувь (чаще не в ортопедическую, но с жесткой стелькой) также около половины опрошенных студентов (58% девушек и 50% юношей). Знают о том, что у них есть нарушения сводов стопы 86% девушек и 64% юношей (рис. 3).

Жалуются на боли в ногах 82% юношей и 100% девушек. При этом жалобы разделяются следующим образом: боли в стопах испытывают 45% юношей, 70% девушек, в икрах — 36% юношей, 58% девушек, в голени — 36% юношей, 70% девушек, в колене — 27% юношей и 42% девушек.

«Натоптыши» (одно из самых частых последствий поперечного плоскостопия) беспокоят 14% девушек и 16% юношей.

Полученные данные совпадают с мнением ряда исследователей [6; 7; 9] относительно недостаточной эффективности пассивной коррекции сводов стопы (с помощью ортопедических стелек), особенно при исправлении поперечного плоскостопия, и подтверждают необходимость дополнительных мер по тренировке мышц, влияющих на своды стопы.

В анкете одним из вопросов была просьба самостоятельно оценить свои качества, в которых важную роль играет стопа (подъем, сила стопы, устойчивость и прыжок).

По результатам обработки анкет субъективная оценка стоп у девушек выше, чем у мальчиков: только 14% юношей поставили себе отличные оценки по всем запрашиваемым параметрам стоп. 19% девушек поставили себе «4» и «5» за функциональные возможности стопы, остальные оценки были преимущественно

Таблица 1

**Средняя субъективная оценка  
функциональных возможностей стопы воспитанников  
8–9-х классов**

Средняя субъективная оценка за:	юноши	девушки	общее
Подъем	3,7	3,4	3,55
Силу стопы	3,7	4,5	4,1
Прыжок	4,2	4,0	4,1
Устойчивость	4,1	3,8	4

удовлетворительными «3». Юноши ставят себе наиболее высокие оценки за прыжок, в то время как девушки считают, что их стопы достаточно сильны для классического балета. Удивительно, что подъем (то есть гибкость стопы) большинство девушек считают у себя недостаточным.

Таким образом, на основании анкетирования студентов 8–9-х классов мы можем констатировать следующее:

1. 86% девушек и 64% юношей знают о наличии у себя проблем со сводами стопы.

2. 100% девушек и 82% юношей имеют жалобы на боли в различных отделах ног.

3. Большинство студентов (86% юношей и 81% девушек) даже к выпускному классу не считают, что функциональные возможности их стоп соответствуют отличной подготовленности к балету.

Проведенный анализ медицинских карт показал, что у 75% девушек и 82% юношей выпускного класса были за время обучения усталостные травмы нижних конечностей. Таким образом, к выпускному классу только у 25% девушек и у 18% юношей не было усталостных травм во время обучения.

Мы предполагаем, что такой высокий процент усталостных травм нижних конечностей может быть связан с нарушениями формирования сводов стопы.

Следовательно, можно предполагать, что проблемы со стопами в старших классах вызваны изначально неправильно сформированными сводами стопы. К сожалению, медицинские карты обследованных студентов выпускных и предвыпускных классов не позволили проследить изменения в состоянии их сводов с момента поступления в Академию, поскольку записи, касающиеся обследования стопы велись нерегулярно. Кроме того, некоторые студенты начали свое обучение в Академии не с первого класса. Таким образом, невозможно сказать с достаточной долей вероятности, как повлияло обучение на формирование сводов стопы, обследованных нами учащихся.

Также, нами были обследованы стопы воспитанников 1-х классов Академии. По результатам этого исследования нами было установлено, что индекс сводов стопы укладывается в норму только у 7% девочек. У всех остальных девочек

(93%) и всех обследованных мальчиков (100%) имеются нарушения сводов стопы (рис. 6).

Самое большое количество случаев нарушений сводов стопы приходится на поперечное плоскостопие: у девочек 1-х классов — 89%, у мальчиков — 100%. Почти половина (48%) обследованных девочек имеют индекс продольного свода, соответствующий отпечаткам высокого свода, столько же процентов приходится на комбинацию высокого свода с поперечным плоскостопием. У мальчиков на высокий свод и соответственно сочетание высокого свода с поперечным плоскостопием приходится 38%. Одна девочка и один мальчик из обследованных имеют комбинированное плоскостопие — сочетание продольного и поперечного уплощения сводов стопы. Именно на эти случаи и приходится продольное плоскостопие, зафиксированное в нашем исследовании, у учащихся 1-х классов.

Таким образом, 93% девочек и 100% мальчиков 1-х классов имеют нарушения сводов стопы. Наиболее часто встречающееся нарушение сводов стопы — поперечное плоскостопие (89% девочек, 100% мальчиков).

### **Выводы**

1. Обследование сводов стопы выявило большой процент учащихся как выпускных и предвыпускных 8–9-х классов, так и 1-х классов с проблемами сводов стопы, которые могут серьезно повлиять на раннее изнашивание мышечно-связочного аппарата артиста балета. У 97% девушек и 100% юношей 8–9-х классов и 93% девочек и 100% мальчиков 1-х классов зафиксированы неправильно сформированные своды стопы.

2. Наиболее часто встречающееся нарушение сводов — поперечное плоскостопие (у 100% юношей, 81% девушек 8–9-х классов и 100% мальчиков, 89% девочек 1-х классов).

3. Результаты анкетирования показали, что большой процент учеников знает о наличии нарушений сводов стопы (86% девушек, 64% юношей), при этом около половины опрошенных носят ортопедические стельки (44% девушек, 50% юношей) и переобуваются в обычную обувь между специальными уроками (58% девушек и 50% юношей). Жалобы на боли в ногах высказали 82% юношей и 100% девушек. Кроме того, большинство студентов (86% юношей и 81% девушек) даже к выпускному классу не считают, что функциональные возможности их стоп соответствуют отличной подготовленности к профессиональной карьере артиста балета.

4. Анализ медицинских карт показал, что у 75% девушек и 82% юношей 8–9-х классов были за время обучения в Академии усталостные травмы нижних конечностей.

Учитывая физиологические сроки формирования сводов стопы, профилактикой нарушений мышечно-связочного аппарата стопы необходимо заниматься как можно раньше, до поступления в профессиональные хореографические учебные заведения

### **Профилактика плоскостопия на этапе дошкольного предпрофессионального образования**

Уже программа первого года обучения в Академии предполагает большую нагрузку на стопы: это не только прыжки (в том числе с приземлением на одну ногу), но и начальные упражнения на пальцах (для женского класса). Подобная насыщенность процесса обучения требует правильно сформированного мышечно-связочного аппарата учащихся. Любые отклонения от нормы увеличивают риск травмы и снижают вероятность правильного усвоения движений программы классического танца, провоцируют повышенную изнашиваемость организма артиста балета.

В классическом балете существует достаточно много факторов, которые могут спровоцировать нарушения сводов стопы. Тем не менее, классический экзерсис по системе А. Я. Вагановой сам по себе является эффективной методикой формирования балетной стопы при соблюдении как минимум двух обязательных условий: четкого выполнения всех правил исполнения движений и отсутствия нарушений в опорно-двигательном аппарате на момент начала обучения хореографии.

Приведенное выше исследование показало, что большой процент воспитанников 1-х классов имеет различные нарушения сводов стопы. Следовательно, существует необходимость профилактики плоскостопия на этапе дошкольного предпрофессионального образования.

Мы проанализировали упражнения, рекомендуемые наиболее часто для правильного формирования сводов стопы. Все их можно условно разделить на несколько групп:

- массажные (все, где предполагается в той или иной степени массаж подошвы стопы: катание цилиндра, хождение по палке, поглаживающие движения одной ноги по голени другой и т. д.);
- упражнения на подошвенные мышцы (вытягивание носочков, «проползание» по полу за счет сгибания пальцев и т. п.);
- упражнения, использующие движения пронации и супинации, отведения и приведения (бег на внешней стороне стопы, на внутренней, круговые движения стоп и т. д.);
- упражнения на сгибание и разгибание голеностопного сустава (бег на пятках, движения вверх-вниз носками ног и т. п.).

На основании проведенного анализа нами был разработан комплекс упражнений по формированию балетной стопы с помощью профилактики и коррекции нарушений сводов стопы для детей 5–7 лет, занимающихся классической хореографией. Упражнения подбирались и модернизировались с учетом требований, предъявляемых к балетной стопе. В комплекс вошли упражнения, предназначенные для укрепления мышц, поддерживающих своды стопы и мышца-антагонистов, стабилизирующих голеностопный сустав, тренировка которых способна снизить процент травматизма при исполнении хореографии, укрепить мышечную ткань.

Для апробации комплекса был проведен педагогический эксперимент на базе Детской школы балета Ильи Кузнецова (далее – ДШБ). Упражнения включались в урок хореографии детей первого года обучения старшего дошкольного возраста (5–7 лет). В занятиях также были учтены рекомендации по исключению компенсаторного поворота в колене, поэтому при исполнении у палки выворотных позиций от учеников стопы требовалось развернуть настолько, насколько были способны развернуться бедра, коленная чашечка направлена на третий палец стопы.

### ***Материалы и методы исследования***

В исследование приняли участие учащиеся ДШБ: 10 человек (1 мальчик, 9 девочек) возраста 5–7 лет первого года обучения хореографии.

Занятия проводились 3 раза в неделю, в течение 90 дней по 1,5 часа. Общее количество проведенных уроков – 37:2 – теоретических, 35 – практических.

Измерение индексов сводов стоп проводилось по методу Н. И. Ивановой и А. А. Руденко.

### ***Результаты исследования и их обсуждение***

На основании первичного обследования было установлено следующее (рис. 8):

- 40% детей имели комбинированное плоскостопие (продольное и поперечное уплощение сводов стопы одновременно);
- 60% детей – продольное плоскостопие;
- 80% детей – поперечное плоскостопие и уплощение поперечного свода (поперечное плоскостопие легкой степени).

После проведения первичного обследования, все дети занимались в течение 90 дней, 3 раза в неделю по разработанной нами гимнастики, которая была включена в урок хореографии. По окончанию цикла занятий, нами было проведено повторное обследование, в результате которого мы получили следующие данные (рис. 8):

- у 50% стопа в норме (при том, что обследование до эксперимента показало отсутствие в группе детей с правильно развитыми сводами;
- комбинированное плоскостопие не наблюдается;
- у 20% детей осталось продольное плоскостопие (при тенденции к улучшению по индексу 1);
- у 30% детей – уплощение поперечного свода (только поперечное плоскостопие легкой степени);
- нормально развитые своды стопы зафиксированы у 50% детей.

### ***Заключение***

В биомеханики человека стопа имеет огромное значение, выполняя рессорную, опорную и локомоторную функции. В связи с тем, что классический танец – это прежде всего большое количество прыжков и работа на «пальцах», значение стопы для деятельности артиста балета возрастает. Подобная ситуация позволила

ввести в профессиональный обиход хореографии термин «балетная стопа», включающий в себя определенную гибкость, эластичность, силу и выносливость стоп [18].

Между тем, наши исследования показали, что 97% девушек и 100% юношей 8–9-х классов, а также 93% девочек и 100% мальчиков 1-х классов Академии имеют в той или иной степени нарушения стоп. Подобная ситуация показала необходимость профилактики подобных патологий на этапе дошкольного предпрофессионального образования.

С этой целью, нами была разработана и апробирована корригирующая гимнастика для стоп. Результаты эксперимента показали, что разработанные нами упражнения влияют на правильное формирование стоп и могут быть использованы для повышения функциональных возможностей стопы путем профилактики и лечения нарушений ее сводов у детей, занимающихся хореографией.

Составленный автором комплекс упражнений может способствовать здоровому развитию стопы и голеностопного сустава, а также укреплению мышц нижней конечности и профилактике нарушений сводов стопы, может применяться на различных уровнях подготовки артиста балета, использоваться в частных школах, школах искусств, спортивных секциях, высших и средних специальных учебных заведениях по хореографии. Кроме того, комплекс упражнений может быть интересен в других видах деятельности, связанных с физической нагрузкой, таких как гимнастика, акробатика, единоборства и т. п.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце / пер. А. А. Гвоздевой, примеч. и статья И. И. Соллертинского. Л.: Academia, 1927. 316 с.
2. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 6-е изд.. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Изд-во Лань, 2000. 158 с.
3. *Баднин И. А.* Охрана труда и здоровья артистов балета: Учеб. пособие. М.: Медицина, 1987. 204 с.
4. *Ткачук М. Г., Степаник И. А.* Анатомия: учеб. для студентов высш. учеб. заведений. М.: Советский спорт, 2010. 392 с.
5. *Капанджи А. И.* Нижняя конечность: Функциональная анатомия. СПб.: Эксмо, 2010. 352 с.
6. *Шарманова С. Б., Федоров А. И.* Профилактика и коррекция плоскостопия у детей дошкольного и младшего школьного возраста средствами физического воспитания: уч. пос. Челябинск. УралГАФК, 1999. 112 с.
7. *Шарманова С. Б.* Профилактика и коррекция плоскостопия у детей дошкольного и младшего школьного возраста // Начальная школа: плюс-минус. 2001. № 11. С. 15–20.
8. *Ушакова Е.* Чтобы не было плоскостопия // Здоровье детей. 2009. № 9. С. 12–15.
9. *Шишонин А. Ю.* Оценка эффективности патогенетически обоснованного метода лечебной физической культуры при плоскостопии у детей: автореф. дис. канд. мед. наук. М.: 2004. 31 с.
10. *Попов П. А.* Оптимизация комплекса восстановительного лечения плоскостопия у лиц, занимающихся спортом: Автореферат дис. канд. мед. н. Самара, 2009. 22 с.
11. *Дембо Н. А.* Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. Л.: ЛХУ, 1941. 56 с.

12. *Силкин П. А.* Рекомендации по проведению приема детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «Хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета». 2-е изд., испр. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. 37 с.
13. *Котельников Г. П., Миронов С. П., Мирошниченко В. Ф.* Травматология и ортопедия: учеб., М.: ГЭОТАР-Медиа, 2009. 397 с.
14. *Картавцева Е.* Можно ли избавиться от плоскостопия? Причины болезни. Профилактика. [Электронный ресурс] URL: <http://elenaknsp.com/zdorov-e/mozhno-li-izbavitsya-ot-ploskostopiya-prichiny-bolezni-profilaktika.html> (дата обращения 2.03.2015).
15. Все о плоскостопии. URL: <http://www.polismed.ru/ploskostopie-post001.html> (дата обращения 04.05.2014).
16. *Хавилер Д.* Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. М.: Новое слово, 2009. 116 с.
17. *Страдина М. С.* Возрастная морфология: учеб. — метод. пособие. СПб.: СПбГУФК им. П. Ф. Лесгафта, 2005. 87 с.
18. *Макарова Г. А.* Спортивная медицина: учеб. М.: Советский спорт, 2008. 480 с.
19. *Иванова Н. И., Руденко А. А.* Способ диагностики рессорной и опорной функций стопы спортсмена [Электронный ресурс]. URL: <http://www.findpatent.ru/patent/249/2492803.html> (дата обращения 21.11.2014).



УДК 612; 792.8

*П. Ю. Масленников*

## К ВОПРОСУ О МАССЕ ТЕЛА БУДУЩИХ ТАНЦОВЩИЦ

Эстетика классического танца выдвигает сугубо профессиональные требования не только к техническим возможностям танцовщика, но и к внешним формам его тела, особенно это касается танцовщиц. Сравнивая артисток балета прошлого и современности, мы легко можем убедиться, как изменился внешний вид танцовщиц — линии тела стали более тонкими и вытянутыми. Современных ведущих балерин мирового уровня отличает определенная «худоба», которой пытаются следовать и воспитанницы хореографических учебных заведений. На сегодняшний день стройная фигура и «выворотная» походка — вот те отличительные черты, по которой можно на улице почти безошибочно определить будущую или уже состоявшуюся артистку балета.

Масса тела стала одним из «краеугольных камней» для танцовщиц классического репертуара, но между тем, она является и «камнем преткновения», особенно для воспитанниц хореографических учебных заведений. Эту проблему можно условно разделить на два уровня: эстетический (или открытый) и физиологический (или скрытый).

Первый уровень — эстетический. Он заключается в сугубо личных требованиях к телу, как со стороны самой воспитанницы, так и со стороны профессорско-преподавательского состава учебного заведения. Именно на этом уровне принимаются решения о необходимости соблюдения диет и «сброса лишней массы». Здесь главная проблема в отсутствии, каких бы то ни было четких, объективных критериев оценки. И педагоги, и воспитанницы руководствуются исключительно своими субъективными представлениями о красоте и формах тела, а соответственно и необходимости снижения массы. Основная цель этого уровня, как следует из его названия, — это соблюдение эстетики классического танца. Профессорско-преподавательский состав здесь выступает в роли экспертов, обладающих огромным эмпирическим, но между тем сугубо личным, опытом в данной области.

Второй уровень — физиологический. Этот уровень основывается не только на антропометрических измерениях, но и расчете по специальным формулам соответствующих индексов, поэтому до определенной степени он скрыт от нас. Простейшим способом определения уровня массы тела является вывод Индекса Массы Тела (далее — ИМТ). Для определения ИМТ необходимо измерение продольной длины тела стоя и массы тела, оценка производится по результатам расчета формулы и сравнения с таблицами Всемирной организации здравоохранения (далее — ВОЗ) [1]. При наличии отклонений от нормы необходимы более детальные исследования компонентного состава тела. На сегодняшний день существует множество специальных инструментариев и способов определения компонентного состава тела, простейшим же является расчет на основе формул Матейко (1921) [см.: 2; 3].

Используя эти формулы, мы можем высчитать не только абсолютные показатели мышечной, жировой и костной тканей, но и их процентное соотношение к общей

массе тела. По этим данным мы можем судить о том, за счет какого именно компонента происходит отклонение от нормальных показателей общей массы тела, и уже на основании этих результатов составлять программы по коррекции массы тела. Цель данного уровня — это поддержание определенной массы тела без вреда для здоровья. Контроль должен осуществляться медицинским пунктом учебного заведения. К сожалению, этот уровень в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на сегодняшний день отсутствует. Таким образом, можно говорить, что система врачебно-педагогического контроля в Академии имеет определенные пробелы.

Общеизвестно, что именно мышечная и жировая ткани имеют наибольшее влияние на изменение общей массы тела, но, учитывая биохимию человека, особенно при выполнении физических нагрузок, необходим контроль и за уровнем массы костной ткани [3; 4].

Ввиду того, что нам не удалось обнаружить количественных данных относительно не только нормальных показателей ИМТ для женщин, занимающихся классическим балетом, но и компонентного состава тела для них, целью нашего исследования стало изучение данного вопроса и сравнение полученных показателей с общепринятыми нормами.

### ***Материалы и методы исследования***

Исследование проводилось на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии в 2011–2015 гг. В нем приняли участие 55 воспитанниц выпускного курса бакалавриата исполнительского факультета в возрасте от 18 до 20 лет, что составило 100% выпускниц Академии за 2011–2015 гг.

Были проведены соответствующие антропометрические исследования для расчета ИМТ и компонентного состава тела по формулам Матейко (1921) [2; 3], включающие продольные измерения тела, поперечные измерения дистальных отделов конечностей, калиперометрию и измерение массы тела. Все измерения проводились по общепринятым методикам.

### ***Результаты исследования и их обсуждения***

На основании измерений массы тела и роста нами был рассчитан ИМТ.

Пониженная масса тела может повлечь за собой риск развития различного рода заболеваний [3; 4]. Однако учитывая эстетику современного классического танца, мы предполагали, что выпускницы Академии будут иметь именно пониженную массу тела, что в свою очередь должно усиливать контроль со стороны медицинской части, особенно в плане исследования причин понижения массы тела.

Исходя из полученных данных (см.: таблица 1), мы можем разделить выпускниц Академии на 3 группы:

- 1 группа — девушки, имеющие нормальную массу тела —  $18,5\text{--}25 \text{ кг/м}^2$  (25%);
- 2 группа — девушки, имеющие дефицит массы тела —  $17\text{--}18,5 \text{ кг/м}^2$  (53%);
- 3 группа — девушки, имеющие выраженный дефицит массы тела — менее  $17 \text{ кг/м}^2$  (22%).

Исходя из полученных данных, мы видим, что среди выпускниц Академии всего четверть имеет нормальную массу тела, чуть больше половины (53%) — дефи-

цит, и почти каждая пятая (22%) – выраженный дефицит, что может считаться одним из признаков анорексии.

Для получения более объективной картины было принято решение более детально изучить компонентный состав тела каждой группы, с учетом неоднозначности уже имеющихся данных.

По результатам сопоставления компонентного состава тела (таблица 2) достоверного статистического различия между группами девушек выявлено не было.

Исходя из результатов расчета компонентного состава тела и того, что основное влияние на массу тела оказывают жировая и мышечная ткани, следует, что даже внутри групп влияние на общую массу тела жировой и мышечной тканей различное.

Данные, представленные в таблице 3, свидетельствуют: практически у половины девушек наблюдается содержание массы костной ткани ниже нормы (49%). Пониженные показатели массы костной ткани могут говорить о наличии остеопороза (и этот фактор несомненно требует дальнейших углубленных исследований и пристального медицинского контроля над состоянием здоровья воспитанниц). 71% девушек имеют показатели массы жировой ткани также ниже нормы. Так как значение массы жировой ткани для женского организма в период полового созревания и юношества огромно, этот показатель также служит аргументом для введения дополнительного контроля с целью недопущения критически низких показателей. Кроме того, жировая ткань является самым большим источником энергии в организме, поэтому ее снижение ниже нормы также служит сигналом для усиления постоянного контроля. 73% девушек имеют массу мышечной ткани выше нормы, что характерно для людей, имеющих постоянные физические нагрузки. Следовательно, высокие показатели уровня мышечной массы косвенно могут свидетельствовать о высоких физических нагрузках, которые испытывают воспитанницы Академии.

Очевидно, что пониженные значения масс жировой и костной тканей в ряде случаев компенсируются повышенной массой мышечной ткани. Следовательно,

Таблица 2

**Анализ компонентного состава тела ( $\bar{X} \pm x$ ).**

	Рост (см)	Масса тела (кг)	Мышечная масса (кг); (%)	Жировая масса (кг); (%)	Костная масса (кг); (%)
1 группа n=14	167,2±4,1	52,9±2,7	22,6±4,0; 43,1±8,5	10,2±2,1; 19,2±3,6	7,7±1,1; 14,7±2,1
2 группа n=29	166,6±4,1	49,5±2,6	22,9±3,4; 46,5±5,6	8,4±2,2; 17,1±4,4	7,4±1,3; 14,9±2,7
3 группа n=12	168,6±4,0	48,6±2,9	22,1±2,5; 47,2±5,3	7,5±2,1; 16,1±4,3	7,7±1,4; 16,6±3,0

для соблюдения определенных эстетических требований к телу будущих артисток балета, не всегда необходимо применение диет и отказа от пищи (чрезвычайно распространенная практика в балетной среде). И напротив, возможно более необходима в данном случае разработка специальных (индивидуальных) программ по коррекции массы мышечной ткани.

### **Выводы**

В результате исследований было установлено:

– 75% девушек выпускного курса исполнительского факультета Академии имеют различного рода дефицит массы тела.

– 49% девушек имеют показатели массы костной ткани ниже нормы, что может быть одним из признаков остеопороза.

– 71% девушек имеют показатели массы жировой ткани ниже нормы, что может в дальнейшем негативно сказаться на женском организме, а также на трудоспособности.

– 73% девушек имеют показатели массы мышечной ткани, характерные для людей, имеющих постоянные высокие физические нагрузки.

### **Заключение**

Врачебно-педагогический контроль имеет исключительное значение не только для спорта, но и для хореографии. Только при полном контакте между врачами и педагогами-специалистами могут быть выращены новые таланты, имеющие здоровое, крепкое тело, способное создавать прекрасные произведения искусства на сцене.

Основываясь на полученных результатах, мы можем говорить о необходимости разработки и внедрения в программу подготовки будущих артистов балета в Академии системы контроля массы тела. В данной системе педагог-специалист, как эксперт, будет оценивать внешние данные учеников; врач-специалист (диетолог) — оценивать компонентный состав тела ученика; а педагог по физической культуре, на основании требований педагога-специалиста и данных исследований врача, составлять программу дополнительных упражнений, способствующих грамотному и целенаправленному соблюдению эстетических норм классического танца без вреда для здоровья воспитанников.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Классификация индекса массы тела по данным Всемирной организации здравоохранения. [Электронный ресурс] URL: [http://apps.who.int/bmi/index.jsp?introPage=intro\\_3.html](http://apps.who.int/bmi/index.jsp?introPage=intro_3.html) (дата обращения: 01.04.2015).
2. Фомкин А. В., Степаник И. А. Основы учения о конституции и пропорциях тела артиста балета. Учебное пособие. СПб: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2011. 90 с.
3. Мартиросов Э. Г., Николаев Д. В., Руднев С. Г. Технологии и методы определения состава тела человека. М: Наука, 2006. 248 с.
4. Спортивная медицина: национальное руководство / под ред. С. П. Миронова, проф. Б. А. Поляева, Г. А. Макаровой. М.: ГЭОТАР-Медиа, 2012. 1184 с.

УДК 377.6

*Е. В. Овчинникова*

## К ПРОБЛЕМЕ ВРАЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОНТРОЛЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ПРОГРАММЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

На рубеже XX–XXI вв. эстетика движений в хореографических постановках балетных театров сильно изменилась. Кроме того, появилось огромное количество конкурсов артистов балета. Состязания на этих конкурсах, по нашему мнению, придают балетному искусству в определенной мере спортивный характер. На них в основном оценивается техническая сторона балетного искусства: количество *pirouettes*, сложность исполняемых прыжков, растяжка. Также следует отметить новые балетные постановки в стиле танца *modern* (техникой которого должен владеть каждый современный артист), требующие от исполнителя и спортивных данных: очень сильной растяжки, умения выполнять сложные трюки, обладать развитой координацией движений. Все эти новшества неизбежно приводят к появлению новых методов в программах преподавания классического танца.

Например, программа обучения «Классический танец» в Московской государственной академии хореографии сильно изменилась в последние годы: заметно усложнилась. В программу такой дисциплины, как «Гимнастика», тоже внесены серьезные изменения: включено большое количество движений из художественной гимнастики на развитие гибкости, подвижности тазобедренных суставов и т. д. Это вызывает большие споры среди профессионалов, так как спортсмены-гимнасты к 21 году уже заканчивают свою карьеру, а артисты балета в 18 лет только начинают свою профессиональную деятельность. Перед этим опорно-двигательный аппарат будущего артиста балета на протяжении восьми лет готовится к дальнейшей двадцатилетней работе.

Современным преподавателям классического танца следует быть более внимательными к успехам своих учеников в области развития гибкости спины, подвижности суставов и т. д. Возрастные особенности физиологии опорно-двигательного аппарата детей 10–11 лет заключаются в том, что в костях и скелетных мышцах у детей, по сравнению с взрослыми, больше органических веществ и меньше минеральных. Гибкие кости могут деформироваться при неправильных позах и чрезмерных неравномерных нагрузках. Легкая растяжимость мышечно-связочного аппарата обеспечивает ребенку хорошо выраженную гибкость, но не может создать прочного мышечного корсета для сохранения нормального расположения костей. В результате возможны деформации скелета, развитие асимметрии тела и конечностей, возникновение плоскостопия. По нашим наблюдениям, такое профессиональное заболевание, как «поперечное плоскостопие», которое раньше возникало в основном у артистов балета, прошедших серьезный путь в своей танцевальной карьере, теперь все чаще появляется у учащихся выпускных или даже средних классов. А такой диагноз, как «артроз

тазобедренного сустава», который раньше всегда являлся типичным профессиональным поражением опорно-двигательного аппарата у юных спортсменов-гимнастов [1], сейчас является довольно знакомым диагнозом для учащихся выпускных классов хореографических училищ.

Так как упрочение костей и связочного аппарата, а также увеличение мышечной массы у детей и подростков происходит постепенно и поэтапно, необходимо постоянно следить за формированием правильной осанки и развитием мышечного корсета, избегать длительного использования ассиметричных поз и односторонних упражнений. Неправильное соотношение тонуса симметричных мышц приводит к асимметрии плеч и лопаток, сутулости и прочим функциональным нарушениям осанки [3].

При современных «спортивных требованиях» к классическому танцу организм учащихся терпит достаточно тяжелые нагрузки, что может неблагоприятно сказаться не только на осанке, но и на функциональных возможностях опорно-двигательного аппарата в будущем.

Известно, что к внешним факторам травматизма относят [2]:

1. Недочеты и ошибки в методике проведения занятий. Эти ошибки могут быть причиной от 30 до 60% случаев всех травм. Недочеты могут быть связаны с нарушением преподавателем основных принципов обучения: равномерности увеличения нагрузок, последовательности в овладении движениями, прописанными в программе обучения, индивидуализации учебного процесса. В хореографическом образовании это выражается в форсированности нагрузок на уроках, особенно перед контрольными уроками или экзаменом, неумение обеспечить в ходе занятий условий для восстановления функционального состояния учащихся, неправильная оценка преподавателем систематической и регулярной работы над техникой классического танца. С целью более быстрого освоения усложняющейся программы, преподаватели зачастую раньше времени включают в урок упражнения, к которым учащиеся не готовы в силу недостаточного развития физических качеств или утомления от предшествующих комбинаций или движений экзерсиса.

2. Неправильное поведение учащихся также бывает причиной травм. Поспешность, недостаточная внимательность и недисциплинированность могут привести к нечеткому выполнению упражнения и, как следствие, к перенапряжению и даже к срыву.

Существуют также внутренние факторы травматизма [2]:

1. Состояния утомления и переутомления, при которых могут наблюдаться такие явления, как расстройства координации и внимания. Это вносит дисгармонию в координированную работу мышц-антагонистов, ловкость выполнения движений нарушается, что может привести к неожиданным травмам.

2. Нарушение управления движениями при недостаточном овладении двигательным навыком. Часто новые упражнения, вводимые в экзерсис у станка или на середине на уроках классического танца, могут явиться для учащегося неожиданным изменением двигательной задачи и привести к травме.

Кроме травм опорно-двигательного аппарата, у учащихся могут встречаться различные психосоматические расстройства на фоне увеличения нагрузок и тре-

бований программы обучения, так как, кроме изменения программы обучения специальным дисциплинам, также меняется программа обучения общеобразовательным предметам.

У учащихся 10–11 лет механизм центральных команд (программного управления) уже полностью включен в моторную деятельность. Таким образом, что дети этого возраста используют все механизмы управления произвольными движениями, присущие взрослому человеку. И все же, регуляция движений у них еще недостаточно совершенна. Электрическая активность работающих мышц может сохраняться и в нерабочие моменты, когда у взрослого наблюдается пауза в их активности. Это приводит к лишним энергозатратам, большому утомлению мышц, ухудшает координацию и эффективность движений [3].

Следует также отметить особенности развития физических качеств у детей 10–11 лет. Так, различные показатели быстроты – время двигательной реакции, скорость одиночного движения и максимальный темп движений начинают ускоренно развиваться только после десятилетнего возраста, причем, больше у мальчиков, чем у девочек. Прирост абсолютной мышечной силы наблюдается только после 14 лет. Аэробная выносливость с 7 до 11 лет растет (составляя 50% от максимальной мощности), а потом к подростковому и юношескому возрасту несколько снижается. Показатели координации движений у 7–8-летних детей в 1,5–2 раза хуже, чем у 14–15-летних. Следует помнить, что в период пубертатного скачка роста временно нарушаются привычные пропорции тела, что приводит к нарушению координации движений, сложностям в выполнении заученных ранее двигательных паттернов (танцевальных рас). Гибкость начинает быстро развиваться с четырехлетнего возраста и совершенствуется на протяжении дошкольного и младшего школьного возрастов, затем темпы развития гибкости снижаются. Физическая работоспособность у детей 10–11 лет почти в два раза ниже, чем у детей в юношеском возрасте [3].

Кроме того, мышцы детей младшего школьного возраста имеют тонкие волокна, содержат в своем составе лишь небольшое количество белка и жира. При этом крупные мышцы конечностей развиты больше, чем мелкие [4]. Преподаватели классического танца должны об этом помнить и учитывать физиологические возрастные особенности учащихся.

В результате изменений, сложившихся в области современного образования, на учащихся, получающих профессию артиста балета, значительно увеличилась нагрузка, как по общеобразовательным, так и по специальным предметам. Эта ситуация требует соблюдения следующих условий во время учебного процесса:

1. Систематический врачебный контроль состояния учащихся, с учетом их возрастных особенностей.
2. Учет преподавателями врачебных рекомендаций.
3. Индивидуализация режима нагрузок на уроках специальных дисциплин, в связи с современной тенденцией постоянного усложнения программы.
4. Строгое соблюдение режима (быта, питания). В настоящее время все чаще наблюдается несоблюдение учащимися режима, особенно у детей, проживающих в интернате при хореографическом училище. Таким образом, встает вопрос

о необходимости пересмотра внутренних правил хореографического учебного заведения (тем более потому, что в период экзаменов по общеобразовательным предметам нагрузки по специальным предметам не становятся меньше, более строгий режим распорядка дня учащихся становится особенно актуальным).

В настоящее время в хореографических учебных заведениях при увеличении сложности программы обучения по специальным дисциплинам, а также при повышении требований к учащимся, наблюдается недостаточность врачебно-педагогического контроля. Как следствие, по нашим наблюдениям, участились случаи, при которых выпускники хореографических училищ вынуждены сразу менять профессию потому, что состояние здоровья не позволяет им продолжать строить дальнейшую карьеру артиста балета. По той же причине всё чаще наблюдается тенденция раннего завершения карьеры у артистов балета. Минимизировать перечисленные следствия тяжелых нагрузок и своевременно предупредить урон здоровью детей помогло бы усиление врачебно-педагогического контроля в течение всего учебного процесса.

Особенно важно, чтобы наблюдение за учащимися хореографических учебных заведений проводилось и врачами, и преподавателями. Их работа по данному вопросу должна быть обоюдной, и должна стать неотъемлемой частью современной педагогической технологии.

При проведении врачебно-педагогических наблюдений должны решаться следующие задачи:

1. Оценка условий организации учебных занятий и проверка качества работы преподавателя с медицинских позиций;
2. Оценка изменения состояния здоровья. Появилась необходимость выявления предпатологических состояний и патологических изменений, которые могут возникать непосредственно во время занятий;
3. Оценка адекватности применяемой системы занятий возможностям определенных учащихся с целью совершенствования планирования и индивидуализации учебного процесса;
4. Оценка, и выбор медицинских, педагогических и психологических средств и методов, направленных на улучшение восстановительных процессов после больших физических нагрузок;
5. Конкретная направленность на решение определенных вопросов. Задачи должен определять, как врач, так преподаватель.

Если говорить об организации врачебного контроля в целом (рассматривая не только будущих артистов балета, но и людей, занимающихся спортом), то ранее было общепринятым понимание спорта и здоровья как синонимов, а следовательно, подразумевалось, что объект исследования (спортсмен), всегда здоров [2]. Сегодня такая точка зрения может быть поставлена под сомнение. Поэтому в настоящее время следует говорить не столько о врачебном контроле, сколько о широкой системе врачебных наблюдений за будущими артистами балета.

При врачебно-педагогических наблюдениях, проводимых с целью оценки условий и организации занятий, а также выявления реальной картины состояния здоровья учащихся, инициатива в постановке задач должна принадлежать врачу.



В вопросах же оценки успеваемости, улучшения восстановительных процессов, совершенствования планирования учебного процесса инициатива в определении задач должна принадлежать преподавателю. Только преподаватель классического танца знает: что именно важно оценить на том или ином этапе обучения, в конкретном занятии. Врач же, уяснив поставленную задачу, должен выбрать такую форму организации врачебно-педагогических наблюдений и такие методы исследования, которые позволят наилучшим образом ее решить.

В настоящее время врачебно-педагогические наблюдения ограничиваются только лишь измерениями роста и веса учащихся, а также обязательными прививками. Но изучать условия, в которых проводятся занятия, также необходимо, так как неблагоприятная обстановка может отрицательно воздействовать на состояние здоровья (в частности, быть причиной раннего профессионального травматизма).

Врачебно-педагогические наблюдения способствуют изучению воздействия на организм физических нагрузок, особенно в подготовительный период перед экзаменами или отчетными концертами, когда могут проявиться скрытые отклонения в состоянии здоровья, которые не удалось обнаружить при исследовании в кабинете врача.

Наибольшее значение врачебно-педагогических наблюдений имеют для совершенствования управления учебным процессом. Интенсивные физические нагрузки в современных условиях обучения классическому танцу требуют тщательного анализа восстановительного периода после занятий в пределах нескольких периодов обучения. Эффективность наблюдений, надежность получаемой информации во многом зависят от правильности их форм и организации процесса.

Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день необходимо создание новых педагогических моделей начального этапа преподавания классического танца. Кроме того, необходимо развитие и внедрение современных педагогических технологий, которые соответствуют изменениям и требованиям современной системы образования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев О. С. Особенности сопровождения юных спортсменов переходного возраста в амбулаторной практике // Физкультура в профилактике, лечении и реабилитации. 2011. № 1–2 (36–37). С. 55–59
2. Попов С. Н. Физическая реабилитация. Ростов-на-Дону.: Феникс, 2005. 605 с.
3. Солодков А. С., Сологуб Е. Б. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная. М.: Советский спорт, 2008. 620 с.
4. Холодов Ж. К. Теория и методика физического воспитания и спорта: учебное пособие для вузов / Ж. К. Холодов, В. С. Кузнецов. М.: Академия, 2008. 479 с.

УДК 792.8; 796.0; 613.6

*А. В. Оленева*

## ОЦЕНКА ФУНКЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ДЫХАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Для артиста балета главным инструментом творчества и самовыражения служит его тело, тончайшие и очень сложные двигательные навыки которого развивает и тренирует система хореографического образования. Профессия танцовщика требует предельно высокой работоспособности, и для ее достижения необходима мобилизация всех систем организма, в том числе и дыхательной.

Однако в процессе освоения танцевального языка развивается и тренируется, в первую очередь, опорно-двигательный аппарат. Другие же системы, участвующие в обеспечении движения, такие как дыхательная, тренируются опосредованно, им зачастую уделяется значительно меньше внимания. Между тем, правильная организация процесса дыхания позволяет открыть значительные физиологические силы человека, уменьшает напряжение мышц, улучшает снабжение организма кислородом во время колоссальных нагрузок, что, в свою очередь, позволяет повысить выносливость и работоспособность. Большинство танцовщиков не в состоянии использовать дополнительные ресурсы своего тела, связанные с дыхательной системой, поскольку правильное дыхание не вырабатывается автоматически и не является врожденным навыком.

Процесс тренировки дыхательной системы, так же, как и любой другой, достаточно трудоемкий, требует времени и осмысленного отношения. О важности развития дыхания артиста балета говорили и до сих пор говорят многие педагоги и исполнители. Е. О. Вазем отмечала: «Важным участком в деле преподавания танцев является развитие у учащихся хореографической выносливости, особенно в отношении дыхания. Всегда были танцовщицы, не исключая и балерин, которые заметно ослабевали к концу спектакля, еле дотанцовывая последние акты балетов. Это было результатом недостаточного развития их физической силы и дыхательного аппарата. Последний следует начать развивать на самых ранних ступенях преподавания» [1, с. 211]. Выдающийся педагог московской хореографической школы Н. П. Тарасов писал: «Любой танцовщик, и особенно исполнитель сольных и ведущих партий, должен обладать сильным и выносливым дыханием, поэтому техника (механизм) дыхания танцовщика должна быть хорошо поставлена и отработана» [2, с. 58]. Врач И. А. Баднин, изучавший в течение длительного времени особенности труда и здоровья артистов балета, включил состояние органов дыхания и умение рационально использовать возможности дыхательной системы во время танца в понятие «балетная форма», чем подчеркнул важность с научной точки зрения дыхательной системы для исполнительского искусства [3].

Между тем, исследования Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой показывают, что воспитанники Академии имеют некоторые проблемы в области состояния дыхательной системы. Исследование, проведенное Лабораторией среди воспитанников первых классов в 2014 г., показало, что только 31% девочек и 35% мальчиков имеют показатель жизненной емкости легких (ЖЕЛ) в пределах нормы [4]. Исследования, проведенные среди студентов 1 и 2 курсов бакалавриата исполнительского факультета в 2011–2014 гг., показали, что на выпуске из Академии только 12% девушек и 47% юношей обладают показателями ЖЕЛ, характерными для тренированных людей [5]. Остальные выпускники имеют низкие показатели ЖЕЛ, свойственные людям, не имеющим постоянных физических нагрузок. Таким образом, можно говорить об объективных трудностях с развитием дыхательной системы у учеников Академии.

Схожие результаты были получены кандидатом медицинских наук О. Л. Конновой во время исследования, проведенного в Пермском хореографическом училище в 2005 г. [6]. Учащиеся имели низкие показатели функционального состояния сердечно-сосудистой системы и функции внешнего дыхания. По мнению исследователя, это объясняется тем, что специальная физическая подготовка юных артистов балета, а именно методика классического танца, не оказывает развивающего влияния на функциональное состояние сердечно-сосудистой системы и функцию внешнего дыхания [6].

Важность вопроса развития дыхания признают и преподаватели Академии. В частности, опрос 100% педагогов классического танца, результаты которого опубликованы в «Вестнике АРБ им. А. Я. Вагановой» № 6 (35), показал, что 83,8% респондентов отмечают проблемы с дыханием у своих учеников во время урока классического танца. При этом 56,8% педагогов считают, что в программу подготовки будущих артистов балета необходимо ввести дополнительные предметы, направленные на общее физическое развитие, поскольку методика классического танца не является достаточной для этой цели дисциплиной. 73% респондентов считают необходимым введение в программу подготовки будущих артистов балета предмета «дыхательная гимнастика» [7].

Таким образом, очевидна необходимость разработки специальной дыхательной гимнастики, учитывающей особенности хореографического искусства, и введения ее как самостоятельной дисциплины в программу хореографического образования Академии.

На сегодняшний день существует множество различных дыхательных техник, разработанных с учетом решения определенных целей и задач (лечебных, релаксационных, развивающих), с учетом специфики профессиональной деятельности человека. Хореографическое искусство имеет целый ряд особенностей, влияющих на дыхание, которые должны учитываться при разработке курса дыхательной гимнастики для артиста балета:

1. *Балетная осанка*, особенностью которой являются подтянутые мышцы брюшного пресса, спины, грудной клетки, опущенные вниз плечи, «удлиненная» шея, что приводит к зажиму мышц, участвующих в дыхании.

2. Особенности балетной техники. Сложные балетные па требуют напряженных, собранных или же растянутых мышц, что вызывает затруднения дыхания.

3. Эстетика классического танца — аспект, о котором не заботятся ни спорт, ни медицина. Необходимость в нужный момент скрывать от зрителя прилагаемые усилия, в т. ч. и учащенное дыхание, невозможность глубоко дышать, требования к мимике, особенность балетного костюма — все это создает значительные затруднения для хорошего снабжения организма кислородом во время колоссальных физических нагрузок.

Опираясь на полученные результаты исследований и учитывая все вышеперечисленные особенности, нами была разработана экспериментальная дыхательная гимнастика. В ее состав вошли элементы дыхательной техники А. Н. Стрельниковой, адаптированные дыхательные упражнения йоги, и несколько разработанных нами упражнений, основанных на методе Дж. Пилатеса и ассиметричном дыхании К. Шрот.

### **Материалы и методы исследования**

Апробация разработанной нами дыхательной гимнастики проходила в марте-апреле 2015 г. на базе Лаборатории и проводилась в несколько этапов:

1. Измерение функциональных возможностей дыхательной системы на основании показателей ЖЕЛ;
2. Проведение занятий по дыхательной гимнастике;
3. Повторное измерение ЖЕЛ.

В исследованиях приняла участие 31 воспитанница 1-х классов исполнительского факультета Академии в возрасте от 10 до 12 лет. Девочки были разделены на 2 группы — контрольную (15 человек) и экспериментальную (16 человек), в соответствии с классом обучения. Экспериментальная группа занималась разработанной нами дыхательной гимнастикой 2 раза в неделю по 20 минут в течение 2,5 месяцев (март — май 2015).

Исследования проводились с использованием микропроцессорного портативного спирографа СМП-21/01-«Р-Д».

### **Результаты исследования и их обсуждение**

В результате первичного измерения ЖЕЛ, были получены следующие данные:

Таблица 1

#### **Показатели ЖЕЛ в экспериментальной группе**

ЖЕЛ к ДЖЕЛ (%)	Возраст (лет)	Рост (м)	Вес (кг)	ЖЕЛ (л)
>100% (n=0)	0	0	0	0
85–99% (n=3)	11±0	144±5,3	32±3,3	2,31±0,2
<85% (n=13)	11±0,15	140±1,7	28±1	1,73±0,09
Общее (n=16)	11±0,12	141±1,6	29±1	1,87±0,1

Таблица 2

**Показатели ЖЕЛ в контрольной группе**

ЖЕЛ к ДЖЕЛ (%)	Возраст (лет)	Рост (м)	Вес (кг)	ЖЕЛ (л)
>100% (n=0)	0	0	0	0
85–99% (n = 3)	11±0	139±0,6	29±1,2	2,21±0,1
<85% (n=12)	11±0,2	142±2,7	31±1,4	1,93±0,08
Общее (n=15)	11±0,18	143±2,1	31±1,1	2±0,07

Для людей, имеющих постоянные физические нагрузки уровень ЖЕЛ должен быть не менее 100%, от должного, индивидуального уровня ЖЕЛ, для людей, не имеющих постоянных физических нагрузок, этот показатель находится на уровне 85–99%, уровень ЖЕЛ ниже 85% может свидетельствовать о проблемах в области развития системы внешнего дыхания [8].

Как видно из данных, представленных в таблицах № 1 и 2, ни одна ученица не обладает уровнем ЖЕЛ 100% и выше. Уровень ЖЕЛ, характерный для людей, не имеющих физических нагрузок, имеют одинаковое количество учениц — по 3. Все остальные ученицы (13 в экспериментальной группе и 12 в контрольной) имеют ЖЕЛ ниже 85%, что косвенно может указывать на проблемы с системой внешнего дыхания. Таким образом, необходимость введения дополнительных занятий по развитию дыхательной системы становится очевидна.

После проведения занятий по разработанной нами дыхательной гимнастики было проведено повторное измерение ЖЕЛ.

Таблица 3

**Показатели ЖЕЛ в контрольной и экспериментальной группах до и после апробационного исследования**

	ЖЕЛ до (л)	ЖЕЛ после (л)	Прирост (л)	Прирост (%)
Экспериментальная группа (n=16)	1,86	2,01	0,15	4,5%
Контрольная группа (n=15)	2,01	2,06	0,05	1,93%

Сравнивая показатели ЖЕЛ до и после апробационного исследования (табл. 3), мы видим, что прирост в экспериментальной группе в среднем составил 4,5% (150 мл), а в контрольной всего 1,9% (50 мл). Таким образом, очевидно, что разработанная нами дыхательная гимнастика приносит определенный положительный эффект.

**Заключение**

Состояние дыхательной системы имеет исключительное значение при занятиях хореографическим искусством. Наши исследования показывают, что подавляющее большинство обследованных учениц 1 класса исполнительского факультета Академии (80,6%) имеют уровень ЖЕЛ ниже уровня людей, не имеющих

постоянных физических нагрузок. Следовательно, становится очевидна необходимость разработки и внедрения в систему хореографического образования в Академии дополнительных техник и методик, направленных на развитие дыхательной системы.

Разработанная и апробированная нами дыхательная гимнастика показала свою эффективность — прирост в экспериментальной группе ЖЕЛ составил более чем в 2 раза, по сравнению с контрольной, и составил 4,5%. Необходимо учитывать, что сам эксперимент проходил всего 2,5 месяца, а занятия при этом проходили всего 2 раза в неделю по 20 минут.

Таким образом, мы можем рекомендовать разработанную нами Дыхательную гимнастику для занятий в высших хореографических учебных заведениях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.-М.: Искусство, 1937. 244 с.
2. *Тарасов Н. П.* Классический танец: школа мужского исполнительства. Изд. 4-е. СПб: Планета музыки, 2008. 496 с.
3. *Баднин И. А.* Форму следует поддерживать постоянно // Советский балет. № 6. 1985. С. 64
4. *Масленников П. Ю.* Оценка состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1. С. 114–120.
5. *Масленников П. Ю.* Особенности развития кардио-респираторной системы студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5. С. 63–71.
6. *Коннова О. Л.* Состояние сердечно-сосудистой системы и функции внешнего дыхания в процессе формирования хореографического мастерства: дисс. ... канд. мед. наук. М., 2005. 116 с.
7. *Масленников П. Ю.* Экспертная оценка преподавателями классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой физического развития воспитанников исполнительского факультета. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6. С. 51–56.
8. *Ланда Б. Х.* Методика комплексной оценки физического развития и физической подготовленности. 5-е изд. М: Советский спорт, 2005. 348 с.

УДК 792.8; 613.6

*И. А. Степаник*

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

## МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Падение общего здоровья населения и связанные с этим проблемы отбора в хореографические училища [1], заболевания и травмы танцовщиков [2, 3, 4, 5], необходимость разработки стройной системы профилактики балетных травм и повышения работоспособности танцовщиков требуют создания современной концепции медико-биологического сопровождения хореографии [6]. Подобная система достаточно хорошо разработана в спорте [5].

В какой мере мы могли бы использовать этот опыт, учитывая, что система физической подготовки в балете значительно отличается от таковой в спорте?

Однако, несмотря на все отличия, как в балете, так и в системе Физической культуры и спорта (далее – ФКиС) отбор на вступительных испытаниях и психолого-педагогическое воздействие на ученика приводят к формированию особого типа личности, физические свойства которой на уровне мастерства описываются понятиями «балетная форма» и «спортивная форма», имеющими общие характеристики (Рис.1.). Поэтому, разработанные в системе ФКиС разделы медико-биологического профиля можно с успехом использовать в системе хореографического образования, после соответствующей адаптации.

Исходя из вышеизложенного, предлагаемая концепция медико-биологического сопровождения хореографии включает в себя следующие составляющие (Рис. 2).

### ***Врачебно-педагогический контроль***

Задачами врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией, по нашему мнению, должны стать:

1. Мониторинг и оценка состояния здоровья и физического развития танцовщиков.

2. Текущие врачебно-педагогические наблюдения и контроль (тестирование) морфо-функциональных возможностей танцовщиков.

3. Разработка и внедрение программ по развитию и совершенствованию физических качеств танцовщиков.

4. Составление схем лечебно-профилактических мероприятий и программ по снижению уровня травматизма.

5. Разработка, апробация и внедрение в практику медико-биологических средств и методов оптимизации процессов постнагрузочного восстановления и повышения работоспособности танцовщиков.

Решением этих задач должны были бы заниматься врачи балетной медицины. Однако таких специалистов не существует, как не существует самого понятия

Таблица 1

## Отличия системы физической подготовки в балете и в спорте

БАЛЕТ	СПОРТ
ОТБОР	
1. Сценические данные — внешняя эстетика телосложения. 2. Артистичность. 3. «Физические качества» — выворотность, подъем, шаг, гибкость корпуса, прыжок, танцевальность, музыкальность и чувство ритма.	1. Соматотип. 2. Отбор определенных физических качеств (кондиционных и координационных способностей), необходимых для данного вида спорта.
КРИТЕРИИ ОТБОРА	
Четких критериев нет (Нравится/ Не нравится).	Тестирование физических качеств (кг, м, м/сек, баллы и т. д.).
МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ	
Методика классического танца А. Я. Вагановой.	Каждый вид спортивной специализации использует свои методики тренировки, основанные на общих принципах ФКиС и основных методах развития физических качеств.
РЕЖИМ ОБУЧЕНИЯ	
1. Уроки классического танца. 2. Уроки дуэтного танца. 3. Уроки характерного танца. 4. Уроки современного танца. 5. Репетиции. 6. Выступления в театре. Все уроки равномерно встроены в учебный процесс, составляя его основу.	1. Построение микро-, мезо- и макроциклов. 2. Учет предсоревновательного и постсоревновательного периодов. 3. Учет принципов ФКиС (зависимость интенсивности от времени тренировки).

«балетная медицина», хотя понимание того, что «искусство танца должно сопровождаться искусством врача» [3], постепенно развивается. Появляются отдельные издания и статьи, посвященные проблемам здоровья артистов балета, поскольку хореография имеет особый режим физических нагрузок, характер и эпидемиологию травм, своеобразие учебного и сценического периодов деятельности [см.: 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11]. Проблему отсутствия балетной медицины может (при условии адаптации к нуждам хореографии) решить спортивная медицина. **«Спортивный врач** — это специалист, «который должен владеть большим набором знаний **как фундаментальных спортивных дисциплин** (теория и методика спортивной тренировки, спортивная гигиена, биомеханика, спортивная психология, биохимия, иммунология, фармакология, генетика), **так и клинических** (неотложная помощь, травматология и ортопедия, функциональная диа-



гностика, кардиология, физиотерапия, мануальная терапия и рефлексотерапия, клиническая психология, общая практика, восстановительная медицина, диетология, клиническая фармакология, основы БАД и допинг-контроль). Кроме того, **спортивный врач – это не только врач-клиницист, но и организатор»** [12, с. 78].

Особую значимость спортивным врачам придают уникальные компетенции [13], которыми они обладают (рис. 3).

Сравним штат медицинской части Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и медицинских частей учебных заведений, взятых из интернета случайным образом: Санкт-Петербургского Колледжа олимпийского резерва № 1 [14] и Австралийской школы балета [15].

#### **Штат медицинской части Академии:**

- Заведующая медицинской частью
- 2 врача-педиатра
- врач травматолог-ортопед
- 5 медицинских сестер (2 постовые мед. сестры, процедурно-прививочная мед. сестра, мед. сестра физиотерапевтического кабинета и мед. сестра-массажист и инструктор ЛФК)

**На диспансеризацию** в Академию дополнительно приглашаются невропатолог, офтальмолог и кардиолог. Осуществляют медосмотр врач-педиатр и травматолог-ортопед.

Как видно из этого простого сравнения, медицинская часть Академии существенно уступает Колледжу олимпийского резерва № 1 и Австралийской школе

Т а б л и ц а 2

#### **Штат медицинской части Колледжа олимпийского резерва № 1 СПб и Австралийской школы балета**

Штат медицинской части	
Колледж олимпийского резерва № 1 (Санкт-Петербург)	Австралийская школа балета (Мельбурн)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- заведующий медицинским отделом</li> <li>- 4 спортивных врача</li> <li>- врач-терапевт</li> <li>- врач-физиотерапевт</li> <li>- 5 медицинских сестер</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- инструктор ЛФК</li> <li>- кинезиолог</li> <li>- физиотерапевт</li> <li>- реабилитолог-инструктор (классический)</li> <li>- реабилитолог-инструктор (контемпорари)</li> <li>- инструктор силовой и общей физической подготовки</li> <li>- диетолог</li> <li>- спортивный врач</li> <li>- врач общей практики</li> <li>- консультант-педиатр</li> <li>- миотерапевт</li> </ul>

балета, что значительно снижает возможности Академии в плане медико-биологического сопровождения учебного процесса.

Так, например, в Колледже олимпийского резерва № 1 главными «задачами медицинского отдела являются:

- профессиональный отбор наиболее одаренных спортсменов,
- постоянное активное наблюдение за динамикой их функционального состояния,
- оценка эффективности тренировочного процесса с целью выявления нарушений в состоянии здоровья, своевременного проведения лечебных, восстановительных и реабилитационных мероприятий» [14].

На сайте Австралийской школы балета можно прочесть: «Широко признано, что дополнительные кросс-тренинги рекомендуются для достижения высокого уровня тренированности, выносливости, координации и гибкости, необходимые для карьеры в классическом балете и современном танце. В школе «полно» времени и инструктор ЛФК может оказать содействие для получения дополнительных занятий по фитнес-аэробике и дать указания на конкретные упражнения для реабилитации после травм» [15].

В отличие от Колледжа олимпийского резерва № 1 и Австралийской школы балета, медицинская часть Академии не имеет объективной возможности поддерживать такие же компетенции. Результаты сравнительного исследования указывают на необходимость формирования новой концепции организации учебно-педагогического контроля за лицами, занимающимися хореографией, которая должна вобрать в себя все лучшее, что наработано в этом направлении в системе ФКиС и балетных школах за рубежом.

### ***Введение предметов медико-биологического профиля в учебный процесс***

Рассмотрим второй блок концепции медико-биологического сопровождения хореографии – введение ряда предметов медико-биологического профиля в учебный процесс. Сравним перечень и количество зачетных единиц предметов медико-биологического профиля, читаемых в Академии, НГУ им. П. Ф. Лесгафта и Австралийской школе балета.

Что касается Австралийской школы балета [15], то на их сайте учебные планы не выставлены, видимо, не принято. Однако указано, что преподаются следующие предметы:

- уровни 4–5. Введение в анатомию. (Уровень 4 – первый год очного обучения, возраст 13/14 лет).
- уровень 6–8. Анатомия и физиология. (Уровень 8 – виртуозный уровень, получение диплома классического балета, возраст 20 лет).

То есть, дисциплины медико-биологического профиля преподаются все годы обучения хореографии (6–7 лет).

На сайте НГУ им. П. Ф. Лесгафта [16] можно ознакомиться с Учебными планами. Ниже приведена выписка цикла медико-биологических дисциплин бакалавриата по семестрам.

Таблица 3

**Медико-биологический цикл  
в образовательном процессе НГУ им. П. Ф. Лесгафта (бакалавр)**

	Наименование дисциплины	Зач. ед.	Часы	Семестры								Аттест.	
				1	2	3	4	5	6	7	8		
1	Анатомия человека	6	216	×	×								зачет, экзамен
2	Спортивная морфология	2	72				×						зачет
3	Возрастные особенности человека	3	108					×					зачет, экзамен
4	Биомеханика двигательной деятельности	3	108		×								экзамен
5	Биохимия человека	3	108	×									экзамен
6	Спортивная биохимия	2	72					×					зачет
7	Физиология человека	6	216			×	×						зачет, экзамен
8	Физиология спорта	3	108					×					зачет, экзамен
9	Гигиенич. основы физкультурно-спортивной деятельности	3	108					×					экзамен
10	Спортивная медицина	3	108							×			зачет, экзамен
11	Лечебная физическая культура	3	108								×		зачет, экзамен
12	Массаж	2	72									×	зачет
13	Физическая рекреация	3	108						×				зачет, экзамен
14	Здоровый образ жизни	3	108							×			зачет, экзамен
15	Диетология	2	72					×					зачет
	ИТОГО	39	1692										

Как видно из таблиц 3 и 4, в НГУ им. П. Ф. Лесгафта читают 15 дисциплин медико-биологического профиля, тогда как в Академии – 2–3, причем на педагогическом факультете доля этих дисциплин составляет 23% по сравнению с такими же в НГУ им. П. Ф. Лесгафта, а на исполнительском и того меньше – всего 14%.

Из всего выше сказанного становится ясной необходимость расширения медико-биологической подготовки учащихся Академии (педагогов и хореографов).

Таблица 4

**Медико-биологический цикл  
в образовательном процессе Академии Русского балета имени  
А. Я. Вагановой (бакалавр)**

	Наименование дисциплин (в т. ч. практик)	Зач. ед.	Часы	Семестры								Аттест.
				1	2	3	4	5	6	7	8	
<b>ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ</b>												
1	Анатомия, физиология, биомеханика и основы медицины	9	324			×	×					Экзамен
2	Возрастная анатомия и физиология	2	72				×					Зачет
ИТОГО:			23% от НГУ				×					
<b>ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ</b>												
1	Анатомия, физиология, биодинамика	5	100			×	×					Экзамен
2	Основы медицины в хореографии	2	72					×				Зачет
3	Основы физической культуры и массаж	2	72									Зачет
ИТОГО:			14% от НГУ					×				

### ***Научно-исследовательская работа***

В 2012 г. в Академии была создана и оснащена научно-исследовательская лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии, на базе которой сотрудники академии, аспиранты и магистранты занимаются разработкой ряда приоритетных для практики хореографии направлений.

### ***Научные исследования, проводимые в Академии***

— Определение морфофункциональных и конституциональных параметров артистов балета, которые описываются понятием «балетная форма» (аспирант П. Масленников).

- Формирование «балетной осанки» (аспирант Ким Боа).
- Формирование «балетной стопы» (магистрант М. Марина).
- Развитие выворотности (аспирант К. Кейхель).
- Развитие аэробной выносливости (магистрант О. Ершова).
- Вопросы изучения и развития дыхания в балете (магистранты Д. Русакова и А. Оленева).

— Адаптация и возможности применения соматических техник в практике хореографического обучения (преподаватель Т. Гордеева, Ю. Быленок).

— Поддержание балетной формы учеников в период каникул (магистрант Т. Амосова).

— Развитие координационных способностей в процессе хореографического обучения (магистрант Е. Королькова-Ганч).

— Организация врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией (магистрант К. Кияшко).

— Системный подход к формированию «апломба» (бакалавры Д. Завалишин, И. Макаренко).

Научно-исследовательские работы начаты недавно, тем не менее, их результаты уже используются в практике хореографии. Полученные данные свидетельствуют, что успешное освоение профессиональных навыков будущими артистами балета зависит от функционального состояния сердечно-сосудистой системы, функции внешнего дыхания, развития координационных способностей и других физических качеств (гибкости, выносливости, силы, ловкости). При этом физическая подготовка будущих артистов балета преимущественно направлена на формирование специальной тренированности (исполнительской техники) и не оказывает целенаправленного развивающего влияния на кардио-респираторную функцию, аэробную выносливость и пр. [6]. Наши исследования показывают, что дополнительные физические занятия общеразвивающего характера улучшают функциональное состояние кардио-респираторной системы, повышают выносливость организма, улучшают координационные способности, состояние позвоночника и стопы. Поэтому, по нашему глубокому убеждению, подтвержденному педагогическими экспериментами, параллельно с освоением методики классического танца в качестве вспомогательных (сопровождающих) необходимо использовать методы развития физических параметров и физических качеств танцовщика, то есть активно и целенаправленно формировать «балетную форму». Это поможет артисту балета выдерживать значительные психологические и физические нагрузки в его будущей сценической деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Силкин П. А.* Педагогическая диагностика детей для обучения искусству танца (на примере академии русского балета им. А. Я. Ваганова). Дисс. ... канд. пед. наук. СПб, 2008. 153 с.
2. *Макарова Г. А.* Спортивная медицина: Учебник. М.: Советский спорт, 2003. 480 с.
3. *Потов П. А.* Искусство танца должно сопровождаться искусством врача // *Балет.* 2008. № 2. С. 46–47.
4. *Баднин И. А.* Охрана труда и здоровья артистов балета: Учебное пособие. М.: Медицина, 1987. 208 с.
5. *Дж. С. Хавилер.* Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. М.: Новое слово, 2004. 112 с.
6. *Степаник И. А., Фомкин А. В.* Концепция развития медико-биологической составляющей хореографического образования // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние

- и перспективы» (13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Сборник статей — СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 463–477.
7. *Allan J., M. D. Ryan, Robert E. Stephens.* The Healthy Dancer: Dance Medicine for Dancers. / Selected Articles from Dance Medicine: A Comprehensive Guide. Publisher: Dance Horizons, 1989. 267 p.
  8. *Ana Bracilovic.* Essential Dance Medicine. Humama Press., 2009. P. 178.
  9. *Jacqui Haas.* Dance Anatomy (Sports Anatomy). Publisher: Human Kinetics, 2010. 208 p.
  10. *Eric Franklin.* Conditioning for Dance. Publisher: Human Kinetics, 2004. 248 p.
  11. *Karen Sue Clippinger.* Dance anatomy and kinesiology. Publisher: Human Kinetics, 2007. 544 p.
  12. *Гаврилова Е. А.* Проблемы подготовки спортивных врачей и опыт СПб МАПО // Физкультура в профилактике лечения и реабилитации. 2011. № 1–2. С. 76–80.
  13. Приложение к приказу Министерства здравоохранения и социального развития Российской Федерации от 7 июля 2009 г. № 415 // URL: <http://ssmu.ru:8102/office/download/prikaz415.doc> (обращение от 01.02.2013 г.).
  14. Колледж олимпийского резерва № 1, СПб. Официальный сайт. URL: <http://spbkor1.ru/> (обращение от 21.03.2015).
  15. Австралийская балетная школа. Официальный сайт. URL: <http://www.australianballetschool.com.au/content/programme/fitness.html> (обращение от 21.03.2015).
  16. Национальный государственный Университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург. Официальный сайт. URL: <http://lesgaft.spb.ru/ru/content/ob-universitete> (обращение от 21.03.2015).

УДК 792.8; 613.6

*Д. В. Толмачёв, П. Ю. Масленников*

АНАЛИЗ СОМАТОТИПОВ ВОСПИТАННИКОВ 1–5 КЛАССОВ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФАКУЛЬТЕТА  
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Телосложение — это тотальные размеры, формы и пропорции частей тела, а также совокупность развития костной, жировой и мышечной тканей, обусловленные прежде всего наследственными факторами. Изменение телосложения происходит в ходе онтогенеза, то есть по средствам морфологических, физиологических и биохимических трансформаций организма от его зарождения до конца жизни [см.: 1]. Так же на строение тела оказывают влияние и средовые факторы, такие как окружающая среда, занятия физическими упражнениями, питание и многое другое. Понятие «телосложение» отображает только габаритное соотношение между собой различных частей тела.

Между тем существует термин «конституция тела» — это «совокупность относительно устойчивых морфологических и функциональных (в т. ч. психических) свойств человека, обусловленных наследственностью (генотипом), а также длительным влиянием природных и социальных факторов. В значительной мере может определять реактивность организма по отношению к различным факторам (включая патогенные)» [2, с. 488]. Одним из частных проявлений конституции является соматотип или тип телосложения, который обусловлен комплексом морфологических признаков, присущих каждому отдельному индивидууму [см.: 3]. На сегодняшний день существует около 100 конституциональных и соматотипологических схем, базирующихся на самых различных признаках [см.: 4].

В различных научных источниках имеются указания на существование взаимосвязи между соматотипом человека и рядом функций организма, таких как физическая работоспособность, иммунитет, метаболизм, предрасположенность к тем или иным заболеваниям, высшая нервная деятельность, а также результатами в спортивной деятельности [см.: 3].

«Диагностика типа телосложения (соматотипа) — важный этап работы при решении задач медицинской и спортивной антропологии. Представление о типе телосложения человека как фенотипическом маркере, позволяющем судить о комфортном для данного человека уровне физической нагрузки в производственной или спортивной деятельности, прогнозировать возможность развития и особенностей протекания патологических процессов у конкретного человека» [5, с. 25].

Первые попытки создания классификационных схем человека, на основе строения тела, предрасположенности к определённым заболеваниям и особенностям поведения восходят к глубокой древности. В IV в. до н. э. древнегреческий

врач Гиппократ связывал особенности телосложения человека с его предрасположенностью к тем или иным заболеваниям. Основываясь на эмпирических сопоставлениях, он доказывал, что люди небольшого роста и имеющие плотное телосложение, склонны к апоплексическому удару, высокие же и худые люди — к туберкулезу. Между тем, им не было создано никакой классификации, на основании которой можно было бы разделить людей по строению тела. Это связано с тем, что основной интерес Гиппократа лежал в области изучения темперамента человека. В современной психологии до сих пор используется его типология, разделяющая людей на сангвиников, холериков, меланхоликов и флегматиков.

Важнейшим этапом в развитии конституциональных исследований в психологии стали исследования связи соматотипа с психотипом Э. Кречмера и У. Шелдона. Они были убеждены в существовании высокой корреляционной связи между типом телосложения, психическими особенностями и характером индивида.

Э. Кречмером был разработан перечень основных частей тела, описание которых заносилось в специальный бланк, при этом описываемый индивид стоял обнажённым перед исследователем. В результате длительных исследований и тщательного анализа получаемых результатов, Э. Кречмер пришел к представлению о трех основных типах телосложения. Им была разработана следующая типологическая схема телосложения (соматотипа), соответствующая определённым типам характера:

— **Астеник.** Человек имеющий астеническое телосложение отличается определённой subtilностью: он худой, относительно высокий, с узкими плечами, бледной кожей, уплощённой грудной клеткой. Имея хрупкое телосложение, кажется ещё выше, чем он есть в на самом деле. К отличительным чертам также относятся худые руки, относительно длинные нижние конечности, длинный тонкий нос и вытянутое лицо. Женщины-астеники в целом поминают астеников-мужчин, за исключением, что они могут быть не только худощавы, но ещё и небольшого роста.

— **Атлетик.** Люди атлетического телосложения обладают хорошо развитую мускулатуру, крепкое телосложение, рост зачастую выше среднего, узкие бедра и широкий плечевой пояс, лицевые кости выпуклые.

— **Пикник.** Отличительной чертой пикников является прежде всего рост — ниже среднего, при этом у них хорошо развита жировая ткань, таким образом, их тело становится несколько расплывшимся, шея короткая, голова круглая с широким лицом. Этот тип имеет наибольшую склонность к ожирению.

Позднее к трём уже существующим типам был добавлен четвёртый — **диспластический**. К этому типу была отнесена небольшая группа случаев, когда наблюдались очевидные девиантные аспекты строения тела, так что даже случайному наблюдателю они могли показаться «редкими, удивительными и уродливыми». В связи с этим, Э. Кречмеру не удалось выделить для этого типа телосложения соответствующий тип темперамента [6, 7, 8].

С разработки теории Э. Кречмера начал свою деятельность другой учёный — У. Г. Шелдон. Основываясь в своей работе на связи между типом телосложения



(соматотипом) и темпераментом, им была разработана собственная схема типологии основных темпераментов и соответствующие им типов телосложения:

– **висцеротоники или эндоморфы** — это люди, которые отличаются округлыми формами тела. У них, как правило, большой живот, широкая грудная клетка и туловище, низкий рост, округлая голова, большое количество подкожно-жировой клетчатки на бёдрах и плечах, тонкие лодыжки и запястья. Люди с данной конституции тела в большой степени подвержены жиротложению;

– **соматотоники или мезоморфы** — для людей этого типа характерна хорошо развитая мускулатура, у них массивная голова, широкие грудная клетка и плечи, мускулистые ног и руки. Подкожно-жировой слой минимален;

– **церебротоники или эктоморфы** — это высоки, худощавы люди, с практически отсутствующим слоем подкожного жира и узкими костями. Эктоморфов характеризует относительно короткая верхняя часть тела, длинные конечностями, узкие кисти и ступни. Мускулатура у эктоморфов обычно длинная и тонкая [9].

Между теорией характера Э. Кречмера и типами темпераментов по У. Г. Шелдону можно провести параллели: эндоморф — аналог пикника, эктоморф — астеника, мезоморф — атлетика.

В 1960-х гг. система соматотипирования У. Шелдона была модифицирована Б. Х. Хит и Д. Л. Картером. Новая схема позволила определять соматотип любого человека вне зависимости от пола и расы, в возрасте от 2 до 70 лет [10].

Соматотип, в отличие от телосложения, «является открытой, визуальной частью или уровнем целостного организма. Остальные системы — нервная система, психические процессы — скрыты. Соматотип — это маленькое оконце, через которое мы можем заглянуть во внутреннюю структуру человека» [11, с. 138]. Таким образом, определение соматотипа человека несёт в себе больше информации об индивиде, чем телосложение (как габаритное соотношение различных частей тела).

Основой искусства балета является классический танец. Классический танец постоянно развивается, обогащается новыми формами и требует от артиста балета всё более и более совершенного владения телом. Основным рабочим инструментом артиста балета является его тело. Но не просто тело, а хорошо подготовленное, развитое и тренированное. «Будущий артист балета должен быть физически здоров (в том числе иметь хорошее зрение, слух, нормально работающий вестибулярный аппарат, развитые двигательные функции), обладать пропорциональным телосложением, отвечающим требованиям классического танца, необходимыми “профессиональными” данными (выворотность ног, подъём стопы и др.)» [12, с. 8].

Жан Жорж Новерр писал: «Органы человеческого тела не у всех одинаково приспособлены к упражнению. Отсюда и возникает в каждом индивидууме склонность или тяготение к тому или иному занятию <...> Я могу сделать из обыкновенного человека танцовщика, лишь бы он был хорошо сложен» [13, с. 40–45]. К сожалению Новерр не уточняет какими именно параметрами должен обладать «хорошо сложенный человек». Но сам факт того, что реформатор задумывался над такими вопросами, говорит о том, что уже в то время понимали,

что для профессионального занятия искусством танца необходимо иметь определённое телосложение.

Первые медико-биологические исследования в балете относятся к 1930-м гг. На базе медицинского пункта ЛГХУ (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) проводились многолетние наблюдения за учащимися и артистами балета. На их основе было выпущено методическое пособие Н. А. Дембо «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища» (1941), где автор пишет: «Многолетние наблюдения показали, что для балетного искусства наиболее подходящим являются лица с долихоморфным (астеническим) типом телосложения» [14, с. 17].

В 1941 г. телосложение определялось в рамках «медицинского» тура вступительных испытаний в хореографическое училище. Для этого использовалась схема, разработанная В. Н. Шевкуненко (1932) [14]. Однако уже в «Методическом пособии по приёму в хореографические училища» (1963) телосложение предлагается определять педагогам-хореографам [15]. Ввиду отсутствия в методическом пособии указаний на проведение каких бы то ни было измерений, мы предполагаем, что педагогам необходимо было делать вывод о телосложении поступающих исходя только из своего собственного, не основанного на практических исследованиях, опыте и внешних данных абитуриентов. К сожалению, эта ситуация характерна и для настоящего времени [16]. На вступительных испытаниях педагогам рекомендовано принимать детей долихоморфного типа телосложения и категорически противопоказан приём детей брахиморфного типа, при этом даны лишь визуальные отличия типов [16].

Однако исследуя соматотип, мы могли бы говорить не только о внешних особенностях строения тела, но и психотипе индивидуума, что в значительной степени могло бы облегчить процесс обучения искусству балета [12]. Следовательно, изучение соматотипа может представлять наибольший практический интерес для искусства балета. В связи с этим представляется актуальным изучение именно соматотипов обучающихся на исполнительском факультете Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия), поскольку изучение телосложения не даёт полного представления об индивидуальных особенностях (физических, психологических) будущих танцовщиков.

### ***Материалы и методы исследования***

Для проведения исследования нами были применена схема соматотипирования Хит-Картера (1969). Данная схема учитывает не только абсолютные величины размеров тела, но и соотношения между ними. Она также рекомендована разработчиками для определения соматотипа индивида в возрасте от 2 до 70 лет, и на результаты исследования не влияют ни пол, ни раса обследуемого. Выбор данной схемы соматотипирования был обусловлен тем фактом, что она имеет широкое распространение в области спортивной морфологии [17]. Все антропометрические измерения проводились по методу В. В. Бунака (1941) и общепринятых методик.

Для обработки полученных данных была использована компьютерная программа «Somatotype». Исследования проводились на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии.

В исследовании приняли участие 59 студентов 1/5 классов исполнительского факультета, в возрасте от 10 до 13 лет. Что составило 100% кадрового состава группы, из них 16 мальчиков и 43 девочки.

### **Результаты исследований и их обсуждение**

На основании проведённых исследований, нами были получены следующие результаты (см. рис. 1).

Как видно на диаграмме, среди девочек большинство занимают экто-мезоморфы – 49% (n=21), за ними следуют экто-эндоморфы – 39,5% (n=17), эктоморфы – 9,5% (n=4) и всего 2,5% (n=1) – мезо-эндоморф. Таким образом, 97,5% девочек имеют преобладание эктоморфного компонента, для которого характерно тонкое, вытянутое тело, что, безусловно, может быть, связано с эстетическими требованиями, предъявляемыми к артисткам балета. Однако, наличие у 42% обследованных девочек эндоморфного компонента, может негативно сказаться в будущем на внешних формах тела, в связи с накоплением организмом подкожного жира. Также у 49% девочек низкий уровень мезоморфного компонента, что может свидетельствовать о необходимости уделять дополнительное внимание развитию мышечного аппарата. Следовательно, уже на начальном этапе обучения мы можем говорить о необходимости дополнительного внимания, как к контролю подкожно-жирового слоя, так и к дополнительному развитию мышечного аппарата воспитанниц Академии.

Как видно на рисунке 2, среди мальчиков абсолютное большинство также занимают экто-мезоморфы – 75% (n=12), за ними следуют мезо-экторморфы – 9% (n=3) и 6% эктоморфы (n=1). Эти данные могут свидетельствовать в пользу того, что при отборе педагоги-специалисты интуитивно (ввиду отсутствия иных средств) выбирают юношей с преобладанием эктоморфного и мезоморфного типа. Наличие у абсолютного большинства мезоморфного компонента (94%), может в дальнейшем положительно сказаться на внешних формах тела, а также на переносимости больших физических нагрузок в балете.

Таблица 1

### **Сравнение систем типов телосложения по В. Н. Шевкуненко (1932) и по Хит-Картеру (1969).**

В. Н. Шевкуненко (1932)	Хит-Картер (1969)
Долихоморфный тип	Эктоморф
Брахиморфный тип	Эндоморф
Мезоморфный тип	Мезоморф

Исходя из определений типов телосложения по Хит-Картеру (1969) и В. Н. Шевкуненко (1932), на основании которого происходит отбор детей сегодня в Академию [16], возможно провести следующие параллели:

Таким образом, среди учащихся 1/5 классов присутствует всего 1 девочка, которую можно было бы отнести к брахиморфному типу, приём которых категорически не рекомендован в высшие профессиональные хореографические учебные заведения. Остальные учащиеся 1/5 классов имеют тип телосложения, рекомендованный к поступлению на исполнительский факультет Академии [12, 16].

### **Заключение**

На основе исследования соматотипа, можно говорить не только об особенностях тела, но и психотипе индивидуума, что в значительной степени может облегчить процесс обучения искусству балета [12]. Данные о телосложении не дают полного представления об индивидуальных особенностях (физических, психологических) будущих танцовщиков. Следовательно, знание об особенностях соматотипа представляет наибольшую актуальность для классического танца. В связи с этим изучение именно соматотипов обучающихся на исполнительском факультете Академии, является важной задачей при отборе в высшие хореографические учебные заведения.

На основании проведённого эксперимента можно сделать следующие выводы:

1. Среди мальчиков 1/5 классов исполнительского факультета Академии преобладает экто-мезоморфный (75%) и мезо-экторморфный (19%) тип телосложения. Этот тип можно считать близкими к долихоморфному типу. Наличие мезоморфного компонента говорит о развитии в будущем хорошей мускулатуры и крепкого телосложения, что для танцовщика имеет положительную сторону.

2. Среди девочек 1/5 классов исполнительского факультета Академии преобладают экто-мезоморфы (49%), которых можно считать близкими к долихоморфному типу. Наличие мезоморфного компонента может говорить о возможном излишнем мускулистом строении тела у девочек. Однако, это не является ограничением для приема в Академию. Далее следуют экто-эндоморфы (40%). Их так же можно считать близкими к долихоморфному типу. Наличие эндоморфного компонента может говорить о возможных проблемах в будущем с количеством подкожного жира. Следовательно, девушкам необходимо больше уделять внимания питанию для сохранения баланса между эктоморфным и эндоморфным компонентами. Среди женской группы присутствует 1 мезо-эндоморф, которого можно отнести к брахиморфному типу. Приём детей данного типа в высшие хореографические учебные заведения категорически не рекомендован [16].

3. Несмотря на отсутствия в методическом пособии по приёму в Академию указаний на проведение каких бы то ни было измерений телосложения, наши исследования показывают, что педагоги-специалисты интуитивно (ввиду отсутствия иных средств) выбирают девочек и мальчиков с преобладанием эктоморфного и мезоморфного типов.

4. Можно рекомендовать на вступительных испытаниях в Академию проведение исследований с целью выявления соматотипов, для ранней профилактики возможных заболеваний, связанных с тем или иным видом телосложения. Также это способствовало бы составлению индивидуальных рекомендаций по занятиям и питанию с целью достижения наилучших результатов в освоении классического танца.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедический словарь медицинских терминов. М.: Советская энциклопедия, 1984. Т. 3. 512 с.
2. Малая медицинская энциклопедия / Гл. ред. акад. АМН СССР В. И. Покровский. Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1991. 624 с.
3. Конституция, соматотип и основные методы исследования в спортивной антропологии. / Пособие для студентов факультета спортивной медицины. СПб.: СПбГМУ, 1999. 50 с.
4. Фомкин А. В., Степаник И. А. Основы учения о конституции и пропорциях тела артиста балета. Учебное пособие. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2011. 88 с.
5. Никитюк Б. А. Конституция человека. Антропология. Т. 4. М., 1991. 151 с.
6. Кречмер Э. Строение тела и характер / пер. с англ. С. Д. Бирюкова. М.: Педагогика-пресс, 1995. 607 с.
7. Головин С. Ю. Словарь практического психолога. / М.: АСТ, Харвест, 1998. 301 с.
8. Большой психологический словарь / ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. М.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. 666 с.
9. William H. Sheldon. Atlas of Men. New York: Harper and Brothers, 1954. 357 p.
10. Хит Б. Х. Современные методы соматотипирования. Ч.1. // Вопр. антропол., 1968, вып. 29. С. 20–40.
11. Вопросы дифференциальной психофизиологии в связи с генетикой / ред. В. С. Мерлин, Б. А. Никитюк. Пермь: ПГПИ, 1976. 147 с.
12. Васильева Т. И. Тем, кто хочет учиться балету. Правила приёма детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу: учебно – методическое пособие. М.: ГИТИС, 1994. 157 с.
13. Новерр Ж. Ж. Письма о танце: Извлечение из книги «Lettres sur la danse et sur les ballets» / пер. с франц. К. И. Варшавской. М., Л.: Искусство, 1937. С. 38–76.
14. Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. Л.: ЛХУ, 1941. 56 с.
15. Методическое пособие по приёму в хореографические училища / сост. Холфина С. С., Иваницкий М. Ф. М.: МАХУ, 1963. 49 с.
16. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «Хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета»; изд 2-е испр. / сост. П. А. Силкин. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2010. 37 с.
17. Коловарский П. Б. Ориентация и отбор одарённых детей для профессионального обучения хореографии. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1974. 19 с.

УДК 159.923.2; 159.9.072.43

*А. Ш. Тхостов, О. В. Митина,  
А. С. Нелюбина, И. В. Плужников,  
И. Н. Димура, П. Ю. Масленников*

## ТИПОЛОГИЯ ЛИЧНОСТНОЙ САМООЦЕНКИ ПОДРОСТКОВ, ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОБУЧАЮЩИХСЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Весной 2015 г. в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой проводилось обширное исследование<sup>1</sup> образа тела и эмоционального отношения к нему и собственной личности у подростков, обучающихся классическому танцу. В данной работе авторы хотели бы выделить и отдельно описать исследование личностной самооценки учащихся, поскольку этот феномен является наиболее обобщенным и важным параметром самоотношения и реакции на внешнюю оценку со стороны окружающих [см.: 1]. Самооценка — один из важнейших компонентов самосознания, «Я-концепции», опосредующий поведение человека, его развитие личности и взаимоотношения с другими людьми.

С формальной точки зрения самооценка — это ценность, значимость, которой индивид наделяет себя в целом и отдельные стороны своей личности, деятельности, поведения [см.: 2].

Адекватно сформированная самооценка учащегося помогает ему использовать критические замечания педагога для профессионального совершенствования, поскольку обучение классическому танцу предполагает постоянное оценивание со стороны и исправление недостатков. Неадекватная же самооценка (как слишком завышенная, так и заниженная) приводит к ряду проблем, способных усугубить протекание подросткового кризиса и затруднить формирование профессионального артиста балета.

Целью нашего исследования стало изучение особенностей самооценки подростков, профессионально обучающихся классическому танцу.

### **Задачи исследования:**

1. Эмпирическим путем выделить основные типы самооценки подростков, обучающихся в балетной школе;
2. Определить связь половозрастных характеристик подростков с типом самооценки;
3. Изучить связь самооценки с «объективными» оценками преподавателей по профильной дисциплине;
4. Проанализировать связанные с тем или иным типом самооценки факторы риска дезадаптации подростков.

---

<sup>1</sup> Исследование поддержано РФФИ, грант № 14-06-00316а «Проблема измерения инкогерентности образа мира в общей и клинической психологии»

### Участники исследования, методы и методики

В исследовании приняли участие 150 учащихся 3–7 классов по классическому танцу Академии в возрасте от 12 до 18 лет (средний возраст  $14,87 \pm 1,58$ ). Из них 45 мальчиков (30%), девочек 105 (70%). Исследования проводились на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии.

В качестве основного был выбран психосемантический метод субъективного шкалирования. Традиционно в отечественной психологии самооценка исследуется качественной методикой Т. Дембо – С. Я. Рубинштейн [3], состоящей из четырех биполярных шкал: «Здоровье», «Ум», «Характер», «Счастье», на которых человек должен отметить чертой свое положение между самыми здоровыми людьми и самыми больными (и т. д.). Существует ряд модификаций данной методики. Так, А. М. Прихожан [4] для исследования подростков были предложены дополнительные шкалы: «Способность делать что-то своими руками», «Авторитетность», «Уверенность в себе». П. В. Яньшин [5] предложил добавить шкалы «Оптимизма» и «Удовлетворенности собой», прямые и косвенные индикаторы самооценки (на основе сравнения актуальной самооценки и идеальной). В данном исследовании мы модифицировали классический вариант методики, добавив ряд шкал, на наш взгляд значимых не только для самооценки, но и для объективной оценки будущих артистов балета. Это шкалы: «Красота», «Уверенность в себе» и «Профессионализм». Исследовалась только актуальная самооценка (оценка себя на данный момент).

Процедура исследования состояла в предъявлении участникам бланка (см. рис. 1). Участники должны были отметить то место на каждой из шкал, где, по их мнению, они находятся.

Обработка протоколов проходила в два этапа. На первом этапе методом экспертной оценки каждому ответу по каждой шкале каждого протокола присваивался числовой балл от  $-3$  до  $+3$  с шагом в  $0,5$  балла в зависимости от места

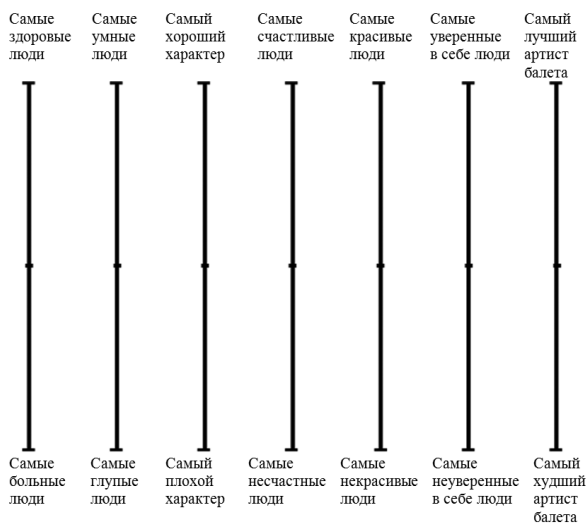


Рис. 1. Бланк модифицированной для настоящего исследования методики субъективного шкалирования самооценки.

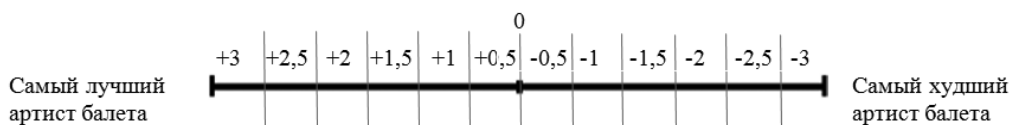


Рис. 2. Шкала экспертной количественной оценки данных субъективного шкалирования самооценки.

на оси, куда себя отнес участник (пример представлен на рис. 2). Данная процедура позволила операционализировать качественные оценки участников, и сделать их доступными статистической обработке.

На втором этапе производилась математико-статистическая обработка полученных количественных данных. Анализ проводился в программе SPSS с помощью К-теап кластерного анализа с последующей верификацией с помощью дискриминантного анализа.

Для изучения связи самооценки и «объективных» оценок преподавателей использовались баллы, выставленные последними по результатам итогового (годового) экзамена по дисциплине «Классический танец» за 2014–2015 учебный год.

## Анализ и обсуждение результатов

### 1. Типология самооценки

Оценки участников исследования сравнивались с нормативными. По данным С. Я. Рубинштейн, нормативной у психически здоровых взрослых и подростков считается тенденция к точке «чуть выше середины» [3, с. 165]. Самооценка диагностировалась по следующим параметрам: высота, устойчивость, степень реалистичности, степень критичности к себе, степень противоречивости/непротиворечивости показателей самооценки. Статистический анализ результатов позволил нам выделить пять типов самооценки подростков, обучающихся классическому танцу. Опишем каждый из них, приводя типичный профиль.

**а) Первый тип самооценки** условно можно назвать «гармоничным». В группу первого типа самооценки вошли 43 подростка (28,6% опрошенных).

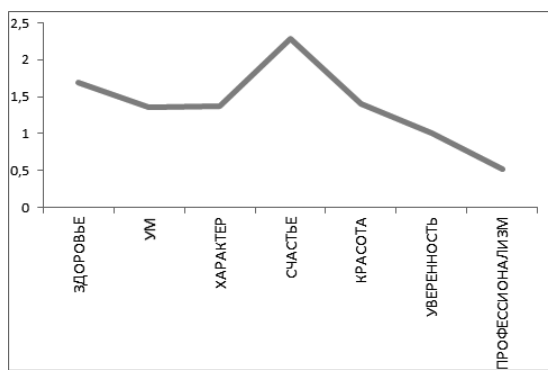


Рис. 3. Первый тип самооценки. Здесь и далее на оси абсцисс обозначены параметры самооценки, заданные методикой, по оси ординат — средние баллы, полученные участниками исследования.



Большая часть профиля имеет средние значения и варьируется в пределах 1–1,5 интервалов, и только оценки уверенности в себе и собственном профессионализме значительно снижены. Учащиеся настроены весьма критично к своим профессиональным данным, но в целом у них чувствуется удовлетворенность, адекватная их профессиональным успехам. В качестве некоторой компенсации наблюдается повышение оценок по шкале «Счастье», что позволяет сгладить неуверенность в своих силах и профессиональных достижениях, поскольку они получают удовлетворение от самого процесса профессиональной деятельности

**б) Второй тип самооценки** условно можно назвать «эйфорическим». В группу второго типа самооценки вошли 36 подростков (24% опрошенных).

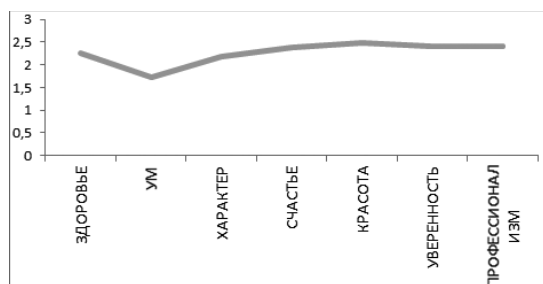


Рис. 4. Второй тип самооценки.

Все показатели в данной подгруппе выше средних значений, а ряд показателей, таких как красота, уверенность в себе и оценка себя как высокопрофессионального артиста балета близко к максимальным. Если все самооценки повышены, предполагается наличие повышенного фона настроения. У части учащихся из этой подгруппы оценки достигают верхнего интервала, что говорит о нереальности самооценки. Такое явление, как правило, сочетается с понижением критичности [5, с. 40], что в поведении может проявляться нежеланием реагировать на критику, невнимательностью к замечаниям педагога, недооценкой своих недостатков. В исследованиях П. В. Яньшина и Е. В. Сениной (2001) показано, что неадекватно завышенная самооценка с признаками нарушения критичности положительно коррелирует с защитным механизмом «отрицание». Человек, прибегающий к отрицанию, стремится избегать информации, способной повредить его высокой самооценке. Такой тип самооценки опасен тем, что при неудачах может привести к «аффекту» неадекватности (чрезмерная защитная реакция на неуспех, вызванная столкновением завышенной самооценки и реальных возможностей человека).

**в) Третий тип самооценки** условно можно назвать «подавленным или со сниженной самооценкой». В группу третьего типа самооценки вошли 32 подростка (21,3% опрошенных).

Все субъективные оценки данных учащихся резко снижены, даже самые «оптимистичные» по шкалам «Ум» и «Счастье» не достигают средних значений.

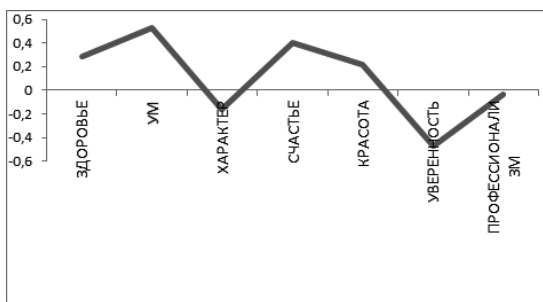


Рис. 5. Третий тип самооценки.

Поскольку высота самооценки в большей степени отражает эмоциональный фон настроения, мы можем предположить, что у данной подгруппы наблюдаются некоторые варианты субсиндромальных эмоциональных нарушений депрессивного характера. Эти участники исследования, скорее всего, нуждаются в психологической поддержке. В исследованиях П. В. Яньшина и Е. В. Сениной показано, что пониженная самооценка значимо коррелирует с регрессией — т. е. такой человек прибегает к регрессивным, инфантильным и более примитивным формам поведения и отношений со значимыми людьми [5, с. 56].

**г) Четвертый тип самооценки** условно можно назвать «дисгармоничным». В группу четвертого типа самооценки вошли 20 подростков (13,3%).

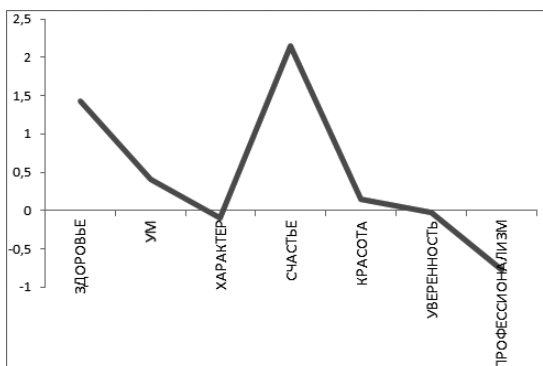


Рис. 6. Четвертый тип самооценки.

Данный усредненный профиль отражает неравномерно пониженную актуальную самооценку с признаками компенсации по шкале «Счастье», которая находится в самом верхнем интервале. Компенсаторная оценка свидетельствует о частичной потере критичности в этой сфере. Ученик как бы говорит: «Но вот зато...» [5, с. 42]. Эта группа учащихся, скорее всего, попала в Академию «случайно», не по своей воле, и не связывает свою дальнейшую жизнь с карьерой артиста балета. Низко оценивая свои профессионально важные качества, они, тем не менее, заявляют о том, что все равно счастливы, обесценивая свои профессиональные неудачи.

**д) Пятый тип самооценки** условно можно назвать «нарциссическим». В группу пятого типа самооценки вошли 19 подростков (12,6%).

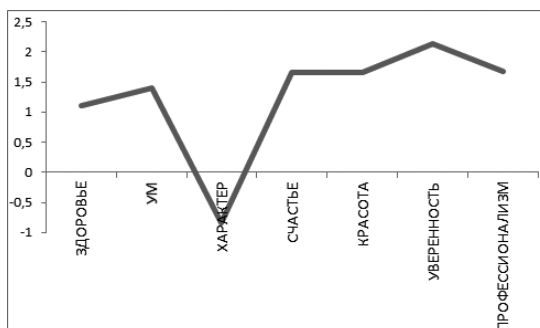


Рис. 7. Пятый тип самооценки.

В данном случае мы наблюдаем, так называемую, неравномерно повышенную самооценку с «западением» по шкале «Характер». По мнению П. В. Яньшина, это, как правило, является признаком проблемы, некоторого неблагополучия [5]. Демонстративность декларирования своего «плохого характера» может быть следствием определенной личностной организации и проявляться в психопатологическом поведении ученика — непринятии критики, обесценивании замечаний, конфликтах с педагогами или сверстниками, уверенности в том, что к ним пристрастны и несправедливы. Эти ученики связывают свой «плохой характер» с успехом в профессиональном плане, счастьем и уверенностью в себе. Это так называемая «темная личностная триада» — нарциссизм (грандиозность Я, самовлюбленность, отсутствие эмпатии), маккиавелизм (манипулирование другими и их эксплуатация в своих интересах) и психопатия (в смысле антисоциального поведения — способны портить или прятать вещи своих конкурентов, интриговать, распускать о них сплетни, причинять какой-то вред).

## 2. Связь типов самооценки с половозрастными характеристиками участников исследования

В целях выявления роли возрастного фактора, подростки были разделены на две группы — начальные классы — с 3-го по 5-й (104 человека) и старшие классы — 6–7 класс (46 человек). В таблице 1 приведены данные по соотношению выделенных типов самооценки полу и возрастным особенностям участников исследования.

Результаты проверки на независимость пола и возрастной группы по критерию коэффициента Гилфорда показал, что все типы, в целом, сбалансированы по половозрастным показателям.

В половозрастных особенностях проявляются две тенденции. Первая — преобладание в старшей возрастной группе мальчиков со вторым типом самооценки, названном нами «эйфорическим». Возможно при этом, сказывается гендерная специфика балета — мальчиков, особенно в выпускном классе, существенно меньше, чем девочек, и они уже априори имеют некоторое преимущество перед

Таблица 1

**Связь типа самооценки с полом и возрастом**

Типы самооценки	Пол	Возрастная группа	
		Младшие	Старшие
Первый — «гармоничный»	ж	23	12
	м	8	0
Второй — «эйфоричный»	ж	18	2
	м	12	4
Третий — «подавленный или со сниженной самооценкой»	ж	15	8
	м	7	2
Четвертый — «дисгармоничный»	ж	7	7
	м	5	1
Пятый — «нарциссический»	ж	6	7
	м	3	3

девочками по возможности трудоустройства и дальнейшего карьерного продвижения (поскольку и в театре соотношение мужчин и женщин диспропорционально, с преобладанием женщин).

Вторая тенденция связана с тем, что количество девочек в старших классах с «дисгармоничным» типом самооценки не уменьшается, а в долевым отношении даже возрастает. Возможно, девочки, заканчивающие свое обучение, более определенно и осознанно видят невозможность успеха своей балетной карьеры.

### *3. Связь самооценки и оценок преподавателей*

Проанализированное влияние типа самооценки и половозрастных характеристик на «объективные» оценки, выставленные преподавателями на итоговом экзамене, статистически значимых различий (а только о таковых с полной уверенностью можно говорить) выявлено не было ни в одной подгруппе.

Однако сопоставление возрастной динамики у мальчиков и девочек из разных групп типов самооценок (с помощью двухфакторного дисперсионного анализа) позволило отследить определенную специфику.

Во всех случаях, кроме одного («депрессивный» тип самооценки), по мере перехода в старшие классы, оценки в группах растут (при  $p < 0,05$ ). Только оценки мальчиков с «депрессивным» типом самооценки ухудшаются. Можно предположить, что в данном случае срабатывает эффект отбора — слабые учащиеся уходят.

Если говорить о влиянии пола на динамику, то оно значимо только в «дисгармоничном» типе — баллы мальчиков значимо выше баллов девочек (при  $p < 0,05$ ).

Возможно, хорошие оценки преподаватели ставят учащимся с данным типом самооценки из-за имплицитного желания все-таки заинтересовать их перспективной профессиональной карьеры.

\* \* \*

Итак, в результате статистического анализа полученных данных, мы выделили пять типов учащихся с разным профилем самооценки. В целом, полученные нами данные согласуются с данными отечественных [6; 7] и зарубежных исследований [8–11]. Так, в 2001 г. Н. Беттел (N. Bettel) с соавторами, исследовавшие образ тела и самооценку у учащихся балетной школы — подростков в возрасте от 13 до 17 лет, показали, что самооценка девушек-танцовщиц была существенно ниже, чем у мальчиков-танцовщиков и самооценка личности тоже. Похожие данные получены в 2012 г. Питер Дж. Ловат и София Хорнкасл (Peter J. Lovatt и Sophie Horncastle), сравнивающих самооценку балетных и небалетных (сальса, джаз) танцовщиков — самооценка у мужчин была выше, чем у женщин, причем балерины оценивали себя ниже, чем небалетные танцовщицы, что связывается с крайне короткой карьерой балерин и высокой конкуренцией в профессии.

Наиболее проблемными в нашем исследовании можно назвать три типа учащихся. Первый — это учащиеся-мальчики с заниженной самооценкой, чьи объективные оценки от преподавателей закономерно снижаются по мере перехода их в старшие классы. С большой долей вероятности, можно предполагать дезадаптацию этих учащихся, и даже наличие у них субсиндромальных эмоциональных нарушений. Второй тип — это учащиеся с дисгармоничным типом самооценки — неравномерно пониженной самооценкой и компенсаторным подъемом по шкале «Счастье», которые не уверены в себе и своих профессионально важных качествах, возможно, случайно пришедшие в балет и не связывающие свое будущее с этой профессией. Третий проблемный тип учащихся — это подростки с «нарциссическим» типом самооценки. Завышенная самооценка по большинству профессионально важных качеств сопровождается у них подчеркиванием своего «плохого характера». Подобная нарциссическая личностная позиция может проявляться в неадекватном, конфликтном поведении с одноклассниками, нежелании слушать педагога и исправлять ошибки.

Также уязвим второй, «эйфоричный» тип из-за нереалистичности самооценки и сниженной критичности. В случае профессиональной неудачи, столкновение реальности с завышенной самооценкой может приводить к аффекту неадекватности и дезадаптации учащегося.

Самооценка выполняет регуляторную и защитную функции. Регулируя поведение, самооценка создает основу для постановки целей и оценки своей успешности в той или иной деятельности. Защитная же функция самооценки, обеспечивая стабильность личности, может приводить к искажению опыта и негативно сказываться на развитии личности.

Адекватная самооценка будущего артиста балета должна быть гибкой и устойчивой, но не хрупкой и ригидной. Она должна чутко отражать объективные успехи

и неудачи, критику и замечания педагога, но не разрушаться в ситуации неудачи или стресса. Неудача или критика в этом случае могут пониматься не как катастрофа, злой умысел или недоброжелательность, а как возможность для исправления, помощь, перспектива развития. Это позволит учащемуся, с одной стороны, адекватно себя оценивать, корректировать недостатки и совершенствоваться, с другой стороны, предупредит его дезадаптацию, которая в крайних случаях может привести к формированию «аффекта неадекватности» — устойчивого отрицательного переживания, вызванного неспособностью добиться успеха в какой-либо деятельности, либо оценкой успеха как недостаточного. «Для аффекта неадекватности характерно игнорирование неудач, попытки неуклюжего самооправдания либо дискредитация самих целей деятельности. Человек в состоянии аффекта неадекватности становится обидчивым, подозрительным, раздражительным, склонным к негативизму и агрессивным реакциям. Длительное состояние аффекта неадекватности приводит к формированию и закреплению отрицательных черт характера» [12, с. 78].

Мы видим следующие **перспективы развития данного исследования**.

Во-первых, возможно введение в процедуру шкалирования идеальной самооценки и сравнения ее с актуальной; добавление дополнительных шкал, таких как «уровень оптимизма» по прямым и косвенным индикаторам (вариант модификации П. Я. Яньшина) и «интегрированность осознанного и неосознаваемого уровня самооценки».

Во-вторых, возможно дополнительно исследовать личностные особенности учащихся, их мотивацию к одобрению и уровень притязаний. Такие данные позволят более дифференцированно описать типы учащихся и наметить пути профилактики дезадаптации, связанной с неадекватной самооценкой.

В-третьих, объективные данные (оценка за итоговый экзамен) должны быть дополнены и другими — например, степенью соответствия требуемым физическим параметрам (шаг, выворотность, вес и т. д.), что позволит качественно иначе сравнить субъективную самооценку и объективные параметры профессиональной пригодности будущих танцовщиков.

### **Выводы**

1. В ходе эмпирического исследования самооценки подростков, профессионально обучающихся классическому танцу, выделены и описаны 5 типов учащихся.

2. Выделены и описаны наиболее проблемные, с точки зрения возможности дезадаптации в процессе обучения и последующей профессиональной реализации, группы учащихся, условно названные авторами «нарциссическим», «дисгармоничным», «подавленным» и «эйфоричным» типами.

3. Предложены возможные пути продолжения исследования для получения более дифференцированных оценок и более глубокого понимания причин дезадаптации учащихся.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова Е. Т. Соотношение физического Я-образа и самооценки / Самосознание и защитные механизмы личности. Хрестоматия. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2008. С. 109–132.
2. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. СПб.: Прайм-Еврознак, 2003. С. 485.
3. Рубинштейн С. Я. Экспериментальные методики патопсихологии. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 163–166.
4. Прихожан А. М. Применение методов прямого оценивания в работе школьного психолога / Научно-методические основы использования в школьной психологической службе конкретных психодиагностических методик: Сб. научн. тр. / Отв. ред. И. В. Дубровина. М.: АПН СССР, 1988. С. 110–128.
5. Яншин П. Я. Практикум по клинической психологии. Методы исследования личности. СПб.: Питер, 2004. С. 31–56.
6. Соболева О. С. Продуктивность творческой деятельности артистов балета: дисс. ... канд. психол. наук. Москва, 2005. 174 с.
7. Фетисова Е. В. Штрихи к психологическому портрету артистов балета // Психологический журнал. 1991. № 3. С. 108–116.
8. Bakker F. C. Personality differences between young dancers and non-dancers. *Personality and Individual Differences*. 1988. P. 121–131.
9. Bettle N., Bettle O., Neumärker U., Neumärker K. J. Body image and self-esteem in adolescent ballet dancers // *Percept Mot Skills*. 2001. 93 (1). P. 297–309.
10. Kalliopuska M. Empathy, self-esteem and creativity among junior ballet dancers // *Percept Mot Skills*. 1989. Dec; 69 (3 Pt 2). P. 1227–34.
11. Peter J., Lovatt Ph.D. and Sophie Horncastle B. Sc. University of Hertfordshire Dance Psychology Lab Research: State and Trait Self-esteem in Ballet Dancers, Non-Ballet Dancers and Non-Dancers. URL: <https://www.danceuk.org/healthier-dancer-programme/dance-medicine-and-science-research/research-updates-and-opportunities/detail/15/> (дата обращения: 05.10.2015).
12. Популярная психологическая энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо, 2005. — 672 с.

УДК 612.394–395; 613.21

*С. А. Федорова, Т. М. Климова*

## К ПРОБЛЕМЕ РАЦИОНАЛЬНОГО ПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ СЕВЕРА

Как известно, обучение в хореографии связано с большими физическими нагрузками и нервно-эмоциональным напряжением. Поэтому одно из главных мест в теории и практике подготовки артистов балета занимает проблема сохранения здоровья. Ключевым моментом при этом является организация правильного полноценного питания, обеспечивающего потребности организма и поддержание определенной массы тела (что требует особого подхода к структуре и качеству питания). Юный возраст воспитанников хореографических училищ (колледжей), находящихся в периоде физического созревания и становления репродуктивного здоровья, делает проблему рационального питания особо актуальной.

Неблагоприятные экологические факторы Севера оказывают существенное влияние на здоровье человека. Это отражается в высоких показателях заболеваемости и смертности, низкой продолжительности жизни [1]. Исследования, проведенные среди детей и подростков северных регионов России, показали зависимость показателей морфофункционального развития детей от территории проживания. При сохранении общих тенденций развития, у детей Севера, в отличие от детей центральных регионов, наблюдаются более низкие средние параметры, замедление темпов физического развития и запаздывание сроков полового созревания [2]. При изучении морфофункциональных особенностей учащихся Республиканского хореографического училища Саха (Якутия) было также установлено замедленное развитие вторичных половых признаков во всех возрастных периодах онтогенеза [3]. В настоящий момент нормативы питания учащихся определяются в соответствии с методическими рекомендациями «Организация рационального питания учащихся хореографических училищ» [4]. При этом проблема сохранения определенной массы тела зачастую сопряжена с высокой частотой заболеваний желудочно-кишечного тракта, железодефицитных анемий, нарушений становления репродуктивной функции, снижением параметров физического развития. Это может быть связано с несбалансированностью пищевого рациона, недостаточным поступлением макро- и микронутриентов.

В условиях Севера холодовой фактор требует обеспечения температурного гомеостаза организма, что ведет к повышенной потребности в энергии. Об этом свидетельствуют результаты исследований, проведенных среди коренного, адаптированного к климатическим условиям среды обитания населения [5; 6]. Особенности метаболизма в экстремальных северных условиях были учтены при разработке нормативов питания и отражены в методических рекомендациях «Нормы физиологических потребностей в энергии и пищевых веществах для различных групп населения Российской Федерации» в виде увеличения для населения Севера



энергетической ценности рациона питания на 15% [7]. Данные научных исследований и клинических наблюдений свидетельствуют также о том, что в холодном климате должно быть изменено соотношение основных пищевых веществ (белков, жиров, углеводов) и обеспечение витаминами [8].

Для сохранения здоровья детей и юношества при интенсивных физических нагрузках в условиях неблагоприятного воздействия факторов внешней среды в области питания необходимы новые разработки, которые базируются на показателях физического развития современных детей, объективном измерении энергозатрат, оптимальном соотношении пищевых веществ. С момента разработки методических рекомендаций по организации питания учащихся хореографических училищ прошло более тридцати лет. За эти годы изменились параметры физического развития, полового созревания, качество продуктов питания, их доступность и безопасность [9]. Высокая интенсивность физических нагрузок в процессе обучения хореографии обуславливает белково-углеводную направленность рациона [4]. Между тем в неблагоприятных для организма человека условиях Севера наиболее оптимальным является белково-липидный тип питания, типичный для населения северных регионов [8]. В связи с этим для сохранения здоровья, обеспечения эффективной адаптации не только к производственным факторам, но и к воздействию экологических факторов, необходимо найти правильный баланс в соотношении белков, жиров и углеводов. Особое внимание при этом должно быть уделено качественному составу основных пищевых веществ. Наряду с разработкой нормативов питания, учитывающих особенности обмена веществ в условиях Севера, необходима реализация среди обучающихся и педагогов специальной образовательной программы по основам организации рационального питания в режиме интенсивных физических нагрузок.

Для разработки нормативов питания необходимы показатели энергетических затрат в режиме повседневных тренировок, которые включают в себя затраты на основной обмен, специфическое динамическое действие пищи, выполнение физической и умственной работы [10]. Основной обмен — это минимальное количество энергии, необходимое для обеспечения нормальной жизнедеятельности в условиях относительного физического и психического покоя. Эта энергия расходуется на процессы обмена веществ в клетках, кровообращение, дыхание, выделение, поддержание температуры тела, секрецию эндокринных желез и другие процессы, то есть на функционирование всех систем и органов в условиях относительно полного физического и эмоционального покоя. Измерение основного обмена методом прямой калориметрии является трудоемким, в связи с чем, в настоящее время широкое распространение получили методы непрямой калориметрии. В основе работы приборов для измерения основного обмена лежит анализ газообмена, включающий учет количества потребленного кислорода и выделенного углекислого газа с последующим расчетом теплопродукции организма. Наиболее распространенными в России, по нашим данным, являются метабографы итальянских и американских производителей. Использование дополнительных аксессуаров позволяет проводить измерения не только в покое, но и в режиме реальных физических нагрузок.

Специфика динамического действия пищи — это усиление обмена веществ в ответ на прием пищи. Величина увеличения основного обмена зависит от вида

пищевого вещества. Так при потреблении белка основной обмен повышается на 30–40%; при приеме жиров на 4–14%, при приеме углеводов на 4–7%. При смешанном питании основной обмен повышается 10–15% в сутки [10].

Оценка уровня физической активности может быть проведена с помощью субъективных (опросники, анкеты) и объективных методов (использование акселерометров, шагомеров, измерение частоты сердечного ритма). Параллельное использование обоих подходов может дать более точную оценку. Из методов объективизации предпочтительным является регистрация движений с помощью акселерометров, портативных приборов, принцип работы которых заключается в измерении ускорений при движении. Применяемые в настоящее время трехосевые акселерометры (регистрация изменения положения тела в трех взаимно перпендикулярных плоскостях) с достаточной точностью измеряют весь спектр двигательных действий, вне зависимости от возраста испытуемого. Наиболее используемыми в данной области, по нашим наблюдениям, являются приборы американского производства.

С учетом реальных потребностей в энергии должен быть произведен расчет энергетической ценности суточного рациона питания. Структура питания, качественный состав основных пищевых веществ, количество витаминов и минералов должны соответствовать особенностям обмена веществ в экстремальных условиях Севера. Наряду с этим мероприятия по сохранению здоровья учащихся хореографических училищ должны включать мониторинг состояния здоровья, соблюдение гигиенических требований к организации питания и учебного процесса, обучение основам правильного питания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Bogoyavlensky D., Siggner A.* Arctic Demography (Ch.2) // Arctic Human Development Report. Akureyri, 2004. P. 27–41.
2. *Гребнева Н. Н., Кривошеков С. Г.* Характеристика морфологических особенностей и функционального состояния организма подростков в условиях адаптации к Северу // Физиология человека, 2000. Т. 26. № 2. С. 93–98.
3. *Егорова Е. Е.* Морфофункциональная характеристика учащихся республиканского хореографического училища Саха (Якутия) // Сибирское медицинское обозрение. 2006. Т. 40. № 3. С. 94–96.
4. Организация рационального питания учащихся хореографических училищ (методические указания). Утв. Минздравом РСФСР 25.07.1983 г.
5. *Rodahl K.* Basal metabolism of the Eskimo // J. Nutr. 1952. Vol. 48. P. 259–268.
6. *Leonard W. R., Sorensen M. V., Galloway V. A. et al.* Climatic influence on basal metabolic rates among circumpolar populations // Am. J. Hum. Biol. 2002. Vol. 14. P. 609–620.
7. Нормы физиологических потребностей в энергии и пищевых веществах для различных групп населения Российской Федерации. Методические рекомендации МР 2.3.1.2432 от 18.12.2008 г.
8. *Панин Л. Е.* Энергетические аспекты адаптации. М. – Л.: Медицина, 1978. 98 с.
9. Физическое развитие детей и подростков Российской Федерации. Сб. материалов / Ред. А. А. Баранов, В. Р. Кучма. Вып. VI. М.: «ПедиатрЪ», 2013. 192 с.
10. FAO food and nutrition paper 77: Food energy – methods of analysis and conversion factors. Report of a Technical Workshop, Rome, 3–6 December 2002. Rome: Food and Agriculture Organization of the United Nations, 2003. 87 p.

# HARMONIA MUNDI

УДК 7.01

*С. В. Лаврова*

## ФЕНОМЕН ФРЕЙМОВОГО МЫШЛЕНИЯ В НОВОЙ МУЗЫКЕ ПОСТСЕРИАЛИЗМА

Модульное мышление в качестве научной парадигмы оказало сильнейшее влияние на современное сознание. Первоначальный принцип табличного или же графового мышления, лежащий в его основе имеет достаточно глубокие корни и историю. Идея логических блоков-модулей взаимодействующих друг с другом, опирающаяся табличное представление моделирует сложную систему, которая оказывается весьма далекой от своего первоначального табличного прообраза. Модули и модульные системы сегодня повсеместны: это и Интернет — Всемирная паутина, нейросеть мозга человека.

Попытки рассмотрения человеческой деятельности в автоматическом ключе провоцировали стремление к открытию общих логических законов биологических видов в отвлеченности от содержательной стороны. Однако впоследствии, антибихейвиористская направленность когнитивистов утвердила в качестве основного принципа — ориентацию на когнитивные процессы, их метальные репрезентации, символы и порождаемые ими стратегии.

«Когнитивная революция», произошедшая в 1956–70-е гг.<sup>1</sup> послужила основанием для кардинальной смены научной парадигмы, образованной стремлением объяснить мыслительные процессы через «правила преобразования мысленных представлений». Аксиомы когнитивизма предопределяются фактором междисциплинарной направленности, так как парадигмы мышления универсальны.

В когнитивной лингвистике концепт, сценарий, скрипт, фрейм, гештальт и др. находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и являются когнитивными структурами — способом представления знаний в концептосфере. Фрейм в лингвистике — это используемый лексический концепт — способ передачи информации<sup>2</sup>.

В новой музыке понятие фрейма представляет собой универсальную структуру — ментальный конструктор, образ мышления, структурную рамку, которая становится инструментом для конструирования содержания. Современное художественное мышление основывается на фреймовой парадигме. Она становится единственным возможным способом построения целостной системы, который основывается на выявлении связей между элементами и некой универсальной структуры, используемой для конструирования содержания. В сериализме такой универсальной

---

<sup>1</sup> Дж. Брунер, Дж. Миллер, У. Найссер, Ж. Пиаже, А. Ньюэлл, Г. Саймон.

<sup>2</sup> Это понятие ввел в 1974 г. американский ученый М. Минский, исследовавший проблемы искусственного интеллекта.

структурой является серия. Серийная матрица — как один из способов модульного мышления для композитора представляет собой мета-содержание и одновременно имманентную музыкальную структуру. Смена сериальной парадигмы музыкального мышления постсериальной, отчасти сопоставима с когнитивной революцией: механистичность серии, выражалась в руководстве самим композиторским процессом в отрыве от содержательной стороны. И этот отказ от содержательности в ее прежнем — традиционном понимании и от моделей, ассоциирующихся в тональной музыке с речевыми интонациями были основными эстетическими максимумами сериализма. Технологизация композиторского творчества началась еще в додекафонии и, трансформировавшись затем в сериализм, она подготовила почву для дальнейшего развития формализации в цифровую эпоху. Параллельное развитие технологий, появление электронной музыки кардинальным образом изменило композиторское мышление. Вовлечение технологических новаций в общий художественный процесс привело к рождению нетрадиционных музыкальных произведений, размыванию границ музыкального произведения как такового. Разнообразие направлений, отправной точкой для которых послужил сериализм, привело, с одной стороны, к еще большему интересу к структурной определенности композиции и математизации процессов (например, в творчестве композиторов New Complexity). С другой стороны, к включению интуитивных процессов, объединяемых нередко с математическими (интуитивная математика Я. Ксенакиса, применение фрактальной геометрии в творчестве Д. Лигети и у С. Шаррино).

Для постсериализма фреймовый способ представлений информации становится наследником структурного мышления сериальной традиции и одновременно зрительно-звуковым образом, поддерживающим отношения с тональной музыкой. Этот способ обладает информационной емкостью и универсальностью. Он основывается на выявлении связей разнообразных элементов и формирует визуальное представление информации, нередко с помощью графических или символических структур.

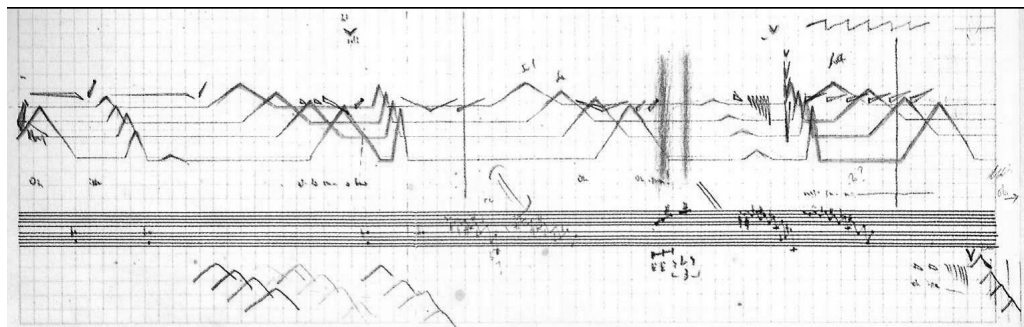
В новой музыке можно выделить три типа фреймового представления звуковой информации: *фрейм-рамка*, *фрейм-визуальный образ*, и *фрейм-сюжет*.

Образцом *фрейма-рамки* может служить реализация концепта «временная сетка» (zeitnetz) немецкого композитора Хельмута Лахенманна, которую он сам использует для описания творческого метода логики музыкальной композиции [1]. Фрейм-рамка представляет собой серию продолжительностей и ритмов, сформулированных или последовательными, алгоритмическими, или алеаторическими средствами. Действия Zeitnetz, позволяя только определенные операции и ограничивая сознательно волю композитора, соответствуют данному ритму. Результат называют структурной мелодией, которая обеспечивает основание для многих композиций Лахенманна. Таким образом, если понятие «мелодии» в музыкальной композиции можно представить в качестве ключевого, к которому прилагаются определения различного характера, как, например, «тембровая мелодия» (klangfarbenmelodie) А. Шенберга, именно структура, то есть поверхность является основополагающей. конкретная инструментальная музыка», которая проявила себя в интеграции новых звучностей в русле европейской симфонической

традиции. Основу звукового космоса Лахенманна составляет продуманный до мельчайших деталей каталог непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра. Безусловно, подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники и выводит как исполнителя, так и слушателя на новые рубежи, предлагая непредсказуемый эстетический результат.

Совмещая поиски конкретной и электронной музыки с акустическими инструментами в нетрадиционной трактовке, композитору удается достичь принципиально новых художественных средств одной лишь революционной сменой контекста, подкрепленной особой философией и эстетикой, где «красота» — это отказ от привычки, а ее отражение — новая философия звука. Лахенманн с предлагаемой им творческой позиции основывает свой метод, с одной стороны, на конкретной музыке, с другой стороны на структуриализме, отсылающем к предшествующей сериальной традиции. Звуковые типы, представленные композитором в его типологии звуковых объектов, структурированные в соответствии с каким-либо шумовым прообразом, служащим отправной точкой, помещаются в «сетку событий» и образуют структурную мелодию.

Фрейм — визуальный образ как один из способов представления намерений композитора встречается в творчестве итальянца Сальваторе Шаррино. Предварительные диаграммы — звуковые карты (*carte da suono*) для Шаррино представляют особый метод планирования музыкальной композиции и руководство звуковым восприятием. Благодаря существующей символической «знаковых» последовательностей музыкальных элементов во времени появляется возможность визуализировать музыкальный фрагмент, занимающий в партитуре в некоторых случаях несколько страниц, на одной странице диаграммы-карты. Этот метод позволяет управлять и общей композиционной структурой музыкальной формой. Этот метод позволяет просматривать и планировать звуковые события, исходя из общей акустической идеи, планировать метод для применения оптики — удаления объекта, проектирования слухового фокуса — встречи звука и тишины, абстрагироваться от деталей и посмотреть на форму с макропозиции — «с высоты» восприятия слушателя, которое не всегда «схватывает» все детали (см. рис.).



Предварительные диаграммы, которые Шаррино использовал в процессе сочинения, содержат определенную систему символов, отражающих следование музыкальных элементов во времени. Приведенная выше диаграмма «Персея

и Андромеды» (1981) [2 с.149]<sup>3</sup> наглядно показывает особенности его творческого метода. Это своеобразный инструмент, который позволяет композитору проектировать маршрут творческого воображения на макроформальном уровне. Эффект визуализации делает очевидной волновую метафору формы. Нотный стан, помещенный внизу каждой системы — удобный инструмент для конкретизации замысла. Принцип мышления Шаррино характеризует возможности трансформации самого материала, множественность трактовки времени и его децентрализация: растяжение, сжатие, «врезание окон», что наглядно демонстрирует топологию развития звукового континуума. Этот макроуровень комплексного звукового объекта, представленного графически, отражает стремление композитора к надзвуковому пространству и «эффекту поверхности».

Для Шаррино звук — это модель восприятия — фигура, имеющая вневременной характер в связи с тем, что он структурируется композитором с прицелом на последующее восприятие и возможные ассоциации. В знакомом нужно увидеть нечто новое, или же, напротив, ощутить новое как уже знакомое.

Для того, чтобы получить отчетливые представления об иерархии музыкальных параметров и понять, вокруг какой оси должна вращаться его авторская система, обратимся к методике анализа, предлагаемой самим композитором в его книге «Фигуры музыки от Бетховена до современности» (1998). Композитор утверждает, что не следует использовать индуктивный метод — от частного к общему, так как в анализе необходимо следовать параллельно восприятию — от общего образа к распознаванию деталей. Музыкальный анализ должен согласовываться с когнитивным процессом. «Когда мы наблюдаем за течением реки, нас не заботит движение отдельных молекул воды. Так, слушая музыку, мы не задумываемся об отдельных звуках или даже кластерах, мы стремимся понять целостный смысл композиции» [3, с. 21]. С точки зрения итальянского композитора, творчество Бетховена явилось водоразделом для музыкальной композиции, которая именно с новаторством немецкого композитора стала мыслиться комплексно — не в качестве движения метрически организованных звуков-частиц, а комплексно. И вместо прежнего четкого разделения параметров более актуальным становится комплексное понятие звукового поля. Именно это понятие говорит о переходе от первенства акустических критериев музыкальной организации к примату визуально-пространственного фактора.

Процессы возрастания звуковых элементов, звуковой энергии и движения, характеризующийся увеличением плотности или напротив — разряжением это процессы, которые тормозились в классической традиции первенством метроритмической организации [3, с. 28]. Из приведенных выше цитат становится очевидным тот факт, что для Шаррино звук — это феномен, обладающий своей пространственной локализацией, временной организацией — прерывной или континуальной. Это видение композитор отражает в своем методе работы над

---

<sup>3</sup> Carratelli C.: L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una «Composizione dell'ascolto» Paris, Thèse de docteur, 2006, 409 p., p.149.

сочинением, который аналогичен индукции восприятия и предложенного им же метода анализа художественного и в частности музыкального произведения.

Шаррино использует индуктивный метод в обоих направлениях: он рисует звуковые карты, приступая к музыкальному анализу, сравнивает их с произведениями изобразительного искусства, создает предварительные «*carte da suono*», распределяет факторы руководства восприятием, и только затем приступает собственно к созданию партитуры. «Каждый оттиск реальности — это нечто гигантское и микроскопическое в один и тот же момент — его создания Побочные объекты вторгаются в нас, они становятся нашим миром и с этого момента не существует времени в отдельности, не существует и границ между внешним и внутренним» [4, с. 189]. В искусстве необходимо примирить противоположности: звук и тишину, полагает композитор, так же как и в реальной жизни приходят к равновесию жизнь и смерть.

Мелодические движения и динамика развития фигур в авторских диаграммах композитора отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под ней. В середине пути, между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макро-структурой произведения, так же, как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим эти фигуры во времени. «*Carte de suono*» становится одновременно и средством композиции, и формой контроля над звуковой графикой, определяя двуязычие преобразования одного элемента в другой посредством постепенных интерполяций языковых составляющих. Такой подход подразумевает языковую трансформацию — преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. В соответствии с этими особенностями музыка Шаррино требует не только концентрации внимания на микроскопических звуковых эффектах, а еще и трансформации традиционных слушательских ожиданий: отмены поисков традиционной формы, диалектики и значений.

Звук в пространственной диаграмме — это важнейшая часть творческого процесса композитора, однако это не единственное его руководство к написанию пьесы: второй важной ступенью является описание, которое он предваряет изданию партитуры.

Третий тип фреймового представления информации — фрейм-сюжет можно также проиллюстрировать на примере сюжетных описаний «*carte da suono*» С. Шаррино: описания, также имеющие название «*carte da suono*», опубликованы в композиторском сборнике подобных описаний во временном промежутке с 1998 по 2001 гг.

После исследования пространственных характеристик и поэтического сюжета для композиции Шаррино приступал к конкретизации замысла в написании партитуры. Это не выбор соответствующих звуков и не декорация звукового пространства, но его построение через создание новых звуков [4, с.189]. В описании в «*carte da suono*» своей композиции «*Efebo con radio*» Шаррино говорит о трансформации звуковых символов сквозь оптику временных и возрастных представлений. Предметы вещественного мира в зависимости от оптики возраста пред-

ставляются диаметрально противоположными: то, что естественно для взрослого, для ребенка может стать кошмаром. Здесь композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, фокусируя собственное вслушивание на детских воспоминаниях, пытается вернуть утраченную иллюзию. В данном случае этот процесс «вслушивания» ориентирован на фильтрацию сознания средствами памяти. Оперировав радио-кнопкой, композитор воссоздает разорванную форму разрозненных детских воспоминаний. Предлагаемая в данном сочинении модель восприятия соответствует реальности: прерывистость сознания, процессов обработки звуковой информации, оперирование рычагами памяти, выстраивание определенных логических цепочек, в процессе запоминания. Переключая радио с одной программы на другую, вызываются к жизни звуки детства, разрозненные воспоминания. Преодоление концепции инертного звука способствует зарождению органичного, подвижного мира, упорядоченного гештальт-восприятием [4, с. 145]. «Временной континуум сделан, таким образом, из маленькой прерывистости сознания. Наш мозг объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с уже запомненными. Без вмешательства памяти настоящее время невозможных мгновений осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Посредством памяти мы сопоставляем следующие части времени, как обширные части, так и как отдельные моменты. Мы сопоставляем то, что мы слушаем, с тем, что мы уже услышали. Это значит, что мы локализуем эти процессы в сознании согласно пространственной логике. Такое взаимодействие между мгновением и памятью делает возможным получать представление о музыкальной форме, постичь композиционный процесс» [3, с. 60]. Это описание-сюжет к композиции «Efebo con radio» — не просто какая-либо история, воплощенная в звуках. Радио — это миф, вызывающий к основам философской концепции самого композитора, в реализации которой он опирается на когнитивные модели восприятия, перенесенные в музыкальную область.

Приведенные три примера не исчерпывают образцов фреймового способа представления информации в новой музыке: фрейм-структура, фрейм-визуальный образ и фрейм-сюжет весьма распространены и это явление значительно шире возможностей данного исследования. Сам же феномен фреймового мышления проявляет себя в способе организации информации, применяющем визуальные и обобщенно-образные методы, связанные со спецификой когнитивных процессов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996. 476 с.
2. Carratelli, C.: L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una «Composizione dell'ascolto» Paris, These e de docteur, 2006, 409 p., p.149
3. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 с.
4. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti 1981–2001. CIDIM-Novecento, 2001. 339 с.



# В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792.0

*И. И. Бойкова*

## АТМОСФЕРА, ЭНЕРГИЯ И ДЕЙСТВИЕ СПЕКТАКЛЯ

Понимание энергетической природы театрального искусства сегодня уже не является новым словом в театроведении. Но некоторый разрыв между огромным пластом эмпирически описываемых явлений (разговоры об «атмосфере», «ауре», «излучении», «биополе» актера и спектакля успели войти в моду еще в 1990-е) и собственно теорией пока сохраняется, поэтому изучение энергетической природы театра продолжает быть актуальным для театроведческой науки. В наши дни, когда театр нередко взаимодействует со зрителем энергиями, не претворенными в необходимое художественное качество — более всего актуальным становится разговор о специфике собственно художественной атмосферы и энергии спектакля.

Эволюция представлений об атмосфере спектакля связана как с развитием театра XX — XXI вв., так и с эволюцией самой науки о театре. Об атмосфере впервые заговорили в начале прошлого столетия как об особом, новом качестве спектаклей Московского Художественного театра. Поначалу само слово «атмосфера» употребляли через запятую с «настроением», но очень скоро «атмосфера» стала самостоятельной характеристикой спектакля. О театральной атмосфере в разные годы говорили и писали К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, А. Д. Попов. Постепенно проблема художественной атмосферы вошла и в проблематику театроведения<sup>1</sup>. В последние десятилетия XX в. круг вопросов, связанных с атмосферой спектакля, стремительно переместился с периферии в центр внимания театроведения и театральной критики. При этом само понятие «атмосфера» все чаще объединяли с другим, более общим — «энергия», что было обусловлено некоторыми тенденциями развития театра в целом на протяжении более чем столетия. Режиссерский театр давно работает с разноуровневыми энергиями актера и спектакля, о чем так или иначе высказывались основатели разных театральных школ и направлений, от К. С. Станиславского, М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда, А. Арто — до Е. Гротовского, П. Брука, Э. Барбы, М. А. Захарова, Л. А. Додина, А. А. Васильева и др.

Понятие «энергия» (от греческого *energeia* — «действие», «деятельность») пришло в физику Нового времени из греческой философии, где оно имело одновременно онтологическое и эстетическое значение. У Аристотеля, которому принадлежит наиболее полное учение об энергии, этим понятием определялось дей-

---

<sup>1</sup> Обобщая практику режиссуры мхатовской школы, А. А. Бармак уже в конце 1970-х гг. сделал важный вывод: атмосфера — не только и не столько выразительное средство в палитре режиссера, она является эмоционально-смысловым итогом спектакля как живого художественного целого [см.:1].

ствии или движение осмысленное, имеющее в самом себе свою цель и завершение: аристотелевская «энергия» была энергией выражения, смысла [см.: 2, с. 99–100]. В эстетике Аристотеля возникает энергийный аспект мимесиса и катарсиса. Рассматривая учение Аристотеля о трагедии в контексте всей философско-эстетической системы древнегреческого философа, А. Ф. Лосев ставит знак равенства между аристотелевскими категориями «действие» и «энергия» [см.: 3, с. 730]. Глубокий анализ философско-эстетической системы Аристотеля в работах Лосева помогает сделать вывод: действие трагедии (драмы и спектакля) для Аристотеля одновременно — энергия, мимезис и катарсис. Иначе говоря, мимезис и катарсис (которые у Аристотеля разделяют с трагедией все ее построение [см.: 2, с. 193]) — две составляющие одного и того же процесса: очищение страстей происходит на протяжении всего хода действия через саму энергийную структуру мимесиса, финальный же катарсис, самая высокая точка трагедии — завершающая, последняя «точка» такого очищения.

Представление о действии как энергии в последние десятилетия возрождается в теории драмы и театра. «Драматическое действие — сложный <...> процесс излучения эмоционально-духовно-волевой энергии героями в проблемных ситуациях, порождаемых их взаимно-действием и взаимозависимостью» [4], — пишет, например, Б. О. Костелянец. Развивая такой подход в работах по теории театра, Ю. М. Барбой приходит к выводу: действие спектакля — не только и не столько средство выражения или способ разрешения противоречий, оно есть «не вещество, не материал и средство, а именно материя (сейчас есть попытки предпочесть другое понятие: энергия) спектакля» [5, с. 162]. При всей осторожности употребления здесь понятия «энергия» — нельзя не почувствовать, что энергийно само видение Барбоем драматической формы как «фигуры целостного действия» [5, с. 163]. Однако стоит отметить, что понятие энергии в современной теории драмы и театра восходит главным образом именно к аристотелевскому, что сегодня представляется уже недостаточным. Несомненно, в христианскую эпоху произошло качественное изменение энергийной картины творческого процесса — в сравнении с той, которая возникала в античности. Научное описание этих изменений остается неразработанным в современной эстетике и искусствознании<sup>2</sup>. Определенные шаги можно сделать в театроведческом аспекте, продолжая разрабатывать понятие атмосферы спектакля, одно из традиционных театральных понятий.

Ключ к описанию собственно художественной специфики атмосферы и энергии спектакля дает понятие «душа образа», впервые возникающее в теоретических работах М. А. Чехова. По сравнению с теоретическим наследием других практиков театра, которые говорили и писали об атмосфере спектакля, чеховские статьи 1930-х гг. и книга «О технике актера» (1946) содержат наиболее глубокую и целостную эстетическую концепцию театральной атмосферы. Чеховское понимание атмосферы объединяет два важных аспекта: атмосфера — не состояние, но действие, процесс [см.: 7, с. 194], и, в то же время, поле такого действия, аура, в которой протекает спектакль. Именно Чехов впервые раскрывает психоэнергетическую

<sup>2</sup> Некоторые теоретико-методологические подходы к этой проблеме предложены нами здесь: [6]

природу этого поля: атмосфера — душа спектакля<sup>3</sup>, и потому она «имеет известную самостоятельность по отношению к вызвавшим ее причинам» [7, с. 138]. Атмосферы отдельных актерских созданий, по Чехову, — одна из составляющих общей атмосферы спектакля [см.: 7, с. 145–146], то есть, чеховское понятие души-атмосферы применимо в разговоре не только о спектакле в целом, но и о том сценическом образе, который рождается в творчестве актера. Здесь у Чехова и появляется понятие «душа образа»: «Как живописец, например, находится в нем материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы, как актер, находитесь в известном смысле в нем вашего тела и в нем творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь не с самим собой. Ваше высшее „я“ руководит живым материалом. <...> В минуты творческого вдохновения оно становится вашим вторым сознанием наряду с обыденным, повседневным. <...> В минуты вдохновения вы получаете как дар ваши забытые чувства в новом, преображенном виде. Так возникает ваше третье сознание — душа сценического образа» [7, с. 265–266]. Ввести это чеховское понятие как научную категорию позволяет контекст философско-эстетических идей о художественном произведении как живом организме — идей, которые проходят через всю историю европейской философско-эстетической мысли, от античности до современности<sup>4</sup>. Категория «душа образа» позволяет описать художественный образ как энергетический процесс преображения Автора в его «Другое Я», произведение (что вполне согласуется с чеховским описанием творчества артиста). Этой категорией фиксируется одновременно органическая целостность и процессуальность сценического образа. Определение художественной атмосферы как души образа позволяет увидеть связь явления и сущности: «круг действия» невозможен без самого действующего, неотделим — и одновременно относительно независим от него.

Все это, очевидно, относится и к спектаклю в целом. Но театральные спектакли — произведения многих действующих. Как же в творчестве разных авторов рождается атмосфера целого?

<sup>3</sup> «Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой действенный спектакль. Дух спектакля — это идея, заложенная в нем. <...> Душа спектакля <...> это та атмосфера, в которой протекает и которую излучает спектакль. Тело спектакля — это все, что мы видим и слышим в нем» [7, с. 137].

<sup>4</sup> Понятие «душа образа» как научная категория введено автором данной статьи в конце 1990-х гг. [8]. В более широком контексте современного гуманитарного знания автор вводит это понятие в уже упомянутой статье: [6]. Здесь было особенно важно отметить, что понятие души текста, возникшее в последней трети XX в. в постструктурализме и семиотике (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. М. Лотман), оказывается сегодня недостаточным, так как восходит главным образом к древнегреческой концепции души. Вот почему необходимо было вспомнить идеи русского религиозно-философского ренессанса (В. Соловьев, С. Булгаков, Н. Бердяев, П. Флоренский), в котором достоянием развитой эстетической рефлексии стала христианская идея свободы души творения. Вопрос о свободе души и проблема творческой энергии волновали русских философов начала XX в. в связи с вопросом о творении мира — но их идеи позволили ставить эту проблему и в разговоре о произведении искусства.

Вступая сегодня в диалог с произведением литературы, изобразительного искусства или даже кино, мы чаще всего имеем дело с атмосферой как с энергетическим «следом», который остается после завершения творчества автора. Такой феномен атмосферы как «следа» хорошо знаком и в театре. С ним сталкиваются все участники спектакля, когда вступают в диалог с пьесой. Далее атмосфера — как след не завершенного еще творческого процесса — существует уже в период подготовки спектакля. «Тянется» от репетиции к репетиции, потом — к премьере и дальше (заново родившись в контакте с атмосферой зрительного зала) — от представления к представлению. «Оседает» на декорациях, предметах реквизита, костюмах. Остается как след в душах самих актеров. Новая сегодняшняя атмосфера спектакля так или иначе интерпретирует этот след.

И все же именно на самом спектакле, когда его играют на публике, в наибольшей степени проявляется специфика театра и театральной атмосферы: она рождается непосредственно в действии спектакля и — в творчестве многих авторов, актеров и зрителей.

Атмосфера как результат действия разных авторов — и, соответственно, столкновения разных энергетических потоков — может вести себя в спектакле по-разному. Так, С. Т. Вайман, для которого художественная атмосфера — предмет пристального внимания и анализа, пишет не просто об отдаче и взаимообмене энергии — со сцены в зал и из зала на сцену, — но о синтезе атмосферы публики и атмосферы сцены «в их „вместе“: двое, биологически перемноженные в третьем» [9]. О взаимноусилении атмосфер в процессе взаимодействия сцены и зала писал и М. А. Чехов: «Зрительный зал не только воспринимает атмосферу спектакля — он усиливает ее и посылает обратно на сцену, чем в свою очередь усиливается атмосфера спектакля» [7, с. 142].

Само по себе приращение энергии в процессе творчества может быть характерно не только для театра, но и для любого из искусств. Тем не менее одновременное — здесь и сейчас, на спектакле — творчество многих людей, актеров и зрителей, способно, оказывается, придать этому явлению особое качество: оно многократно усиливает интенсивность энергетических процессов. Этот феномен, знакомый каждому актеру и зрителю на собственном опыте, действительно можно считать спецификой театра, и потому театральное искусство не без основания называют самым атмосферным среди других искусств. Но, с другой стороны, художественная атмосфера — не необходимый итог одновременного творчества многих авторов: она, как известно, может и не возникнуть в зрительном зале. Именно о таком спектакле Чехов писал как о психологически пустом пространстве [см.: 7, с. 160]. Больше того, результатом одновременного творчества разных людей на спектакле может оказаться не только отсутствие атмосферы, но и «энергетические дыры», выкачивающие силы у актеров и зрителей, о чем писала, например, М. Ю. Дмитриевская [10]. И это, очевидно, — обратная сторона все той же специфики театра. Характер энергетических процессов на спектакле может, таким образом, послужить и одним из важнейших критериев жизнестойкости, органичности, состоятельности, а значит, и художественного качества спектакля как произведения искусства.

Все это лишний раз подтверждает необходимость говорить о собственно художественной специфике атмосферы и энергии спектакля. Чтобы охарактеризовать эту специфику, обратимся вновь к той особой, диалоговой структуре образа, которая присуща только драме и театру, то есть к действию. Учитывая все вышесказанное о понимании действия как энергии, можно определить действие спектакля как энергетический процесс преобразования каждого из его авторов в диалоге с другими авторами.

Рождение художественной целостности спектакля с его атмосферой в совместном творчестве разных авторов (каждый из которых для другого — и партнер, и зритель) начинается уже на репетициях. В этот период первоначальный режиссерский замысел интерпретируется в процессе создания актерского образа, творчество актера в свою очередь интерпретируется режиссером в развитии его замысла. Преобразование/действие каждого из актеров возникает в сознании режиссера как спектакль, развернутый «от лица» этого актера. И актер в работе с режиссером интерпретирует режиссерское целое, развернутое от своего лица. Так в совместном творчестве актера и режиссера развивается непрерывный процесс взаимноинтерпретации образа спектакля как целого.

Та же модель действует и в творчестве сценографа, художника по костюмам, композитора и так далее. В ходе подготовки спектакля все его авторы взаимодействуют с режиссером — и значит, каждый из них интерпретирует тот образ целого, которым мыслит режиссер как автор спектакля. И так до премьеры, в процессе подготовки спектакля каждый из его авторов творит образ спектакля как целого и — соответственно — атмосферу целого.

Понять, как во взаимодействии, взаимноинтерпретации разными авторами друг друга происходит слияние разных атмосфер в одно гармоничное целое, помогает открытый тем же М. А. Чеховым закон борьбы атмосфер. «Разнородные или противоположные атмосферы, — пишет Чехов, — встречаясь друг с другом, вступают в борьбу между собой. Каждая из них стремится подчинить себе другую. <...> Однородные или одинаковые атмосферы сливаются друг с другом и усиливаются» [7, с. 135]. Очевидно, этот закон действует и в диалоге (поли) разных авторов спектакля, то есть атмосфер, которые рождаются в творчестве каждого из этих авторов. Вероятно, в их сотворчестве должны иметь место одновременно и борьба разнородных атмосфер, и слияние и взаимоусиление однородных — и именно это последнее является условием рождения целого. В самом деле, чтобы в диалоге родилось целое, необходимо, чтобы разные авторы спектакля были настроены друг на друга, раскрывались навстречу друг другу. (Этому в значительной мере и способствует появление фигуры режиссера.)

Все сказанное в равной степени должно относиться и к процессу репетиций, и ко второму этапу жизни спектакля, когда его играют на публике: диалоговая структура театрального образа в том и другом случае одна и та же. Уже на репетиции может произойти «слияние душ», преумножение атмосфер, творимых разными авторами спектакля, рождение атмосферы целого. Допустим и другой вариант: упомянутого слияния душ не происходит. Это значит, что в творчестве разных авторов рождаются разного рода атмосферы, которые вступают

в борьбу — борьбу разных художественных законов в спектакле: каждый творит по-своему, не возникает настроенности друг на друга. Энергетические, действенные импульсы разных авторов оказываются разнонаправлены, все участники действия «тянут» спектакль в разные стороны, как персонажи басни Крылова, — и действие стоит на месте. В таком спектакле существует, наверно, некая последовательность внешнего действия (условно говоря, реплика следует за репликой, мизансцена за мизансценой и т. п.) — но эта последовательность не становится преемственностью в развитии, которая невозможна без целостности энергетической структуры. Здесь, вероятно, могут сталкиваться разные малоустойчивые атмосферы, в борьбе которых в какие-то моменты побеждает та или другая, — но главным образом они взаимно ослабляют друг друга, и ни одна из них не становится атмосферой целого.

Но вернемся к первому, лучшему варианту — и рассмотрим, как происходит рождение атмосферы целого на главном этапе жизни спектакля, когда его играют на публике.

Если в процессе репетиций творчество целого разными авторами в той или иной степени разорвано во времени и логика взаимодействия, взаимоинтерпретации разных энергетических структур прослеживается более наглядно — то на втором этапе жизни спектакля, когда в ограниченном пространстве-времени его одновременно творят разные авторы, актеры и зрители, действие тех же законов приобретает более сложный характер: одновременное действие разных авторов спектакля на самом деле оказывается не одновременным. Ведь даже для самой элементарной интерпретации создаваемого кем-то из актеров смыслового поля его партнеру и зрителям необходим какой-то, пусть совсем короткий, отрезок времени, причем у каждого из партнеров и зрителей эти доли секунды скорее всего тоже разные. Действенные акции и реакции разных авторов в спектакле — при их одновременном участии в действии — не совпадают во времени-пространстве. Это, судя по всему, и делает возможным развитие действия как диа (поли) логовой структуры образа. Авторство разных актеров и зрителей в спектакле оказывается на самом деле авторством переходящим.

Представить картину такого переходящего авторства помогает известный образ «блуждающего центра» (или «блуждающей точки»), возникший когда-то у П. Брука. «...Одна и та же тема более интересно развивается в одном месте [сцены — И. Б.] и менее интересно в другом. И это место наиболее интересного развития темы никогда не бывает статичным, оно все время перемещается» [11, с. 305]. Брук готов здесь уподобить спектакль футбольному матчу: «Хорошая футбольная команда отдает себе отчет в том, что в центре футбольных событий всегда мяч, а он в непрерывном движении. Если продолжить эту аналогию: игроки футбольной команды тоже постоянно в движении, каждый из них видит и знает, что происходит на поле, но при этом не стремится обязательно туда, где мяч, он должен уметь играть и без мяча. И ни один футболист не выключается из игры, если он не владеет мячом» [11, с. 305–306].

Можно представить другую, известную по многим театральным тренингам игру с тем же мячом: мяч кидают высоко вверх, выкрикивая имя партнера, поймавший

вызывает следующего и т. д. Актеры на сцене, а зрители в зале «бросают» друг другу реплики, взгляды, паузы, вообще импульсы, душевные движения, направления воли. «Мяч» (то есть все вышеперечисленное) летит сначала вверх, а не непосредственно от автора к автору, потому что происходит, не забудем, действие-преображение каждого из них; «мяч» отклоняется, потому что летит в атмосфере целого и «через» нее, сливаясь с нею и преумножая ее потенциал собственным импульсом. Еще лучше на месте мяча представить облако, которое в каждую следующую секунду меняет форму и цветовой спектр. Так ежесекундно выстраивается, структурируется в спектакле энергетическая, атмосферная фигура, невидимая *фигура речи* каждого из актеров и спектакля в целом.

Итак, борьба и слияние атмосфер в спектакле — если он живет по законам целого — это своего рода пере/пре/умножение разных атмосфер в одной. В каждый момент времени действия — и на всем его протяжении — у спектакля именно одна атмосфера, которая рождается и живет, меняясь в каждое следующее мгновение, в диа (поли) логе разных авторов, разных энергетических структур. Атмосфера одна — но меняется ее автор и, соответственно, ее «центр». Таким образом, через атмосферу целого, в диалоге с ее энергетическим «центром» в каждый момент времени строится процесс преобразования большинства авторов спектакля. Любой автор действует в диалоге с наиболее энергетически сильным в этот момент времени авторским полюсом спектакля, то есть через «центр» спектакля как целого. Так действуют актеры, даже и не участвуя непосредственно в том наиболее важном, что происходит в этот момент на сцене, но внутренне это важное «видя» и «слыша». Так действуют и зрители: взгляды и устремления большинства из них в каждое мгновение времени направлены к этому актеру, этой, наиболее актуальной сейчас точке сценического пространства — и их устремление помогает всем остальным актерам настроить свое внутреннее зрение и слух на то самое главное, что происходит здесь и сейчас в спектакле.

В общей атмосфере спектакля сталкиваются, безусловно, и атмосферы сцены и зала в целом. Но, как теперь понятно, в спектакле, который живет как художественная целостность, эти потоки «схлестываются» не «по горизонтали» — они так же взаимодействуют через единый «центр», который в каждый момент времени один. Через этот «центр» взаимодействуют зал и сцена в целом — и каждый автор спектакля с другим автором.

Картина атмосферы как души образа, невидимой психоэнергетической фигуры речи спектакля, которая ежесекундно выстраивается от лица кого-то из его авторов, наглядно показывает, что при безусловном структурном равенстве разных авторов (будь то актер, исполняющий главную роль, статист в массовке или зритель в партере) энергетическое (а значит, и смысловое, художественное) значение каждого из них для спектакля в целом оказывается неравноценным. Каждый автор спектакля остается его автором на всем протяжении действия. В любом случае действие обновляется, растет. Но один автор вносит в него один-два еле уловимых оттенка, другой же переструктурирует его коренным образом. Автором спектакля в большей степени становится тот, чье творческое сознание энергетически (смыслово) выражает себя наиболее интенсивно.

Так, очевидно, не будет натяжкой говорить о возможности преобразования не только актера, но и зрителя как автора спектакля в целом. И все же актер, владеющий определенным художественным методом, имеет определенное преимущество перед зрителем как автором часто случайным, неподготовленным, менее сконцентрированным. Это объясняет, почему на хорошем спектакле сцена «ведет» зал: при структурном равенстве актера и зрителя сцена оказывается ведущей, когда там идет более интенсивный энергетический процесс. И — с другой стороны — почему разрушительные рассеивающие энергетические потоки в зале оказываются сильнее сцены на плохом спектакле.

Особо стоит оговорить проблему авторства режиссера. Известна точка зрения А. А. Васильева, согласно которой спектакль начинает умирать уже на премьере. В одном Васильев безусловно прав: как произведение режиссера спектакль действительно «умирает» на премьере, когда рождается другой спектакль, авторы которого — актеры и зрители. Тем не менее, след атмосферы, при участии режиссера родившейся на репетициях, в той или иной степени интенсивно продолжает жить в спектакле. Энергетическое и художественное значение этого следа — в случае, когда речь идет действительно о режиссере-авторе, обладающем собственным методом и стилем, — может быть столь велико, что формулировку «спектакль Товстоногова (Эфроса, Додина и т. д.)» — вряд ли нужно подвергать сомнению.

Итак, картина рождения и жизни художественной атмосферы как души образа, развивающейся психоэнергетической фигуры речи спектакля, наглядно подтверждает и возможность единого художественного закона в развитии действия спектакля, творимого разными авторами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бармак А. А. Художественная атмосфера спектакля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 1978. С. 22.
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.
3. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
4. Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. Вып. 2. СПб.: СПбГАТИ, 1994. С. 109–110.
5. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
6. Бойкова, И. И. Литургический метатекст в искусстве христианской эпохи // Русская литература: Оригинальные исследования (Исследования, рецензии, обзоры на русском, английском, немецком и французском языках). URL: <http://russian-literature.com/ru/research/irina-boykova-liturgicheskiy-metatekst-v-iskusstve-hristianskoj-epohi> (дата обращения 10.10.2015)
7. Чехов М. А. Литературное наследие. В 2-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1986. 559 с.
8. Бойкова И. И. Художественная атмосфера и действие спектакля. Дисс. канд. искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 1998. На правах рукописи. С. 23–55.
9. Вайман С. Т. Художественная атмосфера // Театр. 1992. № 9. С. 92.
10. Дмитревская М. Кажется... // Театральная жизнь. 1991. № 7. С. 4.
11. Брук П. Лекции во МХАТе // Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003. С. 281–315.



УДК 792

*Е. В. Булышева*

«ТЕАТР ПАНПСИХИЗМА» Л. Н. АНДРЕЕВА

Понятия «панпсихический театр» и «панпсихическая драматургия» впервые были сформулированы Л. Н. Андреевым в «Письмах о театре» (1912–1913) – своеобразном эстетическом манифесте, в котором нашли выражение основополагающие театральные-драматургические представления писателя, определившие к началу 1910-х гг. Театральная эпоха первых десятилетий XX в. отличалась небывалым многообразием деклараций и программ, новациями в области режиссерских исканий, активностью критической мысли, вовлеченностью деятелей театра в многочисленные дискуссии, создавшие, по остроумному замечанию современника, новое «искусство споров о театре». И в этом «искусстве» «Письма» Андреева оказались значительным явлением, однако, как утверждали рецензенты, не столько строго теоретическим, сколько художественным<sup>1</sup>. Возвести «Письма» в ранг полноправной театральное-эстетической теории не позволяет и сам автор, отмечая, что его «скромная цель» – «только поставить некоторые вопросы» [1, с. 509]. Однако заинтересованность проблемами театра, эмоциональный и интеллектуальный посыл автора были столь сильны, сверхзадача столь масштабна, что «Письма» можно рассматривать в ряду самых смелых и претенциозных проектов. Андреев создает сочинение тематически многоаспектное, неоднородное, включающее в себя множество разных внутренних сюжетов, возникает впечатление, что писатель высказался (подчас отрывочно, «в беглых строках», иногда – пространно-описательно) едва ли не по всем актуальным тогда вопросам театральной теории и практики.

На страницах «Писем» неожиданно сталкиваются айхенвальдовское «отрицание театра» и его апофеоз, констатация гибели театра и апология МХТ, заявление об отсутствии драматической литературы и футуристический лозунг «единым махом бросить за борт нашего корабля» [1, с. 536] драматургию от античной до современной, призыв к драматургам творить для сцены и требование при этом забыть о театре, его специфике и традициях. Иными словами, авторская позиция соответствует известному пушкинскому принципу: «противоречий очень много, но их исправить не хочу». Намеренно сталкивая противоположные утверждения,

---

<sup>1</sup> Особый стиль «Писем», для которого характерны яркая художественная образность, метафоричность, афористичность, эмоциональность, подчас парадоксальность мысли, обнаруживает в авторе прежде всего художника, а не теоретика, на что обратили внимание именитые критики. А. Кугель оценил «Письма» не благодаря законченности «теоретической мысли», а как «живое, остроумное и талантливое» сочинение (Номо novus [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 16). А. Койранский, справедливо полагая, что «настоящее искусство редко бывает логичным», как раз в алогичности и непоследовательности высказанных Андреевым мыслей увидел его выгодное отличие «от пустых теоретиков, далеких от жизни театра» (Койранский А. Леонид Андреев о театре // Утро России. 1914. 11 янв. С. 2).

доводя свою мысль до парадокса, Андреев обозначенные в тексте узлы противоречий развязывает, намеченные коллизии разрешает: определяет спасительное для театра направление его развития — психологическое, по терминологии автора, панпсихическое.

Перефразируя известное своей страстностью и убежденностью высказывание Белинского относительно будущего литературы, представление Андреева относительно будущего театра можно выразить столь же емкой и красноречивой фразой: панпсихизм, панпсихизм или смерть! Таким образом, Андреев указывает единственно возможный, плодотворный и перспективный путь театрального развития — панпсихический. Театр должен отказаться от традиционных игры и зрелищности и сценически осваивать новую панпсихическую драматургию, раскрывающую жизнь духа.

Сущность и масштаб андреевского замысла становятся понятны при рассмотрении предлагаемой в «Письмах» системы обоснований идеи «панпсихического театра», выявляющей ее глубокие связи с теми процессами, которые происходили в театральной и культурной жизни того времени. Эти процессы в немалой степени определялись таким новым и требующим осмысления культурным явлением, как кинематограф.

В «Письмах» актуализируется вопрос о его влиянии на театр. Намеренно драматизируя ситуацию «театр — кинематограф», связывая конфликтными отношениями эти два вида искусств, автор утверждает, что со временем в силу своих все возрастающих технических возможностей кинематограф в необъявленной, но уже начавшейся войне победит театр. Зрелищность, способность «к мгновенным перевоплощениям», возможность «в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей», умение дать «живые картины мира» [1, с. 519] — преимущества кинематографа, которые лишают театр способности с ним конкурировать. Недоступной для всемогущего «Кинемо» останется только одна область — та, которая представляется Андрееву исключительно театральной «территорией» — психология. Если кинематограф обречен стать лишь непревзойденным искусством «внешней выразительности», зрелищности, то театр, сохраняя себя как самостоятельное искусство, должен последовать по пути все углубляющегося психологизма, в андреевской терминологии — панпсихизма. Таким образом, конфликт с кинематографом — своего рода момент истины, необходимый театру для осознания своего предназначения и направления развития.

Другим явлением в области искусства, осмысленным Андреевым в «Письмах» применительно к театру, стал «кризис символизма», который к 1910 г. выразился в теоретических разногласиях и личных раздорах поэтов-символистов, в закрытии символистских журналов («Весы», «Золотое руно»), в объединении в самостоятельную группировку бунтующих против символизма поэтов (акмеисты). Наконец, в определенной исчерпанности сценических опытов символизма.

По мнению писателя, символизм на сцене — это попытка поднять театр на уровень осмысления и раскрытия глубинных процессов, происходящих в сознании человека, неких всеобщих, универсальных состояний и переживаний человеческой души. Однако будучи внутренне серьезной и значительной, символистская драма не психологична по своей природе и «больше пригодна для идей, которым она

дает невиданный простор» [1, с. 539], поэтому в сценической практике она оказалась нежизнеспособной. Основное противоречие автор видит в невозможности совместить образы символистской драмы, имеющие не психологически правдивое, а обобщенно идейное содержание, и живого, чувствующего, «плотского» актера с неповторимым набором индивидуальных человеческих свойств.

В «Письмах» Андреев определяет положение современного театра: констатирует завершение символистского периода исканий русской сцены и указывает на новую тенденцию, определившую направление театрального движения последних лет, — «к классикам!»: «И с елейно-злой улыбкой пришла старая салопница — реалистическая драма, вправила кости актеру, подвинтила винты и гайки, покурила Островским для изгнания нечистого метерлинковского духа <...>» [1, с. 516].

Резко неприязненное отношение Андреева, чье творчество имеет глубокие, им самим осознанные связи с литературной традицией XIX в., к классической драматургии может показаться неоправданным и заслуживающим известного пушкинского упрека: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?» В данном случае важно помнить, что за иронической оценкой реалистической драмы на современной сцене стоит не неприятие классических произведений как таковых, а резкое осуждение того направления, которое сформировалось в театральном искусстве на основе классического репертуара.

Наиболее показательны для Андреева в этом отношении были постановки МХТ, отдававшего в тот период предпочтение классике и художественным опытам мирискусников с их эстетизмом и любовным отношением к прошлому, что безнадежно и окончательно уводило театр от современности, лишало того нерва, который делает его сопричастным острым и актуальным проблемам времени.

Более определенно по этому поводу Андреев будет высказываться в письмах к Вл. И. Немировичу-Данченко: «Следуя за поганым временем, уже давно Художественный валится в яму душевного спокойствия, культивирует художественную и идейную тишину — ибо что такое Тургенев, Островский, Грибоедов, «Трактирщица» и Мольер, как не культ тишины, исповедание безобидности и застоя? И уже давно он превратился бы в «бывший театр», в художественное болото, если бы вы не вздернули его на дыбы Достоевским, и частью — малою, конечно, Андреевым <...> Театр стал тих и спокоен. В него можно ходить для отдыха и для кейфа, как в Сандуновские бани: художественные банщики произведут лишь легонький массаж, приятно и укрепляет здоровье» [2, с. 264]. И в этом протесте против «душевного спокойствия», и в этом стремлении вздернуть театр «на дыбы» Андреев как раз наследует классическому представлению о задачах искусства, которое выражается формулой гаршинского художника, взывающего к своему шедевру: «Убей их спокойствие, как ты убил мое».

Процессы, которые стоят за созданным Андреевым в «Письмах» образом господствующей на сцене «старой салопницы»: поиск сценических форм для воплощения классики, традиционалистские опыты, пассаизм мирискусников — писатель связывает с проблемой драматической литературы, «оскудением» драматургии. Причинно-следственная связь не устанавливается: театры обратились к классике, потому что нет современной драматургии, или драматургия оскудела, потому что нет запроса со стороны театра? Но как бы ни разрешался этот вопрос, именно дра-

матургия ставится автором во главу угла, является тем фундаментом, на котором должен возводиться весь комплекс художественных созданий театра, тем определяющим фактором, который задает вектор театрального развития.

Драма должна стать источником обновления театра — не устает повторять автор, высказываясь то однозначно определенно, то художественно описательно, бесконечно варьируя свою мысль, наконец, возводит ее на уровень постулата: «только новая драма может обновить театр» [1, с. 541]. Тем самым Андреев опосредованно включается в дискуссию о взаимоотношениях литературы и театра, инициированную Ю. Айхенвальдом, его резонансной статьей «Отрицание театра». Не рассматривая перипетии этого напряженного спора, в который оказались (прямо или косвенно) вовлечены и писатели, и критики, и театральные деятели, отметим лишь принципиальные позиции сторон. Точка зрения Айхенвальда — утверждение самоценности и самостоятельности драматургии как рода литературы и несостоятельности театра в его зависимости от драматургического материала, а значит, его иллюстративной, служебной роли по отношению к литературе. Многочисленные оппоненты активно отстаивали суверенитет театра среди прочих искусств.

Точка зрения Андреева формально близка айхенвальдовской: он противопоставляет «гибнущий» театр литературе и безоговорочно провозглашает приоритет драмы. Однако эта литературоцентричная позиция корректируется, во-первых, неизбывным стремлением писателя дать своим пьесам сценическую жизнь, во-вторых, убежденностью, что «всякая пьеса до ее постановки была и остается схемой <...> темой, настоящая разработка которой, и разработка вполне самостоятельная принадлежит театру» [3, с. 43]. И главное — страстной заинтересованностью миром театра, которой пронизаны страницы «Писем». В них нет и следа высокомерно-холодного айхенвальдовского отношения к театру, «смерть» которого (хоть и не эмпирическую, а умозрительную) критик готов констатировать. Андреевым руководит страстное желание не пропеть отходную, а провозгласить: «Да здравствует театр!» И более того, в «Письмах» выражает себя идеалистическая вера в то, что театр, словно обладающий сознанием единый творческий организм (при всем разнообразии режиссерских и актерских индивидуальностей), способен проникнуться общими целями, понять и принять свое предназначение: перестать быть «забавой для пообедавших» и стать «трудом для желающих трудиться, учителем и другом для ищущих правды и одиноких» [1, с. 548].

Сытые люди склонны, как известно, требовать зрелищ, но те, кто в искусстве ищет «для себя труда, а не легкой забавы, поверхностных наслаждений» [1, с. 553], жаждут театра «правды», удовлетворяющего духовным потребностям мыслящего человека. Андреев возводит коллизию на уровень столкновения культур и мировоззрений: или театр становится развлечением, зрелищем для сытых и соответствует языческой системе ценностей, или служит удовлетворению запросов высшего порядка и тем самым способствует утверждению христианской идеи о духовной природе человека.

В высказываниях о театре будущего, который явится «в своей еще невиданной широте и глубине» (в тексте он назван то «театром правды», то «театром слова», чаще всего — «театром панпсихизма»), Андреев подчас прибегает к откровенной

патетике, что только подтверждает значимость и масштабность замысла: «Прекрасны были боги языческие, но уже нет им возврата на нашу землю — умер великий Пан! Прекрасна была и ложь старого искусства, но уже падает она перед прекраснейшей правдой суровых и серьезных дней обновления» [1, с. 534].

Преображение в театр духа — это сверхзадача, которую Андреев определяет для современного театра, тогда как сверхзадача «Писем» — о указать путь театрального возрождения. По Андрееву, это путь литературный. «Истинную основу театра будущего» [1, с. 534] он видит в драматургии.

В основе концепции новой драмы, способной противостоять засилью «старой салопницы» и «ясной нелепости» сценического символизма, способной также оградить театр от опасности быть уничтоженным кинематографом, — психологизм. Новая драма, призванная стать строительным материалом будущего театра, — психологическая (панпсихическая).

Бесспорным подтверждением этого главного тезиса «Писем» является, по Андрееву, сам характер современной эпохи, вступившей в «новый возраст жизни». В то время, когда жизнь человека утратила внешний динамизм, напряженную событийность, «ушла внутрь» и «с каждым днем становится все психологичнее» [1, с. 525], возникает насущная потребность в драме, способной стать своего рода инструментом познания души человека и многосложности жизни. Мысль Андреева следует в том направлении, в котором развивалась художественная философия «новой драмы»: ее создатели видели в ней способ исследования действительности, соответствующий характеру эпохи и уровню современного сознания.

Раскрывая суть концепции панпсихической драмы (заметим, что в «Письмах» нет описания ее структурных особенностей и поэтических приемов), Андреев опирается на пьесы А. П. Чехова, причем в сценической версии МХТ. Своеобразие и новизна чеховских пьес, выявленные и адекватно выраженные художественниками, как раз и заключаются в качестве, которое Андреев определяет как панпсихизм, то есть способность драматурга передавать внутренние коллизии личности через предметы, звуки, паузы, особый ритм и звучание речи. Жизнь человеческой души раскрывается посредством своего рода психологизации пространства и времени: «все представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев», и «время есть только мысль и ощущение героев» [1, с. 526].

На этой особенности чеховской поэтики, глубоко своеобразно осмысленной Андреевым, будет основан один из художественных приемов в пьесах панпсихического направления, в которых реалии природно-предметного мира становятся явственными свидетельствами внутренних состояний героя. Так, например, тщательно прописанный в ремарках изменяющийся пейзаж — своего рода проекция переживаний героини, рисунок происходящего в ее душе; белое платье — выражение ее надежд, чистоты помыслов, отрешения от прошлого — через некоторое время превращается для нее в саван, знак смерти («Екатерина Ивановна»). Незатейливая мелодия вальса наполняется то ощущением безмятежности счастливых детских лет, то бесконечным отчаянием («Собачий вальс»). А в «Реквиеме» этот драматургический прием декларируется как эстетическая установка нового театра, в котором один и то же предмет в сценической реальности может выра-

жать и горе, и радость, напоминать сад или кладбище, а исполняемый на всех балах музыкальный мотив — передавать то радость, то печаль, то «смертное томление», то «мольбу о помощи».

Однако, объявляя Чехова первым драматургом-панпсихологом и в определенной степени опираясь на его художественный опыт, Андреев далек от повторения в своих пьесах 1910-х гг. чеховской поэтики (они имеют другую архитектуру и иные художественные средства). Речь идет о том, что Чехов, прежде всего в сценической трактовке МХТ, открывает Андрееву новые возможности психологизма в драме: мысль, чувства, переживания, сложная душевная диалектика — все эти явления внутренней жизни человека могут и должны получить зримое и явственное воплощение на театральной сцене. Более того, в «Письмах» Андреев утверждает, что новая драма (а вместе с ней и театр) способна воссоздать психологию глубин — уровня романов Достоевского, открывшего сокровенные тайны, «дно» души, и романов Л. Толстого с его непревзойденной душевной диалектикой.

На основе этих представлений Андреев, как всегда, в свойственной ему художественной манере, без теоретической строгости, определит основополагающий принцип панпсихической драмы — художественное воплощение образов «современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма» [1, с. 515]. Содержанием драмы становится «психе» — «тончайшие переживания, почти сон души», а привычные на сцене действие и зрелище уступают место «незримой душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами» [1, с. 513].

Столь не конкретное, образно выраженное определение новой драмы, а также многократно повторяемая мысль о ее психологическом характере («панпсихизм», «психизм», «психе» — текст словно прошит этими словами-скрепами: вступая в различные сочетания, они образуют новые лексемы, создавая суггестивный эффект) породят особое представление о панпсихической драматургии. В ней, прежде всего, будут видеть исследование загадок психологии современного человека, проникновение в тайны и бездны его души, попытку воссоздания его таинственной внутренней жизни. Однако высказывания Андреева, сделанные им уже за рамками «Писем» и, самое главное, изучение его пьес 1910-х гг. позволяют выявить главное качество «панпсихического театра» — его социальный характер, точнее, как настаивал сам автор, «социал-психологический» [4, с. 94].

Панпсихическая драма Андреева, воссоздающая историю души современного человека, ее полный драматизма путь, глубочайшие внутренние коллизии, становится не только психологическим исследованием парадоксов и противоречий индивидуального сознания, но остро социальным исследованием эпохи, современного общества.

Реалистическая литература, открывая все большую сложность, противоречивость и неисчерпаемую глубину внутреннего мира человека, постигает многообразные, сложные и живые связи его с действительностью, исследует весь комплекс влияний среды (в ее исторических, социальных, национальных проявлениях) на обладающую индивидуально-неповторимыми свойствами личность. Андреев, оставаясь в системе этих представлений, изменяет ракурс изображения,

делая центром своего художественного мира «внутреннего человека»: через происходящее в самых сокровенных глубинах души, в тайниках сознания, в болезненных и мучительных поисках и заблуждениях индивидуума — открывается и постигается современный мир. Главное художественное достижение писателя — в способности его драмы передать ощущение катастрофичности бытия, аномальности жизни через ту трещину, которая проходит в человеческой душе.

Непоправимый душевный слом, разрешенный отчаянным и надрывным бунтом («Екатерина Ивановна»), открытие бессмысленности интеллектуального труда, идейных поисков («Профессор Сторицын»), утрата всех возможных смыслов человеческого бытия («Собачий вальс») — итог пути андреевских героев и одновременно нравственное осуждение эпохи, так жестоко потрясающей и искажающей личность, свидетельство коренного неблагополучия общества, предощущение социальных и исторических потрясений.

Утверждая и художественно реализуя ведущий принцип панпсихической драмы — писать мир сквозь человека — Андреев доводит до логического завершения, высшей точки принцип искусства, в котором эстетическое восприятие связано с «человеческим элементом» в художественном произведении (принцип, который будет разрушаться в процессе «дегуманизации искусства»), о чем писал Х. Ортега-и-Гассет: «Вместо “живой” реальности можно говорить о человеческой реальности <...> “Человеческая” точка зрения — это та, стоя на которой мы переживаем ситуации, людей и предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными являются любые реальности — женщина, пейзаж, судьба — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”» [5, с. 231]. Все поиски новых форм в искусстве для Андреева оправданы, значительны и продуктивны только в одном случае — если они подчинены задаче воплощения человека, и художник «пусть даже кубом выражается или излучением — только выражал бы он человека, а не свинью в ермолке!» [6, с. 540]. Для самого драматурга таким способом выражения человека (и эпохи сквозь человека) в 1910-е гг. становится панпсихизм. Его эстетическое своеобразие, система поэтических приемов могут быть выявлены при обращении к сложному и многообразному миру андреевской драматургии этого периода.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 509–558.
2. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913–1917) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266: Труды по русской и славянской филологии, ХУШ. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 231–312.
3. Два письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.
4. Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 65–106.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–259.
6. Письмо Л. Н. Андреева к А. В. Амфитеатрову // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка: Литературное наследство: Т. 72. М.: Наука, 1965. С. 540–542.

УДК 792.8

*А. К. Васильев*

У ИСТОКОВ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

К. А. КОРОВИНА, А. А. ГОРСКОГО, П. И. МЕЛЬНИКОВА

25 октября 1908 г. в московском Большом театре состоялась премьера «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. В 30–40-е гг. прошлого столетия, когда складывалась искусствоведческая традиция описания сценической истории оперы «Евгений Онегин», эту постановку упоминали лишь вскользь, и сегодня она почти забыта. Тем не менее, ее влияние на весь дальнейший ход развития режиссерских подходов к партитуре Чайковского очевидно.

Постановка совпала с тридцатилетием создания произведения, законченного композитором в 1878 г., а премьера была приурочена к пятнадцатилетию со дня кончины П. И. Чайковского. Спектакль, согласно правилам того времени, называли возобновлением, как и любую новую постановку показанной ранее оперы. Однако новая постановка кардинально отличалась от первого спектакля Большого театра 1881 г. и последующих его сценических доработок. Новый «Евгений Онегин» стал результатом многолетней слаженной работы круга творческих единомышленников: режиссера П. И. Мельникова, художника К. А. Коровина (при участии Н. А. Клодта и А. Я. Головина), балетмейстера А. А. Горского.

Имя Мельникова сегодня чаще вспоминают в Риге, где он работал режиссером Национальной оперы с 1922 по 1933 гг. Это время принято называть «русским десятилетием» в истории латвийской оперы [1]. Режиссерский труд Мельникова оказался в тени славы его близких друзей и соратников. С 1896 по 1905 гг. его творчество было связано с Частной оперой С. И. Мамонтова. По воспоминаниям В. П. Шкафера, «П. И. Мельников <...> был главным режиссером оперы. Так он назывался, а на самом деле являлся помощником С. И. Мамонтова <...> (он – А.В.) считался большим приятелем Шаляпина и художника К. А. Коровина» [2, с. 138–39]. Надо отметить, что именно по рекомендации и по инициативе Мельникова в театр был приглашен Ф. И. Шаляпин.

В последние годы растет интерес к режиссерскому творчеству Шаляпина, а деятельность Мамонтова чаще связывают с режиссурой, чем с меценатством [3]. Мамонтов являлся лидером и художественным руководителем собственного театра. Непосредственно режиссерским ремеслом в труппе занимался Мельников.

С 1906 г. Мельников становится режиссером Большого театра, а с 1909 начинает ставить оперы и в Мариинском театре. К 1900-м гг. уже созрело понимание необходимости создания постановок, имеющих единую художественно-эстетическую концепцию, но по-прежнему не было представления о возможных путях осуществления подобных задач. Оперная театральная режиссура как самостоятельное полнокровное искусство только зарождалось. Необходимость поисков



в этом направлении привела в режиссуру Ф. Шаляпина. Симптоматично, что в свою первую постановку, это была «Хованщина» на сцене Мариинского театра в 1911 г., Шаляпин в качестве помощника пригласил именно Мельникова. В некоторой справочной литературе эту их работу даже называют совместной.

Смыслообразующую роль в новом «Евгении Онегине» сыграли костюмы, декорации, общее художественное оформление. Это было закономерно. Творческий прорыв, произошедший в начале века в русском музыкальном театре, опере и балете в значительной степени связан с возникновением новой художественно-образительной концептуальности спектакля. В театре возникла новая фигура художника-режиссера. Сам Коровин отмечал: «...немало способствовали успеху русского искусства за границей наши декорации. Декоративным искусством, как искусством красочной эстетики, лучшие мастера Запада мало интересовались: все свое время они отдавали чистому искусству — писанию картин. г. Дягилев хорошо учел этот момент и дал возможность русским художникам показать Западу наши декорации нового стиля, новой формы, и они имели необычайный успех» [4]. Еще Мамонтов начал плодотворно решать задачи такого рода у себя в театре. В. Шкафер писал, что после одной из первых встреч с Мамонтовым у него не осталось сомнения, что он «пришел в театр, где, кроме чисто певческих задач, учат чему-то другому; есть здесь замечательные “художники”, которые не только пишут декорации, но и разговаривают о чем-то с артистами-певцами, что-то им рассказывают и показывают, ими руководят. <...> До сих пор мы <...> о режиссуре-художнике ничего не слыхали, и их я не видел ни в одном театре. С. И. Мамонтов начал определенно: “У меня в театре художники”» [2, с. 138].

Реформе русского музыкального театра активно содействовал новый директор Императорских театров В. А. Теляковский, который в 1901 г. на этом посту заменил И. А. Всеволожского. Самому Теляковскому принадлежат следующие строки о серьезной конкуренции, которую успешно составляла опера Мамонтова Императорским театрам «...не только артистическими силами, среди которых, между прочим, был и Ф. И. Шаляпин, но и — что еще страннее — самими постановками, и в то время как в Большом театре декорации писал машинист Вальц, <...> у Мамонтова в театре работали художники Врубель, Коровин, Головин, Васнецов, Поленов, Малютин и другие» [5].

В оценке декораций Коровина к «Евгению Онегину» у критиков не было единого подхода. С одной стороны Коровин, как представитель мамонтовского мировоззрения стремился к реалистически правдивому отражению деталей времени, быта, обстановки действия. С другой, язык его живописи, далеко выходящий за рамки привычного постановочного оформления, воспринимался как варварское разрушение театральной культуры. Противоречивая позиция заключалась в стремлении к преломлению натуральной детализации природы, архитектуры, интерьера и прочего в реальность декорации. Критика спектакля продолжала оставаться разноречивой не один год. Например, в 1908 г. «Новое время» поставило в заслугу Коровину, Клодту, Головину и Мельникову то, что они старались «по возможности приблизить постановку к пушкинскому тексту, а также избежать тех условностей, которые до сих пор были приняты в постановке «Евгения

Онегина» [6]. «Русское слово» в 1911 г., напротив, утверждало, что «ни г. Коровин, ни барон Клодт не захотели вникнуть в текст Пушкина и музыкальную обработку его Чайковским» [7].

В воспоминаниях Коровина кроме 1908 г. указаны даты премьер «Евгения Онегина» 1911 и 1914 гг. Так как в картотеке музея Большого театра они не отмечены, то следует считать эти спектакли доработанными возобновлениями, для которых Коровин дописывал декорации. Возобновление спектакля в 1914 г., по мнению Коровина, подвергалось еще более ожесточенной критике: «Нападки прессы меня огорчают, но я нахожу утешение в том, что чувствую всей душой, что не столько плохи декорации, сколько исключительны были условия<sup>1</sup>, в которых мне пришлось появиться пред публикой» [8, с. 5].

Представить, как выглядел спектакль 1908 г., помогают сохранившиеся эскизы костюмов, ныне хранящиеся в музее им. А. А. Бахрушина. Их отличительная черта — индивидуализация ролей, исполняемых хором, мимансом и балетом<sup>2</sup>. Здесь прослеживается начало традиции представления онегинских персонажей на московской сцене в первой половине двадцатого столетия. Коровин делает, скорее, наброски парада характеров пушкинских действующих лиц, отсутствующих в партитуре Чайковского, где они растворены в хоре. Так, рядом с эскизом костюма Лариной соседствуют изображения подписанные рукой художника именами Скотинина, Петушкова, Пустякова, Гвоздина, «старух» и др. Костюмы и образы стилистически принадлежат Гоголевской эпохе, то есть исторически сдвинуты на одно поколение вперед. Индивидуализацию образов второго плана как постановочный прием можно обнаружить в последующих премьерах Большого театра: у художника Д. Д. Булатникова в спектакле режиссера А. П. Петровского (1921) и художника И. М. Рабиновича, режиссером которой был Л. И. Баратов (1933). Однако разница существенная. Если у Коровина мы видим некоторую художественную стилизацию, а в эскизах к костюмам иронию по отношению к персонажам личностям, то у Рабиновича характеристики действующих лиц даны социально остро, гротескно.

Не только костюмы, но и заново наполненные художественным контекстом декорации дали толчок к дальнейшим разработкам концепций оформления «Евгения Онегина». Так, символизирующие первый спектакль оперной студии К. С. Станиславского «Евгений Онегин» 1922 г. четыре колонны, в будущем ставшие эмблемой его музыкального театра впервые появляются в 1908 г. в «Онегине» у Коровина. Удивительная ретроспективная связь. Порттик из четырех колонн деливший залу на Леонтьевском переулке, помещении в котором прошла премьера студии, ставший доминантой текста режиссерского оформления и неотъемлемой частью спектакля, был нарисован Коровиным несколькими годами ранее для постановки Большого театра. Известно, что Станиславского мало интересовало художественное оформление спектаклей в принципе. Вполне возможно, что интерьер «леонтьевского» зала что-то напомнил великому режиссеру.

<sup>1</sup> Коровин имел в виду начало Первой мировой войны.

<sup>2</sup> Неслучайным выглядит тот факт, что премьера 25 октября 1908 г. прошла в рамках бенефиса хора Большого театра.

В «Евгении Онегине» 1908 г. танцы поставил руководитель московского балета А. А. Горский, которого также продвигал Теляковский. К постановке и исполнению танцев в опере в ту эпоху относились как к делу ответственному и даже престижному. Ю. Д. Энгель в рецензии на гала-спектакль «Евгения Онегина», прошедший в Большом театре 1912 г. и собравший звездный состав исполнителей, писал: «Даже Гельцер приняла участие в спектакле и исполнила вместе с г. Свободой русскую пляску с хором крестьян в первой картине. Проплясала она блестяще (танец был повторен), но именно то, что этот номер так усиленно смаковали и на сцене, и в публике, конечно, явилось искажением «Онегина». Деталь, таким образом, «выперла» на первый план, а это всегда влечет за собой потускнение того, что должно было бы быть на первом плане, — явление нередкое именно на таких gala-спектаклях» [9, с. 360].

Так как танцы в «Онегине» были не отдельными номерами, а вплетенными в ткань спектакля элементами, то их хореография оказалась утраченной с уходом спектакля из репертуара. Кроме редких воспоминаний очевидцев, о ней можно судить исходя из сведений об индивидуальном почерке балетмейстера и, главным образом, о его хореографии из сохранившихся балетов.

Спустя годы Горский вспоминал: «В Москве я начал работать одновременно с Коровиным и Головиным. Они дали в моей работе толчок новому направлению. Они дали другие костюмы, новые декорации. Много поддержал и Теляковский. Как я ни работал — все-таки одному трудно было бы что-нибудь сделать» [10, с. 6]. В. П. Красовская о постановке «Дон Кихота» (1900) писала следующее: «Главным новшеством явилось живописное оформление Коровина и Головина: оно повлияло на творческую фантазию Горского, подсказало смелые приемы режиссуры. В мизансценах кордебалет уже не выступал в размеренном порядке и не располагался симметричными группами. Каждый исполнитель имел свою игровую задачу в общем движении массы. Толпа жила по законам драмы, и танец — кордебалетный и сольный — рождался непосредственно из стихии народного веселья. В связи с этим обновилось и поведение главных героев. Они стали персонажами толпы, которая переживала развитие интриги, вмешивалась в события ...» [11, с. 164]. Традиция интеграции хореографии в игровые мизансцены «толпы» и главных действующих лиц, разворачивающиеся во время танцев, в последующих московских постановках восходит к А. Горскому. По этому принципу были поставлены танцевальные эпизоды и в премьеры «Евгения Онегина» 1944 г. режиссера Б. А. Покровского (балетмейстер В. А. Варковицкий).

В ленинградских спектаклях в подходе к танцам продолжалась традиция, заложенная Л. Ивановым в постановке Мариинского театра, где они интерпретировались как характерные и салонные<sup>3</sup>.

Интерес представляют впечатления критиков, видевших спектакль. По мнению Д. Золотницкого «Работая в тесном сообществе с Коровиным, (Горский —

---

<sup>3</sup> См.: Васильев А. К. Танцевальные сцены в первых постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27 (1).

А.В.) вольно или невольно, поступался музыкальной природой танцевальной образности во имя живописных решений. <...> ...но это был и шаг вперед, к драматизованной балетной режиссуре, к «хореодраме» [5, с.6].

В. М. Красовская в книге «Русский балетный театр начала XX века» в связи с влиянием художников на ход развития хореографии затрагивает общие вопросы режиссуры, и это один из редких эпизодов ее балетоведческого наследия. Вслед за Б. В. Асафьевым она отмечает существенное отличие московского и петербургского декорационного направления в музыкальном театре. Красовская цитирует Асафьева: «(Бенуа — А. В.) ...не только писал декорации и костюмы, но и пытался психологически осмыслить место театра или значение театрального и театральности в интеллектуальной и эмоциональной жизни человека. <...> (И оттого Бенуа — В. К.) всегда выглядел строже и “бледнее” других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи» [12, с. 80]. «В московских постановках Коровина, напротив, царила монументальность, в которой иногда терялась живая драма человеческих поступков и чувств» [10, с. 164]. Не случайно для подтверждения этих выводов Красовская обратилась к творчеству и высказываниям К. С. Станиславского, хотя в его театральной системе не нашлось места для классической хореографии. Симптоматично, что его «Евгений Онегин» 1922 г. отчасти был своеобразным ответом на постановку Мельникова-Коровина-Горского и антитезой премьеры «Онегина» в Большом в 1921 году. Продуктивность союза хореографии и живописи в оперных постановках тех лет очевидна. По этому пути шел и М. М. Фокин. «Половецкие пляски» в спектакле Мариинского театра 1909 г. и танцы из «Руслана и Людмилы» 1917 г. поставлены в оформлении К. И. Коровина. Режиссером обоих постановок был П. И. Мельников.

\* \* \*

О режиссерской работе Мельникова над «Евгением Онегиным» можно составить мнение по рецензиям Ю. Д. Энгеля и Н. Д. Кашкина, а также по аналитической статье И. В. Липаевой в «Ежегоднике Императорских театров» за 1909 г., приуроченной к «возобновлению» постановки 1908 г.

Мнение Н. Кашкина представляет ценность, прежде всего как личного друга Чайковского, посвященного в замыслы композитора. На его памяти была вся сценическая история оперы. Являясь чутким знатоком музыки и искусства своего времени Кашкин ощущал значение развивавшейся оперной режиссуры. «У нас до сих пор несколько не установились взгляды на роль режиссера в оперной сцене. Крупное значение этой роли только начинает входить в сознание, и наши оперные сцены в этом отношении находятся еще на пути первоначальных опытов, вследствие чего мы считаем нужным более или менее обстоятельно поговорить о тех новшествах, которые введены г. Мельниковым в сценическое исполнение «Евгения Онегина», ибо здесь встречаются принципиальные вопросы, верное решение которых имеет первостепенную важность для оперных сцен вообще» [13, с.73].

В своей рецензии Кашкин описывает спектакль сцена за сценой, и всегда начинается с описания декораций. Это выглядит естественным в контексте новейшего

значения изобразительного декоративного компонента в музыкальном театре для того времени. «Декорация первой картины, с фасадом барского дома, обращенным к публике, нам в общем нравится, хотя зеленый цвет окраски дома несколько утомителен для глаз» [13]. Сегодня кажется очевидным, что Коровин как художник-режиссер специально сделал его «утомительным» и тем самым поместил исполнителей в томительную атмосферу экспозиции оперы.

Кашкин резко не принимает режиссерское решение сцены письма. «Что касается следующей картины, сцены письма Татьяны, то здесь мы принципиально расходимся с режиссером, как в основе, так и в деталях» [13]. Кашкин снова начинает комментарии с критики художника и определенной им сценографии. «Прежде всего, нам здесь не особенно нравится сама комната Татьяны, совершенно лишенная уюта. В тексте сцены упоминается об окне, которое Татьяна велит няне закрыть, а, между тем, тут, вместо окна, балконная дверь. Хотя это и мелочь, но все же, по нашему мнению, не было надобности допускать ее. Главным же образом нам представляется совершенно фальшивым замысел режиссера, заставляющий Татьяну все время оставаться в своей постели, в которую она как будто и улеглась для того, чтобы писать, ибо по окончании его она немедленно встает и одевается. Режиссер решительно не хотел обратить никакого внимания на музыку, иначе он должен был почувствовать, что тот страстный порыв, с каким Татьяна говорит: “Пусть погибну я...” и т. д., нельзя произносить, зарывшись в деревенском пуховике. <...> Вся музыка письма проникнута взрывами таких ярких и сильных настроений, которые решительно несовместимы с пуховиками» [13]. Впечатления Кашкина сегодня как раз являются доказательством присутствия в постановке концептуально самостоятельного режиссерского текста. «Статичность» Татьяны в этой сцене будет использована К. С. Станиславским в своем спектакле оперной студии и как удачная находка переключает во многие последующие постановки других режиссеров.

За картину бала у Лариных «мы должны похвалить режиссера» — считает автор рецензии. Он обращает внимание на находку, которая также будет использоваться в постановке Станиславского и многих последующих других: «Авансцена превращена в большую гостиную, а танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но они, все-таки, видны публике, а, между тем, диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих. Благодаря такой постановке, самая сцена ссоры Ленского с Онегиным, составляющая большое место оперы, выходит более естественно...» [13]. Кашкин заметил в «группе гостей <...> несколько характерных фигур, соответствующих описанию бала, сделанному у Пушкина» [13], но, дает оценку мужским костюмам как «все-таки, униформенным».

В заключение Кашкин дал спектаклю следующую оценку: «г. Мельников отнесся к новой постановке Онегина очень вдумчиво и серьезно, и многое из его новшеств непременно сделается общим достоянием всех сцен» [13, с.77].

Мнение Ю. Энгеля о постановке практически во всем совпадает с оценками Кашкина. Он также пишет про декорации, что «многое в них прямо очаровательно», также ругает постановку сцены письма, и хвалит ларинский бал. «Гости Лариных — на высоте тех требований, которые некогда предъявлял Чайковский,

мечтая о постановке «Онегина»: они — «не стадо овец, как на казенной сцене, а люди, принимающие участие в действии». Интересные, переносящие в эпоху костюмы; характерные типы времени, начиная от девочек-подростков в высоких юбочках и низких панталончиках и кончая стариками чуть ли не екатерининских времен. Великосветский петербургский бал последнего акта ярко контрастирует с деревенским балом Лариных. Такой контраст, не исключаящий общих обеим картинам черт эпохи, по силам только огромным ресурсам Большого театра. Вообще, в постановке «Онегина» чувствуются свежие веяния <...>» [9, с.224].

В статье Энгеля прозвучала мысль, характерный отзвук нарождающейся реальности оперной режиссуры «Можно ли говорить о «возобновлении» того, что и не прекращалось!» [9, с.223].

И. В. Липаева увидела в спектакле Мельникова повод для разговора о путях развития театральной режиссуры своего времени: «Главный импульс, сразу заставивший спектакли Большого театра зажить новыми порывами, <...> не в одном стремлении «возобновлений» опер, сопровождаемых лишь внешними перестановками одних декораций на место других, предпочтения новых костюмов старым. <...> Есть иные стороны <...> — чисто режиссерского характера. Приглашение к руководству спектаклями Большого театра людей, <...> не считающихся с готовыми ремарками клавиристов, а влагающих в режиссерское дело изыскания, собственную проникновенность и реагирующую на все мысль, ранее всего другого, <...> бросило семена, расцветшие правильными формами и колоритами. <...>. Немудрено, поэтому, если в опере <...> вдруг забьет новая струя жизни под влиянием только одного человека — режиссера» [14, с. 148–150].

\* \* \*

Постановка 1908 г. является, по нашему мнению, ярким свидетельством возникновения на рубеже столетий новой системы оперного спектакля. Не выдвигая авторитарного лидера в лице главного режиссера, оперный спектакль теперь предполагал обязательное наличие единой художественно эстетической концепции сценического художественного содержания. Премьера «Евгения Онегина» в 1908 г. существенно отличалась от предыдущей постановки оперы не только сценографически. Авторами спектакля был сделан серьезный шаг на пути к сценическому решению оперы как произведения режиссерского искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлец М. Петр Мельников // Русские в Латвии. URL: <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/pyotr-melnikov-director-of-the-national-opera.html> (дата обращения: 25. 09. 2015).
2. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, 1890–1930 гг. Л.: ГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. 308 с.
3. Иванович К. Н. С. И. Мамонтов, Ф. И. Шаляпин и К. С. Станиславский — реформаторы оперного искусства в России конца XIX — начала XX вв. Дисс. канд. иск. М., 1996.

4. [Б. а.]. У К. А. Коровина. Из бесед // Раннее утро. 1913. № 137. 15 июня.
5. *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.-М.: Искусство, 1965. 500 с.
6. [Б. а.]. Разные известия // Новое время. 1908. № 11720. 27 окт.
7. *Сахновский Юрий.* «Евгений Онегин». Большой театр // Русское слово. 1911. № 266. 18 нояб.
8. [Б. а.]. Старый меломан, а «Новый» Демон // Театр. 1914. № 1559. 7–9 сент.
9. *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 гг. М.: Советский композитор, 1971. 524 с.
10. *Деней [Шпейдер И.]*. У А. А. Горского. К 25-летию артистической деятельности // Рампа и жизнь. 1914. № 22. 1 июня.
11. *Красовская В. М.* История русского балета. Л.: «Искусство», 1978. 231 с.
12. *Асафьев Б. В.* [Игорь Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М.: Искусство, 1966. 243 с.
13. *Кашкин Н. Д.* Избранные статьи о П. И. Чайковском М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 240 с.
14. *Липаева И. В.* Опера // Ежегодник Императорских театров СПб. выпуск III. 1909. 160 с.
15. *Коровин К. А.* Константин Коровин вспоминает // Сост., вступ. ст. и комментарии Зильберштейн И. С., Самков В. А. М.: «Изобразительное искусство», 1990. 606 с.

УДК 780.8

*А. Ю. Кильдюшкина*

## АНСАМБЛИ ТРАДИЦИОННЫХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ОСНОВА КОЛЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МОРДОВИИ

Построение концепции формирования академической музыки на этноинструментальной основе ансамблевого исполнительства в традиционной мордовской культуре в контексте взаимосвязи с традициями отечественного академического народно-инструментального искусства в настоящее время актуально в связи с недостаточной изученностью этой проблемы в региональных и российских исследованиях.

При изучении историко-этнологических аспектов данной темы целесообразно обозначить два системообразующих фактора, во многом обусловивших их интеграцию в коллективные формы исполнительства в мордовской традиционной культуре. Первый фактор определяется глубокой фольклорной основой инструментализма. При этом нельзя не учитывать научные доводы Н. М. Ситниковой, полагающей, что для развития профессионального искусства в республике огромное значение имело народное творчество. Именно на его базе (от древнейших календарно-обрядовых и семейно-родовых жанров до поздней лирической песни) и возникла в советское время мордовская профессиональная музыка [См.: 1]. Второй фактор выражен интенсивным объединением традиционного мордовского музыкального инструментария в различные формы ансамблевого (коллективного) музицирования.

Историко-культурный феномен инструментальных традиций мордовского этноса, востребованный в современном музыкальном искусстве, заключается в значимости изучения традиционной музыкальной культуры, отражающей различные стороны жизни народа. Игра на мордовских инструментах транслировалась в потребности художественно-эстетического самовыражения творческих способностей, формировала нравственный облик человека в важных семейных событиях — родильных, свадебных, похоронных, поминальных обрядах, праздниках взрослых, забавах детей, развлечениях молодежи и т. п.

Как свидетельствуют археологические, этнографические и фольклорные источники, волго-уральские этносы, в число которых входит мордовский народ, с древнейших времен проявляли интерес к инструментальной музыке, создавая для этого разнообразные по конструкции национальные инструменты. С функциональной точки зрения они выступали эволюционирующей системой. Первоначально «звучковые орудия» были примитивными и изготавливались в основном из глины, камыша или дерева. Они имели хозяйственно-прикладное значение, что со временем привело к усложнению их конфигурации и технических параметров. Инструменты, созданные на фольклорной основе традиционно-бытовых культур волго-уральских народностей, постепенно приобретали новые функции, и их спектр постоянно расширялся. Кардинальные изменения традиций этих народов в конце XIX — начале XX вв. вызвали рост художественно-эстетических функций инструментов, которые стали превалирующими.



Функционирование музыкальных инструментов в волго-уральских культурах воссоздавало панораму окружающей действительности, в том числе через художественно-эстетические потребности этносов. На выбор типа инструмента накладывали отпечаток этноконфессиональные и этнокультурные различия, детерминированные восходящими (конструктивные модификации, расширение ареала бытования, интеграция в современные этнокультуры) и нисходящими (сужение территории распространения, вытеснение на периферию народно-бытовой культуры и жизни) линиями. Но анализ мордовского инструментария нельзя ограничивать лишь описанием его ведущих функций в прошлом. По исследованиям Н. И. Бояркина, «...как всякая историческая категория, общественная функция произведений традиционного устного народного творчества, в том числе и инструментальных наигрышей, являясь одной из форм общественного сознания, ...подверглась непрерывной трансформации и развитию». В новых условиях они начали интерпретироваться носителями по-новому; происходило постепенное отмирание их первоначальных общественных функций, долгое время они существовали параллельно с новыми. Как считает ученый, в результате одни и те же произведения приобрели полифункциональность, что можно наблюдать на примере традиционного искусства многих народов [2, с. 57]. Учитывая, что синкретизм особенно ярко проявляется в более архаичных пластах фольклора, И. Рюител развивает проблему музыкального наследия финно-угорских народов во взаимосвязи с соседними культурами, отмечая недостаточную изученность музыкальных жанров, связанных с трудом, а также иных аспектов прикладной музыки [3, с. 7–8].

Сведения о традиционных мордовских инструментах в развитии волго-уральских этносов можно почерпнуть из историографических ресурсов, обогащенных этнографами, фольклористами, музыковедами, философами и культурологами. К таковым можно отнести труды Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркиной, Е. Н. Булычевой, М. Е. Евсевьева, М. Т. Маркелова, П. И. Мельникова-Печерского, В. И. Яковлева и др. Фрагментарные органологические описания некоторых национальных инструментов мордвы приводят Г. И. Благодатов, К. А. Вертков, Э. Э. Язовицкая и Н. С. Рузавина.

Первой трехтомной научной академической антологией мордовской музыки являются «Памятники мордовского народного музыкального искусства» (ПМНМИ, Саранск, 1981–1988) [См. 4]. Текстологические принципы этой работы, разработанные Н. И. Бояркиным и Е. В. Гиппиусом, — результат более чем 100-летнего изучения мордовской народной музыки. Приблизительно 3000 ед. фольклора, записанных в ходе экспедиций Мордовского НИИ языка, литературы, истории и экономики при СМ МАССР (ныне НИИГН при Правительстве Республики Мордовия) в 1974–1987 гг., составили теоретическую базу изучения. Однако в антологии представлено около 300 образцов мордовской музыкально-поэтической классики с использованием методов многоканальной полевой звукозаписи, аналитической партитурной нотации и т. д. ПМНМИ были изданы в рамках международного сравнительного системно-типологического обследования и сопровождались развернутыми комментариями к произведениям. В 1990 г. эта работа была удостоена Государственной премии МАССР.

В мордовской фольклористике доминируют этнографические и лингвистические собрания. Существенный вклад в эту область внесли также зарубежные ученые А. О. Вяйсянен, Х. Паасонени У. Харва (Холмберг) (Финляндия), Р. Лах (Германия), И. Рюйтел (Эстония) и др. В их работах содержится обширный языковой, фольклорный и этнологический материал, собранный во время экспедиций по России и мордовскому краю.

Данные антропологических, этнографических, этносоциологических, фольклорных и археологических экспедиций обладают высокой информативностью. Изучение памятников археологической культуры, работы ученых-искусствоведов, историков и этноинструментоведов наряду с материалами комплексных полевых экспедиций, проведенных в разное время, позволяют судить о богатстве и разнообразии мордовских народных инструментов. Первые сведения об этом, изданные в 1851–1910 гг., дают К. С. Милькович, В. Н. Майнов и А. А. Шахматов.

В соответствии с классификацией инструментария в системе Хорнбостеля-Закса, все они делятся по признаку вибратора (источника звука) на четыре класса: 1) идиофоны, 2) мембранофоны, 3) хордофоны, 4) аэрофоны. Каждый, в свою очередь, дифференцируется на подклассы, а они — на типы [5, с. 211–212]. Используя данную градацию, В. И. Яковлев предложил собственную типологию [6, с. 117–118], в основе которой — совокупность наиболее специфичных и относительно неизменных формально-морфологических характеристик (внешняя форма, основная конструкция, материал и техника изготовления, ладовые черты инструмента). Согласно этому, все традиционные мордовские народные инструменты систематизированы следующим образом:

1) духовые инструменты (аэрофоны):

а) флейтовые — окарина (*севонень вяшкома*<sup>1</sup>, *кевень тутушка*<sup>2</sup>), открытые и свистковые флейты (*сендиень морама*<sup>3</sup>, *сандеень морамо*<sup>4</sup>, *гуень почконь морама*, *пяшень морама*, *вяшкома*, *кувака вяшкома*<sup>5</sup>, *вешкема*, *кувака вешкема*, *флейты*<sup>6</sup>), дудочки (*люлюшка*<sup>7</sup>);

б) язычковые — со свободным язычком — шпультка (*шпультка*<sup>8</sup>), лист дерева или стручок акации (*лопа*<sup>9</sup>, *акацань видьмекс*<sup>10</sup>), с бьющимся язычком — волынка (*уфам*, *фам*<sup>11</sup>, *пувамо*, *пузырь*<sup>12</sup>), двойной кларнет (*нюди*<sup>13</sup>, *нудей*<sup>14</sup>), с проскакивающим язычком — гармоника (*гармоника*<sup>15</sup>);

<sup>1</sup> М. — мокша-мордовский язык.

<sup>2</sup> Э. — эрзя-мордовский язык.

<sup>3</sup> М.

<sup>4</sup> Э.

<sup>5</sup> М.

<sup>6</sup> Э.

<sup>7</sup> Э.

<sup>8</sup> М., Э.

<sup>9</sup> М.

<sup>10</sup> Э.

<sup>11</sup> М.

<sup>12</sup> Э.

<sup>13</sup> М.

<sup>14</sup> Э.

<sup>15</sup> М., Э.

- в) мундштучные — трубы (*торама*, *сюра*<sup>16</sup>, *дорама*, *торама*, *сюро*<sup>17</sup>);
- 2) струнные инструменты (хордофоны):
- а) щипковые — балалайка (*балалайка* (м., э.)), гусли (*гусят* (м., э.));
- б) смычковые — скрипка (*гарьзе*, *гайфтема*<sup>18</sup>, *гайдямо*, *кайга*, *скрипка*, *стрелка*<sup>19</sup>), гудок (*гудок*<sup>20</sup>);
- 3) самозвучащие инструменты (идиофоны):
- а) ударные — бубенчики, колокольчики (*пайгонят*<sup>21</sup>, *баягинет*<sup>22</sup>), ксилофон (*кальхциямат*<sup>23</sup>, *кальцаемат*<sup>24</sup>), колотушка (*шавома*<sup>25</sup>, *чавома*<sup>26</sup>), трещотка (*кальдерьфнема*<sup>27</sup>, *кальдердема*<sup>28</sup>), деревянный барабан (*шавома*<sup>29</sup>, *чавома*<sup>30</sup>), стержень (*байдяма*<sup>31</sup>), *люляма*<sup>32</sup>), деревянная доска (*пайге*<sup>33</sup>, *баяга*<sup>34</sup>);
- б) щипковые — варган (*варганчик*<sup>35</sup>), гетерологический варган (*динняма*, *цингоряма*<sup>36</sup>, *диннема*<sup>37</sup>).

4) мембранные инструменты (мембранофоны):

- а) мирлитоны — гребень (*сюрьхцем*, *срафтома пелькс*<sup>38</sup>).

Хронология оценки распространения основных типов традиционных народных инструментов Волго-Уралья включает вторую половину XIX — середину XX вв. Во второй половине XX столетия в их составе появляется баян, аккордеон, домра, мандолина, гитара и др. При обстоятельном изучении Н. И. Бояркиным мордовских традиционных инструментов были приведены их политембровые комплексы в искусстве древности, характеристика технологии изготовления и морфология каждого, раскрыты их социальные функции, отражена техника игры в обрядовой культуре и фольклоре, приемы применения в современных ансамблях [См.: 7].

Большинство историко-этнографических и инструментоведческих источников и материалов комплексных этносоциологических фольклорных экспедиций свиде-

<sup>16</sup> М.  
<sup>17</sup> Э.  
<sup>18</sup> М.  
<sup>19</sup> Э.  
<sup>20</sup> М., Э.  
<sup>21</sup> М.  
<sup>22</sup> Э.  
<sup>23</sup> М.  
<sup>24</sup> Э.  
<sup>25</sup> М.  
<sup>26</sup> Э.  
<sup>27</sup> М.  
<sup>28</sup> Э.  
<sup>29</sup> М.  
<sup>30</sup> Э.  
<sup>31</sup> М.  
<sup>32</sup> Э.  
<sup>33</sup> М.  
<sup>34</sup> Э.  
<sup>35</sup> М., Э.  
<sup>36</sup> М.  
<sup>37</sup> Э.  
<sup>38</sup> М.

тельствуют также о том, что в мордовской музыке игра на народных инструментах занимала особое место. Музицировали обычно те, кто имели возможность их приобрести или менее занятые в хозяйстве (плотники, кузнецы и, особенно, пастухи). У Н. И. Бояркина приводятся факты, согласно которым в некоторых районах Мордовии зарождались отдельные очаги инструментальной музыки [8, с. 128–129]. Например, в селах Левжа, Сузгарье и Перхляй Рузаевского района, Рыбкино и Красный Шадым Ковылкинского района, Сайгуши и Киржемань Чамзинского района, Поводимово, Чиндяново и Кочкурово Дубенского района, Ичалки Ичалковского района и ряде других на музыкальных инструментах предпочитали играть многие мужчины. Впоследствии именно эти уголки стали центрами развития исполнительских традиций мордовского этноса. Созданные в них исполнительские школы, определяемые техничностью наиболее искусных музыкантов, оказали влияние на инструментальную культуру соседних сел. Опыт и мастерство исполнения народной музыки в основном передавались от старших поколений к младшим, что в той или иной мере было присуще и другим финно-угорским народам России.

Неоспорима точка зрения И. А. Галкиной, согласно которой мордовская инструментальная музыка стала результатом взаимодействия многих составляющих, в том числе глубинных корней традиционной многовековой культуры прошлого, в свете неоднозначно протекающих процессов самоопределения и утверждения этнического самосознания [9, с. 13]. Применение народных инструментов определялось, прежде всего, национальными приоритетами мордвы, являясь своеобразными символами власти, человеческой красоты, силы, ловкости и мудрости. Инструментальной музыке часто придавалось магическое, обереговое, лечебное, сигнально-коммуникативное, художественно-эстетическое, эмоционально-психологическое и воспитательное значение. Так, по мнению исследователя, «в недрах народного инструментального исполнительства зарождались ростки музыкального профессионализма» [9, с. 14].

Важная роль при этом отводилась исполнителям-народникам, чьи выступления оценивались на чувственно-эмоциональном уровне. Именно внешние признаки — артистизм, шутовство и цирковая вычурность, ловкость владения инструментом и беглость пальцев, производившие колоссальный эффект на публику — определяли исполнительскую культуру артиста. Талантливые музыканты пользовались всеобщим уважением, их искусство приобретало высокий социальный статус. Сначала воспринимаемое как «второе ремесло», исполнительство в мордовской этнокультурной среде постепенно превращалось в предмет личного увлечения и общественно полезное дело, принимающее очертания особой деятельности. Обобщая многолетние исследования, Бояркин писал, что во многих мордовских селениях музыкантов на праздники приглашали как почетных гостей, во время свадебных церемоний им выплачивали довольно солидную сумму денег, поощряли подарками. Например, в селах Ичалковского района известен обычай, согласно которому исполнителей жаловали инструментами, купленными на деньги участников торжеств [7, с. 26].

Я. М. Гиришман считал, что своими успехами мордовская музыка во многом обязана общим для всей многонациональной музыкальной культуры факторам. Вместе с тем она служит одним из замечательных примеров творческого взаимообогащения национальных культур. Творчество, по его воззрениям, немислимо без яркого

выявления национального начала в музыке, а подлинная любовь к национальной культуре проявляется в стремлении открыть для нее неизвестные возможности развития народно-национальных элементов на основе их взаимодействия с художественными приемами, свойственными другим культурам [См. 10]. Естественно, фольклорные традиции мордвы проникали в академическое искусство, что выражалось через сохранение своеобразия каждого из направлений художественного творчества и этносоциальной идентичности в народной музыке. Длительный процесс исполнительства (инициируемый общественной этнокультурной потребностью в ней) постепенно привел к объединению инструментов в ансамбли, обуславливая зарождение и формирование новой — коллективной (ансамблевой, а затем и оркестровой) — формы музицирования в границах современной Мордовии.

Следует выделить две наиболее распространенные в мордовской традиционной этнокультуре формы исполнительства — однородные и смешанные ансамбли.

В однородных мордовских ансамблях, как правило, использовали традиционные инструменты, относящиеся к одной группе (например, духовые), но к разным типам (например, флейтовые, язычковые и мундштучные). Широкое распространение в них получила игра на разнообразных типах духовых инструментов: пастушьих продольных флейтах (*сендиень морама, сандеень морамо*) и инструментах с двойным язычком — двойном кларнете (*нюди, нудей*). Примерами служат вариации на темы напевов долгих песен под эрзянским названием «Ванышнянь морот» («Песни смотрящего») и плясовые наигрыши [7, с. 126]. Популяризовалась игра на духовых инструментах: свистковых флейтах (*вяшкома, пяшень морама, сандеень морамо*), язычковом (*нюди*) и свободном (*лопа*) аэрофонах — зеленом листе березы или липы, прикладываемом к губам и поддерживаемом двумя пальцами для исполнения плясовых наигрышей. На свистковой флейте (*вяшкома, вешкема*) наигрывали напевы долгих песен и плясовых наигрышей в ансамбле с *нюди* или *фамом* [7, с. 148–172].

Разнообразием отличались смешанные ансамбли. В них включались всевозможные их группы и типы. Исследователи указывали, что таковые широко практиковались вплоть до середины XX в., состояли из духовых (язычковых *нюди*, продольных флейт *сендиень морама, гуень почконь морамо, пяшень морама, вяшкома, вешкема*) и самозвучащих (*кальхциямат, кальхциемат, кальцяемат*) инструментов [См.: 11]. В их состав нередко вводились разнотембровые народные инструменты — духовые (*вяшкома, нюди, тутушка, валлонка, скамора*), струнные (*гарзе, скрепка*) и самозвучащие (*шавома, чавома*), предметы хозяйственного быта — бубенчики, колокольчики, ведра, тазы, сковороды, печные заслонки, ложки (*куцюфт, пенчт*). Многие из них в мордовском быту использовались полифункционально. *Чавому*, например, в середине XX в. в эрзянских селах Киржеманы и Сайгуши Чамзинского района Мордовии применяли для сторожевых сигналов, в ансамбле с другими (скрипка, гармонь) — для отбивания ритма плясок. Колокольчики и бубенчики (*пайгонят, бягинеть*) мордовские женщины подвешивали к *сюлгаме* — застежке-фибуле с круглой или овальной душкой и подвижной иглой, которая являлась декорированным центром нагрудных мордовских украшений и характерной деталью женского костюма мордвы-мокши и мордвы-эрзи и бытовала до первой половины XX в. [12, с. 214]. Они являлись обязательным атрибутом свадебного ко-

стюма мордовской свахи (во время ее плясок звон колокольчиков и бубенчиков создавал своеобразный ритмический и тембровый колорит).

Научный интерес вызывает использование в смешанных ансамблях древнейших мордовских духовых инструментов — волынок (*уфам, фам, пувамо, пузырь*). В анализируемых нами источниках игра на волынке практиковалась, прежде всего, сольно. Она была ведущим инструментом, сопровождала ритуальные наигрыши, обрядовые песни на празднике «Рождественского дома». Игра на ней приурочивалась к свадьбам, древним земледельческим праздникам, обычаям и обрядам, общественным и семейным знаменательным датам. Соло чередовалось игрой на волынке и в ансамбле с духовыми (*вяшкама, вешкема, нюди, нудей*) и различными типами самозвучащих (*кальхциямат, кальцяемат*) инструментов. Волынку вводили и в состав традиционных вокально-инструментальных ансамблей.

Фольклорно-бытовое использование мордовских инструментов с глубокой древности ассоциируется с искусством бесписьменной (слуховой) традиции и совершенствованием письменного (нотного) исполнительства, которое, выполняя важные социокультурные функции, становилось неотъемлемой частью общественного и семейного уклада мордвы. В местах скопления музыкантов-любителей возникали исполнительские школы с однородными и смешанными ансамблями — начальными формами коллективного инструментального искусства. Являясь предтечей академизации оркестрового народного инструментализма, оно способствовало сохранению фольклорно-музыкального наследия мордовского народа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ситникова Н. М. Проблемы музыкальные // Совет. Мордовия. 1973. 7 дек.
2. Бояркин Н. И. Мордовская инструментальная сигнальная музыка // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров: сб. ст. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 39–60.
3. Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров: сб. ст. Таллин: Ээсти раамат, 1986. 368 с.
4. Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. 432 с.
5. Hornbostel E. M., Sachs C. Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, 1914. 553 s.
6. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографич. исслед. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2001. 320 с.
7. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 184 с.
8. Бояркин Н. И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: учеб. пособие: в 2 ч. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. Ч. 1. 140 с.
9. Галкина И. А. Инструментальная музыка Мордовии: от фольклорных традиций к профессиональному творчеству: дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2005. 314 с.
10. Гиришман Я. М. Предисловие // Народные певцы и композиторы Мордовии: сб. ст. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1974. С. 5–8.
11. Бояркина Л. Б., Бояркин Н. И. Хранилища мордовского фольклора // Мордовия: энцикл.: в 2 т. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. Т. 2. С. 489–490.
12. Корнишина Г. А., Шитов В. Н. Сюлгата // Мордовия: энцикл.: в 2 т. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. Т. 2. С. 388.

УДК 7.034.4

*О. Г. Махо*

## ГРОТТА ИЗАБЕЛЛЫ Д'ЭСТЕ И ЕЁ КОЛЛЕКЦИЯ

Изабелла д'Эсте, «первая дама мира», как называли ее современники, была первой женщиной, создавшей свой студиоло — особого рода кабинет, связанный с интеллектуальной жизнью хозяйки и в программе своего оформления призванный воплотить ее идеальный образ [См.: 1; 2; 3; 4]. Этот студиоло знаменит серией картин, которые она стремилась заказать лучшим художникам своего времени, а в ее гротта находилось собрание разного рода предметов. Характеризуя Изабеллу, Павел Муратов заметил в свое время: «Мантуанская маркиза была усерднейшей заказчицей, и это совсем не одно и то же с вдохновительницей искусства» [5, с.491]. Действительно, благодаря многочисленным сохранившимся документам мы немало знаем о заказах и покупках Изабеллы, о ее настойчивости и требовательности в отношениях с художниками и посредниками, и можем судить о своеобразии ее деятельности как заказчицы и собирательницы.

Старшая и любимая дочь феррарского герцога Эрколе I д'Эсте, Изабелла получила прекрасное гуманистическое образование и пятнадцати лет, 12 января 1490 г., вышла замуж за мантуанского маркиза Франческо II Гонзага. Она добилась расположения практически всех членов семьи своего мужа, но не его самого, много времени проводившего в военных походах. Апартаменты маркизы располагались в башне Сан Николо замка Сан Джорджо, составлявшего ядро мантуанской правительственной резиденции. Там Изабелла, несомненно знакомая со студиоло своего дяди Леонелло в замке Бельфьоре, как и со студиоло в Урбино, где замужем была ее золовка, Элизабетта Гонзага, задумывает устроить свой студиоло, заказы на картины для которого она делает с 1496 по 1505 гг. Очень часто, можно даже сказать, как правило, находящиеся в студиоло картины характеризуются как коллекция. Однако здесь следует разделить два разных понятия: с одной стороны, специальный и целенаправленный заказ произведений по определенной программе, с другой же — коллекционирование, которое в ряде случаев, и пример Изабеллы д'Эсте здесь весьма показателен, может предполагать специально выполненные для собрания произведения искусства, но, в первую очередь, составление коллекции связано с поиском и приобретением уже существующих, часто старинных или даже древних, а также необыкновенных, произведений или предметов. Несмотря на то, что известно, как Изабелла старалась добиться получения работ Леонардо да Винчи или Джованни Беллини, в силу того, что ей это не удалось и предназначенных для мантуанской маркизы произведений этих мастеров не существует, нет оснований судить, где бы они расположились — в студиоло или в гротта. Возможно, что неудача Изабеллы-заказчицы как раз и объясняется тем, что картины для своего студиоло она стремилась получить соответствующие задуманной общей программе, даже, судя по результату, вполне определенных габаритов, что было явным давлением на художников, и не все они готовы были



Изабелла д'Эсте. Медаль.  
Джованни Кристофоро Романо.

идти на эти условия. Кстати, подобная проблема, возникающая в отношениях между заказчиком и мастером, очевидно свидетельствует о новом уровне самосознания художника, складывающемся в эпоху Ренессанса [6].

Хотя с 1498 г. маркиза говорит в своей переписке о гротта, но, возможно, первоначально под этим наименованием могли иметься в виду или студиоло, или даже апартаменты в целом. И студиоло, и гротта представляли собой небольшие помещения, расположенные один под другим в башне Сан Николо замка Сан Джорджо, вход в них был с весьма тесной лестницы, и освещалось каждое из них через окно, прорезающее короткую стену. Известно, что в июле 1504 г. братья Антонио и Паоло Мола вы-

полнили восемь интарсий, но не вполне ясно, для какого помещения, а в сентябре 1507-го они же выполняют деревянный резной кессонированный золоченый потолок для гротта. Вскоре, 17 ноября 1507 г., подруга Изабеллы, Маргерита Кантельмо восхищается гротта и говорит: «...У меня все возрастает желание находиться в Священном Гроуте (Sacra Grocta)...» [7, P.46]. О гротта в его первоначальном виде упоминается в трактате «О природе Любви» Марио Эквиколи, гуманиста и секретаря маркизы: «В Цизальпийской Галлии, по жившему здесь племени лангобардов именуемой сегодня Ломбардией, в области Венето есть земля, окруженная рекой Минчо. Силлий Италик называет ее домом муз, известным благодаря распространившейся в поднебесном мире учнейшей песне нашего итальянского Гомера. Здесь, в славном городе семьи Гонзага живет и правит Великолепнейшая Божественная маркиза Изабелла д'Эсте. Она по милости небес равно обладает достойными хвалы великими добродетелями и чрезвычайно сведуща в латыни и музыке. Кто отрицает это — злонамерен, кто утверждает это — правдив безо всякой лести. Помимо других удобнейших своих апартаментов, украшенных античными статуями и великолепнейшими картинами, она приказала устроить Грот, не похожий на тот, что был у гомеровского Циклопа, не похожий на вергилиевские, но не хуже, чем тот, который, как гласят легенды, был на Парнасе, но еще более полный величием, достоинством и мудростью. Знаю точно, что если бы Музы захотели жить в Италии, то они выбрали бы это место своей вечной обителью, ведь оно искуснейшим образом наполнено всем, что доставляет наслаждение. Свет попадает в него больше с востока, чем с юга и наполняет собой воздух, а другой свет здесь и не нужен. Воздух здесь всегда свеж и температура умеренна. На золоченом потолке читается музыкальная фраза с паузами, обозначающими необходимость умолкнуть на время, и видны различные картуши, объединенные чистейшим цветом, который не режет глаз.



Стены, украшенные интарсиями с тончайшими изображениями из дерева натурального, не измененного, цвета, на которых изображены музыкальные инструменты, портики, храмы, города, поля и перспективные виды, доставляют наслаждение разуму, не надоедая ему. Гораздо более дает отдохновение глазу бархатная обивка стен, которая создает впечатление редкого и разнообразного богатства. Это оформление более ценно, чем инкрустации из камня, из сияющего хрусталя, во дворце императора Тита, более роскошно, чем *Camergino* Тиберия, с его зеркальными плитами, более привлекательно, чем расточительное украшение Нерона, более радует глаз, чем золото Гелиогабала.» [8, Р.234–235]. Это не просто панегирик: Марио Эквикола описывает гротта и одновременно создает контекст античных ассоциаций и сопоставлений, который превозносит и маркизу и ее апартаменты.

После смерти мужа в 1519 г. Изабелла принимает решение переехать в другую часть резиденции, в связи с чем только что воцарившийся сын ее Федерико говорит 1 октября 1520 г.: «...сиятельнейшая и благороднейшая госпожа наша матушка пришла к решению ради собственного удобства и также, чтобы доставить удовольствие нам, в будущем разместить свои покои в Старом Дворе (*Corte Vecchia*) и там велела приготовить комнаты на свой вкус, чтобы придать им наибольшее удобство» [9, Р.152–153]. Ставя на первое место «ради собственного удобства», Федерико, возможно вполне искренне принимает заявленную матерью аргументацию, однако, по сути, Изабелла несомненно переезжает ради удобства своего горячо любимого сына. Хотя, вместе с тем, в отличие от положения юной новобрачной, в качестве которой она оформляла свои прежние апартаменты, теперь, после двадцати с лишним лет фактического правления, вдовствующая маркиза обладает исключительным авторитетом и может себе позволить и более обширные, и более удобные комнаты.

Вдовьи апартаменты маркизы в Старом Дворе располагались рядом с Парадным двором и состояли из двух частей. О собственно жилой части, «апартаментах Святого Креста (*appartamento di Santa Croce*)», судить сейчас весьма сложно [9]. Другая же, та, что нас интересует, именуется обычно «апартаментами Грота (*appartamenti della Grotta*)» и представляет собой замкнутый комплекс из нескольких тесно связанных между собой частей. От самого большого помещения — *Scalcheria* (стольничья) — небольшой узкий коридор ведет к потайному саду Изабеллы, и из этого коридора можно войти в смежные комнаты: студиоло и собственно гротта, — а из садика еще в три совсем крохотных помещения, общим размером своим уступающие каждому из двух первых. В Стольничьей сейчас находится все, что осталось в Мантуе от коллекции Изабеллы, а это всего лишь три произведения: бюст Фаустины Старшей, и два фрагмента древнеримских рельефов. Размеры студиоло и гротта во вдовьих апартаментах стали немного больше, чем были в башне Сан Николо. Если там гротта — 5,28×2,52 м при высоте 2,72 м, то в Кorte Векья — 5,9×3,2 м при высоте 3,7 м.

В студиоло рядом со специально для него выполненными по заказу Изабеллы композициями, находилось небольшое число произведений ее коллекции. К их числу можно отнести и живописные имитации рельефов, выполненные

Мантеней, а кроме того в оконной нише располагалась скульптура: Плутон, Прозерпина, Меркурий и Цербер, справа и слева от окна — мраморные столы, для создания которых были использованы античные колонны, приобретенные маркизой в 1499 г., а в середине — ваза на пьедестале. На высоте окна стояли бюсты: слева — Брут, а справа — Каракалла. Остальные предметы размещались над дверями: над входной — две античные мраморные детские головки и три современные, но в античном духе выполненные, а также алебастровые вазы, а над дверью в гротта — еще три аналогичные вазы. Дверной проем между студиоло и гротта был выполнен Джованни Кристофоро Романо (1456–1512) [10], придворным скульптором и медальером Изабеллы д'Эсте, известным, кроме прочего, как один из собеседников в «Придворном» Балдассаре Кастильоне. В молодые годы этот мастер работал в Урбино, а затем в Ферраре и Мантуе, где стал одним из любимых художников маркизы. В 1491 г. он переезжает в Милан, ко двору Лодовико Моро и сестры Изабеллы Беатриче д'Эсте, где ему поручено выполнение ответственного заказа — надгробия Галеаццо Мария Висконти. После падения Сфорца (1499) Джанкристоборо возвращается к мантуанскому двору. Именно тогда, до 1505 г., очевидно, им было выполнено мраморное оформление дверного проема. Со стороны студиоло он имеет более простые формы, только инкрустированный цветным камнем, а со стороны гротта — с элегантным карнизом, имитирующим античную орнаментацию, вставками цветного камня и небольшими круглыми рельефными медальонами. Четыре из этих рельефов находятся непосредственно в гротта, а шесть меньших по размеру — в самом проеме. На больших изображены Музы:



Гротта Изабеллы д'Эсте  
в Корте Веккья.

Клио, Эвтерпа, Эрато, — и Афина [4, P.140; 3, S.167, 174], а на меньших, связанные с этими, главными: рядом с Афиной представлена сова как символ мудрости, с Клио — павлин как символ осмотрительности и бесстрашия, с Эвтерпой — соловей как символ сладкого благозвучия поэзии и греческая надпись «ПРИВЕТ ПРОКНА», в напоминание о трагической судьбе сестер Прокны и Филомелы, рядом с Эрато — обезьяна, как воплощение комического актерского искусства. Кроме того, три рельефных медальона остаются отдельными: прыгающая тигрица и пара голубей, связанные с Венерой, которые могут быть и символом провидения, а также журавль со змеей в клюве — символ сострадания [4, P.141–143; 3, S.167,174].

В нижней части стен гротта находятся панно в технике интарсии, выполненные Паоло и Антонио Мола для старых комнат Изабеллы в замке Сан Джорджо и перенесенные затем во вдовьи апартаменты маркизы.

Они представляют преимущественно архитектурные перспективы и меньше — музыкальные инструменты. Кстати, музыка заявлена в оформлении гротта и в виде одного из девизов Изабеллы — мелодии с паузами, включенной в декор потолка. Присутствие интарсий стало неременной частью оформления ренессансных студиоло [11; 12; 13; 14] и, как видим, гротта. Хотя архитектурные пейзажи братьев Мола и не обладают такой эстетической и программной цельностью и многогранностью как интарсии студиоло в Урбино и Губбио, они, вместе с темой музыки, вероятно можно считать, что нацелены на создание образа гармонии мира. Таким образом, оформление гротта, несомненно заказанное Изабеллой, должно было стать достойным обрамлением для ее коллекции.

Что касается самой коллекции, то вполне определено она была связана главным образом с гротта. Хотя, как уже упоминалось, несколько бюстов и ваза находились в студиоло, а кроме того, мраморные статуи располагались в потайном саду Изабеллы, откуда после ее смерти были перенесены наследниками в другую, более публичную, часть резиденции. Это были мраморы, в том числе с греческих островов Родоса и Наксоса, а также фрагменты скульптуры Галикарнасского мавзолея, присланные рыцарем-госпитальером Фра Сабба да Кастильоне, который в разные периоды своей жизни был связан с Изабеллой и мантуанским двором [15]. Известна переписка, касающаяся этого приобретения.

Исследование стен помещения во время реставрационных работ в 1933 г. [9, S.427] показало, что в верхней их части, над стенными шкафами были сделаны ниши, где, как и в шкафах, размещались разного рода предметы коллекции. В части стен возле окна они были прямоугольными, а на остальной части длинных стен и напротив окна на короткой — полуциркульными. Инвентарь, 1542 г. [3, S.262–288], составленный нотариусом Одоардо Стивини через три года после смерти Изабеллы, перечисляет порядка 1600 предметов и позволяет судить о том, какие из них где находились в студиоло и гротта. При этом из 236 пунктов этого инвентаря первые 197 и с 221 по 236 посвящены предметам, находящимся в гротта и, соответственно, лишь 24, причем расположенных в последней части списка, — в студиоло. Это совершенно определенно указывает, что коллекция уже современниками воспринималась именно как связанная с гротта. Почти вся она была рассеяна между 1627–28 гг., когда состоялась ее распродажа, и 1630-м, когда Мантуя была захвачена.



Пьер Якопо Алари Бонакольси, прозв. Антико. Геркулес и Антей.



Гротта Изабеллы д'Эсте  
в Кастелло Сан Джорджо.

Инвентарь позволяет судить о том, что предметы собрания Изабеллы распределялись по разделам и оно было весьма продуманно размещено. Большинство вещей помещено было в шкафы, скульптуры же, и вместе с ними рог единорога и «рыбий зуб», располагались на полках на уровне карниза. В комнате находился стол с доской из порфира и деревянным карнизом, украшенным резьбой, на котором были расставлены великолепные письменные принадлежности и часы. Количество часов в коллекции поразительно: у маркизы было восемь механических и шесть песочных. Над столом был балдахин из шелка «в турецком духе (*alla turchesca*)» и рядом кресло.

В коллекции гротта можно принципиально выделить два больших раздела: природные курьезы, в том числе изделия из драгоценных материалов — таковых была большая часть собрания — и произведения искусства, как античные, так и современные. Абсолютное большинство предметов первой категории (№ 1–136 по инвентарю Стивини) располагалось в трех шкафах короткой стены напротив окна. Там находились, в частности, 64 вазы из полудрагоценных камней и экзотических материалов: агата, халцедона, сардоникса, яшмы, гелиотропа, горного хрусталя, янтаря, рога. Многие из сосудов были резными, имели золотую или серебряную оправу часто с гравировкой или эмалевой отделкой. Наиболее ценным считался сосуд из оникса, купленный Изабеллой в Венеции в 1506 г. (№ 2 по инвентарю Стивини): «резная ваза с разноцветными рельефными фигурами, оправленная в золото, с ручкой, и ножкой, и носиком» [3, S. 282]. Возможно, это тот алабастрон из пятислойного сардоникса с изображением Триптолема и Деметры, что сейчас хранится в музее герцога Антона Ульриха в Брауншвейге.

В тех же шкафах находилось и собрание резных камней маркизы: 41 камня и 16 инталлий, некоторые из которых были оправлены в золото, частью дополненное эмалью, частью на цепочках. Под № 1 в инвентаре Стивини значится «большая камень в золоте с двумя вырезанными головами Цезаря и Ливии, оправленная в золото, окруженная гирляндой с лавровыми листьями, покрытыми зеленой

эмалью с жемчужиной внизу, с чернением на обороте и табличкой с именем покойной светлейшей Госпожи» [3, S.282]. Сейчас принято считать, что это так называемая «Камя Гонзага» с изображением Птолемея II Филадельфа и его сестры-жены Арсиной II из собрания Государственного Эрмитажа [16; 17]. Хотя есть и иное мнение, что камя из коллекции Изабеллы — это та, что хранится ныне в Венском Музее Истории Искусств [18; 3, S. 289–300].

В шкафах напротив окна находились еще и другие предметы, частью драгоценные, частью экзотические. Кроме прочего как находящиеся там названы природные курьезы — не обработанные, но интересные своей природной окраской или инклюзами камни, раковины, ветки коралла (например, «четыре ветки коралла, из которых одна белая» (№ 134 по инвентарю Стивини). Там были предметы, которые могли использоваться в быту, но при этом выполненные из драгоценных материалов, в ювелирной технике, предназначенные для того, что само по себе было дорогим — серебряные флаконы и пояса, разнообразные ларцы, в том числе, из горного хрусталя, серебра, дерева, ложечки из различных дорогих материалов или солонки, специально выделенные среди ваз и сосудов. Находились там и вещи, которые трудно отнести к какой-то группе: вероятно, не самое изысканное, но связанное с определенными воспоминаниями владелицы металлическое зеркало-подарок секретаря маркизы (№ 86), клетка для собаки с золотой сеткой (*una gabia di canne alla turchesca, cjn feriate ramate di fil d'oro in otto faccie*, № 67, известно, что Изабелла чрезвычайно любила своих собак), и даже ночная ваза в форме фигуры шута (№ 66). Немногочисленные статуэтки же, хранившиеся в этих шкафах были, вероятно, очень небольшого размера, воспринимались как ювелирные изделия или, может быть, напротив, не являлись особой гордостью коллекции маркизы (об одной из фигурок сказано «без рук и ног» (№ 80), поскольку значительные произведения стояли на полках.

Наиболее многочисленную часть собрания Изабеллы составляли монеты и медали (№ 221–236 по инвентарю Стивини), их было тысяча девятнадцать, из которых двадцать девять золотых и восемьсот шестьдесят шесть серебряных. Они размещались, в основном, в шкафах справа и слева от окна, по одиннадцать лотков в каждом. Кроме того, там были пять бронзовых медалей. Остальные же хранились также в шкафах, но в маленьких ящичках. Как находящиеся в стенных шкафах напротив окна упоминаются четыре наиболее значительные медали коллекции: посвященные папе, императору, королю Франции, турецкому султану (№ 104 по инвентарю Стивини), — и знаменитая золотая медаль с изображением самой Изабеллы д'Эсте (№ 7 по инвентарю Стивини), выполненная Джанкристопоро Романо, которая ныне хранится в собрании Музея Истории Искусств в Вене.

Скульптурная часть собрания Изабеллы выдает ее несомненную страсть к античности, которая ярко проявилась во время пребывания маркизы в Риме. В гротта маркизы, преимущественно на полке-карнизе, опоясывавшей стены над интарсированными панно, находилось более десяти древнеримских портретов. В коллекции маркизы были портреты Октавиана (№ 151), Тиберия (№ 157), Клавдия (№ 152), Германика (№ 152), Люция Вера (№ 155) и пр. Одним из наиболее значительных в собрании был портрет Фаустины Старшей, который маркиза купила

у Мантеньи (№ 152 по инвентарю Стивини). Старый художник вынужденно расставался с одним из выдающихся и самых любимых произведений своей коллекции (он называл ее «*Saga Faustina*» — «Дорогая Фаустина») под грузом множества проблем. Маркиза же беззастенчиво пользовалась ситуацией, сбивая цену: в конце концов, она заплатила только 100 дукатов. Сегодня бюст Фаустины является одним из всего лишь трех памятников, которые по сей день хранятся в Мантуе, вместе с фрагментами двух эллинистических рельефов: с изображением эпизода из истории Прозерпины и с танцующими сатирами. Статуи, как уже отмечалось, располагались в потайном саду, но в описании коллекции в гротта упоминаются такие фрагменты, как «три античные большие мраморные ноги» (№ 146 по инвентарю Стивини) или «две бронзовые руки» (№ 171 по инвентарю Стивини), очевидно, скульптур большого размера, поскольку стояли они наравне с бюстами и статуэтками.

Исключительно показательна для понимания первостепенного интереса маркизы к античным, в особенности древнегреческим памятникам, история приобретения «Спящего Амура» Микеланджело [3, S. 310–316]. В июне 1497 г. Изабелле была предложена эта скульптура как работа Праксителя, и она привлекла к себе ее внимание. Однако вскоре выяснилось, что произведение вовсе не древнее, а выполнено неким современным скульптором, отчего потенциальная покупательница пришла в негодование и категорически отказалась от приобретения. Через некоторое время стало известно, что это работа Микеланджело, и она была приобретена для урбинской коллекции. Прошло пятнадцать лет, и Изабелла приложила немалые усилия для того, чтобы добиться возможности включить эту скульптуру в свое собрание. Однако в коллекции маркизы был и античный «Спящий Амур», считавшийся работой Праксителя, приобретенный в 1505 г. (прибыл в Мантую в феврале 1506). Согласно инвентарю Стивини две эти скульптуры располагались в ее гротта одна напротив другой возле окна (№ 138 и 139). История эта с одной стороны демонстрирует первостепенный интерес маркизы к античному искусству, но в то же время и формирующееся стремление к сопоставлению произведений различных авторов и разных эпох, сопоставлению *antico* и *modern* (древнего и современного), типичного для Ренессанса.

Среди современных произведений значительная группа представляет собой не просто связанные с античной тематикой, но воспроизведения известных античных скульптур. Многие из них были выполнены Пьером Якопо Алари Бонакольси, прозванным Антико [19; 20; 21], который с 1490 г. был придворным мастером Изабеллы. Сегодня в собрании венского Музея Истории Искусства, музее Виктории и Альберта в Лондоне и других коллекциях хранятся повторения Аполлона Бельведерского (вероятно, № 163 по инвентарю Стивини), Лаокоона (их было два — № 169 и 179), а также Меркурий (№ 168), Геркулес и Антей (№ 167) и другие скульптуры из собрания д'Эсте. Небольшого размера бронзовые статуэтки, иногда с позолотой и инкрустацией серебром, они не являются прямыми слепками или копиями, но дают основание судить о специфическом характере интерпретации оригинала ренессансными мастерами, специализировавшимися на выполнении произведений для подобных собраний. Это было способом кол-

лекционирования своего рода воспроизведений знаменитых античных памятников, интерпретированных с большим знанием античности и восхищением ею, выливающимся, учитывая изощренность мастерства и использование золота и серебра, в превращение повторения в драгоценность в прямом смысле этого слова. Кроме того, малый размер выдает предназначение этих произведений, которые должны были быть предметом индивидуального наслаждения, или, в крайнем случае, любования в очень узком кругу избранных.

Можно отметить, что в коллекции гротта Изабеллы было исключительно мало вещей, связанных с христианским культом. В инвентаре названы такие предметы, как оправленный в золото хрустальный медальон с изображением трех волхвов (№ 53), отделанная красной и белой эмалью золотая книжечка в форме *agnus dei* (жертвенного агнца, № 61), вазочка из цветного камня с рельефным изображением Бога-отца в середине (№ 82), два часовника, оправленных в золото с эмалью, один — с рельефным изображением Святого Иоанна с одной стороны и Святого Павла с другой, второй — с миниатюрной живописью, изображающей Мадонну на одной стороне и Святого Иоанна на другой (№ 116). Малочисленность подобного рода изделий могла быть связана с тем, что хранить христианские реликвии или предметы культа было более уместно в капелле, а собственно коллекция была сосредоточена на собрании преимущественно античных памятников, произведений искусства и высокого мастерства или редкостных созданий природы.

Таким образом, именно гротта Изабеллы д'Эсте являет собою в большей мере, нежели студиоло (хотя отчасти и вместе с ним), то вместилище коллекции, которое в дальнейшем превратится в специально организованные собрания *Kunstkammer* и *Wunderkammer* [22]. Во второй половине XVI столетия они постепенно начнут делаться более публичными, что не было свойственно сокровищнице мантуанской маркизы, — на определенную потаенность указывало само название «гротта». Вместе с тем, несомненно и то, что особо избранным владелица могла с гордостью ее демонстрировать, так что в некотором смысле можно интерпретировать гротта в качестве своего рода прообраза будущего музея.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Le studiolo d'Isabelle d'Este. Cat. sous la direction de S. Béguin. Paris, 1975. 82 p.
2. *Fletcher J.* Isabella d'Este, Patron and Collector / Splendours of the Gonzaga (exh. cat., ed D. Chambers and J. Martineau); London, Victoria and Albert Museum, 1981–2, p. 51–64.
3. *Ferino-Pagden S.* La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance. 1994. 446 S.
4. *Campbell S.* The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo d'Isabella d'Este. New Haven, 2006. 402 p.
5. *Мурашов П. П.* Образы Италии. Т. 3. М.: Галарт, 1994. 448 с.
6. *Махо О. Г.* Изабелла д'Эсте-заказчица. «Битва Любви и Целомудрия» Пьетро Перуджино для студиоло в Мантуе. Дом Бурганова//Пространство культуры. 2014. № 4. С.79–86.
7. *Hickson S. A.* Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua: Matrons, Mystics and Monasteries. Farnham, Burlington, 2012. 192 p.
8. *Liebenwein W.* Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale. Modena, 2005. 327 p.

9. *Cicinelli A.* Zur Restaurierung des Apartamento di Santa Croce von Isabella d'Este / La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance. 1994. — S.426–428.
10. *Hickson S.* Gian Cristoforo Romano in Rome: With some thoughts on the Mausoleum of Halicarnassus and the Tomb of Julius II // Renaissance and Reformation. Renaissance et Réforme. Vol.33. N.10 (2010), P.3–30.
11. *Chastel A.* Marquetric et perspective au XV siècle / Chastel A. Fables, Formes, Figures. Paris, 1978. P.317–332.
12. *Ferretti M.* I maestri della prospettiva / Storia dell'arte italiana. P.III. Vol.IV. Torino, 1982. P.457–587.
13. *Махо О. Г.* Итальянская интарсия эпохи Возрождения, пространство изображения и пространство интерьера // Проблемы развития зарубежного и русского искусства. СПб, ЛИЖСиА им.И.Е.Репина, 1995. С.18–20
14. Lo studiolo di Federico da Montefeltro. Vol.I. O. Raggio. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo. 217p. Vol.II. A. M. Wilmering. Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio. 262p. Milano, 2007.
15. *Brown C. M.* and *Hickson S.*, Sabba da Castiglione ed Isabella d'Este Gonzaga. Fra Rodi e Mantova / Sabba da Castiglione (1480–1554): dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza: atti del Convegno, Faenza, 19–20 maggio 2000 / a cura di Anna Rosa Gentilini, pp. 195–97.
16. *Максимова М. И.* Каменя Гонзага. Л.: Гос. академ. Типография, 1924. 23 с.
17. *Неверов О. Я.* Каменя Гонзага: Из истории глиптики. Л.: Аврора, 1977. 32 с.
18. *Brown C. M.* Isabella d'Este Augustus und Livia-Kameo und die «Aleksander und Olimpias»-Kameen in Wien und St.Petersburg / Ferino-Pagden S. La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance. 1994. — S.289–300
19. *Leithe-Jasper K.* Isabella d'Este und Antico / Ferino-Pagden S. La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance. 1994. — S.317–362
20. *Bonacolsi l'Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este* / a cura di Filippo Trevisani e Davide Gasparotto. Milano, 2008. 340 p.
21. *Luciano E.*; in collaboration of *D. Allen* and *C. Kryza-Gersch*; contributions by *S. J. Campbell* ... [et al.] Antico: the golden age of Renaissance bronzes. Washington; London, 2011. 210 p.
22. *Махо О. Г.* Кабинеты живописи XVII века — развитие традиции ренессансных студиоло? // European Social Sciens Journal, 2013, 4 (32), с. 304–309.



УДК 7.01

Л. А. Скафтымова

## О ЗАГАДКАХ ПОСЛЕДНЕЙ СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича видится нам во многом загадочным, настраивающим и исследователей, и слушателей на самые разные, часто противоположные интерпретации его произведений. Что хотел он сказать в том или ином случае, какова концепция того или иного его сочинения. Тот факт, что композитор «словно нарочно зашифровал свою музыку», был засвидетельствован еще в 1936 г. в печально известной статье «Сумбур вместо музыки» [1]. Действительно, не существует единого взгляда на трактовку произведений великого мастера, причем, самых разных жанров. Так, например, удивительно, что в основу инструментального вступления к «Бессмертию» — главной, концепционной части «Сюиты на стихи Микеланджело Буонаротти» положена фортепианная пьеса одиннадцатилетнего Шостаковича. Что заложено в этой бесхитростной теме? Наивная вера в бессмертие ребенка или, наоборот, убежденность в том, что ребенок ближе к истине (что есть смерть), чем человек, стоящий на ее пороге.

До сих пор идут споры в отношении его классической Пятой симфонии, ее концепции. О чем говорит ее финал, точнее, кода финала? В советское время ее мажорное торжественное шествие рассматривалось как «формирование личности советского интеллигента», прошедшей через сомнения и рефлексии, победив зло и несправедливость. В 90-е годы появилась другая, противоположная трактовка этого шествия, олицетворяющего, по мнению, например, М. Ростроповича, вакханалию зла и его победу. Не сложилось еще и единого мнения на содержание и концепцию самой трагической, написанной в годы войны (1943) Восьмой симфонии композитора. Но особенно загадочной представляется его последняя Пятнадцатая симфония.

Проблемы жизни смерти проходят через все творчество Шостаковича, но особенно остро они ставятся в его поздних, «прощальных» сочинениях, которые носят особый, *исповедальный* характер. Несомненно исповедальна и Пятнадцатая симфония. Она появляется после трагических Тринадцатой (пятичастной) и Четырнадцатой (одинадцатичастной). В Четырнадцатой симфонии главная «героиня» — смерть, которая присутствует во всех ее частях; ее можно назвать «песнями и плясками смерти» (*Danse macabre*), а последняя часть так и называется — «Всевластная смерть». Эта симфония составляет с Пятнадцатой как бы дулогию, наподобие Седьмой и Восьмой: такое же соотношение более конкретного и более обобщенного, в то же время, более личного, «зашифрованного» решения темы.

Поэтому в симфонии особое значение приобретают многочисленные цитаты, имеющие различное происхождение и семантический смысл. Прежде всего, это мотив судьбы из «Кольца нибелунгов» Вагнера и тема увертюры из «Вильгельма Телля» Россини. Мотив судьбы — это не столько грозное предупреждение Рока, сколько печальное и даже лирически окрашенное предчувствие Смерти.

У Шостаковича эта тема несколько переосмыслена — ее одинокое звучание, открывающее финал, придает ей смысл эпиграфа. В контексте симфонии Шостаковича эта тема как бы подчеркивает личный, почти интимный аспект конца человеческой жизни.

Заметим, что тема «последнего пути» и связанного с ним жанра похоронного марша близка Шостаковичу, начиная с его детского Марша памяти жертв революции. Это также третья и четвертая части Первой симфонии, финал Четвертой, «Вечная память» из Одинадцатой, последняя часть из Пятнадцатого квартета и др. Также и первая тема второй части последней симфонии напоминает траурное хоровое звучание, а соло тромбона в ней — надгробное слово.

Совсем по другому трактуется в симфонии россиниевская тема — она функционирует здесь как элемент бытовой музыки. Впрочем, тема появляется в симфонии не в своем подлинном, а в деформированном виде. Не случайно она оркестрована медью вместо струнных — возможно потому, что увертюра к «Теллю» была частой в репертуаре садовых духовых оркестров. Таким образом, «снижая» духовный уровень цитаты, Шостакович противопоставляет ее лирической теме Судьбы. Две эти темы фиксируют крайние точки концепции замысла, обозначают его границы. А между этими полюсами действует главный «тематический персонаж» симфонии — основная тема первой части и всего цикла в целом.

Ее семантика достаточно сложна, но главное в ней — интонация городского быта (использование Шостаковичем «низких» городских жанров, как правило, несет на себе печать отрицания, обличения), с другой стороны, ритмическая формула темы вообще характерна для стиля композитора, и, наконец, структура темы характеризует ее как кадансовую формулу. Как и тема судьбы, она относится к числу скрытых символов, ее развитие и расшифровка происходит в процессе развития формы благодаря другим темам.

Т. Левая высказывает интересную мысль о том, что «эксцентричность, лицедейство, стремительные образные превращения — все это стало чертой его (Шостаковича — Л. С.) инструментального стиля, подчас определяя и самый характер музыкальных концепций. О том, насколько верен оставался Шостакович этой своей черте, говорит хотя бы 1-я часть Пятнадцатой симфонии. Как бы ни определять эту музыку — калейдоскоп масок или «игрушечный магазин» — перед нами чисто карнавальный прием травестирирования, к которому композитор прибегал неоднократно... Этот прием служит иносказательному воплощению драмы жизни, вплоть до неизбежно являющегося в хороводе образов лика смерти» [2, с. 205–206]. Далее музыковед отмечает, что речь идет не просто о стилизации карнавальной культуры, а о «немислимом карнавале советского бытия, который завертелся с середины 30-х годов и вылился в бешеную вакханалию массовых репрессий» [2, с. 206].

Любопытную точку зрения высказывает Эдвард Мёрфи. Он не склонен видеть в Пятнадцатой симфонии столь сложный подтекст. В своих «Заметках о Пятнадцатой» он представляет гипотезу о том, что содержанием программы симфонии возможно считать дискуссию о четырех музыкальных стилях: «Цитаты из Россини представляют простую диатоническую тональную музыку в «беседе»

и споре с тональным стилем самого Шостаковича (лейттема первой части — его портрет!), двенадцатитоновой музыкой и, наконец, искусственным (не относится ни к одной составляющей) музыкальным языком» [3, с. 196].

Подобное толкование симфонии представляется нам несколько формальным и малоубедительным. Оно не может отразить сложнейшую палитру эмоциональных состояний, ассоциаций и идей, находящихся в толще звукового пространства Пятнадцатой симфонии.

По словам самого Шостаковича, он хотел написать «веселенькую симфонию», но не получилось. «Он представлял ее рассказом — конспектом всей человеческой жизни. Не горячей драмой борьбы и конфликтов, а рассказом старого человека сложной судьбы. Первая часть — детство... Следующие части симфонии — это жизнь, ее бури и радости, страдания и находки. Жизнь, прожитая от начала и до конца» [4, с. 530–531].

Для Кшиштофа Мейера, более позднего исследователя творчества Шостаковича, ключевым словом в отношении Пятнадцатой симфонии стало определение «загадочная», с чем трудно не согласиться. Он отмечает, что «Пятнадцатую симфонию отличает исключительная экономия средств, порой граничащая со столь необычайным упрощением языка, что это уже становится загадочным» [5, с. 430]. И далее: «Впрочем, таких загадочных черт в произведении немало. Прежде всего, это общая формально-стилистическая (вспомним Э. Мёрфи! — Л. С.) концепция... Загадочны в этой музыке и цитаты, ведь прием коллажа прежде не применялся Шостаковичем... Еще более таинственна в симфонии разнородность звукового материала. Двенадцатитоновые темы соседствуют с чистой тональностью; рафинированная колористика и полиритмия первой части соединяются с причудливой карикатурой на банальную атмосферу Двенадцатой симфонии; тональный хорал во второй части вообще лишен индивидуальных черт, в то время, как например, многие фрагменты финала являются как бы квинтэссенцией шостаковического стиля» [5, с. 430–431].

Действительно, Пятнадцатая симфония скорее задает вопросы, нежели дает ответы на них. Обратимся к мнению практика-исполнителя. Дирижер Кирилл Кондрашин в своей книге «Мир дирижера» так говорит о своем опыте общения с этим произведением: первая часть «жизнерадостна и моторна, мелодика короткого строения, и поэтому доходчива. Но все далеко не так просто... Когда флейта играет свою тему, гармонии в пиццикато очень сложны. Да и сама тема, начинающаяся на полтона ниже основной тональности. И, тем не менее, музыка воспринимается как доходчивая. В этом и есть великое новаторство: сложное кажется простым — «Ересь неслыханной простоты», по выражению Бориса Пастернака» [6, с. 161].

Интересно говорит Кондрашин о технике коллажей Шостаковича, сравнивая ее с другими композиторами: «...Тема из Россини не носит характера обычного коллажа. Вот, например, у Бориса Чайковского во Второй симфонии внесены темы классиков, совершенно оторванные от контекста всей симфонии. А у Щедрина в “Анне Карениной” совершенно по другому принципу разработаны коллажные темы, то есть тема П. И. Чайковского так разработана Щедриным, как Чайковский сам не мог бы разработать (и мелодически, и гармонически). У Шостаковича же

наоборот: он *подготовил* (курсив мой — Л. С.) россиниевскую тему лейтритмом, и ее появление психологически ничего не меняет» [6, с.149–150].

Нетрудно догадаться, что значение Пятнадцатой симфонии, исходя из вышесказанного, для различных исследователей представляется различным. К. Мейер считает ее не самой удачной у Шостаковича и объясняет ее меньшую, нежели Первой, Пятой, Восьмой, Девятой и Десятой симфоний популярность у исполнителей и слушателей нагромождением загадочных черт. В то же время, он с удивлением отмечает просто «магическую силу» воздействия Пятнадцатой симфонии.

К. Кондрашин же, напротив, утверждает, что это великое произведение, одна из вершин в творчестве Шостаковича. Дирижер уверен, что так же, как и Концерт для оркестра Б. Бартока и «Симфонические танцы» С. Рахманинова, она, в определенной степени, подводит итог прожитому и тоже автобиографична. «Это мудрый, немного усталый взгляд человека, который прошел долгий жизненный путь, многое испытал, утвердился в своей позиции как художник и спокойно смотрит в будущее» [6, с.147].

Нельзя не вспомнить высказывание самого композитора, сделанного в 1972 г. после написания своей последней симфонии: «О музыке трудно говорить, слова бедны и бедны по сравнению с нею. Мы живем в сложном, бурном, стремительно меняющемся мире. Этот мир сотрясают социальные катаклизмы... <...> Говоря о задачах нашего искусства, позволю себе высказать одно частное соображение. Современная медицина ныне часто оперирует термином “положительные эмоции”. Я не хочу прямых аналогий, но все же спросим себя: нет ли в нашем искусстве некоего “перекоса” по части отрицательных эмоций, преобладающих над положительными? Пожалуй, есть такой грех. И от него стоит избавляться. Нам очень нужна в искусстве радость, нужен свет, солнечность!». [7, с. 336–337]

Заметим, что эти слова принадлежат художнику, которого называли «самым трагическим» поэтом XX в. (И. Соллертинский), в произведениях которого частой «гостьей» являлась смерть, в которой он, в отличие многих русских и западноевропейских классиков, не видел ничего «успокоительного и утешительного». Об этом Шостакович говорит в своем вступительном слове перед генеральной репетицией своей Четырнадцатой симфонии. «Он сказал, в частности, что его новая симфония представляет собой полемику с другими композиторами, которые тоже изображали смерть в своей музыке. Вспомнил о «Борисе Годунове» Мусоргского, об “Отелло” и “Аиде” Верди, о “Смерти и просветлении” Рихарда Штрауса — произведениях, в которых после смерти наступает успокоение, утешение, новая жизнь. Для него же смерть — это конец всего, после нее уже ничего нет» [5, с. 423].

Тут естественно возникает вопрос: что это — слова человека, лояльного к власти и желающий угодить советской культурной доктрине или слова мудрого художника, имеющего богатый и трудный жизненный опыт? Думается, у Шостаковича была огромная внутренняя потребность в солнечности, в позитивных эмоциях. Это, во-первых, связано с его смертельной болезнью, а во-вторых, в его жизни было достаточно поводов для пессимизма. А сейчас, в конце пути, осталась усталость и время, все ускоряющее свой бег и приближающее час ухода.

В то же время можно утверждать, что в поздних опусах происходит изменение трагического мироощущения композитора, и последняя его симфония является образцом его иного, чем в более ранних произведениях, отношения к смерти. Вспомним, как многолика и страшна она в предшествующих симфониях — Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой, Тринадцатой. Всевластна и конкретна она и в предпоследней — Четырнадцатой. «Самая загадочная» симфония непосредственно корреспондируется, на наш взгляд, с другими последними сочинениями Шостаковича — Пятнадцатым квартетом, Альтовой сонатой, вокальной «Сюитой на стихи Микеланджело Буонаротти» — эстетическим *credo* композитора «периода прощания», по определению Т. Левоу. В них тоже ставится проблема жизни и смерти, но решается она совсем по другому, чем ранее. Здесь авторское отношение к смерти как будто меняется, возможно потому, что появилась альтернатива в лице микеланджеловского «Бессмертия» — бессмертия гениев, создавших свои «обреченные на вечность» полотна:

«Я словно б мёртв, но миру в утешенье  
Я тысячами душ живу в сердцах всех любящих,  
И значит я не прах, и смертное меня не тронет тлень».

Шостакович не религиозен, он боится смерти, но в «прощальных» произведениях у него появляется «философски мудрое отношение к смерти как к неизбежности, близкое пониманию героев рассказов Л. Толстого — простых русских мужиков» [8, с.127].

Язык музыки последней симфонии Шостаковича стал для него универсальным средством самовыражения. Для такого языка не существует границ эпох, стилей, авторства. Мы же можем воспринять его как непонятный, загадочный, а можем, прислушиваясь к своему жизненному и музыкальному опыту, попытаться проникнуть в потаенные глубины творческого духа великого художника и прикоснуться к тайным и явным истинам, сокрытых в его сочинениях, таких, как Пятнадцатая симфония.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Б. а. Сумбур вместо музыки // Правда. № 27 (6633). 28 янв. 1936. С. 3.
2. Левая Т. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? / Ред. В. Валькова, В. Гецелев. Т. 1. Ниж. Новгород: Изд.НГК, 1997. С. 200–212.
3. Мёрфи Э. Диспут о четырех стилях музыки (заметки о Пятнадцатой) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 195–202.
4. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. М.: Композитор, 1996. 535 с.
5. Мейер К. Шостакович. Жизнь, творчество, время. СПб.: DСH и Композитор, 1998. 551с.
6. Кондрашин К. Шостакович. Пятнадцатая симфония // Кондрашин К. Мир дирижера. Л.: Музыка, 1976. С.147–164.
7. Шостакович Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
8. Скафтымова Л. Период «прощания» Шостаковича: эволюция трагического // Музыка изменяющейся России / гл. ред. М. Космовская. Курск: КГУ, 2007. С.122–127

УДК 7.01

*В. В. Смирнов*

СТРАВИНСКИЙ. ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА  
(к проблеме периодизации)

В музыковедческой литературе обнаруживаются разные принципы периодизации жизненного и творческого пути Стравинского. Одни исследователи придерживаются «географического» принципа, следуя за миграциями композитора из страны в страну: «русский» период сменяется «швейцарским», затем «французским» и, наконец, «американским». У истоков такого подхода стоит авторитетный английский музыковед Э. Уайт, чья работа о Стравинском впервые увидела свет в 1947 г., а в 1967-м превратилась в капитальную, обстоятельную монографию<sup>1</sup>. Другие исследователи стремятся сочетать «географический» и стилевой принципы, как это делает, например, Р. Влад в своей книге — одной из лучших за рубежом (первое издание, на итальянском, вышло в 1958 г., второе, на английском, — в 1967-м). В этой работе разделы о произведениях и жанрах чередуются с итоговыми выводами, касающимися наблюдений над стилями — «русским», «неоклассицистским», «по направлению к додекафонии». С. Уолш в книге «Музыка Стравинского» (1988), по сути, следует принципу, предложенному Уайтом, а в более позднем двухтомном исследовании (2003, 2008) объединяет принципы Уайта и Влада.

Первая книга о Стравинском, как известно, появилась в России: она принадлежит Игорю Глебову (Б. В. Асафьеву). Созданная на творческом взлете исключительного дарования ученого, эта монография отличается ценнейшими наблюдениями, глубиной суждений, открытиями, ставшими путеводной нитью для многих исследователей. Книга вышла в 1929 г., и творчество Стравинского в ней охвачено до 1928 г. — до балетов «Поцелуй феи» и «Аполлон Мусагет», написанных уже в так называемый неоклассицистский период. Однако чрезвычайно примечательно, что Асафьев не применяет термина «неоклассицистский» (который уже получил распространение в 1910–1920-е гг.). Он дает следующие разделы: «Ранний Стравинский», «На грани», «Ценность творчества Стравинского», «Новый инструментальный стиль», а внутри их помещает аналитические разборы произведений. К этому делению мы еще вернемся. Отметим только, что «Книга о Стравинском» вошла в библиографию ряда значительных зарубежных работ о творчестве композитора<sup>2</sup>. Только у нас, в СССР, она была изъята из употребления до начала 1960-х гг., поскольку в 1930–1950-е творчество Стравинского подвергалось необоснованным нападениям.

---

<sup>1</sup> Авторы популярных книг о Стравинском порой выбирают интригующие читателя названия глав: скажем, в увлекательно написанной работе французского исследователя Р. Сиоана (1971) 3-я и 4-я главы именуется «Жан Кокто» и «Голливуд», но за этими названиями стоят те же «французский» и «американский» периоды.

<sup>2</sup> В частности, как мы полагаем, «Книга о Стравинском» оказала определенное влияние на Р. Влада.

Монография Б. М. Ярустовского, появившаяся в 1963 г., была «первой ласточкой» менявшегося отношения к Стравинскому на его родине, несмотря на то что автор этого труда все же не освободился до конца от оценок, диктуемых официальной идеологией советской эпохи. Что касается периодизации, то Ярустовский фактически идет вслед за Уайтом, хотя главы его книги не имеют названий.

Самое большое распространение в России получило деление творческого пути Стравинского на три периода, введенное М. С. Друскиным в его монографии (1974), которая стала новым, плодотворным этапом в изучении творчества композитора. Исследователь отмечает: «Его [Стравинского] творческая биография складывается из трех больших периодов. <...> Первый, “русский”, период длился примерно 15 лет (1908–1923); второй, неоклассицистский, – 30 (1923–1953); третий, “поздний”, – 15 (1953–1968)» [1, с. 37]. При этом Друскин указывает на необходимость учитывать и «психофизиологическую смену юных, зрелых и поздних лет мастера» [1, с. 39]. Очевидно, что эта периодизация ближе к применяемой Владом, чем Уайтом. Но она, конечно, обладает свойствами самодостаточности, тем более что Друскин избирает свой, особый аспект исследования – не последовательно-биографический, а проблемный. Предложенное им деление, помимо прочего, примечательно математической пропорцией 15–30–15, изящество которой не может не впечатлить само по себе.

Идея Друскина прочно вошла в научный обиход, а также в учебники. Ей следуют практически все наши исследователи, включая С. Савенко в ее оригинально спланированной монографии «Мир Стравинского» (2001). И тем не менее, на наш взгляд, в такой периодизации используются термины из разных логических рядов. Определение «русский период» указывает на национальную принадлежность и творческую природу композитора. Но встает вопрос: какого стиля придерживался Стравинский в ту пору? Напротив, определение «неоклассицистский период» содержит указание на стилевую манеру. Вводя же определение «поздний период», Друскин имеет в виду «осень жизни» композитора, без указания на стиль этого этапа.

Задача данной статьи – попытаться наметить такую периодизацию, которая исходила бы строго из критериев стиля, и предложить иные названия периодов.

Прежде всего остановимся на «русском» периоде – основе основ стиля Стравинского. Собственно «русскому» периоду (1908–1923) предшествует «подпериод» (1902–1908), когда Стравинский только начинал свой композиторский путь. В те годы композитор словно балансирует между «охранительными» и «бобовыми» элементами (по выражению В. В. Стасова) «Могучей кучки» и Беляевской школы<sup>3</sup>. Он прилежно усваивает уроки Римского-Корсакова (тема юношеского Скерцо, написанного в 1902 г., близка «весеннему звукоряду» из «Снегурочки»), восхищается симфонизмом Глазунова, чутко относится к находкам Мусоргского

<sup>3</sup> Немецкий ученый В. Бурде, говоря о некоей пестроте исканий раннего Стравинского, задается вопросом: как определить этот стиль – «академизм», «фольклоризм», «импрессионизм»? (См.: *Burde W. Strawinsky: Leben, Werke, Dokumente. Mainz, 1992. S. 43.*)

(это можно проследить от вокальной сценки «Как грибы на войну собирались» до «Весны монастырской»). Вместе с тем фортепианная Соната (1904) свидетельствует о симпатиях к Чайковскому («манфредовская» септима), а Этюды — к Скрябину (их автор не прошел мимо типично скрябинских альтераций аккордов, что можно наблюдать и в сцене смерти Кашея из «Жар-птицы»). Стравинского также привлекают партитуры Дюка, Дебюсси, Равеля, как показывают уже Фантастическое скерцо и «Фейерверк» (1908). К эстетике корсаковского окружения, доминировавшей на первых порах, добавляется влияние Вечеров современной музыки и Концертов Зилоти, представлявших новинки западноевропейской музыки. И наконец, укажем на определяющее воздействие «Мира искусства», призывавшего к эстетизации народного начала: это преобразило весь стиль Стравинского.

Именно с «Жар-птицы» (1910) начинается истинный Стравинский — композитор, выдвинутый эпохой Серебряного века, раскрывший по-новому тему России в параллель Блоку, русскому скифству, «национальному самосознанию», как его понимал в те годы Бердяев. Поэтому завещанный Корсаковым фольклоризм стал ведущим началом эстетики и стиля Стравинского.

Стравинский наследовал любовь, знание, интуитивное понимание народных истоков — песни, наигрыша — от своего непосредственного учителя Римского-Корсакова, но эта корневая традиция русской музыки уходит к Глинке, передаваясь через Балакирева, Бородина, Мусоргского к Чайковскому, Лядову и тому же Корсакову. Уже Глинка в «Камаринской» не ограничивается только цитированием плясового наигрыша и свадебной песни. Плясовую он превращает в *прамотив*, из которого вырастает все сочинение (композиционный прием, не только развитый Балакиревым и Римским-Корсаковым, но и широко распространенный в музыке XX в. — имеем в виду де Фалью, Бартока). В этом же направлении следует Римский-Корсаков от «Снегурочки» до «Китежа», обратившись к архаическому, обрядовому фольклору и наметив для работы с ним свою собственную композиционную технику — со свойственными ей короткими попевками, их вариативными повторами, наслаениями звуковых линий. Так он, образно выражаясь, приоткрывает дверь, в которую затем вошел его ученик.

Стравинский в разных ипостасях развивает фольклоризм в «Жар-птице», «Петрушке», «Весне священной». Этот фольклоризм носит особый характер: он постепенно отдаляется от непосредственного цитирования, народные элементы вступают во взаимодействие с самыми современными приемами композиции, становясь не предметом этнографического любования, а естественной, родной речью.

Именно фольклоризм изменил всю систему музыкального языка Стравинского: избавил от академической хоральности, освободил от диктата тактовой черты, наметил новый подход к соотношению фактурных линий, к оркестровому тембру. Б. В. Асафьев так писал об этом: «Вместо типично гомофонного склада музыки и обусловленной им четырехголосной ткани с аккордовым голосоведением по вертикалям Стравинский переходит к полиритмической и линейной композиции, к подчиненным *линии* комплексным гармониям и к безусловному господству принципов оформления, вытекающих из динамики мелоса (как это особенно было присуще народному творчеству) ...» [2, с. 158].



Композитор идет от обрядового фольклора («Жар-птица»), захватывая городской фольклор («Петрушка»), и приходит в «Весне священной» к типизации коротких попевок, открывающей перед ним безграничное поле исканий и находок. Попевки утрачивают мелодическую индивидуальность, нейтрализуются, превращаются в некий интонационный сгусток — мотивно-ритмическую формулу, поддающуюся самым разнообразным трансформациям, вариантным изменениям, наслоениям фактуры. «Весна священная», казалось бы погруженная в таинства праславянства, несет в себе нечто вневременное, мифологическое; вместе с тем она заряжена созвучиями и ритмами «железного века».

Здесь нет места аналитическим подробностям, но не можем не привести чрезвычайно важную для нас мысль В. В. Задерацкого, относящуюся к «Петрушке» и тем более к «Весне священной»: «...экономия в самом звуковом составе темы и особая „микровариантность“, образующая процесс внутреннего развития интонаций, является основополагающей чертой техники Стравинского, к которой он прибегает на всех творческих этапах (курсив мой. — В. С.)» [3, с. 27].

Важно остановиться еще на одном обстоятельстве. И «золото» «Жар-птицы», и гомон толпы в «Петрушке», и «выплясывание земли» в «Весне священной» имеют как русские корни (картинные плясы Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского), так и корни французские (приемы, воспринятые от партитур «Ученик чародея» Дюка, «Послеполудень фавна» и «Празднества» из Ноктюрнов Дебюсси, Испанская рапсодия Равеля). Фольклоризм Стравинского, оставаясь почвенно русским, оказался соединенным с импрессионистскими средствами. Он имеет все признаки того, что несколько позднее назовут неофольклоризмом, говоря о де Фалье, Бартоке и ряде других видных мастеров музыки XX в. А партитура «Весны священной» стала настольной книгой композиторов XX в. вплоть до Мессиана, оставившего подробнейший анализ «Весны» с ее «ритмическими персонажами».

Уже с «Жар-птицы» Стравинский входит в художественную среду Парижа, завязывает знакомство с Равелем, Дебюсси, де Фальей, Сати, высоко ценящими его творческий дар, и с французскими музыкальными критиками, из которых выделим М. Д. Кальвокоресси — страстного поклонника и пропагандиста русской музыки, переводчика либретто «Соловья». В зарубежных книгах наблюдается тенденция «переселять» Стравинского из России в Париж уже с премьеры «Жар-птицы». Она имеет под собой некоторые основания, но все же нельзя не учитывать, что, при частых наездах Стравинского в Европу, он как композитор генетически (по интонационному словарю) и географически (по месту сочинения произведений до «Весны священной» включительно) теснейшим образом связан с Россией.

Тон интервью и воспоминаний Стравинского не вполне доносит до нас то, чем были для него годы страшных потрясений, последовавшие за «Весной священной»: тяжелейшая болезнь, едва не приведшая к трагическому концу, Первая мировая война, две революции (одну из которых — Февральскую — он приветствовал, другую — Октябрьскую — отверг). В начале войны на фронте умер его любимый брат Гурий, а с другим братом, Юрием, оставшимся в Петрограде — Ленинграде,

Игорь оказался разлученным навсегда; до 1921 г. Стравинский не мог соединиться с матерью; он лишился дома в Устилуге, где летом плодотворно работал и где была начата «Весна священная»; при поспешной эвакуации из Устилуга потерялась часть его библиотеки и архива; материальное положение его было крайне неустойчивым, предстояла сложная борьба за авторские права. Композитор, как он сам вспоминал, пережил творческий кризис. Отъезд из России стал началом долгой-долгой эмиграции...

Распался прежний, казалось бы устойчивый, мир привязанностей и обычаев. Оставивший Россию Стравинский признавался, что он «сделался *déraciné*» (лишенным корней) [4, с. 176]. Это совпало с проблемой, возникшей после «Весны священной»: как сочинять дальше? Ведь «Весна» была интуитивным прорывом, как подчеркивал ее автор. После нее композитор обращается и к фольклору («Байка», «Свадебка»), и к современным «общевропейским» ритмам и интонациям («Сказка о солдате»), и к музыке XVIII в. («Пульчинелла»). Постепенно он создает свой, новый «Мир искусства», направленный уже не на творческую экспансию, как в «Весне священной», а «вовнутрь», к существу музыки. В этом ему помогает бесценный опыт великих мастеров прошлого, и он учится у них, на свой лад претворяя их достижения. Здесь нельзя не вспомнить Асафьева, в свое время говорившего о «новом стиле» Стравинского: «Характерно, что наиболее чуткие современные музыканты в поисках тех средств выражения, которые были бы адекватны великим социальным проблемам, стоящим перед XX веком, не идут к Бетховену, к Баху, к Генделю как к отдельным мастерам. <...> Ищут не готовых форм-схем, а принципов формообразования, от которых пошло дальнейшее развитие музыки» [2, с. 219]. Дальнейшее покажет, как в диалоге с классиками Стравинский приближается к самой классике.

1913-й — год эмиграции Стравинского, которую он сам рассматривал как «художественную». Со Швейцарии начинаются его странствия. Открывается «переходный» период (по терминологии Б. В. Асафьева). Фольклоризм (или, точнее, неофольклоризм) продолжает быть ведущим методом; композитор даже подчеркивает это, говоря о «фонематическом» периоде — периоде, принесшем осознание чередования ударений в русской народной речи. «Свадебка» гениально закрепила находки этого этапа. Стравинский по-прежнему опирается на интервально-ритмические ячейки, близкие к попевочной технике. Вместе с тем нельзя не заметить новых черт в его творческой манере. Буйство красок уступает место графике, гармоническая вертикаль заменяется звуковой линией, оркестровые «сверхсоставы» остаются в прошлом. Композитор теперь предпочитает камерные ансамбли с включением характерных инструментов и их групп. Он обогащает свое музыкальное мышление концертным инструментарием, возникающим из вариантов, подголосков, «случайных» контрапунктов, фигур *ostinato* (пример — Маленький концерт из «Сказки о солдате»). Инструменты вовлекаются в некую игру, соревнуются, кто кого затейливо переиграет. Позднее концертность Стравинского воспримет немало от европейской концертности эпохи барокко и предклассицизма и станет важным фактором инструментальных сочинений мастера (Асафьев первым отметил роль концертности в его стиле).

В изменениях стиля Стравинского можно увидеть некоторые аналогии с эволюцией Дебюсси (после «Моря») и еще более — Равеля, отмечавшего свой переход к «манере обнажения». И конечно, тем более легко обнаружить аналогии с разного рода экспериментами Сати. Общая направленность эволюции Стравинского напоминает постимпрессионистскую фазу творчества этих французских композиторов.

Так называемый неоклассицистский период (1923–1953) открывается Октетом (1923). В связи с ним часто приводят известное интервью Стравинского, поражающее новизной ориентации: «Прошли времена, когда я старался обогащать музыку. Сегодня мне хотелось бы ее строить». И далее он говорит о своем возвращении к идее «чистого контрапункта», который представляется ему «единственным материалом, из которого можно выковывать сильные и устойчивые музыкальные формы» [5, с. 44–45].

Это высказывание дополним другим, сделанным через три года. В нем Стравинский полемизирует с поверхностными представлениями о неоклассицизме:

«В настоящее время много говорят о возвращении к классицизму, а произведения, которые написаны, как полагают, под влиянием так называемых классических моделей, окрестили неоклассическими.

Мне трудно определить правомерность этой классификации. Не имеем ли мы здесь, в сочинениях, которые заслуживают определенного внимания и которые сочинены под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском, нежели с простой имитацией так называемого “языка классики”» [5, с. 78].

Вводя в свой стиль барочные и классицистские музыкально-риторические фигуры, Стравинский помещает их в иной контекст, и они обретают новую жизнь. Композитор свободно оперирует приемами трансформации тем (обращение и др.), охотно прибегает к разным видам контрапункта; он использует григорианику и русские церковные напевы, попевочность и инвенционный тематизм, интрадность и переосмысленную по-современному концертность. При этом все подчиняется объективному тону повествования, исключая даже намек на сентиментальность. Стравинский продолжает исходить из, казалось бы, простых интервально-ритмических комбинаций, оставляющих полную творческую свободу для всех возможных преобразований — контрапунктических, гармонических, фактурных, ритмических, тембровых и т. д.

В «Хронике», «Поэтике», «Диалогах» можно найти целый ряд высказываний относительно «обобщенности» и «объективности» выражения, создания «устойчивых форм» (в противоположность «псевдоформам» романтизма), отрицания субъективной интерпретации, предпочтения «белого» классического балета балету костюмно-историческому и т. д. Стравинский утверждает категорию «порядка», имеющую высший эстетический смысл — установление художником равновесия «между человеком и временем». Переживший три русские революции, Первую мировую войну и эмигрировавший из Европы в Америку накануне Второй мировой войны, знавший, какие беды несет нацизм, Стравинский начинает в «Музыкальной поэтике» третью лекцию («О музыкальной композиции»)

следующими словами: «Мы живем в такое время, когда условия человеческого существования испытывают глубокие потрясения. Современный человек постепенно утрачивает представления о ценностях и ощущение отношений вещей. Эта утрата основных понятий очень серьезна. Она неумолимо ведет нас к нарушению фундаментальных законов человеческого равновесия» [6, с. 192]. Эти положения побуждают Стравинского к поиску и утверждению классических норм творчества.

Часто неоклассицизм Стравинского воспринимают под знаком «пересочинения» великих творений прошлого. Сам композитор порой пускал критиков и ученых по ложному следу эскападами о «ремонте старых кораблей» как подлинной задаче художника. Так ли это? Таков ли его неоклассицизм? Или, точнее, исчерпывается ли он этими задачами? Нам представляется, что нет и нет.

Если окинуть взглядом всю панораму неоклассицистских сочинений Стравинского, то среди них будут и такие, как «Пульчинелла», «Поцелуй феи», «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», где «сквозь Стравинского» пропущена музыка Перголези, Чайковского, Люлли, Россини. Но рядом с ними соседствуют сочинения совершенно другого типа — тот же Октет, Симфония псалмов, Симфония в трех движениях, «Орфей». Эти сочинения позволяют говорить не о неоклассицизме Стравинского, а о другом стиле, который назовем стилем «новой классики» или классики XX в. В соответствии со своей новой эстетической программой Стравинский находит такой стиль, отличающийся объективным, «баховским» тоном повествования, редким равновесием элементов художественной системы.

Может возникнуть вопрос: стоит ли вводить еще один термин — «классика XX в.», если существует понятие неоклассицизма? Ведь составная часть «нео» имеет смысл как возврата к стилю и эстетике прошлого, так и устремления к новой музыке. Однако термин «классицизм» несомненно относится прежде всего к эпохе классицизма, тогда как термин «классика» имеет более широкое значение, указывающее на классичность самого творческого метода; термин этот может быть применен к самым современным явлениям творчества. Поэтому нам представляется важным относить сочинения Стравинского, начиная с Октекта, к периоду классики XX в.<sup>4</sup>, а не к периоду неоклассицизма. Не случайно П. Сувчинский в «Заметках по типологии музыкального творчества» отмечал: «Творчество Стравинского по ощущению музыкального времени, по тому, как развертывается и длится его музыка, принадлежит классическим традициям той “большой” музыки, в которой время и музыкальный процесс взаимообусловлены и обосновываются не в сфере психологической рефлексии, а в онтологическом опыте... В творениях Стравинского совершился необычайно редкий в искусстве синтез огромной реформаторской силы с острым ощущением традиционности и охранения» [6, с. 272].

Стравинский был не одинок в такой эволюции. Вместе с ним через полосу исканий, через неоклассицизм к стилю новой классики шли его старшие и младшие современники — де Фалья и Равель, Хиндемит и Барток. В этом смысле надо по-

<sup>4</sup> Подступы к такой трактовке неоклассицизма Стравинского можно наблюдать и в статье Варунца в книге «Стравинский — публицист и собеседник», и в монографии Савенко, и в опубликованных в 1960-х гг. статьях автора данной публикации.

нимать стремление Бартока к «высокой простоте», которое пронизывает его творчество, начиная с Музыки для струнных, ударных и челесты. Если же сравнивать пути де Фальи, Равеля, Хиндемита с путем Стравинского, то очевидна национальная природа стиля первых трех композиторов (испанская, французская, немецкая), отличающаяся от универсальной направленности стиля Стравинского.

Стравинский неоднократно заявлял, что его идеал — Пушкин. Ключевая идея его такова: «Пушкинская традиция, открывая путь самым лучшим влияниям Запада, оставляет в неприкосновенности ту национальную основу, на которой покоится русское искусство» [5, с. 141]. Острокритическое отношение Стравинского к «Могучей кучке» и ее эстетике заключается не в недооценке Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина (творчество каждого из них он очень высоко ставил), а в том, что он считает эстетику «Могучей кучки» замкнуто этнографической, в отличие от эстетики Пушкина, Глинки, Чайковского, открытой навстречу достижениям европейской цивилизации.

Подобная позиция в высшей степени характерна для Стравинского. Он «пересочиняет» Перголези, Люлли, Вивальди, Чайковского, Россини, Верди, Бетховена, Глюка, де Машо... В его оперном театре перед нами проходит целая энциклопедия стилей: от Баха и Генделя, Глюка и Моцарта до Мейербера и Верди, а также от Глинки до Чайковского. И это только некоторые модели, всегда обогащенные художественным видением Стравинского. Он трансформирует модели, смешивая их, ведет свободный творческий диалог с разными эпохами. Напрашиваются сравнения с И. С. Бахом (в свое время переплавившим в своем творчестве итальянские, французские, английские влияния) и еще более — с современником Стравинского Пикассо, вдохновлявшимся искусством мастеров прошлого и учившимся у них всю жизнь.

Обычно считается, что «поздний» период творчества Стравинского начинается с Септета (1953), но, несомненно, переход к нему намечается в Мессе (1948) и в Кантате на текст английских анонимов (1951–1952). В этих сочинениях обозначаются новые черты, а именно усиление контрапунктического фактора (в частности, повышение роли канонов) и обращение к иной манере инструментально-хорового письма, восходящей к де Машо и нидерландской полифонической школе. Мы знаем об отношении Стравинского к контрапункту, к которому он особенно последовательно обращается с 1920-х гг. Отметим, в частности, изощренную полифоническую технику таких сочинений, как Октет (имеются в виду не только каноны первой части, но и контрапункты и интервальные превращения в вариациях второй части и фугато третьей), Симфония псалмов (инструментальная и хоровая фуги и их совмещение в репризе во второй части), Месса (многочисленные каноны). Стравинский мастерски владел контрапунктом — и имитационным, и гетерофонно-подголосочным. Тяготение к полифонии, канонам, инвенционным построениям заметно усилилось от 1920-х к 1940-м гг. и на грани «позднего» периода. Лаконичнее, скупее, рационалистичнее стал отбор тематического материала.

В Септете Стравинский использует и приемы, характерные для его предшествующего периода, и новые, напоминающие технику додекафонии, а несколько

позднее, в канонах «Памяти Дилана Томаса», он демонстративно выписывает серийные ряды и их превращения. Для современников это было шоком. Композитор, около 30 лет никак не реагировавший на додекафонию, заинтересовался ею на пороге 70-летия.

Как понимать этот новый «стилевой зигзаг» и что он представляет собой? А может быть, «зигзага» нет и в помине, а есть определенная логика эволюции стиля?

В «Диалогах» Стравинский дает целую таблицу расхождений с Шенбергом, особенно настаивая на различиях «эмоционального климата» музыки. Из школы Шенберга он выделяет Веберна, отмечая принципы строения его музыкальной ткани, в которой на основе серии достигается тотальная организация. Думается, именно это прежде всего привлекло Стравинского в его поисках на позднем этапе. Помимо внутренней логики, возможно, его обращению к додекафонии мог способствовать общий интерес ведущих композиторов разных стран Европы и Америки к ней как к универсальной технике (ее используют Даллапиккола, Ноно, Булез, Крженек и многие другие современники Стравинского), а также ореол мученичества, окружавший нововенцев после Второй мировой войны. Не будем исключать и роль Крафта — секретаря Стравинского, апологета Веберна, но мы солидарны с Друскиным, что ее ни в коем случае нельзя преувеличивать.

Итак, что же все-таки происходило на грани «позднего» периода? Нам представляется, что он является не самостоятельным периодом, а не чем иным, как последними или поздними годами уже обозначенного периода. Об этом свидетельствует прежде всего жанровая переключка предшествующих сочинений с сочинениями 1950–60-х гг.: Октет — Септет, Симфония псалмов, Месса — «Canticum Sacrum» и «Requiem canticles», «Игра в карты» и «Орфей» — «Агон» (притом что вокально-инструментальные жанры в поздние годы превалируют). А главное, Стравинский остается самим собой. В. В. Задерацкий считает Септет «ярким образцом *позднего неоклассицизма* (курсив мой. — В. С.) Стравинского». Исследователь полагает, что в произведениях 1950–1960-х годов Стравинский «остался верен своему принципу — “пропускать” новейшие приемы сквозь фильтр классических норм, с привлечением отстоявшихся жанровых ассоциаций. Здесь наиболее ясно просматривается индивидуально-стилевой поиск на основе компромисса “новейших систем” с реформированными старожанровыми и старо конструктивными принципами» [3, с. 197].

При всех изменениях музыкального письма Стравинского, он остается верен своему стилю. Короткая ритмоинтервальная попевка приобретает значение серии. Его ряды исходно *диатоничны* и включают в себя интервалы, противоположенные ортодоксальной додекафонии. Серии *тематичны* (что неоднократно подчеркивает Задерацкий). Композитор виртуозно и гибко совершает переходы из диатоники в хроматику. Диатоническую серию он может развить в двенадцатитоновую последовательность. Наряду с преимущественно линейным контрапунктом Стравинский свободно применяет терцовые и секстовые «утолщения» звуковой линии. Не забывает он и гетерофонию, идущую от русской подголосочной манеры. Опора на жанры прошедших веков (месса, старинные танцы —

бранль, гальярда и т. п.), трактованные на современный лад, дополнительно расширяет возможности его подлинно универсальной техники: она и серийная, и гармоническая, и тональная, и додекафоническая, и диатоническая, и ультрахроматическая. И она полностью отвечает замыслам композитора.

В «Диалогах» раздела «Серийная техника», Стравинский так определяет свой композиторский метод: «Я устанавливаю слухом определенные возможности, а затем делаю выбор. Этим выбором в серийной композиции я могу управлять точно так же, как в любой тональной контрапунктической форме. Я слышу гармонически, разумеется, и сочиняю тем же путем, что и всегда» [4, с. 242].

Итак, мы предлагаем периодизацию творчества Стравинского, исходя из двух протяженных периодов, из которых в первом ведущим началом является *неофольклоризм* (1902–1923 г.), а во втором утверждаются тенденции *новой классики*, или *классики XX в.* (1923–1966 г.)<sup>5</sup>. Стравинский продемонстрировал смелые поиски и феноменальные открытия в годы «Весны священной» и уравнивающие классические тенденции в последующие годы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.-М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980. 287 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 448с.
5. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., ред., коммент., заключ. статья и указатели В. Варунца. М.: Советский композитор. 1988. 501 с.
6. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.

---

<sup>5</sup> Здесь не учитывается инструментовка двух духовных песен Г. Вольфа, сделанная в 1968 г.

# ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

*Л. А. Меньшиков*

## ПАРТИТУРЫ И ИНСТРУКЦИИ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В каталогах флюксуса в качестве обозначения одного из ведущих жанров, в рамках которых работали его участники, дается термин «партитура», рядом с которым встречается термин «инструкция». Сами художники не делали программных заявлений о причинах их использования. Но на протяжении последующих десятилетий исполнения этих партитур, на выставках и фестивалях, на семинарах и конференциях, в каталогах и книгах было представлено множество мнений о природе партитур и инструкций к ивентам флюксуса. Разнообразие трактовок заставляет задаваться вопросом о том, что представляли собой партитуры и инструкции: «Лишь названия? Математические уравнения? Парадоксы? Загадки? Пазлы? Указания к действиям? Приглашения к участию? Мысли, записанные на листке бумаги? Дзэн? Поэзию? Хайку? Философию? Поговорки? Законы? Либретто? Чистые понятия? Или что-то еще?» [2, р. 9].

Поскольку флюксус — все перечисленное одновременно, то не представляется возможным дать однозначное определение партитуры. В зависимости от ситуации представления, она могла быть чем угодно. Разнообразные понимания сущности партитуры обращают нас к контексту художественного творчества, соединяющего взаимодействия художников друг с другом, художников с аудиторией, художников с культурным окружением и типом ментальности, вызывающим к жизни партитуры. Взаимодействие художника с контекстом иллюстрируется в теории флюксуса понятием интермедиа — призванным определить те выходы из текста партитуры в иные формы медиа, которые могут быть осуществлены при исполнении того или иного произведения. Термин «интермедиа», введенный Диком Хиггинсом для описания флюксуса, призван помочь избежать его смешения с технологиями медиа-арта, концептуализма, научного искусства или цифрового искусства. Интермедиа могут существовать только в форме партитур флюксуса. Для Хиггинса интермедиа было «полем между художественными медиа и жизненными медиа... подвижным пространством между художественными формами и жизненными структурами» [1; р. 91].

В соответствии с принципами интермедиа партитуры ивентов включают в себя любые простые действия, идеи этих действий и объекты повседневной жизни, демонстрируемые в рамках представления на фестивале флюксуса — перформанса. Они и являются в первую очередь короткими текстами, составляющими ин-



струкции к действиям. Но идея партитуры и термин «партитура» предполагают некоторую музыкальность. Суть ее заключается в том, что, как и музыкальные партитуры, партитуры ивентов предназначены для разыгрывания не только создателем, но и исполнителями, а соответственно, открыты для изменения и интерпретации. Так демонстрируется обязательность введения исполнителя в творческий процесс в рамках любого — даже неисполнительского — искусства, которое предполагает лишение творца его уникального статуса и рассеивание авторства между многими субъектами. Акт творчества становится не уникальным и одномоментным, но прерывным, развернутым во времени и объединяющим в единое действие «автора», исполнителя и зрителя. Ивент в этом случае понимается как структурный элемент партитуры перформанса — художественной формы или жанра, изобретенного Джорджем Брехтом во время его обучения у Джона Кейджа в классе экспериментальной композиции Новой школы социальных исследований в Нью-Йорке в 1958 г. Если редуцировать перформансы флюксуса до чистой творческой идеи, они и превращаются в такие краткие записи, которые сохранились в виде инструкций и партитур. Партитура при этом зачастую предполагает расписывание «партий» исполнителей по типам, по ролям и по времени — подобно тому, как организована музыкальная партитура, инструкция же включает в себя только последовательность действий без указаний на то, кто, когда и как продолжительно должен действие производить. Впрочем, партитура может выглядеть также как инструкция, поэтому в реальности различия между ними не всегда могут быть обнаружены.

Партитура представляет больше возможностей для взгляда на прошлое посредством искусства. Она предполагает участие множества разных «инструментов» для раскрытия идеи, у каждого из которых может быть прописана своя «партия». Для полноты воспроизведения прошлого и всестороннего его представления нужно иметь различные медиа для его рассмотрения. Разделенные партии для разных медиа дают нам разные (и гораздо большие) возможности для восприятия реализуемой художником идеи. Параллельно представляемые («звучащие») фотографии и фильмы, предметы и аудио, речи и музыка, и многие другие медиа, могут сойтись вместе, если исполнители будут точно следовать партитуре, а ее автор запланирует их взаимодействие. Более того, зритель может сам попытаться понять замысел художника, если озаботится непосредственным изучением («чтением») партитур и инструкций.

Здесь недалеко до особого типа партитур, которые иногда и вовсе не предназначаются для представления, исполнения или разыгрывания в виде действия, а просто являются набором указаний зрителям о том, в каком направлении им следует размышлять о своей жизни. Такая партитура превращается просто в перечень вопросов, на которые должен ответить зритель для того, чтобы создать флюксус-ивент. Зритель может и сам заняться созданием своей художественной картины мира и наполнением ее артефактами. Поскольку зритель вполне способен визуализировать представленные ему тексты, равно как и любое замеченное в жизни или прочитанное в литературе, то исполнитель в этом случае становится совершенно не нужным для реализации партитуры. Она окончательно

превращается в инструкцию, а зрительское восприятие теперь само по себе оказывается мощным инструментом формирования картины мира и средством создания художественных образов.

Партитуры Йоко Оно — характерные примеры этого. Они представляют собой простые наставления, которые ненавязчиво формируют в нашем воображении предпосылки для изменения поведения и мыслей. Например, партитура ивента под названием «Летать», содержащая одно короткое слово-инструкцию: «Летай» [5, p. 35]. Такие партитуры в случае надобности могут быть разыграны совершенно произвольно — так, как это нужно перформерам. Партитура в виде цитаты с легкостью вставляется в любое художественное высказывание, ее можно оформить в любом пространственном и временном варианте, с участием любых исполнителей, в любом культурном контексте. Партитура в этом случае благополучно превратится в самостоятельное произведение, и немногие зрители найдут удовольствие в поиске первоисточника. В результате творчество будет безличным, и станет все труднее отделять исполнение от первоисточника — партитуры. При всей привлекательности такого способа творчества, есть и негативный момент, поскольку в результате ошибки в исполнении начинают бесконечно повторяться и расти как снежный ком, ситуация еще более усугубляется, если положиться в поиске партитур на интернет, что возможно как один из вариантов участия во флюксусе.

Но «неправильное» понимание партитуры, ошибки и беспорядок в ее интерпретации зачастую становятся художественными инструментами. Они могут привести даже к возникновению новых направлений, подобно тому, как это происходит в науке, когда новые направления открываются благодаря ошибкам в исследованиях. Дик Хиггинс однажды предложил создать институт «творческого недоразумения», создав его фирменный бланк и список с именами членов-учредителей. Он провозглашал тем самым, что сначала нужно создать направление в искусстве, а его идея затем уже найдется. Эрик Андерсен отрицал художественность таких жестов. Но абсурдность, парадоксальность, противоречивость и непоследовательность превращаются благодаря творчеству в форме партитур и инструкций в устойчивую практику. Искусство теперь представляет собой совершенно алогичную практику, рождающуюся в результате их разыгрывания. Если же произведение (даже партитура или инструкция) приносит что-нибудь, претендующее на постоянство и однозначность, оно должно быть немедленно деконструировано посредством разрушения логики и имитации аналитической деятельности. Такое творчество дает перспективу многомерности, в которой любая точка зрения и любое действие одновременно отменяет и подтверждает любую другую точку зрения, может быть причиной и следствием любого другого действия [2, p. 10].

Значительную часть художественного наследия флюксуса составляют партитуры и инструкции, причастные понятию «музыкальности», при том, что они не всегда подразумевают возникновение музыки как результата от их исполнения. Это разнообразный спектр работ от «Облаков для Джеффри Хендрикса» для фортепиано Дика Хиггинса до его «Литании к Эмметту Уильямсу» для фортепиано.

Такая музыка представляет собой «антимузыку» (как это было заявлено на афишах первых концертов флюксуса), которая не требует исполнителя, которая должна быть прочитана непосредственно зрителем-слушателем-читателем и нужна лишь для того, чтобы пробудить в нем творческую реакцию на авторский жест. Такое произведение может быть воспринято в одно время только одним человеком. В результате получается очень личностное произведение, которое никогда не будет иметь социально значимого смысла. По тому же принципу создавал свою живопись (антиживопись) Артур Кепке, клея бумажные хозяйственные сумки, которые каждый мог заполнить по собственному усмотрению.

Технология одноразового исполнения партитур привела к мысли создавать работы, которые посвящались одним художником другому и были своеобразной аллюзией на его творчество в целом, либо на одно произведение, либо на какие-либо факты биографии, либо на отношения. Партитуры и инструкции открылись для изменения и интерпретации различными художниками — а не только автором, и не только потому, что их исполнение в значительной степени произвольно, но и потому, что их можно подстраивать под контекст исполнения перформерами. Причины многообразия первоначально зачастую были довольно прозаическими — в первую очередь это было отсутствие денег, поскольку путешествие автора с целью представления в разных странах было дорого для молодых художников в 1960-е гг., они активно использовали практику передачи инструкций и партитур. Инструкцию одного автора в другой стране представлял другой автор, находящийся там, и, соответственно, наоборот. Поэтому все могли исполнять работы всех. А поскольку все претендовали на то, чтобы быть художниками, то вариативность исполнений была очень высокой. Для передачи партитур и инструкций активно использовалась почта, которая позволяла легко и недорого распространять свежие произведения для их исполнения в качестве иллюстрации идей флюксуса во всем мире. Так что авторство стало мало заботить художников группы — существенным было лишь то, чтобы работы исполнялись под знаком флюксуса — и поэтому они с легкостью позволяли другим участникам представлять свои сочинения в любом месте и в любое время.

При этом всем было известно, кто, что и когда сделал, поскольку партитуры всегда содержали указание на их автора. В качестве распространенного стилистического приема также использовались посвящения коллегам-художникам, с целью указания на взаимосвязи и преемственность. Передача идей, образов, выразительных средств от одного художника к другому стала обычным делом, поэтому посвящения служили указанием на дополнительное авторство, аллюзии, цитаты. Еще одна причина такого отношения к авторству партитур заключается в том, что все эти художники вышли из различных видов искусства: из визуальных искусств, из дизайна, из поэзии, из драматургии, из режиссуры, из музыки, из танца, поэтому имели принципиально разный культурный и художественный опыт, творческий багаж и профессиональное образование. Поэтому отличия в осмыслении художественных идей привели к большому разнообразию в понимании того, чем должна быть партитура как основа для последующего воплощения в акции и как самостоятельное произведение, а вследствие этого — и к свободе в отношении к авторству.

Игры с авторством были обязательным выразительным элементом, возникавшим при исполнении партитур и инструкций. Написанная однажды партитура затем многократно попадала в ситуации принципиально различного исполнения. В этом случае игры с авторством становились, с одной стороны, средством маркировки каждого нового исполнения, его отличия от предыдущих, а с другой стороны, создавали ситуации неожиданности, новизны, заинтересованности, были средством привлечения внимания к исполнению всем хорошо знакомых — потому что разыгранных и опубликованных — партитур. Так, Марианна Бек вспоминала: «В Висбадене, на концерте 1982 г., во время празднования двадцатой годовщины флюксуса, я увидела Фредерика Ржевски, прошедшего по сцене. Он сел на стул перед черным роялем, поднял руки, и сильный ритмичный звук заполнил концертный зал. Несколько минут спустя, после того, как те же самые ноты были проиграны на рояле несколько сотен раз, я начала испытывать некоторую тревогу. Я пошептала с друзьями, сидевшими рядом со мной, и последила глазами за движениями спины исполнителя, за движениями его рук, которые били по тем же самым клавишам на старом инструменте снова и снова... Мои засыпающие глаза и ум продолжали следить за исполнителем, сценой и роялем. Пришло состояние полного рассеивания сознания между бессонницей и мечтами о прошедшем дне.

Вдруг что-то произошло. Я заметила доску, на которой было объявлено, что исполняемое произведение было пьесой Ла Монте Янга “566 для Генри Флинта”. Вот что! Я начала спрашивать себя, а как далеко в пьесе мы уже продвинулись? Неужели Фредерик Ржевски действительно считал количество проигрываний? Я посмотрела на свои часы и начала считать секунды, которые занимали части, спросила друзей, могли ли они вспомнить, когда он начал выступать. Внезапно появилось внимание. Скука прошла, ситуация полностью изменилась. Я нашла занятие, пытаюсь выяснить границы фрагментов. Я слушала различные звуки в концертном зале, наблюдала различные реакции, заметила звуки, приходящие извне здания, размышляла над нашей неугомонностью и потребностью развлекаться, задумалась о том, почему скуку считают в нашей культуре чем-то отрицательным. Когда Фредерик Ржевски, наконец, остановился, аплодисменты были очень шумными» [2, р. 11]. Таким образом, ситуация исполнения проблематизирует интерес к произведению. Необходимость вносить элемент неожиданности в исполнение простой партитуры делает авторство коллективным. Если ранее авторство и исполнительство четко и однозначно отграничивались друг от друга, то теперь сделать это оказывается если не невозможным, то, по крайней мере, малопродуктивным, поскольку вклад исполнителя, а тем более слушателя, принципиально изменяющего идею партитуры, в создание результата оказывается неизмеримо больше, чем вклад автора идеи партитуры. И непонятно, кто является непосредственным автором того художественного эффекта, который имеется на выходе.

В таком произвольном исполнении, которое есть не столько исполнение партитуры, сколько исполнение, спровоцированное партитурой, и заключается суть жанров партитур и инструкций, предназначенных для того, чтобы вызвать к жизни поток живого творчества. Такой поток возникал, когда Джордж Брехт выходил

на сцену и указывал на табличку «выход» или ставил букет цветов на фортепиано, когда Фредерик Ржевски играл пьесу Ла Монте Янга «566 для Генри Флинта», когда «Бумажная пьеса» Бена Паттерсона плавно перетекала в веселое и шумное сражение с листками бумаги, летающими между художниками и публикой.

Некоторые партитуры даже содержат недвусмысленные намеки или указания на необходимость такого толкования при исполнении. Так, «Opus 51» Эрика Андерсена — партитура которого состоит из последовательности букв алфавита в различных типах письменности, — был отдан для исполнения дирижеру и музыкантам Симфонического оркестра Датского радио. Эта партитура лишь указывала на то, какие инструменты и как долго должны играть, но при этом каждый музыкант мог играть то, что он сам видел в партитуре — то, что он хотел играть. Такая же ситуация неоднократно появлялась в партитурах Артура Кепке, в которых часто не было ничего, кроме указаний: «Заполните время по Вашему желанию», — или: «Продолжайте, как угодно». Сущность такой «партитуры» выражается в том, что она запускает действие, которое затем продолжается, и завершение его обнаружить невозможно. А поскольку мы по необходимости продолжаем следовать ей в нашей дальнейшей жизни, она неисчерпаема.

Партитуры флюксуса разнообразны по форме исполнения, чаще всего это тексты, напечатанные на пишущей машинке на листах писчей бумаги, которые затем издавались в книгах, газетах и информационных бюллетенях. Описанные выше работы специально создавались как партитуры, выражая все характерные признаки жанра. Есть и другая группа партитур, которые относятся к ранним годам истории флюксуса и которые собственно партитурами не были, а были достаточно подробными планами по организации ивентов. Это были сокращенные описания действий, которые художнику нужно было делать, но и они не давали полной картины того, что замышлялось исполнить, и что исполнялось. Такие партитуры были включены во Флюксус Кодекс [8] — одну из эпохальных книг в истории движения. Их собрал Джон Хендрик в 1988 г. — к этому времени флюксус уже накопил достаточно большое количество партитур, что и позволило выпустить Флюксус Кодекс, который стал своеобразной священной книгой флюксуса. Его создание выразило возраставший интерес к записи партитур, который сменил тенденцию к исполнению сценок, их представлению на фестивалях. После снижения, а затем и завершения фестивальной активности, партитуры приобрели самостоятельную ценность, их исполнение уже не обязательно требовалось. Партитуры стали работать сами по себе, без привязки к исполнению, превратились в самоценные художественные произведения графического и словесного характера, чей смысл раскрывался вне контекста представления публике в театрализованной форме. Если сначала партитуры работали лишь как рецепты для определенных действий, то после Флюксус Кодекса они стали действительно самостоятельными художественными фактами. Джон Хендрик фактически вдохнул во флюксус новую жизнь, или создал новый флюксус, в котором «партитуры и инструкции были фактически целостными концептуальными произведениями искусства, появившимися задолго до общепринятой в истории даты возникновения концептуального искусства» [3, р. 15]. Именно Хендрик стал понимать

флюксус как партитуры и инструкции, а исполнению отвел роль важную, но не главную и совершенно не обязательную.

Партитура как форма творческой деятельности стала продолжением идеи Джорджа Мачунаса, еще в 1962 г. в своем графическом оформлении планов флюксуса охарактеризовавшего его как «антиискусство, концептуальное искусство, автоматизм, брютитизм, брутализм, дадаизм, конкретизм, леттризм, нигилизм, искусство неопределенности — в театре, хеппингах, прозе, поэзии, философии, пластических искусствах, музыке, кино, танце» [4, р. 1]. В соответствии с этим теоретическим пожеланием стали появляться звуковые партитуры, словесные партитуры и даже графические партитуры (которые могут как включать, так и не включать звук). Среди них были партитуры-проблемы, партитуры-затруднения, которые лишь задавали некоторый вопрос, полный недомолвок и неясностей, и были партитуры, дающие рецепты для вполне определенных действий. Были партитуры, представляющие собой инструкции для создания инсталляций, и были просто высказывания, призванные вызвать размышление. Некоторые из таких партитур не могут быть воплощены, поскольку слишком метафизичны или глобальны, а некоторые вполне реализуемы в наборе простых действий. Некоторые партитуры могут с легкостью провоцировать на размышления, а некоторые предельно и даже чересчур лаконичны и не допускают никакой интерпретации.

Появление партитур во флюксусе было отражением вполне обычной практики, сложившейся в искусстве второй половины XX в., в котором часто замысел реализуется не до конца, а лишь частично — практики, обозначенной У. Эко как «открытое произведение». Именно это происходит с партитурами во флюксусе. На фестивалях состоялось множество исполнений «Соло для скрипки, альты, виолончели или контрабаса» Джорджа Брехта, но все они разительно отличаются как друг от друга, так и от партитуры. Тоже происходит с партитурой и ее авторскими исполнениями Диком Хиггинсом «Опасной музыки № 17». Границы исполнительской интерпретации всегда настолько подвижны, что всегда остается вопрос: зачем здесь нужна партитура, какова она и какова ее роль в процессе возникновения произведения. Партитура не является фактической инструкцией, более того, исполнение представляет собой настолько свободную интерпретацию партитуры, что возникает ощущение того, что партитура существует сама по себе, а исполнение с ней никак не связано. В документах флюксуса перед художником никогда не ставилась задача свободно интерпретировать партитуры вместо точного повторения их инструкций. Так что понимание флюксуса не может ограничиваться акционистскими представлениями на фестивалях или иронически осмысленными артефактами. Партитуры составляют гораздо более разнообразную и представительную часть его наследия. Работы, выполненные в виде инструкций и партитур ничуть не менее эффективны и действенны, чем акционистские, графические или предметные. Например, «Социальный проект I» Джексона Маклоу предписывает художнику: «Найди способ устранить безработицу, или найди способ, как людям жить без работы. Обеспечь работой хотя бы одного». Еще грандиознее его же «Социальный проект II», который призывает: «Найди способ прекратить войну. Заставь его работать». Наконец, «Социальный проект III» заключает: «Найди способ сделать что-нибудь,

что кому-нибудь нужно. Передай его ему. Заставь его работать» [9, р. 77]. Партитуры социальных проектов были написаны в ответ на провокационные партитуры 1963 г. Томаса Шмидта, Нам Чжун Пайка и других. В ответ на них Маклоу опубликовал в седьмом номере информационного бюллетеня флюксуса призыв объединить фестивали флюксуса с политической деятельностью — поддержкой забастовок, демонстрациями, организовал заявления от имени флюксуса с осуждением войны во Вьетнаме, американской агрессии на Кубе. Это показывает, что партитуры не ограничивались рамками звуковых и изобразительных средств. Были и партитуры, описывающие политические или социальные действия.

Та же тенденция заметна в творчестве Джорджа Брехта: некоторые его работы основаны на стилистике Д. Кейджа и опираются на звуковые эксперименты; но большинство являются типичными партитурами — описывают бытовые явления и предметы или социальные и политические действия и процессы. Ряд партитур представляют собой инструкции для создания инсталляций, как, например, «Лестница» или «стул». Традиционные партитуры у него дополнены довольно обширными примечаниями, которые описывают диапазон возможных действий по исполнению. Эти партитуры функциональны, то есть предназначены для воплощения, которое частично задано самой партитурой, а частично определяется читателем или зрителем: сделать или не сделать то или другое, сделать то, что написано, или просто прочитать.

Так построена «Пьеса для Нам Чжун Пайка № 1» Йоко Оно, которая содержит одно слово для чтения: «Вода» [5, р. 66]. Мы не ограничены ничем в трактовке этой партитуры: можем пить воду, можем наливать, можем плавать, можем играть, разливать — возможны все допустимые и недопустимые действия с водой. Или можно ничего не делать. Просто думать, или вспоминать, или воображать, или смотреть. Зная репертуар Йоко Оно, мы можем обратиться к другим ее работам о воде: «Все мы — вода», «Водный ивент», «Живопись каплями». Но если мы их не знаем, то это ничего не значит и никак не мешает воспринимать пьесу № 1. Такое восприятие может показаться затруднительным — привычно думать, что пьеса без подробной инструкции или партитуры не может существовать, и воспринимающему становится даже страшно, кажется, что легкое отклонение может затруднить понимание. Но это беспокойство, возникающее от неопределенности, лишь провоцирует мысль и чувство на дальнейшую работу.

Еще одна партитура Йоко Оно — «Инструкции» 1964 г. — представляет собой набор слов, построенный с некоторым нарушением грамматической конструкции, но достаточно осмысленный: «Нечто, появившееся из инструкции и все еще не совсем появившееся вполне неструктурированное вполне структурированное... как незаконченная церковь с потолком-небом». Пьеса создает достаточно определенный образ, но не дает объяснений, как этот образ или эффект может быть создан. Ее партитура «Стена. Пьеса для оркестра для Йоко Оно», напротив, предельно ясно описывает действие, но образ, смысл и возможность исполнения остаются размытыми; инструкция в этой партитуре такова: «Бейся головой о стену» [9, р. 86].

Еще более неопределенна партитура «Заявления» Лоуренса Вайнера 1968 г., она предусматривает три варианта развития событий, которые, по сути дела,

описывают вообще все возможные действия художника: «1. Художник может создать пьесу. 2. Пьеса может быть поставлена. 3. Пьеса не нуждается в постановке». Каждое из высказываний в принципе равноценно другому и соотносится лишь с намерением художника, решение же относительно их использования и воплощения лежит на воспринимающем, мнение которого является определяющим для создания или, напротив, несоздания любой пьесы.

Характерным примером работы с партитурой являются сценки, связанные с темой стула. Во-первых, это ивенты «Три стула» Джорджа Брехта (написанные весной 1961 г.), включающие три части: 1) сидеть на черном стуле, встать; 2) на желтом стуле, встать; 3) на (или около) белом стуле, встать. Во-вторых, это «Стриптиз для троих» Йоко Оно (показанный в Киото в 1964 г.). Его первая версия без занавеса: «Занавес поднимается, чтобы показать три стула, поставленные на сцене. Занавес опускается». Вторая версия — без занавеса: «Одиноким исполнителем ставит три стула на сцену по одному. Исполнитель уносит три стула по одному». Позже появилась «Живопись стула» Йоко Оно, где стул оказывался носителем живописного произведения [5, р. 83]. Авторское объяснение смысла этого ивента находится в другой партитуре Йоко Оно — «К веслианцам, которые были на встрече» (1966): «В другое время, тоже в Киото, перед ивентом в Нандзэн-дзи, у меня был концерт в Зале Ямайхи. Он назывался «Стриптиз-шоу» (это был стриптиз мысли). Когда я встретила на следующий день Высокого Монаха, он казался немного расстроенным. “Я ходил на Ваш концерт”, — сказал он. “Спасибо, он Вам понравился?” — спросила я. “Почему Вы эти три стула на сцене назвали стриптизом для троих?” — ответил он. “Все равно, что это — стул, или камень, или женщина. Это — одна и та же вещь, мой Монах”. “А где же была музыка?” “Музыка — в мыслях, мой Монах”. “Но это же — то же самое, что мы делаем, Вы случайно не авангардный композитор?”» [3, р. 19]. Так раскрывается связь партитур флюксуса с экспериментами новой музыки, которые участники группы называли «анти-музыкой». Речь шла о расширении границ музыки, ее превращении в интермедийное творчество. С другой стороны, этим экспериментам близки знаменитые «Один и три стула» Джозефа Кошута (1965 г.) — сам стул, его фотография и словарная статья о нем, где «взаимная отчужденность или безразличие слова и изображения — тема классического произведения концептуализма» [6, р. 173]. Таким образом, партитуры представляют собой наиболее концептуальные произведения флюксуса, занимающие существенное место в его системе жанров и близкие эстетике концептуализма.

Подобным образом раскрывает суть вещей в других своих партитурах-концептах Джордж Брехт. Пьеса «Два велосипедных события»: «Стартуй. Остановись». Пьеса «Три водяных события»: «Лед. Вода. Пар». Пьеса «Три оконных события»: «Открывающее закрытое окно. Закрывающееся открытое окно» [9, р. 23]. Таких партитур достаточно много, и все они демонстрируют обычные вещи в обычных ситуациях, раскрывая их многообразие.

Партитура может быть заметкой, рядом вопросов, темой для размышления, небольшой пьесой, наконец, остроумным ответом и многим-многом другим. Это заложено в значении слова «партитура», которое происходит от латинского *pars*,



означающего направление и задачу некоторого действия, в этом случае речь здесь может идти вовсе не о музыке, но музыка присутствует незримо. Потребность в этом жанре появилась во флюксусе постольку, поскольку после начала информационной эпохи художники озаботились поиском других способов репрезентации смысла, чем те, что работали в классическом искусстве и описывали творчество в категориях производства. В середине 1950-х гг. мир искусства находился в состоянии шока от травм, нанесенных ему художниками на протяжении последнего столетия. Требовалось найти альтернативу классическому производству, средство было создано от противного — оно открылось в одном из самых классических искусств — с точки зрения его опоры на мастерство в процессе создания произведения и на выразительность, впечатление в процессе восприятия. Альтернатива была найдена в музыке, которая существовала в двух необходимых формах — исполнение и запись в виде нот или партитуры. Отсюда и была заимствована модель творчества, которой стал пользоваться флюксус, но пользоваться для создания уже не только музыки, а для создания любого искусства с использованием других медиа — антимузыки и антиискусства.

Культурная ситуация начавшейся эпохи потребления требовала изменения прежней точки зрения на творчество, что привело к интенсивному экспериментированию с медиа, и с середины 1950-х до середины 1960-х гг. одновременно в разных видах искусства появились интермедиа и «партитуры».

Интермедиа начались в концертных залах и на улицах, поэтому в глазах художников были производными музыки. Музеи и центры искусств сначала не использовались в качестве исполнительских площадок для представления подобных произведений, просто потому что мир изобразительного искусства не принимал новых художников. Кроме того, интермедиа изначально имели дело с недорогими материалами, избегая пышности — что критики стали пафосно объяснять как стремление к вечному. Но причины были другие, флюксус, как и, например, современное ему *арте повера*, пользовался «бедными» выразительными средствами по чисто экономическим причинам. Х. Андерсен вспоминал: «Любой из нас был бы рад быть приглашенным... в любой престижный музей и использовать передовые и дорогие техники и материалы... Но есть только одна причина, почему сценарии выглядят концептуальными и минималистическими. Мы были бедны» [7, р. 21].

А поскольку в конце 1950-х гг. на слуху были такие явления, как интермедиа, глобализм, симультанное искусство, участие зрителей, интерактивность, случайность, то в отличие от более поздних минималистских и концептуальных практик, адаптировавшихся к академическому искусству, партитуры стали создаваться как внешне концептуальные и бедные произведения, но находящиеся вне каких-то устойчивых художественных систем. Партитуры писались после их осуществления в качестве ивентов. Они представляли собой отчеты о произведенных акциях для рассылки через почту и широкого распространения данной художественной практики.

Именно поэтому многие партитуры называются «партитурами ивентов». Джордж Брехт первым использовал данное понятие. И для него понятие «партитуры» было даже равнозначно понятию «ивента». Ивент же он определял как

произведение, которое является одновременно и объектом, и деятельностью, то есть процессуальным, акционистским искусством. Идея отделения партитуры от ивента принадлежала Джорджу Мачунасу, который на первых фестивалях флюксуса предложил издать собрание произведенных ивентов всех художников. Так и возникло понятие «партитуры» — понятие, обозначающее особый способ издания отчетов об ивентах, в виде не только текстов, примечаний и инструкций, но, по возможности, с фиксацией внешнего вида текста как самостоятельного художественного факта. Мачунас стал следить, чтобы тексты ивентов печатались абсолютно точно, ни одной точки не должно было потеряться. При этом он заботился о дешевизне исполнения изданий партитур, для него было важно, чтобы искусство было недорогим — так он понимал свободное искусство. Благодаря совместным усилиям Брехта и Мачунаса партитуры оформились в особый жанр искусства флюксуса, возникший на гребне эстетики антиискусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Higgins D.* Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
2. *Bech M.* Fluxus in love // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 8–12.
3. *Hendriks J.* Some notes on fluxus scores and instructions // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 14–19.
4. *Maciunas G.* Fluxus brochure prospectus for Fluxyearboxes 1. Wuppertal, 1962. 1 p.
5. *Yoko Ono.* Half-a-Wind Show: Eine retrospective / Herausgeben I. Pfeiffer, M. Hollen, J. Hendricks. Munchen; L.; N.Y.: Prestel, 2014. 208 p.
6. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. СПб.: Азбука, 2007. 487 с.
7. *Andersen H.* In mezzo a Quattro tempi // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 20–23.
8. Fluxus Codex / By J. Hendricks, R. Pincus-Witten. N. Y.: Abrams, 1988. 616 p.
9. The Fluxus Performance Workbook / Ed. by K. Friedman. L.: Routledge, 2002. 177 p.

# ХРОНИКА СОБЫТИЙ

*А. Б. Брегвадзе, О. И. Розанова*

УСТЬ-НАРВА.

В ПАМЯТЬ О ЛЕОНИДЕ ЯКОБСОНЕ

31 июля 2015 г. в эстонском городке Нарва-Йыэсуу (Усть-Нарва) на бывшей даче Леонида Якобсона, где великий балетмейстер отдыхал долгие годы, была открыта мемориальная доска.

Якобсон выбрал это место не случайно. На левом берегу реки Нарвы, у ее впадения в Финский залив, еще во второй половине XIX в. возник популярный у петербуржцев курорт. Привлеченные дивной природой и целебным климатом, здесь, как и в соседних дачных местах, стали проводить лето выдающиеся деятели русской культуры: Гончаров, Лесков, Мамин-Сибиряк, Репин, Шишкин и многие другие. Не обошли вниманием Гунгербург (так тогда называлась Усть-Нарва) и представители отечественной хореографии. В 1890-х гг. почти рядом с Гунгербургом снимал дачу Мариус Петипа, а рядом с ним — семейство Павла Гердта. Здесь Петипа часто встречался с Эдуардом Направником, имевшим собственный дом, и с Александром Глазуновым, нередко гостившим у Направника. Вполне возможно, что именно здесь, на досуге, обсуждался план «Раймонды», увидевшей свет рампы в 1898 г. Любили отдыхать в Гунгербурге и петербургские балерины: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Елена Люком. Бывал здесь и балетмейстер Александр Горский.

Прерванная революцией и последующими драматическими событиями, популярность курорта возобновилась с середины 1950-х гг. В советское время здесь любили бывать Петр Гусев, Юрий Слонимский, Вера Красовская, Игорь Бельский и Надежда Базарова, Борис Брегвадзе и Эмма Минченко, Олег Соколов и Ирина Генслер, Людмила Сафронова, Людмила Климович, Ольга Заботкина, Светлана Ефремова, Борис и Александр Брускины, Александр Минц, Юрий Васильков, Валерий Звездочкин и др. Усть-Нарва превратилась в своеобразное «балетное Переделкино», и это время не забыто в современной Нарва-Йыэсуу.

Летом 2014 г. по инициативе известного нарвского историка и искусствоведа Ирины Евгеньевны Иванченко здесь был организован балетный фестиваль, в котором участвовали представители хореографических школ Эстонии, Латвии, Литвы и США. В рамках фестиваля состоялась презентация фильма о выдающихся деятелях русского и советского балета, бывавших в Усть-Нарве. Проводились мастер-классы (актерское мастерство вел педагог нашей Академии Александр Степин). На гала-концерте американские учащиеся с большим успехом исполнили знаменитую миниатюру «Кумушки» Якобсона.

Этим летом, в год 40-летия смерти Леонида Вениаминовича, в местном краеведческом музее открылась выставка фотографий, посвященная его творчеству.



Фото из личного архива А. Б. Брегвадзе. 2015 г.

И. Е. Иванченко подготовила и провела вечер памяти балетмейстера, где были представлены уникальные видео и фотоматериалы. Кульминацией этих дней стало открытие мемориальной доски. Неординарное событие готовилось целый год. Еще летом 2014-го на благотворительном вечере были собраны необходимые средства. Вечер организовали дочь и внучка Веры Михайловны Кругловой. Близкая знакомая Игоря Северянина, замечательный педагог, человек высокой культуры, Вера Михайловна оставила интереснейшие воспоминания, опубликованные на русском и эстонском языках. Часть средств, вырученных от издания книги, также пошла на изготовление мемориальной доски.

Организационные вопросы, решение различных проблем с бескорыстным энтузиазмом взяла на себя Любовь Никкаръ — директор краеведческого музея Нарвы-Йыэсуу. Ей помогала Ирина Селецкая — руководитель популярного в Эстонии танцевального ансамбля «Куллер-купп» (ее дочь Мария совершенствовалась в нашей балетной Академии в классе Л. Н. Сафроновой и стала известной европейской балериной).

Инициатором и душой благородного дела стала И. Е. Иванченко. Коренная ленинградка, она окончила исторический факультет нашего Университета. Любительница и тонкий ценитель балетного искусства, Ирина Евгеньевна видела на сцене Кировского (Мариинского) театра всех легендарных звезд 1950–60-х гг. Несколько лет назад она написала книгу о Михаиле Барышникове, где, помимо прочего, рассказала о своей встрече и беседе с ним. В книге отмечена значитель-

ная роль Л. В. Яковсона в становлении танцовщика, подробно описана история создания миниатюры «Вестрис». Можно ли было автору не загореться идеей увековечить память легендарного хореографа в Усть-Нарве!

Дача Яковсона была построена в 1958 г. По свидетельству очевидцев, Леонид Вениаминович лично участвовал в ее возведении: подносил материалы, ловко взбирался по строительным лесам. За прошедшие годы дом внешне не изменился. Его нынешняя хозяйка — Мария Шилкина с радостью согласилась на установку доски.

...Ясным солнечным днем на ухоженном участке среди сосен и цветов собрались поклонники творчества великого балетмейстера. Открыла церемонию мэр Нарва-Йыэсуу Ираида Губенко, немало способствовавшая этому начинанию. Под звуки чарующей музыки Глазунова упало покрывало, и взорам собравшихся предстала выполненная из черного полированного гранита доска. Надпись на эстонском языке гласит: «В этом доме проводил летние месяцы в 1958–1974 годах знаменитый балетмейстер Леонид Яковсон». Доску украшает портрет, выбранный вдовой балетмейстера Ириной Давыдовной Певзнер-Яковсон. Не имея возможности приехать, вдова прислала трогательное письмо, взволновавшее присутствующих.

Под бурные аплодисменты были зачитаны многочисленные приветственные послания, в их числе от Мариинского и Михайловского театров, Петербургской консерватории, балерины Аллы Осипенко и балетмейстера Бориса Эйфмана.



Фото из личного архива А. Б. Брегвадзе. 2015 г.

Откликнулась и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Ее ректор Николай Цискаридзе, в частности, написал: «Ректорат, преподаватели и студенты выражают глубокую благодарность администрации города Усть-Нарва за память о гениальном балетмейстере Леониде Вениаминовиче Якобсоне — выдающемся выпускнике нашей Академии. К сожалению, на родине балетмейстера, в Санкт-Петербурге, подобной акции еще не предприняли. Спасибо Усть-Нарве за прекрасный почин!»

Напомним, что именно в ЛХУ Якобсон сделал первые шаги на поприще балетмейстера, для учеников сочинил первые миниатюры и первый балет «Тиль Эйленшпигель» (1930), показанный на сцене ГАТОБ (Мариинский театр). Творчество Якобсона представлено не только на стендах Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования. Его миниатюры и фрагменты из балетов «Шурале», «Спартак», «Клоп» неизменно изучаются на курсах по актерскому мастерству, совершенствуя артистические умения воспитанников. Недавно на сцене Эрмитажного театра состоялся посвященный хореографу концерт учащихся Академии. Здесь же готовится к выпуску солидный опус — своего рода антология творчества Якобсона. Словом, Леонид Вениаминович по-прежнему обитает в стенах своего родного дома на улице Росси.

А на открытии мемориальной доски присутствовали солисты Мариинского (Кировского) театра Эмма Минченков и Олег Соколов. Они поделились воспоминаниями и воздали должное памяти незабвенного мастера, с которым им посчастливилось работать. Не было вестей только от Театра балета имени Якобсона (бывших «Хореографических миниатюр») — авторской труппы хореографа, созданной в 1971 г., где он творил до последних дней жизни. Будем считать, что это приветственное письмо по какой-то причине затерялось в пути.

Прочитируем послание Аллы Осипенко, которую Якобсон заприметил еще в Школе: «Леонид Вениаминович, как никто другой, достоин нашей памяти. Главное, чтобы эта память сохранялась и передавалась из поколения в поколение. Имя Якобсона должно быть сохранено в веках!». Не странно ли, что увековечивание памяти гениального хореографа, спустя 40 лет после его кончины, произошло не в Петербурге, а в скромном курортном городке?

*М. А. Грибанова. И. В. Васильев*

XX ЮБИЛЕЙНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЕМИНАР  
«СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МЕТОДИКИ А. Я. ВАГАНОВОЙ»

С 13 по 20 июня 2015 г. в стенах Академии состоялся XX Юбилейный международный семинар «Сохранение и развитие методики Агриппины Яковлевны Вагановой». Открытие семинара состоялось с участием декана факультета повышения квалификации, доцента М. А. Грибановой и декана исполнительского факультета М. А. Васильевой. Как и всегда, семинар собрал большое количество участников из различных хореографических вузов и колледжей Российской Федерации, ближнего и дальнего зарубежья.

В этом году отмечалось 277 лет со дня основания Академии Русского балета, старейшей балетной школы России, а также 90-летие первого выпуска А. Я. Вагановой, в котором выпускалась ее любимая ученица М. Т. Семенова. Русская школа танца за все это время внесла бесценный вклад в мировое хореографическое искусство. Сохраняя и развивая традиции, накопленные поколениями талантливых педагогов и танцовщиков, школа дала миру целую плеяду звезд балета, восхищавших своим искусством поклонников балета и в прошлом, и по сей день. Все это стало возможным благодаря уникальной методике А. Я. Вагановой: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основы науки танца», писала Агриппина Яковлевна в предисловии к своей книге «Основы классического танца» в 1939 г. Сегодня Академию Русского балета возглавляет ректор — премьер Государственного академического большого театра России, Лауреат государственных премий, народный артист России Николай Цискаридзе. Ученик великих мастеров хореографии — Петра Пестова, Марины Семенович и Галины Улановой — учениц Вагановой.

Программа, представленная на семинаре в этот раз, была насыщенной и вызвала большой интерес. В программу вошли два выпускных спектакля, показанных 13 и 18 июня, что придало семинару особую значимость.

Кроме того, была представлена и традиционная часть, состоящая из открытых уроков и мастер-классов по всем специальным дисциплинам.

Николай Цискаридзе включил в программу выпускных спектаклей три шедевра. Спектакль начинался первым актом балета «Спящая красавица» музыка Петра Чайковского, хореография Мариуса Петипа в редакции Константина Сергеева. Вторым отделением был показан балет Джорджа Баланчина (1961) «Вариации на тему Раймонды» (музыка А. Глазунова), который был подготовлен в сотрудничестве с Фондом Баланчина. В третьем отделении была представлена «Сюита из балета Лауренсия» (музыка А. Крейна, хореография В. Чабукиани, редакция Н. Цискаридзе). Выпускающими педагогами этого учебного года были: заслуженный деятель искусств, профессор Татьяна Удаленкова, заслуженный деятель искусств, профессор Людмила Ковалева, преподаватель Алексей Ильин, доцент Мария Грибанова, старший преподаватель Андрей Ермоленков, преподаватель Татьяна Соломянко.

Оба спектакля прошли с большим успехом и вызвали восторженные отклики и зрителей и участников семинара. В остальные дни в программе семинара состоялись открытые уроки классического танца со второго класса по седьмой (второй) курс. Младшие классы показали преподаватели Елена Забалканская, Ольга Васильева, Людмила Комолова. Средние классы — Галина Еникеева, Никита Щеглов. Старшие — профессор Марина Васильева, доцент Ирина Ситникова, преподаватели Андрей Ермоленков и Юлия Косенкова.

Мастер классы по классическому танцу дали: заслуженная артистка России Софья Гумерова и доцент Мария Грибанова. Открытый урок и мастер класс по дуэтно-классическому танцу представил Вадим Десницкий. Уроки исторического танца показали: старшие преподаватели Нина Иванович и Юлия Зайцева. По характерному танцу открытый урок и мастер-класс дал доцент Вадим Сиротин.

В семинаре приняли участие ведущие концертмейстеры Академии: Елена Полковая, Инна Лысяк, Татьяна Куликова, Людмила Бородицкая, Александра Тимме, Мария Байбордина, Вера Михлоевская и другие.

О современных проблемах хореографического образования говорил с участниками семинара проректор по учебно-методической работе, доцент Леонид Меньшиков. Заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования профессор Галина Безуглая провела презентацию своей книги «Музыкальный анализ в работе педагога хореографа». Доцент этой кафедры Ирина Цареградская провела беседу о музыкальном сопровождении уроков классического танца.

Две встречи с просмотром видеозаписей из фонда Академии по классическому и характерному танцу провела преподаватель Елена Федотова.

Для участников семинара была проведена экскурсия по медицинской части Академии, где была проведена лекция «Травматизм в балете», которую провела травматолог Елена Щепкина. Доцент Анна Горн в своей лекции рассказала о музыкальной драматургии балета.

В процессе семинара и при подведении итогов состоялись три круглых стола по методике преподавания классического и дуэтно-классического танцев, по методике преподавания характерного танца и, совместное заседание кафедр и участников семинара в рамках завершающего мероприятия. Обсуждались вопросы по современным проблемам хореографического образования; о необходимости бережного отношения и сохранения классических традиций, о дальнейшем развитии и процветании российского балетного искусства, о методике преподавания классического танца.

В семинаре принимали участие декан факультета повышения квалификации доцент Мария Грибанова, декан исполнительского факультета профессор Марина Васильева, заведующий кафедрой преподавания методики характерного танца профессор Наталья Тарасова, заведующая кафедрой классического танца доцент Ирина Ситникова, профессор Ирина Трофимова, профессор Людмила Сафронова, профессор Ирина Генслер, доценты Вадим Сиротин и Анастасия Васильева.

Успешно была проведена итоговая аттестация слушателей семинара в виде тестирования. Все участники показали достаточно высокий уровень знаний и полу-



чили удостоверения о повышении квалификации, высказав пожелания о проблематике семинаров на будущий год.

Участники семинара подготовили и передали благодарственное письмо на имя ректора Академии Николая Максимовича Цискаридзе за проведения данного семинара на высоком профессиональном уровне.

В течение следующего учебного года планируются семинары по методике преподавания дуэтно-классического танца, по методике преподавания классического и исторического танца в младших классах. В июне будущего года традиционно в стенах Академии будет проведен очередной, двадцать первый семинар по сохранению методики А. Я. Вагановой на который приглашаются профессионалы желающие восполнить свои знания.

## ПРИМЕЧАНИЕ К № 4 (39) ЗА 2015 Г.

*В предыдущем номере была опубликована статья Б. А. Илларионова «Двуликий Янус» (рецензия на книгу Г. А. Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа»). Повторно публикуем фрагмент статьи (см.: с. 265), в котором была допущена техническая ошибка.*

После защиты диссертации Безуглая продолжила свои исследовательские и методические изыскания. При этом никогда не прерывала активную исполнительскую деятельность — в качестве концертмейстера в классах ведущих педагогов, аккомпаниатора репетиций и концертных выступлений воспитанников Академии. Надо сказать, что как исполнителя Безуглую отличает высочайшая профессиональная культура — и музыкальная, и хореографическая. Любая музыка в ее исполнении — присяжных ли балетных сочинителей, композиторов-классиков, собственные импровизации — звучит значимо, стилистически точно, зачастую и виртуозно, но одновременно — очень удобно для танца, абсолютно адекватно хореографическому рисунку и тем методическим задачам, которые ставит педагог. Пианистическую манеру Безуглой следует назвать чуть суховатой и подчеркнута аналитической; эмоция, полет, накал страстей кроются внутри формы — Безуглая умеет это подчеркнуть и в музыкальном материале, и находя взаимодействие с моторикой, формой движений танцовщиков. Особенно это заметно на государственных экзаменах по классическому танцу, когда фортепианное сопровождение Безуглой становится самостоятельным художественным произведением.

Галина Безуглая уподобилась двуликому Янусу: она одновременно смотрит и в ноты, и на танцовщика.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВС СССР – Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик  
ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета  
ГБОУ ДОДДШИ – Государственное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного образования детей Детская школа искусств  
ГБУК – Государственное бюджетное учреждение культуры  
ГИИ – Государственный институт искусствознания  
ГК РСФСР – Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной  
Социалистической Республики  
ГМТиМИ – Государственный музей театрального и музыкального искусства  
ГРМ – Государственный Русский музей  
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бах-  
рушина  
ЛГИТМИК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кине-  
матографии им. Н. К. Черкасова  
ЛГХУ – Липецкий государственный педагогический университет  
ЛИА – литературно-издательское агентство  
ЛХТ – литературно-художественный театр  
КР РИИИ – кабинет рукописей Российского института истории искусств  
НОУ – научное общество учащихся  
РГПУ – Российский государственный педагогический университет  
РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика  
РФ – Российская Федерация  
СНК – Совет народных комиссаров  
СНО – Студенческое научное общество  
СПБУ МВД – Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел  
СПБГАТИ – Санкт-Петербургская государственная академия театрального  
искусства  
СССР – Союз Советских Социалистических Республик  
ФГУК – Федеральное государственное учреждение культуры  
ФЗ – федеральный закон  
ФПК – факультет повышения квалификации  
ЦИК СССР – Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских  
Социалистических Республик  
ЮНЕСКО – Организация Объединенных Наций по вопросам образования,  
науки и культуры (UNESCO – The United Nations Educational, Scientific and  
Cultural Organization)  
ЦК СССР – Центральный комитет Союз Советских Социалистических  
Республик  
SLFF – Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)  
SPbU – Saint Petersburg State University

## АННОТАЦИИ

### **Академия русского балета им. А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика**

**Николай Цискаридзе: «Она была легкомысленна и богемна,  
но служила балету беспрекословно»  
(беседа о Марине Семеновой ведет Л. И. Абызова)**

Воспоминания Н. М. Цискаридзе о выдающейся балерине Марине Тимофеевне Семеновой, выпускнице Ленинградского хореографического училища (ныне АРБ им. А. Я. Вагановой). Рассказ об уроке Семеновой для солистов Большого театра, о ее педагогических методах, сохраняющих традиции А. Я. Вагановой, ученицей которой она была.

**Ключевые слова:** Марина Семенова, Галина Уланова, Николай Цискаридзе, педагогика балета, урок классического танца, Большой театр, солист балета.

*Е. Н. Байгузина*

**Эскизы веселого художника с трагической судьбой  
(работы А. А. Коломойцева из фондов МК ИОХО)**

Статья посвящена творчеству малоизученного советского театрального художника Анатолия Александровича Коломойцева, талантливого ученика Н. Акимова, погибшего на Ленинградском фронте в 1942 г. в возрасте 25 лет. Автор впервые вводит в научный оборот эскизы костюмов Коломойцева к балету Б. Асафьева «Ночь перед Рождеством» (1938, хореография В. Варковицкого) и к концертным номерам, поставленным в Ленинградском хореографическом училище в конце 1930-х гг. («Юрочка», «Норвежский танец», хореография Л. Якобсона). В исследовании выявляются особенности стилистической манеры Коломойцева, методы его работы с художественными образами и сценическим пространством, обозначается тяга молодого дарования к комедийным постановкам. Представленные изобразительные и фотоматериалы публикуются впервые.

**Ключевые слова:** А. Коломойцев, Н. Акимов, Б. Асафьев, эскизы, декорации, балет «Ночь перед Рождеством», Ленинградское Хореографическое училище, Л. Якобсон, В. Варковицкий, концертный номер.

*О. И. Розанова*

**Тройной юбилей Вадима Сиротина**

В статье представлен краткий очерк творческой биографии экс-солиста балета Мариинского театра, балетмейстера-репетитора, преподавателя Академии Вадима Анатольевича Сиротина.

**Ключевые слова:** Вадим Сиротин, характерный танец, балетная педагогика, Мариинский театр, биография

*М. Х. Франгопуло*

**В дни войны (ч. 3)**

Сохранившиеся в архиве Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, эти рукописные материалы впервые публикуются в полном объеме. Заключительная часть рукописи (первая и вторая части были напечатаны в № № 38–39 «Вестника АРБ им. А. Я. Вагановой»).

**Ключевые слова:** М. Х. Франгопуло, А. Я. Ваганова, Ленинградское хореографическое училище, Пермское хореографическое училище, Великая Отечественная война, Ленинградская Блокада, балет, биографии, мемуары.

## **Теория и история хореографического искусства**

*А. В. Епишин*

**Дж. Баланчин и С. С. Прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (ч. 1)**

В статье исследуются социальные, психологические и эстетические предпосылки острейшего конфликта между Баланчиным и Прокофьевым во время создания балета «Блудный сын». Хореография Баланчина, рожденная по инициативе Дягилева вопреки неприятию балетмейстерской трактовки Прокофьевым, в соотношении с музыкой заключала в себе амбивалентность компонентов. Противоречивое единство в синтетическом театральном спектакле соответствовало принципу дополнительности Бора.

**Ключевые слова:** Баланчин, Прокофьев, Дягилев, балет «Блудный сын», роль балетмейстера, принцип дополнительности.

*В. А. Звездочкин*

**Балетмейстер и музыка**

**(о творческом методе Леонида Якобсона)**

На примере выдающихся созданий Леонида Якобсона рассматривается проблема взаимосвязи Музыки и Танца в современных хореографических спектаклях.

Отмечается, что только при условии «соития» всех компонентов балетного творчества рождались и живут на сцене до сих пор нетленные шедевры Якобсоновского музыкально-хореографического театра.

**Ключевые слова:** Леонид Якобсон, творчество, синтетический спектакль, равноправие Балетмейстера и Композитора, «соитие» Музыки и Танца.

*А. В. Максимова*

**Сергей Дягилев в творческих рецепциях и музыкальных посвящениях Владимира Дукельского**

Сергей Дягилев открыл для европейской аудитории целую плеяду композиторов. В их числе – русский эмигрант первой волны, композитор, поэт, сонграйтер, мемуарист, эссеист, музыкально-общественный деятель

Владимир Дукельский (Вернон Дюк), дебютировавший в Русских балетах в 1925 г. с балетом «Зефир и Флора» и позднее обосновавшийся в США. Статья посвящена истории сотрудничества и разрыва импресарио с Дукельским и рассмотрению последующих реминисценций о Дягилеве в творчестве композитора. В центре внимания автора статьи находится кантата-приношение памяти Дягилева «Эпитафия», в замысле которой заметно стремление Дукельского подвести итог не только жизни импресарио, но и целой эпохи европейской культуры.

**Ключевые слова:** Сергей Дягилев, Владимир Дукельский, Вернон Дюк, Русские балеты Дягилева, музыка XX века, русское зарубежье.

*В. О. Чушкина*

### **Лики современной хореографии:**

#### **Антон Пимонов, Константин Кейхель, Владимир Варнава**

За два сезона 2013–2015 гг. в Театре балета им. Л. Якобсона состоялось пять премьер молодых российских балетмейстеров. Открывший череду постановок вечер «Лики современной хореографии» дал название курсу, которым сегодня ведет театр его художественный руководитель Андриан Фадеев. Доказывая жизнеспособность идеи Якобсона, создававшего театр, как площадку для поиска «новых форм», он уже привлек к работе с труппой Владимира Варнаву, Константина Кейхеля и Антона Пимонова. Каждый из них по-своему воспринимает танец и понимает балетный спектакль, их творческие орбиты практически не пересекаются. Тем интереснее оказывается рассмотреть их работы, сочиненные для одной труппы.

**Ключевые слова:** балет, Театр балета им. Л. Якобсона, Антон Пимонов, Владимир Варнава, Константин Кейхель, Андриан Фадеев.

## **Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии**

*Т. Л. Амосова*

### **Гимнастика во время каникул**

#### **(к вопросу о поддержании «балетной формы»**

#### **учащихся младших классов**

#### **хореографических учебных заведений)**

Статья посвящена вопросу поддержания «балетной формы» учащихся хореографических учебных заведений во время каникул. Предлагается решение проблемы с помощью специально разработанный гимнастики. Ее цель состоит не только в сохранении и улучшении физических данных детей, но в снижении уровня травматизма. Апробация комплекса упражнений проводилась в учебном процессе 1–2 классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Ключевые слова:** гимнастика, балетная форма, комплекс упражнений.

*М. А. Барина*

### **«Воздушная йога»**

#### **как средство восстановления для артистов балета**

Статья знакомит с направлением «Unnata Aerial Yoga» и рассматривает возможность ее применения в сфере балета. «Воздушная гимнастика», по мнению автора, может не только способствовать улучшению профессиональных данных артистов балета, но и помочь во время восстановления после физических нагрузок и травм.

**Ключевые слова:** артист балета, воздушная гимнастика, Unnata Aerial Yoga, реабилитация.

*Е. В. Громова, И. Н. Димура*

### **Формирование профессиональной компетенции в сфере хореографического искусства: вперед к А. Я. Вагановой**

Исследование методики преподавания классического танца А. Я. Вагановой и выявление ее существенных основ является ключом к пониманию механизма обучения классическому танцу и формирования профессиональной компетентности учащихся. Профессиональная компетентность учащихся включает знание и умение применять на практике логику развития двигательных навыков, заложенную в системе А. Я. Вагановой.

**Ключевые слова:** профессиональная компетентность, балетное образование, обучение классическому танцу, профессиональная компетентность, обучение классическому танцу, традиционная педагогическая модель, методика А. Я. Вагановой.

*О. С. Ершова*

### **Развитие выносливости в системе ФКиС и в хореографии**

В статье представлены результаты исследования общей выносливости студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на основании Гарвардского степ-теста, а также результаты исследования реакции сердечно-сосудистой системы на нагрузку во время урока классического танца.

**Ключевые слова:** балет, урок классического танца, ЧСС, Гарвардский степ-тест.

*Д. С. Завалишин, М. В. Макаренко*

### **Инновации в балетном образовании на основе новых знаний о физиологии человека**

Сегодня классический танец испытывает «проверку на прочность», из-за окружающего его большого количества стилей и форм современного танцевального искусства. Сохранение общей эстетики Русской школы балета заключается в появлении методики, соединяющей ее традиции с требованиями современности: повышенной исполнительской техникой и навыками акробатики. Необходимые инновации в балетном образовании могут появиться на основе новых знаний о человеческом теле. Современная медицина располагает всем необходимым, чтобы обосновать в терминах анатомии и биомеханики новую систему подготовки артистов. Это может определить

дальнейшее развитие классического танца и дать возможность выпускникам Академии Русского балета по-прежнему сохранять за собой передовые позиции в мировом балете.

**Ключевые слова:** инновации, научные знания, классический танец, балетная педагогика, системный подход, физиология, постурология, миология.

*М. А. Марина*

### **Формирование балетной стопы в системе профессионального и предпрофессионального хореографического образования**

Трудно переоценить значение состояния стоп для карьеры и работоспособности танцовщика. Формирование сводов стопы приходится на период до поступления и обучения в высших профессиональных хореографических учебных заведений. В данной статье приводятся результаты исследования состояния сводов стопы у учащихся Академии Русского балета 8–9 и 1-х классов. Кроме того, приводятся результаты авторской методики профилактики плоскостопия для детей дошкольного возраста.

**Ключевые слова:** балет, стопы, плоскостопие, профилактика плоскостопия.

*П. Ю. Масленников*

### **К вопросу о массе тела будущих танцовщиц**

Внешний вид тела танцовщика (в частности масса тела) является одним из ключевых элементов эстетики классического танца, особенно это важно для танцовщиц. Одним из показателей уровня массы тела является индекс массы тела. При наличии отклонений от нормальных показателей данного индекса, необходимы более тщательные исследования компонентного состава тела. В спортивных дисциплинах подобная практика глубоко развита, в отличие от классического балета. В виду отсутствия данных относительно не только нормальных показателей массы тела танцовщиц, но и компонентного состава тела, представляется важным исследование данного вопроса. В данной статье приводятся результаты исследования индекса массы тела и компонентного состава тела воспитанниц выпускного курса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Ключевые слова:** индекс массы тела, компонентный состав тела, танцовщицы, классический балет, Академия Русского балета.

*Е. В. Овчинникова*

### **К проблеме врачебно-педагогического контроля в условиях современной программы преподавания классического танца**

Исходя из увеличения физических нагрузок в балете, а также усложнения системы подготовки будущих артистов балета, автор статьи видит необходимость в разработке и внедрении в систему подготовки будущих артистов балета врачебно-педагогического контроля.

**Ключевые слова:** балет, медицина, врачебно-педагогический контроль.



*А. В. Оленева*

**Оценка функционального состояния дыхательной системы учащихся младших классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой**

В данной статье отмечается важность тренировки дыхания для артиста балета, приводятся статистические данные о функциональном состоянии дыхательной системы воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, полученные Лабораторией медико-биологического сопровождения хореографии в 2011–2015 гг. Особое внимание уделено пилотажному эксперименту по применению специально разработанной дыхательной гимнастики, его результатам и их обсуждению.

**Ключевые слова:** дыхание, дыхательная гимнастика, артист балета, классический танец, жизненная емкость легких.

*И. А. Степаник*

**Актуальные проблемы медико-биологического сопровождения хореографии**

В статье рассматриваются проблемы развития составных элементов медико-биологического сопровождения хореографии: врачебно-педагогического контроля, научно-исследовательской работы и медико-биологической составляющей хореографического образования. Проводится сравнение с развитием медико-биологического сопровождения в системе ФКиС и балетных школах за рубежом.

**Ключевые слова:** хореография, система физической культуры и спорта, врачебно-педагогический контроль, балетная медицина, спортивная медицина, образовательный процесс.

*Д. В. Толмачёв, П. Ю. Масленников*

**Анализ соматотипов воспитанников 1–5 классов исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой**

Статья посвящена результатам анализа соматотипов воспитанников 1/5 класса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой по схеме Хит-Картера.

**Ключевые слова:** соматотип, балет, профессиональный отбор, Хит-Картер.

*А. Ш. Тхостов, О. В. Митина, А. С. Нелюбина,*

*И. В. Плужников, И. Н. Димура, П. Ю. Масленников*

**Типология личностной самооценки подростков, профессионально обучающихся классическому танцу**

Данное эмпирическое исследование посвящено изучению личностной самооценки у подростков, профессионально обучающихся классическому танцу. Обследовано 150 учащихся 3–7 классов (45 мальчиков и 105 девочек) в возрасте от 12 до 18 лет. Использовалась модифицированная методика исследования оценки Дембо-Рубинштейн, состоящая из 7 биполярных

шкал. В ходе исследования авторами выделены 5 типов самооценки — «гармоничный», «эйфоричный», «депрессивный», «дисгармоничный» и «психопатический». Описаны факторы риска дезадаптации личностей с четырьмя последними типами.

**Ключевые слова:** самооценка, обучение классическому танцу, подростковый возраст, половые различия, факторы риска, дезадаптация.

*С. А. Федорова, Т. М. Климова*

### **К проблеме рационального питания учащихся хореографического колледжа в экстремальных условиях Севера**

Проблема сохранения здоровья воспитанников является главной в практике работы хореографических учебных заведений в связи с наличием значительных физических и эмоциональных нагрузок в ходе профессионального обучения. Наряду с этим в условиях Севера на организм человека оказывают воздействие специфические неблагоприятные факторы внешней среды вызывающие значительное напряжение регуляторных механизмов. Полноценное питание, обеспечивающее повышенные потребности организма, является залогом успешной адаптации и сохранения высокой работоспособности. Разработка рационов питания для отдельных половозрастных и профессиональных групп должна базироваться на научных исследованиях, использующих современные методы объективизации потребности и затрат энергии.

**Ключевые слова:** хореография, Север, физическая активность, потребность в энергии, затраты энергии, основной обмен, нормативы питания

## **Harmonia mundi**

*С. В. Лаерова*

### **Феномен фреймового мышления в Новой музыке постсериализма**

Целью статьи является анализ феномена фреймового мышления в музыкальной культуре постсериализма. В качестве научной парадигмы оно оказало сильнейшее влияние на современное сознание и специфику композиторского мышления. В новой музыке понятие фрейма представляет собой универсальную структуру — ментальный конструкт, образ мышления, структурную рамку, которая становится инструментом для конструирования содержания. Для постсериализма фреймовый способ представлений информации становится наследником структурного мышления сериальной традиции и одновременно зрительно-звуковым образом, поддерживающим отношения с тональной музыкой. Этот способ обладает информационной емкостью и универсальностью. Он основывается на выявлении связей разнообразных элементов и формирует визуальное представление информации, нередко с помощью графических или символьных структур. Автор выделяет три способа фреймового представления информации в новой музыке:

фрейм-структура, фрейм-визуальный образ и фрейм-сюжет. В качестве музыкальных примеров приводятся сочинения Х. Лахенманна и С. Шаррино.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, фрейм, новая музыка, С. Шаррино, Х. Лахенманн, музыкальный концепт

## В зеркале искусств

*И. И. Бойкова*

### **Атмосфера, энергия и действие спектакля**

Статья посвящена проблемам художественной атмосферы и энергийной природы действия спектакля. Опираясь на идеи М. А. Чехова об атмосфере как душе спектакля, автор дает понятие художественной атмосферы как «души образа» и описывает картину рождения и жизни атмосферы в развитии действия спектакля; действие спектакля рассматривается как психо-энергетический процесс преобразования его авторов в диалоге друг с другом.

**Ключевые слова:** художественная атмосфера, душа образа, энергия, драматическое действие спектакля

*Е. В. Булышева*

### **«Театр панпсихизма» Л. Н. Андреева**

Статья посвящена исследованию феномена «панпсихического театра» Л. Н. Андреева в контексте театрально-художественных процессов начала XX века, что позволяет выявить истоки новой театральной идеи, ее актуальность и своеобразие. Основной интерес сосредоточен на «Письмах о театре» — эстетическом манифесте Андреева, выражающем его театрально-драматургические взгляды начала 1910-х годов. В статье конкретизируется введенное Андреевым понятие «панпсихизм», разграничивается «панпсихизм» как поэтический прием, применяемый автором в пьесах 1910-х годов, и панпсихизм как литературно-драматургическое направление в творчестве писателя этого периода. Рассматривается характер влияния на творчество Андреева новаторской драматургии А. П. Чехова и ее сценических интерпретаций Московским Художественным театром.

**Ключевые слова:** Л. Н. Андреев, «Письма о театре», панпсихический театр, панпсихическая драма, Московский Художественный театр, В. И. Немирович-Данченко, А. П. Чехов.

*А. К. Васильев*

### **У истоков оперной режиссуры.**

#### **«Евгений Онегин» К. А. Коровина, А. А. Горского, П. И. Мельникова**

Постановка оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в московском Большом театре (1908) является, по мнению автора статьи, ярким свидетельством возникновения на рубеже столетий новой системы оперного спектакля. Не выдвигая авторитарного лидера в лице главного режиссера,

оперный спектакль теперь предполагал обязательное наличие единой художественно-эстетической концепции сценического произведения. Авторами спектакля был сделан серьезный шаг на пути к сценическому решению оперы как произведения режиссерского искусства.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, К. А. Коровин, А. А. Горский, П. И. Мельников, опера, режиссура, сценография, хореография.

*А. Ю. Кильдюшкина*

### **Ансамбли традиционных народных инструментов как основа коллективного народно-инструментального исполнительства в Мордовии**

В статье проанализированы системообразующие факторы становления академической музыки и оркестрового народного инструментализма, определившие восходящие и нисходящие линии в процессах объединения традиционных музыкальных инструментов в коллективные формы исполнительства в Мордовии.

**Ключевые слова:** академизация искусства, фольклорные традиции, народные инструменты, исполнительство, музыкальное искусство, оркестр народных инструментов.

*О. Г. Махо*

### **Гротта Изабеллы д'Эсте и ее коллекция**

Изабелла д'Эсте, одна из образованнейших дам эпохи Возрождения, в своих личных апартаментах как и некоторые другие владетельные князья того времени создала студиоло, особого рода кабинет, оформленным по специальной программе, раскрывающей образ идеальной правительницы. Однако рядом она устроила «гротта» — отдельное помещение для размещения ее коллекции. Выдающееся собрание мантуанской маркизы составляли преимущественно произведения разных видов искусства, работы как античных, так и современных мастеров. Здесь были скульптуры, камеи и инталии, медали и монеты, вазы из цветного камня, изделия из серебра, но также и природные курьезы.

**Ключевые слова:** культура эпохи Возрождения, Палаццо Дукале в Мантуе, Изабелла д'Эсте, студиоло, гротта, коллекционирование.

*Л. А. Скафтымова*

### **О загадках последней симфонии Д. Д. Шостаковича**

Статья посвящена последней, Пятнадцатой симфонии крупнейшего представителя русской культуры. Концепция ее до сих пор активно обсуждается исследователями, и единого взгляда на нее не существует. Автор приводит разные, иногда противоречивые взгляды известных музыкантов на это загадочное сочинение и высказывает свою трактовку его концепции.

**Ключевые слова:** Шостакович, симфония, концепция, загадочная, смерть, жизнь, бессмертие, трагическая, автобиографичность, солнечность.

В. В. Смирнов

### **И. Ф. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации)**

Автор статьи рассматривает существующие периодизации творчества И. Ф. Стравинского и, предлагает критическое переосмысление этого процесса. Задача данной статьи — попытаться наметить такую периодизацию, которая исходила бы строго из критериев стиля, и предложить иные названия периодов. Отмечая в качестве нового «стилевого зигзага» поворот к додекафонии в, канонах «Памяти Дилана Томаса» в позднем творчестве И. Ф. Стравинского автор полагает, что интерес к додекафонному методу, проявившемуся на пороге 70-летия композитора, представляет собой одну из вех стилевой эволюции.

Исходя из двух протяженных периодов, из которых в первом ведущим началом является неофольклоризм (1902–1923 г.), а во втором утверждаются тенденции новой классики (1923–1966 г.), Стравинский продемонстрировал смелые поиски и феноменальные открытия в годы «Весны священной» и уравнивающие классические тенденции в последующие годы.

**Ключевые слова:** И. Ф. Стравинский, додекафония, неофольклоризм, новая классика, «Весна Священная».

## **Теория и практика современного искусства**

Л. А. Меньшиков

### **Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства**

В системе жанров современного искусства важное место занимают такие интермедийные формы, как партитура и инструкция. История их появления связана с флюксусом — акционистским течением в искусстве второй половины XX в. Их специфика состоит в том, в искусстве действия требуется предварительная запись плана предполагаемой акции. Такие записи постепенно приобретают самостоятельное художественное значение и оформляются в виде отдельного жанра. В рамках флюксуса создаются специальные издания — собрания партитур и инструкций. В статье рассматривается художественная специфика указанных жанров, прослеживается их происхождение и роль в изменении отношения к творчеству в современном искусстве.

**Ключевые слова:** Современное искусство, антиискусство, антимузыка, акционизм, ивент, перформанс, акция, партитура, инструкция.

## ABSTRACTS

### **Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice**

#### **Nicholay Tsiskaridze: «She was the frivolous and bohemian, but served as a ballet unquestioningly» (the talk about Marina Semenova does L. Abyzova)**

Memories of Nikolay Tsiskaridze about outstanding ballerina Marina Semenova, a graduate of the Leningrad Choreographic School (now ARB them. Vaganova). The story about Semenova's lesson for soloists of the Bolshoi Theatre and her teaching method.

**Keywords:** Marina Semenova, Galina Ulanova, Nikolay Tsiskaridze, pedagogic of ballet, classical dance lesson, Bolshoy Theatre, ballet dancer.

*E. N. Baigusina*

#### **Hilarious sketches by the artist with a tragic fate (A. A. Kolomoitsev's works from the funds of the Vaganova ballet Academy)**

The article is devoted the unknown works of Soviet theater's artist Anatoly Alexandrovich Kolomoitsev, N. Akimov's talented pupil, who died on the Leningrad's front in 1942, 25 years old. The author introduces into the scientific turn Kolomoitsev's sketches for the ballet by B. Asafiev «The Night before Christmas» (1938, choreographed by V. Varkovitsky) and choreographic miniatures, that were staged at the Leningrad Choreographic school at the end of 1930-ies («Yurochka», «Norwegian dance», choreographed by L. Yakobson). The author reveals in the study features of Kolomoitsev's stylistic manner, its working methods with artistic images and stage space, author identifies the artist's penchant for Comedy performances. Presented sketches and fotos are published for the first time.

**Keywords:** A. Kolomeitsev, N. Akimov, B. Asafiev, sketches, scenery, the ballet «The Night before Christmas», the Leningrad Choreographic school, L. Jacobson, V. Varkovitsky, choreographic miniature.

*O. I. Rozanova*

#### **Triple jubilee of Vadim Sirotin**

The article presents a brief outline of the creative biography of Vadim A. Sirotin – the ex-soloist of the Mariinsky Ballet, choreographer-tutor, lecturer of Vaganova ballet Academy,.

**Keywords:** Vadim Sirotin, characteristic dance, pedagogy of ballet, Mariinsky Theatre, biography

*M. H. Frangopulo*

#### **During the War (p. 3)**

M. Frangopulo's memoirs, devoted to the Great Patriotic War of 1941–1945. With the Theatre of Opera and Ballet named S. M. Kirov author was evacuated

in Molotov (now Perm). In these parts fragments of memoirs were published in the local newspaper. Manuscripts, surviving in the archive of Vaganova ballet academy, for the first time published in full. The final part of the manuscript (first and second parts were printed in № № 38–39.

**Keywords:** M. Frangopulo, A. Vaganova, the Leningrad Choreographic School, the Perm Ballet School, the Great Patriotic War, the Siege of Leningrad, ballet, biographies, memoirs.

## Theory and history of choreographic

*A. V. Epishin*

### **G. Balanchine and S. Prokofiev: history of frustrated cooperation («Prodigal Son» ballet) (p. 1)**

Article devoted the social, psychological and aesthetical causes for confrontation between Prokofiev and Balanchine at the time of composing «Prodigal Son» ballet are investigated. This ballet, initiated by Diaghilev, was created in accordance with the complementarity principle, with ambivalent musical and choreographical components in their contradicting unity.

**Keywords:** Balanchine, Prokofiev, Diaghilev, «Prodigal Son», ballet, choreographer's role, complementarity principle.

*V. A. Zvyozdochkin*

### **Ballet Master and Music (about Leonid Yakobson's creative method)**

The article considers the relationship between Music and Dance in contemporary choreographic performances, as illustrated by prominent works of Leonid Jacobson.

It is noted that masterpieces of Yakobson's musical and choreographic theater were born and still live on because all the components of ballet creativity are successfully balanced.

**Keywords:** Leonid Jacobson, creative work, synthetic performance, equality of Ballet Master and Composer, successful balance between Music and Dance.

*A. V. Maximova*

### **Sergei Diaghilev in creative receptions and musical initiations of Vladimir Dukelsky**

S. Diaghilev is known for his discoveries of numerous composers for European audiences. Among them was Russian émigré, composer, songwriter, poet, musical writer V. Dukelsky (Vernon Duke), who had made his debut at Ballets Russes with ballet «Zephyr et Flore» in 1925 and later moved to the United States. Author of the article explores historical background of Diaghilev's and Dukelsky's collaboration and following reminiscences of it in Dukelsky's work. The article is focused on cantata «Epitaph» which was the composer's homage to

Diaghilev's memory and which was composed by Dukelsky to pay last respects not only for impresario but for ending epoch of European culture as well.

**Keywords:** Sergei Diaghilev, Vladimir Dukelsky, ballet Zephyr et Flore, biography, epitaphy

*V. O. Chushkina*

### **Faces of contemporary choreography:**

#### **Anton Pimonov, Vladimir Varnava, Constantine Keyhel**

Five new ballets staged by young Russian choreographers were performed during last two seasons in the Yakobson Ballet Theatre. Evening of ballet «The Faces of Contemporary Choreography», that has become the first production created by young ballet masters, has given a name to the development strategy for the theatre, headed by Andrian Fadeyev. Following the Yakobson's idea to create the place where young choreographers could be searching for «new forms» Andrian Fadeyev has already invited to cooperation Anton Pimonov, Vladimir Varnava, Konstantin Keikhel. Each of them has their own distinctive idea of dance and ballet performance. And this is the reason their ways of working with the same company worth being represented and analyzed.

**Keywords:** ballet, Yakobson Ballet Theatre, Anton Pimonov, Vladimir Varnava, Konstantin Keikhel, Andrian Fadeyev.

## **Topical issues of medical-biological support of choreography**

*T. L. Amosova*

### **Gymnastics to the retention of «ballet-physical form» during vacations for lower grades of choreographic schools**

Article is dedicated the maintenance «ballet physical form» during the vacations with help of special gymnastic. Purpose gymnastic is not only to preserve and improve the physical abilities of children, but in reducing injuries. Testing of this gymnastic was carried out on students grades 1–2 Vaganova ballet Academy.

**Keywords:** gymnastics, ballet form, a set of exercises.

*M. A. Barinova*

### **«Air yoga» as a way to recovery ballet dancers**

The author describes the air gymnastics «Unnata Aerial Yoga» and the possibility of its application in the art of ballet. This gymnastic may not only contribute to the improvement of professional ability of ballet dancers, but also to help during recovery after exercise or injury.

**Keywords:** ballet dancer, Unnata Aerial Yoga, rehabilitation.



*E. V. Gromova, I. N. Dimura*

### **Formation of professional competence in the field of choreographic art: forward to the Vaganova**

Research of a technique of teaching classical dance A. Y. Vaganova and identification of her intrinsic bases is a key to understanding of the mechanism of training in classical dance and formations of professional competence of pupils. Professional competence of pupils includes knowledge and ability to put into practice the logic of development of movement skills put in Vaganova's system.

**Keywords:** Vaganova, professional competence, ballet education, classical dance, training, teaching methods

*O. S. Ershova*

### **Development of endurance in system of FC&S and in choreography**

In the article presents the results of a research of general endurance of students Vaganova ballet Academy based on the Harvard step test, as well as the results of a research of the reaction of the cardiovascular system to the load during a lesson of classical dance.

**Keywords:** ballet, classical dance lesson, heart rate, Harvard step test.

*D. S. Zavalishin, M. V. Makarenko*

### **New knowledge about human physiology as the basis for innovation in ballet education**

Currently, classical dance is experiencing an «endurance test» because of the great number of different styles and forms of modern dance. In order to preserve the overall aesthetics of the Russian School of Ballet, the new method would have to be developed, connecting original traditions with the requirements of modern dance — enhanced performance technique and skills of acrobatics. The necessary innovations in ballet education can be based on new discoveries about the human body. Modern medicine possesses everything necessary in its knowledge of anatomy and biomechanics to lay a foundation for a new system of artistic training. It can determine the further development of classical dance and enable graduates of the Academy of Russian Ballet to retain a prior lead position in the ballet world.

**Keywords:** innovation, classical dance, ballet education, systematic approach, physiology, posturology, myology

*M. A. Marina*

### **Development of «ballet-foot» in the professional and pre-professional choreographic education**

Very difficult to overestimate the importance of a foot condition for a career of dancer. Formation of the arches of the foot going during the period before enrolling in higher education and professional dance schools. This article

presents the results of research the state of the arches of the foot of students of the Vaganova ballet Academy 8–9 and 1st grade. In addition, the results of the author's methods of prevention flatfoot for preschool children.

**Keywords:** ballet, feet, flat feet, prevention flatfoot.

*P. Y. Maslennikov*

### **To the question of the body weight of the future dancers**

The view of body of the dancer's (such as weight) is one of the key elements of the esthetics of classical dance, it is especially important for the dancer's women. One indicator of the level of body weight is body mass index. If there are deviations from the normal level of the index requires more careful study of the component composition of the body. In the sports disciplines this practice is deeply developed, in contrast to the classical ballet. In the absence of data regarding of the normal body mass index of the dancers, and also a component of body composition, it is important to research this issue. This article presents the results of the research of body mass index and body composition component pupils graduating class of the Faculty of Performing Vaganova Academy of Russian Ballet.

**Keywords:** body mass index, body composition component, dancers, classical ballet, Vaganova ballet Academy.

*E. V. Ovchinnikova*

### **To the problem of medical-pedagogical control in the modern teaching programs of classical dance**

Based on the increase of physical activity in the ballet, as well as the complexity of the system of training of the future ballet dancers, the author article sees the need to develop and implement in the training of future ballet dancers medical-pedagogical control.

**Keywords:** ballet, medicine, medical and pedagogical control.

*A. V. Oleneva*

### **Assessment of functional state of respiratory system in lower grades Vaganova ballet Academy**

In this article highlights the importance of breathing exercises for ballet dancer, statistical data about the functional status of the respiratory system pupils Vaganova ballet Academy, from Laboratory of medical-biological accompanying of choreography in 2011–2015. Particular attention is given to the experimental use of flight director specially developed breathing exercises, results of experiment and discuss them.

**Keywords:** breath, breathing gymnastics, ballet, classical dance, vital capacity of lungs.

*I. A. Stepanik*

### **Actual problems of medical-biological support of choreography**

The article deals with the problems of the constituent elements of medical and biological support of choreography: medical and pedagogical control, scientific research, medical and biological component of choreographic education. A comparison with the development of medical and biological support in the PC&S and ballet schools abroad.

**Tags:** choreography, the system of physical culture and sports, PC&S, medical and pedagogical control, ballet and sports medicine, the educational process.

*D. V. Tolmachev, A. J. Maslennikov*

### **Analysis of somatotypes pupils**

#### **(1/5 class of performing faculty Vaganova Ballet academy)**

In the article presents the results of the analysis somatotypes of students 1/5 class (performing faculty Vaganova ballet Academy) by scheme Heath-Carter.

**Keywords:** somatic, ballet, professional selection, Heath Carter.

*A. S. Tkhostov, O. V. Mitina, A. S. Neliubina,  
I. V. Pluzhnikov, I. N. Dimoora, P. Y. Maslennikov*

### **Typology of self-esteem in adolescents in professional training of classical dance**

The article is devoted to study of self-esteem of adolescent ballet dancers. Surveyed 150 students in grades 3–7 (105 boys and 45 girls) aged 12 to 18 years. Method: a modified technique of Dembo-Rubinstein, composed of 7 bipolar scales. The study authors identified 5 types of self-esteem: «balanced», «euphoric», «depressed», «disharmonious» and «psychopathic». The article described the risk factors of maladjustment of individuals with the last four types.

**Keywords:** self-esteem, adolescent ballet dancers, gender differences, risk factors, maladjustment.

*S. A. Fedorova*

### **On the problem of rational nutrition of the choreographic college's students in extreme environments of the North**

Preserving the health under intensive physical and psycho-emotional stress during training is central problem in the practice of dance schools. At the same time in the North on the human body affect the specific environmental factors causing significant tension of regulatory mechanisms. Good nutrition, providing increased needs of the organism, is the key to successful adaptation and maintaining work capacity. Development of nutrition standard for specific age, sex and professional groups should be based on scientific research, using modern methods of objectification of energy requirement and costs.

**Keywords:** choreography, physical activity, energy requirement, energy costs, basal metabolic rate, nutrition standards, North.

## Harmonia mundi

*S. V. Lavrova*

### **The phenomenon of frame-thinking in New music of postserialism**

The aim of the article is to analyze the phenomenon of frame of thinking in music of postserialism. As a scientific paradigm, it had a strong influence on modern consciousness, and the specifics of the composer's thinking. The new concept of music is a universal frame structure – a mental construct, a way of thinking, the structural frame, which becomes a tool for the design of the content. For postserialistic epoch framing the way the information becomes heir to the tradition of serial structural thinking and at the same time sound and visual way to maintain relations with tonal music. This method has the information capacity and versatility. It is based on identifying the relationships of various elements and forms a visual representation of information, often with the help of graphic and symbolic structures. The author identifies three ways of frame presentation of information in the new music: the frame structure, the frame-visual image and frame the story. As the musical examples are the works of H. Lachenmann and S. Sciarrino.

**Keywords:** musical thinking, frame, new music, S. Sciarrino, H. Lachenmann, music concept

## In a mirror of arts

*I. I. Boykova*

### **Atmosphere, energy and action of performance**

The article is devoted to the problems of atmosphere and energetic nature of action of performance. Taking Michael Chekhov's ideas about atmosphere as a soul of performance as a starting point, author gives the notion of the atmosphere as "the soul of character" and describes appearing and life of the atmosphere in development of action of performance; the action of performance is regarding as a psycho-energetic process of changing of its creators in dialog to each other.

**Keywords:** atmosphere, soul of character, energy, action of performance

*E. V. Bulysheva*

### **«The theatre of panpsychism» of Leonid Andreyev**

The article addresses the phenomenon of the «panpsychic theatre» of L. N. Andreyev viewed from the perspective of theatre and art developments in the early 20th century. This approach helps to identify the origin of the new theatrical idea as well as its relevance and unique character. The article focuses on the « Letters about the Theatre» – Andreyev's aesthetic manifesto, – which reflects his views on theatre and playwriting in the early 1910's. The article dwells upon the notion of «panpsychism» introduced by Andreyev and draws distinction between «panpsychism» as a poetic device employed by the author in his plays of

the 1910's, and, on the other hand, «panpsychism» as a literary trend in the authors's creative work of that time. The article also researches into the influence of A. P. Chehov's novelty drama and its stage interpretation by the Moscow Art Theatre upon Andreyev's creative work.

**Keywords:** L. N. Andreyev, V. I. Nemirovich-Danchenko, A. P. Chekhov panpsychic theatre, panpsychic drama, the Moscow Art Theatre, «Letters about the Theatre».

*A. K. Vasiliev*

### **At the origins of opera directing.**

#### **«Eugene Onegin» of K. Korovin, A. Gorsky, P. Melnikov**

Statement of Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin» at the Bolshoi Theater (1908) is, in the author's opinion, a clear indication of occurrence at the turn of the new century opera. Not pushing an authoritarian leader in the person of the chief director, opera performance is now anticipated mandatory presence of a single artistic-aesthetic concept of stage works. The authors of the play was a serious step on the way to the stage the decision of the director of the opera as a work of art.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, K. Korovin, A. Gorsky, P. Melnikov, opera, directing, stage design, choreography, «Eugene Onegin».

*A. Y. Kildyushkina*

### **The Ensemble of traditional folk-instruments as the basis to the people's folk-instrumental performance in Mordovia**

In article analyzes the system factors of formation of academic music and the orchestral folk instrumentalism, which determined the ascending and descending lines in the process of combining traditional musical instruments in collective forms of playing in Mordovia.

**Keywords:** Academization of art, folklore traditions, folk instruments, executions, musical art, orchestra of folk instruments.

*O. G. Makho*

### **Grotta of Isabella D'Este and her collection**

Isabella d'Este was one of the most educated ladies of the Renaissance. In his personal quarters, as well as some other sovereign princes of that time created studiolo, a special kind of Cabinet, decorated in a special program, revealing the image of the ideal ruler. But she had nearby a «Grotta», which was a separate room for her collection. The outstanding collection of the Marquise of Mantua was predominantly works in different art forms, work from ancient and modern masters. There were sculptures, cameos and intaglios, medals and coins, vases of colored stone, made of silver, but also of the natural curiosities.

**Keywords:** Renaissance culture, Ducal Palace of Mantova, Isabella d'Este, Studiolo, Grotta, Collecting.

*L. A. Skafytova*

### **About the mysteries of the last Shostakovich's symphony**

Clause is devoted to last, Fifteenth symphony of the largest representative of Russian culture. Its concept till now is actively discussed by researchers, and the uniform sight at it does not exist. The author results different, sometimes inconsistent sights of known musicians at this mysterious composition and states the treatment of its concept.

**Keywords:** Shostakovich, symphonies, the concept, mysterious, death, a life, immortality, tragical, nature, Sunniness.

*V. V. Smirnov*

### **Stravinsky. Verge of creativity (to the problem of periods)**

The author considers the existing periodization of creativity I. F. Stravinsky, and offers a critical rethinking of the process. The purpose of this article – to try to map out a periodization, which came to strict criteria of comfort, and to suggest other names periods. Noting as a new «stylistic zigzag» turn to the avant canon «In memory of Dylan Thomas» in the later work Stravinsky author believes that the interest in dodecaphony's method to appear on the threshold of the 70-th anniversary of the composer, is one of the milestones in the evolution of style.

Based on the two extended periods, of which the first is the leading new-folclor's principle (1902–1923), and the second shall be approved by the new trend of the classics or classics of XX century (1923–1966), Stravinsky showed phenomenal daring quest and discoveries in the years of «The Rite of Spring» and balancing classic trends in the coming years.

**Keywords:** Stravinsky, new-folclor, dodecaphony, «In memory of Dylan Thomas», «The Rite of Spring»

## **Theory and practice of contemporary art**

*L. A. Menshikov*

### **Scores and instructions in the genre system of the contemporary art**

The scores and the instructions as intermedia art forms take the important place in the genre system of the contemporary art. The history of their emergence is connected with the fluxus – one of the movements in the action art of the second half of the XX century. In this form of the action art is required the preliminary record of the plan of an estimated action. Such records gradually gained independent art value and became the form of a separate genre. Some fluxus special editions – collections of scores and instructions were created. In this article the specifics of these genres are considered, their origin and their role in the change of the relation to creativity in the contemporary art is traced.

**Keywords:** Contemporary art, anti-art, anti-music, action art, ivent, performance, action, score, instruction

## АВТОРЫ

**Абызова Лариса Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Abyzova Larisa I.** — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

**Адаменко Елена Робертовна** — сотрудник Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Е. Н. Байгузина, кандидат искусствоведения.

**Adamenko Elena R.** — Fellow of Memorial office history choreographic education, postgraduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — E. N. Baiguzina, Ph.D.

**Амосова Татьяна Леонидовна** — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А. кандидат медицинских наук.

**Amosova Tatjana L.** — undergraduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik Ph.D., Ph.D.

**Байгузина Елена Николаевна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Baiguzina Elena I.** — Ph.D., associate professor of department of philosophy, history and theory of art, Vaganova Ballet Academy.

**Баринова Марина Александровна** — художественный руководитель студии йоги «Совершенная».

**Barinova Marina A.** — art director of yoga-studio «Sovershennaja».

**Бойкова Ирина Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

**Boykova Irina I.** — Ph.D., associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts.

**Брегвадзе Андрей Борисович** — солист балета Михайловского театра, преподаватель кафедры режиссуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.

**Bregvadze Andrey B.** — soloist of the Mikhailovsky Theatre, lecturer of department at the direction, St. Petersburg State Institute of Culture.

**Булешева Елена Владимировна** — старший преподаватель Российского государственного института сценических искусств.

**Bulysheva Elena V.** — senior lecturer, Russian State Institute of Performing Arts.

**Васильев Александр Кирович** — дирижер оркестра, преподаватель Санкт-Петербургской городской детской музыкальной школы им. С. С. Ляховицкой, соискатель Российского института истории искусств. Научный руководитель — Е. В. Третьякова, кандидат искусствоведения.

**Vasiljev Alexandr K.** — orchestra conductor, a teacher of the St. Petersburg City Children's Music School named S. S. Lyakhovitskaja, the competitor of the Russian Institute of Art History. Scientific adviser — E. V. Tretyakova, Ph. D.

**Васильев Игорь Владимирович** — кандидат политических наук, доцент кафедры педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Vasiliev Igor V.** — Ph.D., associate professor of pedagogy Vaganova Ballet Academy.

**Грибанова Мария Александровна** — доцент, заведующая кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Gribanova Maria A.** — Associate Professor, head of department of the methodology of teaching classical and duet-classical dance, Vaganova Ballet Academy.

**Громова Елена Владимировна** — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — И. Н. Димура, кандидат педагогических наук.

**Gromova Elena V.** — graduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — Dimura I. N., Ph.D

**Димура Ирина Николаевна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Dimura Irina N.** — Ph.D, Associate Professor, Department of General Pedagogy, Vaganova Ballet Academy.

**Епишин Александр Вильгельмович** — кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Epishin Alexander V.** — Ph.D, assistant professor, lecturer of Department of Musical Arts, Vaganova Ballet Academy.

**Ершова Ольга Сергеевна** — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

**Ershova Olga S.** — undergraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

**Завалишин Дмитрий Сергеевич** — студент Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — И. А. Степаник, кандидат медицинских наук.

**Zavalishin Dmitriy S.** — student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.



**Звёздочкин Валерий Александрович** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

**Zvyozdochkin Valeryi A.** — Ph.D, Associate Professor of Department of choreographic art, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences.

**Кильдюшкина Анастасия Юрьевна** — ассистент-стажер кафедры народных инструментов Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова. Научный руководитель — Воронина Н. И., заслуженный деятель науки РФ, доктор философских наук, кандидат искусствоведения.

**Kildjushkina Anastasija Y.** — postgraduate student, Department of folk instruments to Kazan State Conservatory (Academy) named after N. G. Zhiganov. Scientific adviser — Doctor of Philosophie, Ph.D.

**Климова Татьяна Михайловна** — кандидат медицинских наук, руководитель Лаборатории контроля качества биомедицинских исследований Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова.

**Klimova Tatiana M.** — Ph.D, the Head of the laboratory of control of quality the biomedical scientific research of North-Eastern Federal University named M. K. Ammosov.

**Лаврова Светлана Витальевна** — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Lavrova Svetlana V.** — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

**Макаренко Мария Витальевна** — студент Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

**Makarenko Maria V.** — student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

**Максимова Антонина Сергеевна** — преподаватель кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. Научный руководитель — Нилова В. И., доктор искусствоведения.

**Maksimova Antonina S.** — lecturer, Department of History of Music, the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. Scientific adviser — Nilova V. I., Doctor of Arts.

**Марина Марианна Александровна** — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

**Marina Mariann A.** — undergraduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

**Масленников Павел Юрьевич** — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

**Maslennikov Pavel Y.** — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, graduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

**Махо Ольга Георгиевна** — кандидат искусствоведения, методист Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.

**Maho Olga G.** — Ph.D., Educator of Educative department of The State Hermitage; Assistant Professor, The State University of Film and Television, St. Petersburg.

**Меньшиков Леонид Александрович** — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Menshikov Leonid A.** — Ph.D., Associate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

**Митина Ольга Валентиновна** — кандидат психологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник лаборатории «Психология общения» факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова.

**Mitina Olga V.** — Ph.D., associate professor, leading researcher at the laboratory «Psychology of Communication» Faculty of Psychology Moscow State University named after Lomonosov.

**Нелюбина Анна Сергеевна** — кандидат психологических наук, докторант кафедры нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова, доцент кафедры клинической психологии Московского государственного медико-стоматологического университета им. А. И. Евдокимова.

**Nelyubina Anna S.** — Ph.D., doctoral student in neuro-psychology and abnormal psychology faculty Moscow State University of Lomonosov; associate professor of Clinical Psychology Moscow State University of Medicine and Dentistry named after A. I. Yevdokimov.

**Оленева Анастасия Владимировна** — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

**Oleneva Anastasia V.** — postgraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

**Овчинникова Елена Викторовна** — кандидат педагогических наук, художественный руководитель Академии балета и искусств (Чикаго, Иллинойс, США).

**Ovchinnikova Elena V.** — Ph. D., artistic director Academy of Ballet and Arts USA, Inc., Chicago, IL.

**Плужников Илья Валерьевич** — кандидат психологических наук, доцент кафедры нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова.

**Pluzhnikov Ilya V.** — Ph.D., assistant professor of neuro-psychology and abnormal psychology faculty, Moscow State University named after Lomonosov.

**Розанова Ольга Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Rozanova Olga I.** — Ph.D., Associate Professor, Department of Education choreographer, Vaganova Ballet Academy

**Скафтымова Людмила Александровна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

**Skaftymova Ludmila A.** — Doctor of Arts, professor of the history of Russian music of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

**Смирнов Валерий Васильевич** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской Государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

**Smirnov Valeriy V.** — Doctor of Arts, Professor of Department of History of Foreign Music, the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory .

**Степаник Ирина Анатольевна** — кандидат медицинских наук, доцент, доцент кафедры Философии, теории и истории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель анатомии.

**Stepanik Irina A.** — Ph.D., Associate Professor of department of Philosophy, Theory and History of Arts Vaganova ballet Academy, the teacher of anatomy.

**Тхостов Александр Шамилевич** — доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова.

**Tkhostov Alexander S.** — Doctor of Psychology, professor, head of neuropsychology and abnormal psychology faculty Moscow State University named after Lomonosov.

**Федорова Саргылана Александровна** — магистрант Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, преподаватель биологии и химии Якутского хореографического колледжа. Научный руководитель — Климова Т. М., кандидат медицинских наук.

**Fedorova Sargylana A.** — undergraduate student at North-Eastern Federal University named M. K. Ammosov, a lecturer at Yakut choreographic college. Scientific adviser — Klimova T. M., Ph.D.

**Чушкина Вита Олеговна** — аспирант Российского государственного института сценических искусств. Научный руководитель — Т. Е. Кузовлева, кандидат искусствоведения.

**Chuskina Vita O.** — postgraduate student, Russian State Institute of Performing Arts. Scientific adviser — T. E. Kuzovleva, Ph.D.

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ,  
ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ  
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

**1.** К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее – Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

**1. 1.** Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

**1. 2.** Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

**1. 3.** В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале „Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой“», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

**2. Комплектность и форма представления авторских материалов**

**2.1.** Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

**2. 2.** Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).

### 2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

### 2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст).

### 2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместяющихся на полном развороте журнального формата.

### 2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

**Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:**

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып.23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. окт-дек. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Francina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Sage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

**3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.**

**К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ**

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2015 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

*Почтовый адрес редакции:*

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

*Телефон:* (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

ВЕСТНИК  
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (40) 2015

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*  
Редактор *А. В. Константинова*  
Технический редактор *О. В. Пугачева*  
Корректоры *Ю. Виноградова, В. Судакова*  
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*  
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.  
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»  
<http://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2  
тел. (812) 456-07-65, e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

При перепечатке ссылка  
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 00.00.2015. Формат 70×100/16.  
Усл. печ. л. 21,45. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».  
193149, РФ, Ленинградская область,  
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.